

2.2.

AUTONOMIZACIJA KNJIŽEVNOSTI

Only an institution can dissolve itself, only an identity can know plurality, only the same is vulnerable to alterity, only a kind of consciousness can embrace the unthought, only tradition can beget newness; in sum, only the commitment or imperative to value can effect any kind of transvaluation.

Steven Connor, *Theory and Cultural Value*

Kako je poznato, pojam književnosti kao maštovitog pisanja nekim nacionalnim jezikom je relativno mlad pojam, nastao kroz osamnaesto i devetnaesto stoljeće⁴⁴. Aristotel u *Poetici*, primjerice, nema teoriju književnosti: ne poznaje književnost kao jedinstven pojam koji bi objedinio različite prakse pisanja. On *poesis* shvaća kao proces oblikovanja koji je neke vrste obrta, a sama izvedba *mimesis* kod njega nije opća nauka, već je specifična za svako pojedino područje. Dramatičar i pisac proze nemaju ništa više zajedničko nego što imaju tkalac ili izrađivač jedara: obojica rade s tkaninom, ali je njihovo umijeće strukturno različito. Zapravo, kako pokazuje Bill Readings (1996: 71) potpuno je anakrono govoriti o antičkoj ili srednjovjekovnoj književnosti uopće, ako pod umjetnošću mislimo vrstu romantičarskog pojma izvorne aktivnosti duše. To ne znači da u srednjem vijeku ili ranije nije postojala ideja opće znanosti; za razliku od Aristotela, kod Platona se, primjerice u *Gorgiji* ili *Ionu*, vidi takva ideja, ali kao dio Platonova razumijevanja po kojem je jedina prava opća znanost filozofija, dok su književnost i jezik tek lažne općenitosti. Tek se s osamnaestim i devetnaestim stoljećem uvodi perspektiva knji-

⁴⁴ Pri ovom definiranju književnosti kao institucije obično se, kaže Terry Lovell (2002), navode barem tri karakteristike: razlikovnost književnosti od drugih načina pisanja, o čemu su velikog računa vodili posebno ruski formalisti, estetski odgovor čitatelja (recepcija i evaluativnost književnosti) i društvena uloga književnosti.

ževnosti kao jedinstvene djelatnosti koja funkcionira na razini puka (naroda, *Volka*) i koja objedinjava raznorodne pojedince u jedinstveno tijelo, pri čemu se rast i napredak nacije uspoređuju s napretkom i odrastanjem pojedinca. Tako Stanko Vraz u prvom godištu “Kola” (I (1842): I: 124-128) piše: “Nu kad je naša književnost već u osmoj godini, to je istina već krajno vrijeme da se jedared pisaoci od slatke sise odbiju, dječinski im se bašmaci svuku i da se postavljaju na mladostne noge svoje”. Književnost postaje načinom razlikovanja među drugima, predstavlja nacionalnost jezika i njegovu sposobnost otpora stranim elementima.

2.2.1.

Lijepa književnost, svjetska književnost

Duhovni proizvodi pojedinih nacija postaju općim dobrom. Nacionalna jednostranost i ograničenost postaje sve više nemoguća, a iz mnogih nacionalnih i lokalnih književnosti stvara se svjetska književnost.

K. Marx i F. Engels

Pojam uzora postoji otkad je književnosti: E. R. Curtius navodi stih iz Danteove *Božanske komedije* u kome se kaže kako pjesnikovu vođi Vergiliju u pretpaklu ususret dolaze četiri časna lika antike: Homer, Horacije, Lukijan i Stacije: “šestorica pjesnika (...) združuju se u idealnu zajednicu, lijepu školu” (*la bella scuola*), izvanvremenskog autoriteta, čiji dionici posjeduju isti položajni stupanj. Homer je tek *primus inter pares*” (Curtius, 1998: 27). Danteov susret s ovom družbom odabranih zapečaćuje, prema Curtiusu, preuzimanje latinske epike u kršćansku poemu o svijetu, model prema kojemu će kasnije biti preuzimana i transformirana književnost ranijih razdoblja: antika u renesansu, srednji vijek u romantizam, romantizam u modernizam itd. Primjere možemo pronaći i u domaćoj književnoj povijesti: humanist Marko Marulić, primjerice, iskazuje kontinuiran pijetet prema rimskoj književ-

nosti i kulturi (Kombol, 1961: 80-94) koja je kod njega prisutna i na citatnoj i intertekstualnoj razini. S druge strane, “otac hrvatske književnosti”, kao što je znano, pišući *Juditu* na narodnom jeziku, za one “ki nisu naučni knjige latinske aliti dijačke”, pjeva “po običaju naših začinjavac i jošće po zakonu onih starih poet” (ibid: 90). Ovome se može pridodati i drugi primjer: na prijelazu iz sedamnaestog u osamnaesto stoljeće u Dalmaciji se, prema talijanskim uzorima, oblikuju učena društva – akademije. U njima se, u nastojanju reduciranja sečentističke pretjeranosti, uvode pravila ukusa (*buon gusto*), afirmira se kulturna i književna prošlost, radi na njegovanju narodnog jezika, skuplja gradivo za rječnike i gramatike. Tako se po uzoru na rimsku Arkadiju oblikuju učena društva poput Akademije *degli Incaloriti* u Zadru, Akademije *illyrica ilitivam slovinska* u Splitu ili *Akademije Ispraznih* u Dubrovniku (ibid: 287-288). Njihova svijest o kulturnoj tradiciji i narodnom jeziku te njegovanje ukusa i učenosti svakako predstavljaju intelektualnu zrelost na koju će se, stotinjak godina kasnije, moći nastaviti barjaktari književnog i nacionalnog “preporoda”. Interesi će im biti donekle podudarni, no perspektiva će se uvelike razlikovati: ranija učena društva, unatoč favoriziranju narodnog jezika, nisu bila ni propusna ni orijentirana prema nižim slojevima, čak ni u smislu njihova objektiviranja i obrazovanja. Demokratizacija javnog života, kao i uopće perspektiva (nacionalnog) jedinstva različitih staleža i regija bit će, razumljivo, moguća tek nakon Francuske revolucije. Analogno tome, u književnoj je terminologiji vidljiva razlika između pojma *klasika* koji je, dakle, kontinuirano postojao i ranije i pojma *kanona* kakav se oblikuje u devetnaestom stoljeću. Upozoravajući na nepodudarnost ovih pojmova, David Damrosch (2003: 1-38) ih tumači preko krovnog pojma “svjetske književnosti” koji nastaje u ovo vrijeme i koji je, kako smatra, prikazivan na jedan ili više od moguća tri načina: “kao uspostavljen korpus *klasika*, kao popis *kanona remek-djela* ili kao mnoštvo *prozora prema svijetu*. *Klasik* je zamišljen kao posljedica transcendentne, čak zasnivajuće vrijednosti, često

poistovjećene posebno s grčkom i rimskom književnošću (kako se još uvijek danas podučava na klasičnim odsjecima) i često je, kao što je u svojoj knjizi *Klasici* pokazao Frank Kermode, povezana s imperijalnim vrijednostima. *Remek-djelo*, s druge strane, može biti staro ili moderno i ne mora pretendirati na zasnivajuću kulturalnu snagu. Najbolja vlastita ostvarenja, kao i ona svojih prijatelja, J. W. Goethe otvoreno drži modernim remek-djelima. Sam pojam remekdjela ulazi u opticaj s devetnaestim stoljećem, kad proučavanje književnosti ide u smjeru umanjivanja važnosti grčko-rimskih klasika, a uzdizanja modernih remek-djela gotovo do ravnopravnosti s davno uspostavljenim klasicima. Kroz ovu književnu analogiju s liberalnom demokracijom, (često buržoaska) remek-djela su sposobna upustiti se u 'značajnu konverzaciju' sa svojim aristokratskim precima, konverzaciju u kojoj njihovi kulturni ili klasni korijeni znače puno manje nego nove velike ideje koje donose. Konačno, Goetheova rasprava o kineskim pripovijetkama ili srpskim pjesmama otkriva rastuće zanimanje za djela koja bi mogla predstavljati prozore u strani svijet, bez obzira na to mogu li se ta djela ili ne smatrati remekdjelima i bez obzira na to imaju li ti različiti svjetovi ikakvu vidljivu međusobnu poveznicu."

Minimalna i ključna razlika koja se uočava u razlikovanju klasika i kanonskog pisca svakako je status društvene i nacionalne reprezentativnosti koju nosi kanon, "univerzalnost" i obuhvatnost koja mu se pripisuje. Posljedica je to, svakako, i promjene koja se događa s institucijom književnosti koja, najkasnije kroz devetnaesto stoljeće, dobiva moderno značenje nastalo u pomaku od oznake "knjiženstva" kao "svakog ozbiljnog pisanja", "svega napisanog" ili čak "sposobnosti čitanja", preko starijeg "lijepog pisanja" ili "poezije" do onog što se smatra *imaginativnim* (maštovitim) pisanjem, bez obzira na žanr – lirski, epski, dramski; poeziju ili prozu. U tom smislu se događa i pomak od ranijeg shvaćanja remekdjela do novijeg razumijevanja klasika kao kanonskog, reprezentativog pisca. Istodobno se oblikuje i perspektiva knji-

ževnosti kao institucije koja nadrasta pojedinačna vremena i prostore i uključuje podjednako europsku ili kinesku dvorsku poeziju, indijske religijske knjige, narodne balade i autorska ostvarenja. Teorijski se književnost zamišlja kao univerzalni proizvod ljudske imaginacije, no u praksi se “zapadnom književnom krugu” uvijek daje prednost. Tako, već spomenuti J. W. Goethe, kojemu se pripisuje i imenovanje pojma svjetske književnosti⁴⁵, u razgovorima s J. P. Eckermannom, naglašava kako je “pjesništvo opće dobro čovječanstva i da se svagdje i u svako doba javlja u stotinama i stotinama ljudi.” Zato valja gledati pjesničke prakse i drugih naroda: “Narodna književnost ne znači više mnogo, primi-

⁴⁵ Prema nekim autorima, pojam svjetske književnosti pojavljuje se već kod kasnog Wielanda. Riječ je o pojmu koji je zamišljen kao posrednik između pojedinačnih književnosti koji bi pridonio definiranju zajedništva te razumijevanju i toleranciji među narodima. Osim toga, ovaj je pojam, kako je koncipiran kod Goethea, otvarao perspektivu napretka pojedinaca i naroda te razvoju internacionalne kulture, što se može nazrijeti i iz u nastavku kratko citiranog odlomka. Dosljedno tome, Goethe je i sam kontinuirano uspoređivao rad pojedinih autora kroz kulturne i društvene prilike različitih pojedinih naroda, smatrajući kako perspektiva svjetske književnosti olakšava književnu produkciju, proširuje horizonte i omogućuje djelotvornije obnavljanje književne proizvodnje. Vlastitu je sredinu smatrao ograničenom i provincijalnom, bez poriva za učenjem i spoznajom, politički razjedinjenu. Nasuprot tome, oduševljavao se francuskom kulturnom sredinom. Od njega su pojam svjetske književnosti preuzeli i K. Marx i F. Engels koji u *Komunističkom manifestu* 1848. godine tvrde: “Na mjesto stare lokalne i nacionalne samodovoljnosti i ograđenosti stupa svestrani promet, svestrana uzajamna zavisnost nacija. A kako je u materijalnoj tako je i u duhovnoj proizvodnji. Duhovni proizvodi pojedinih nacija postaju općim dobrom. Nacionalna jednostranost i ograničenost postaje sve više nemoguća, a iz mnogih nacionalnih i lokalnih književnosti stvara se svjetska književnost” (*Marx-Engels Werke*, 4. svezak, str. 459-493; Dietz Verlag Berlin, 1974.) Pojam se svjetske književnosti, u perspektivi nastanka nacionalnih književnosti, tako oblikuje kao jedno od ishodišta razumijevanja moderne civilizacije i stvaranja nacionalnih država. O ovoj temi više u radovima objavljenima u zborniku *Weltliteratur Heute: Konzepte und Perspektiven*, ur. Manfred von Schmelting, Würzburg 1995, knjizi Davida Damroscha, *What is World Literature?*, Princeton 2003. i članku *Goethe's "World Literature" Paradigm and Contemporary Cultural Globalization* Johna Pizera, objavljenom u *Comparative Literature*, Vol. 52, No. 3 (ljetno 2000), str. 213-227.

če se vijek svjetske književnosti, i sad mora svatko pripomoći da se ubrza njegov dolazak. Ali ni onda, kad tako gledamo na stranu književnost, ne smijemo odabrati jednu određenu literaturu i proglasiti je uzornom. (...) uvijek (se) moramo, ako trebamo uzor, vraćati starim Grcima, koji u svojim djelima uvijek pokazuju lijepa čovjeka. Sve ostalo moramo promatrati samo s historijskog stajališta i prihvaćati koliko god možemo sve ono, što je dobro...” (Eckermann, 1950: 52-5).

Ovaj “lijepi čovjek” ostaje u horizontu “lijepa književnosti” sve do pojave larparlartizma i avangardnih pokreta. Prosvjetiteljski zasnovana utopijska vizija književnosti kao sredstva idealizacije ljudskog imanentna je, vidjeli smo, projektu svjetske, ali i nacionalne književnosti. “Izvršni” ili klasični spisatelji nacionalne književnosti legitimiraju konkretnu zajednicu i omogućuju joj odmjerenje s drugima. S druge strane, u postupku univerzalizacije njihova djela, njihove se vremenske i prostorne odrednice (Luhmann, 2001: 179) reduciraju i čine ih “građanima svijeta”. Književni kanon u tom smislu stalno oscilira između konkretnog (nacionalnog) i univerzalnog (općeg, svjetskog). Radi toga su i pojmovi svjetske i nacionalne književnosti međusobno neodvojivi, kao što je i procesu stvaranja nacionalnog kanona imanentna komparatistička vizura koju, baš to je navedeno, nalazimo i kod Goethea. Ideal svjetske književnosti, koji se pod snažnim utjecajem Herderovih *Glazova naroda* raširio u Njemačkoj naročito je, smatra M. H. Posnett, bio privlačan narodima koji nisu postigli nacionalno jedinstvo, jer, kolikogod je velik bio dug nacionalne književnosti internacionalnoj razmjeni ideja, kolikogod bila sjajna koncepcija o univerzalnim principima u književnoj produkciji i kritici, pravi su stvaraoci literarne aktivnosti i misli bile same nacije⁴⁶. Njezinu tvrdnju podupire i Pascale Casanova smatrajući

⁴⁶ M. H. Posnett, *Comparative Literature*, London, 1886: 354. Cit. prema Kogoj-Kapetanić, 1968: 322.

da je internacionalno orijentiran nastanak onog što ona naziva svjetskom književnom republikom uvijek nacionalno determiniran. Književni kapital koji je u podlozi razlikovanja velikih i malih književnih sila, centra i periferije, inherentno je nacionalni. Uostalom, kako je pokazao A. Berman kojeg navodi, nije slučajno da pojam *Weltliteratur* nastaje u isto vrijeme kad i *Weltmarkt*, kao što nije slučajno ni to da Goethe ovaj pojam elaborira upravo u trenutku kada Njemačka, nasuprot Centru, Francuskoj, Parizu, stupa u međunarodni književni prostor (Casanova, 2004: 40). Svjetski književni prostor tako, prema ovoj autorici, nastaje kao prostor nacionalnih suparništava koja su istodobno i književna i politička. To se, dakako, vidi i u domaćoj književnoj praksi gdje akteri preporodnog pokreta u prosuđivanje književnosti od početka uvode percepciju i mjerilo svjetske književnosti, pri čemu usporedbe sa susjedima ili sa Zapadom postaju stalno mjesto književnopovijesne i kritičke misli, od Ljudevita Gaja preko Ivana Derkosa i Mirka Bogovića do Antuna Mažuranića. Tako već Gaj uvodi perspektivu inferiornosti “mlade naše slavenske literature u prostom svojem jutarnjom odělu”, kad je se promatra uz zapadnu književnost koja je kroz stoljeća imala vremena uvježbati svoju okretnost (“Danica ilirska”, II/1836: 194-195). Antun Mažuranić ističe kako se svi europski narodi trude uzdići znanje i umjetnost, dok naša tužna domovina zaostaje: “svi nas prestižu; vrieme leti, ini narodi s njimi, a mi: driemamo” (*O tuđoj književnosti naprama našem narodu*, javno predavanje održano u Narodnom domu, “Vienac”, II (1870): 16: 249). Mažuranić detektira snagu pojedinih književnosti i kultura, najviše njemačke i, slično kao i Jagić godinu dana ranije, smatra da je potrebno podići snažne zidine (bedeme) da bi se od tuđe (kulturne) prevlasti obranila još neizdiferencirana domaća kultura. Tako Goetheova spomenuta misao o poticajnom međudjelovanju različitih kultura i njihovu optimalnom spoju u korpusu svjetske književnosti dobiva novi kontekst. Izvorno građena na pretpostavkama ravnopravnosti i jednake snage nacionalnih kultura koje sudjeluju u odmjeravanju, ta misao projicira

zajednički duhovni univerzum u kojem *svjetski* pisci nastanjuju anacionalni umjetnički Parnas. S druge strane, očito je da neke kulture ostaju u sjeni estetskog vrednovanja, izložene kulturnoj dominaciji (imperijalizmu) jakih i reprezentativnih. Antun Mažuranić detektira recentne industrijske i kulturne promjene u Europi i sa strahom zaključuje: “Sve se nivelira. Idite u Pariz il u Astrakan, u Stokholm ili Palermo – ista kultura u viših krugovih, isto znanje, isti nazori. Evropa postade tako rekuć jednom zemljom, u kojoj manje razlikah naziremo, nego li su prije nemnogo stoljeća lučile pojedine županije, da rečemo, susjedne nam Ugarske” (ibid: 251).

Taj prednacionalni i predkapitalistički zazor od niveliranja granica, zapravo od presezanja jačih, uvelike različit od suvremenih nacionalnih (nacionalističkih) istupa pred globalizacijom, za cilj ima uspostavu diskurzivne zajednice koja će osjećaj zajedništva graditi učenjem zajedničke književnosti (dubrovačke i narodne), povijesti i jezika. Mažuranić se u vrednovanju vlastite književne baštine poziva na Goethea, uvjeren da već postoji štit za “oštar mač tudja duha”. Iako vlastitu kulturu, pritom, drži dužnikom njemačkog znanja i duha, on se ipak želi othrvati gledanju “kroz naočale, što nam ih Niemci na oči meću” (253), pa navodi primjere slavni nenjemačkih duhova: Shakespearea, Voltairea, Molièrea, Racinea i Corneillea. Zanimljivo je da je sličnu strategiju, u nešto ranije započetom procesu emancipacije njemačke književnosti, sugerirao i Goethe koji, zajedno s njemačkim romantičarima, nastoji oko prijevoda svjetskih klasika. Time oni svoj jezik čine privilegiranim medijem na svjetskom tržištu, smatrajući kako “snaga jezika nije u odbijanju onog što je strano, već u njegovoj moći da ga asimilira” (Goethe, prema navodu F. Stricha, usp. Casanova, 2004: 236). Prijevodi su, tako, smatra Casanova, uz filologiju, postali dva modela akumulacije književnog kapitala koji su, u ovom slučaju Njemačkoj, omogućavali brzi ulazak u poredak europskih književnih sila.

2.2.2.

Knjiženstvo kao književnost i kao pismenost

Kad je riječ o pojmu književnosti (*knjiženstvo*), važno je zamijetiti da se on još od spomenutog Gajeva teksta izdvaja iz društvene okoline, ali bez unutarnje diferencijacije. Kod Gaja se, primjerice, ne može vidjeti praktično razlikovanje književnog i neknjiževnog teksta: *knjiženstvo* je svaki oblik diskursa, od zemljopisa, povijesti, književnosti do etnologije i drugih⁴⁷.

Ovu neizdiferenciranost područja nalazimo u periodici: “časopisnoj sintaksi” (Brešić), preglednim člancima, programatskim, polemičkim i kritičkim tekstovima sve do pedesetih godina, negdje i duže. Tako je npr. u “Daničinu” pregledu pod naslovom *Pregled na lětošnje proizvode naše književnosti* (Listak, 1846), kao u Jačićevu *Kratkom priegledu hrvatsko-srbske književnosti u posljednje dvie-tri godine* (“Književnik”, III (1865): 3: 552-585) koji je pisan iz perspektive prepletenosti književnosti i javnog života i u kojem je donesen pregled svih knjiga (a ne samo usko beletrističnih) objavljenih na narodnom jeziku, pa su jednako zastupljene knjige iz područja opće povijesti, religije, geografije, statistike, jezika, prirodnih znanosti, tehnička i vojna izdanja, pravo, filozofija, pa i književnost, u današnjem smislu riječi.

Za razliku od “Zore Dalmatinske” (1844-1849) u kojoj će od početka prevladavati pučko-kalendarska usmjerenost pa se uz popularno pisanu književnost ravnopravno objavljuju i poučni religijski i gospodarski članci⁴⁸, u “Danici” (1835-1867) će se vrlo

⁴⁷ Ivo Frangeš, navodeći Skerličevu argumentaciju u *Srpskoj književnosti u XVIII veku* (1909), potvrđuje da i za hrvatsku i slovensku književnost kroz osamnaesto stoljeće vrijedi njegova tvrdnja da se, “uzmemo li estetska mjerila kao kriterij, ne može zapravo govoriti o književnosti i o književnom stvaranju, nego prije o pismenosti, u ruskom značenju te riječi”.

⁴⁸ “Zorine” rubrike prema kazalu godišta izgledaju ovako: npr. 1844.: Bajke, basne, šurke, izmišljake. Bogoslovje, Diloredje, Chudoredje. Dalmacia. Ditca i nauk.

brzo profilirati književni i kulturni smjer. Doći će do razlikovanja žanrova, među kojima će povlašteno mjesto pripadati poeziji, a osim književne “zabave”, objavljuivat će i “poučnu” povijest, zemljopis i statistiku, jezikoslovne članke, putopise, životopise, antologije starog i suvremenog pjesništva, usmeno stvaralaštvo, basne i pripovijetke – posebno kad kormilo časopisa preuzme Velimir Gaj. Ipak, kritika će u “Danici” dugo ostati inferiornim žanrom, što će potaknuti Stanka Vraza, Ljudevita Vukotinića i Dragutina Rakovca da napuste njezino uredništvo i pokrenu “Kolo” (1842-1853). Tamo će književnoj povijesti, kritici i teoriji otvoriti značajnije mjesto⁴⁹: objavit će, među ostalim, i Vukotinićev članak *Tri stvari knjiženstva: ukus, sloga, kritika* (II (1843): III: 129-136), Vrazov *Sud o slogu* (ibid: 136-138) i Bogovićevo *Kratki pregled naše književnosti. Od g. 1835. do najnovije doba* (VI (1853): IX: 36-53). U “Nevenu” (1852-1858) koji je oblikovan u skladu s povećanim zanimanjem za pripovijetku i narodno stvaralaštvo već kazalo godišta sugerira jasniju razdiobu žanrova: pjesništvo se dijeli na umjetno i narodno, proza na novele, pripovjedke, narodne povjesti, historičke čertice i pričice. Poučni članci ostaju u području književnosti i kulture, objavljuju se “kratki životopisi znamenitih slavjanskih ljudi”, “razni poučni članci o književnosti umjetnosti, mudroslovlju, starinah i bajoslovlju” te posla-nice i putopisi. Književne i druge vijesti dolaze na kraju časopisa,

Knjizevstvo. Likarstvo. Običaji. Pisme. Povjest i Dogadjaji. Pripovjedke. Slavjanski jezik. Sloga. Slovnica. Starine i babuške. Stvoropisje. Naravopisje. Texanje. Pastirstvo, Ribanje, Lov, Brodaranje. Xivotopis. Posmertnice. Zemljopisje. Zora. Zvizdoznanstvo. Zagonetke. Knjigovisti ili npr. 1845.: Pěsničtvo: Narodne pěsme. Umětno pěsničtvo; Staro pěsničtvo; Novo-pěsničtvo. Zagonetke; Prostopis: Slavjansko knjiženstvo i jezikoslovje. Književni pregled. Životopisje. Osměrtnice. Starodavnost, sgodopisje i zemljopisje. Narodni običaji. Pripověsti i Basne. Rukotvorstvo, poljodelstvo i odhranjenje detce. Penezoslovje. Čudorednost. Književni oglasi. Različnosti.

⁴⁹ Na ovo će se osvrnuti nepotpisani autor, najavljujući u “Danici” (IX (1844): 17: 91-92) treće godište “Kola”. O tome više u sljedećem poglavlju.

u sitnije otisnutom vjesniku. “Naše gore list” (1861-1866), kao ilustrirana obiteljska revija, osim tekuće književne proizvodnje otvara i glasovima iz drugih područja, humoreskama i šaljivim crticama, a sve u nastojanju da se popuni mjesto nepostojećeg humorističnog lista. Osim toga, književna i kulturna zbivanja prate se u zasebnim rubrikama, podijeljenim po nacionalnim, uglavnom slavenskim, književnostima (hrvatska, srbska, česka, poljska, slovačka ili ruska književnost). “Književnik”, zamišljen kao preteča radu Akademije znanosti i umjetnosti i kao ovjerovljenje sposobnosti diskurzivne zajednice da udovolji pretpostavljenim znanstvenim normama, svoje rubrike oblikuje prema pojedinim područjima. U prvom dijelu časopisa su rasprave, u drugom recentna kritika, a na kraju književne vijesti – raspored koji se u mnogim znanstvenim publikacijama zadržao i danas. Prema područjima, najprije su objavljivane teme vezane uz jezikoslovlje i povijest hrvatske književnosti, zatim iz područja opće povijesti, zemljopisa, statistike i prirodnih znanosti. Pedantnost u sistematizaciji područja, vidljiva na razini časopisa, ne odgovara posve Jagićevoj, nešto ranije spomenutoj, upotrebi pojma “knjiženstvo”. Ipak, unatoč tome što taj pojam koristi u značenju koji je već pomalo zastarjelo i nije sasvim u suglasju s njegovim znanstvenim obzorima, u tom *Kratkom priegledu iz “Književnika”* (III (1865): 3: 552-585) Jagić predmete kojima se bavi pedantno strukturira prema područjima, među kojima književnosti doista posvećuje posebnu pozornost. Čini to uvjeren da je najveće bogatstvo zemlje upravo “divota našega jezika i milinje našega narodnoga pjesništva” koje uspoređuje sa starim grčkim: “i naš se narod diči pjesničtvom krasote homerske: – a hoće li igda i njemu svanuti Sokrati i Platoni, Pindari i Sofokli? Ako igda, to tek onda, kad obrazovanost naša poskoči skokom bistrumlja narodnoga, kada postane višom potencijom duha narodnjega” (ibid: 569). Književnost se, dakle, smatra potenciranjem izvornoga narodnoga genija (duha), a tzv. umjetna književnost treba nastati na vrelu narodne poezije. Isto tako se, prema Jagiću, valja pobrinuti da se,

jednako kao i narodno pjesništvo, skuplja i objavljuje “dio starije knjige naše”, kao što to radi Ivan Kukuljević. Važno je istaknuti kako Jagić već u ovom članku iz “Književnika” izdvaja književnu povijest kao instancu verifikacije književnosti, te smatra da se “naša literarno-historijska radnja još ne uzdiže do kritičkoga stadija” (ibid: 573). Rijetki plodovi književnopovijesnog promišljanja koje ističe su Šenoin članak *Naša književnost* iz “Glasonoše” (1865) i njegov vlastiti tekst objavljen na češkom i njemačkom. U cjelini gledano, zaključuje Jagić (ibid: 581), izuzmemo li sitnije pjesništvo, ono “prostonarodno” i nešto drama, književna proizvodnja je nikakva: “neima u nas dovoljno nauke i obrazovanja. Kakova i kolika nam je literatura naučna, upravo onakva i onolika je i liepa književnost.”

Svo “knjiženstvo”, dakle, ima za cilj narodnu prosvjetu i napredak: narod je konstantno percipiran kao agens i akter, kolektivni junak koji je izvor stvaralaštva ali i predmet prosvjetiteljskih nastojanja. Književnost nastaje iz naroda i svjedoči o njemu, kao “ogledalo života”, prema, u ono doba, omiljenom Friedrichu Schilleru koji smatra da pjesništvo treba “život, običaje, karakter i čitavu mudrost svoga vremena, prociedjenu, očišćenu i oplemenjenu ‘prikupiti’ u svoje ogledalo, pa da idealizirajućom vještinom iz sama svoga vieka uzor za viek stvori. Ali to predpostavlja, da ono samo nedodje van u zrele, obrazovane ruke” (cit. prema Jagiću, III (1865): 3: 576). Zbog toga je i Jagićeva ojađenost mrtvilo u domaćoj književnoj proizvodnji posljedica perspektive u kojoj je književnost odraz duhovnog stanja naroda: “Ta za boga, ako oduzmete nekoliko knjiga školskih, koje su većinom prievodi s njemačkih originala za tiem nekoliko djela naučnih, koje gotovo isti čitaju, koji su ih napisali, i napokon još neki zametak od literature za mladež – to nemamo upravo što pokazati svietu kao samostalan plod duha narodnjega! Zar je duhovna snaga našega naroda tako omlitavila, da nismo više kadri gotovo ništa originalna ni zamisliti ni izvesti?” (*Plodovi književnosti hrvatske i srpske od pošljednje dvie godine*, “Vienac”, I (1869): 3: 67)

Na prvi se pogled može činiti da između projekta koji je Jagić zacrtao u “Književniku” i ovoga u “Vienču” nema velike razlike: oba su zamišljena kao književnopovijesni pregledi zadnjih godina. Članak iz “Vienca” je, štoviše, predstavljen kao nastavak ovog ranijeg. Ipak se već u odabranoj građi nazire razlika: književnost koja je u središtu zanimanja kasnijeg članka je doista književnost: *Kohan i Vlasta* Franje Markovića, pjesme Nikole Špuna, Kukuljevićeva drama, Banova i Dežmanova djela, Matičini književni projekti, a ne više sve što je uopće tiskano⁵⁰. Još jasnije je, u njegovu više teorijski zasnovanom članku *Živi li, napreduje li naša književnost?* iz istog broja “Vienca” (I (1869) 1: 19-23), uočljivo odvajanje književnog polja: umjesto postojećeg “književnog tumaranja” projicira se književni sustav.

Konkretni Jagićevi prijedlozi idu za osnivanjem učenih društava, okupljanjem kongresa hrvatskih i srpskih književnika koji bi izučili “kretanje i smjer književnosti” i otvorili joj nove putove, jer “ako podizanje trgovine smjera na materijalno blagostanje naroda, nije li podizanje književnosti glavni uvjet blagostanju duhovnome?” Osim toga, on predstavlja novopokrenuti “Vienac” (1869-1903) kao zborište ili skupštinu u kojoj će se promovirati i njegovati upravo *liepa književnost*. Zbog toga će se njegovati kritika koja neće biti puki izraz patriotizma: “Minulo je već, rekao bih, doba onakova sentimentalnog shvaćanja naše književnosti,

⁵⁰ Premda valja primijetiti kako će se pojam “knjiženstvo” ili “književnost” još dugo nalaziti u širem značenju svega otisnutog. Tako u “Vienčevu” *Listku* iz 1870: 15 stoji prikaz književnih i drugih časopisa. Njihova brojnost, pokazuje autor, svjedoči da se “i **naša mladjahna književnost**, koliko samo može, pobrinula da nijedna doba, nijedan stališ ne ostane sasvim bez zastupnika: samo vi novčari i vojnici nemate svog organa u svojoj kući” [istaknula M. P.]. Navode se pedagoški, pučki, gospodarski i građanski časopisi: okrenuti “građanstvu, domorodnim gospodjama i njihovim kćercama” (“Vienac”), zatim katolički, pravnički i znanstveni (“Rad” Akademije – “ozbiljna hrana”). Autor smatra da je sve ovo književnost, žali da se, zbog **mnoštva periodičkih listova** troši premnogo **književnih sila** “te nam ne preostaje dovoljna suviška **književnih ljudi**, koji bi **mimo časopise radili na polju književnom**”.

gdje se jednako kod svake knjige patriotizam ili požrtvovanje za domovinu u pomoć prizivalo. Barem bi trebalo, ako jošter nisu, da već jednom prestanu svi romantički odnošaji između hrvatskih knjiga i njihovih čitatelja...” Autonomizacija određenog područja, prema Bourdieu (1993: 29-73), znači definiranje njemu inherentnih kriterija po kojima će funkcionirati. Za književno područje to znači da u pisanju i vrednovanju književnosti više nisu presudni ekonomski, religijski, politički ili pedagoški faktori, već da je temeljno načelo estetsko. Jagićeva nastojanja da se “književnost u službi” ostavi prošlosti i da se okrene nova stranica nacionalne književne povijesti zapravo idu u tom smjeru koji bi, konačno, doveo do institucionalizacije područja i do podizanja njegova ugleda u društvu: “Dok nismo kadri dokazati čitatelju da može i u naškoj knjizi naći isto onoliko mudrosti, isto onoliko nauke – ali više milinja i slasti, nego u kojoj tudjinki, dotle nema književnosti dovoljno poštovanja u društvu, dotle nema realna fundamenta na kojemu ima biti osnovan svaki napredak” (ibid: 22). Ove teze potvrđuju kako uspostava “književnosti kao umjetnosti” (Heydebrand i Winko, 1996: 21) znači odustajanje od “heteronomnih” ciljeva zadanih još od prosvjetiteljstva, ali ne od perspektive napretka. Kako je već u prvom poglavlju spomenuto, u idejnoj pozadini književnih djela i njihove valorizacije upisan je “idealni cilj” upotpunjavanja ideje čovjeka, dovršavanja njegove idealne naravi. Upravo je ostvarenje tog cilja u središtu zanimanja književnosti, on povezuje kolektivnu idealizaciju – narodni genij i pojedinačnu po kojoj je “idealni čovjek” manifestiran u osobi stvaralačkog genija, umjetnika (ibid: 27).

“Vienac”, predstavljan kao “jedini hrvatski beletristični list”, deklarira estetsko načelo, te otvara zavidno veći prostor književnosti: proizvodnji, kritici i znanosti. U prvim se brojevima reklamira kao “projekt književnih drugova” poduprt Maticom ilirskom koji je osnovan “u zabavu i pouku, najpače našim krasoticam, a dakako i našem junačkomu spolu”. Zabavnim dijelom smatrali su pjesme i pripovijetke, prijevode, a poukom članke o kazalištu, odgoju

ženske mladeži, napretku domovine, pokretu domaće i strane knjige. Samo ime lista, alegorijsko-simboličko, prema Brešiću⁵¹ tipično za tadašnju produkciju, deklarira načelo antologičnosti: vijenac simbolizira, kako se kaže u najavi jednog izbora pjesništva, splet odabranog “najmirisnijeg cvjetja” ili, riječima kasnijeg urednika, Augusta Šenoe (VI (1874): 5: 80): “Vijenac’ neima biti pokušalištem već sjemeništem naše liepe književnosti.” Ova njegova tvrdnja korespondira s davnom definicijom književnog časopisa koju je, prilikom izlaženja “Kola”⁵² dao Stanko Vraz, a koja kaže da su časopisi književni hambari u koje se sprema zrelo žito za zimnicu. Vraz je, dakako, imao pred sobom nakanu promoviranja ozbiljnijeg bavljenja književnošću, tj. promoviranja “tržnog suda” – kritike. Nakon “Danice” koja je, prema Vrazu, bila književni list – glasonoša, “Kolo” je imalo biti mjestom proizvodnje znanstvenih i umjetničkih činjenica. Tako zamišljeni kao sjemeništa, vijenci ili hambari, književni časopisi kroz devetnaesto stoljeće rade na uspostavljanju i autonomizaciji književnosti, na stvaranju nacionalnog književnog kanona – svjedoka zlatnog doba slavne prošlosti i puta prema utopijskom ostvarenju novog sretnog doba, povratka ekonomske, političke i kulturne moći. Stupanj dosegnute autonomije književnog polja, status pojedinih književnih žanrova kao i uloga književne kritike, povijesti i znanosti uopće razlikuje se u periodu od “Danice” do “Vienca” ili čak

⁵¹ Alegorijsko-simboličkim nazivima, kako Brešić (2005: 41) pokazuje, kite se “Danica”, “Zora”, “Zvezda”, “Iskra”, “Neven”, “Bosiljak”, “Leptir”, “Sokol”, “Lada”, “Vila/Vile”, “Kolo”, “Vijenac”, a topografskim odrednicama “Bosanski Prijatelj”, “Slavonac”, “Dubrovnik”, “Slovinac”, “Hrvatska”, “Balkan”. Glasila koja će se javiti a kasnije, na prijelomu stoljeća, dodat će nove odrednice, “s novim tipom estetizacije (secesija) i duhovne orijentacije (kozmpolitizam)”. Prelaskom u novo stoljeće, prema Brešiću, “periodika će biti u znaku internacionalnoga odnosa sada uglavnom prema *vremenskoj* izravnoj ili posrednoj dimenziji”, primjerice “Novi vijek”, “Nova Nada”, “Novo Doba”, “Novo Svjetlo”, “Mladost”, “Preporod”, “Život”, “Savremenik”.

⁵² Tekst je neobjavljeni (Maixner, 1951: 5-46) nacrt predgovora za prvu knjigu “Kola” i smatra se prvom definicijom novina i časopisa (Brešić, 2005: 33).

“Života” ili “Savremenika”. Djelovanje književnog časopisa počiva na načelima vrednovanja najprije kroz selekciju, a zatim i kroz grafičko oblikovanje i položaj, te eksplicitno kroz komentare, kritiku i obavijesti. Tako se npr. od “Danice” favorizira poezija, epska, prigodničarska, ljubavna i domoljubna, “Kolo” profilira književnu kritiku, a “Neven” potiče pisanje proze i objavljivanje usmenog (narodnog) stvaralaštva.⁵³ “Vienac”, kako će se vidjeti, preuzima i vrednuje poeziju kao privilegirani žanr, da bi, u vrijeme i nakon Šenoina uređivanja, proza zauzela povlašteno mjesto. U fokusu zanimanja ostaju znanje, obrazovanje i istina pripovjednog teksta, a s njima i prozne forme – prikladne za realistički angažman mladih pravaša. Nakon njih, s modernom, vraća se poezija i kratki prozni oblici, čime se potvrđuje, barem u devetnaestom stoljeću, zakonitost suprotnosti između susljednih generacija, a srodnosti između “djedova” i “unuka”, kako su je definirali ruski formalisti.

Ova skica dinamike u vrednovanju književnih žanrova dana je samo kao naznaka paralelnih i analognih zbivanja koje unutar književnog polja usmjeravaju proces njegove autonomizacije: odvajanja od drugih društvenih polja i stvaranja vlastitih kriterija djelovanja i prosuđivanja. Promjene vidljive u statusu književnog djela jednako su, ako ne i jasnije, prisutne u uspostavljanju funkcije autora, kao i u ovlaštenju instance koja ima vlast da autorizira autora: instance kritičara, povjesničara i znanstvenika. Svaki od spomenutih čimbenika: autor/ica, djelo i čitatelj/ica bilo u najširem smislu publike, bilo u najužem pod kojim mislimo one netom spomenute “povlaštene čitatelje”, jednako je važan u stvaranju institucije književnosti kakva nam je danas poznata. Ipak, oni se u ovom procesu koji pratimo kroz devetnaesto stoljeće, stanovitom kulturnom mimikrijom trude kao dominantnu izdvojiti funkciju autora, što je tema idućeg poglavlja.

⁵³ O tome u Protrka, 2002.

2.2.3.

Autorstvo

Riječ je o autoru. Autoru shvaćenom, dakako, ne kao govornom pojedincu koji je izrekao ili napisao neki tekst, već autoru kao principu grupiranja diskursa, kao jedinstvu i izvoru njegova značenja, kao žarištu njegove koherentnosti.

M. Foucault, *Poredak diskursa*

Književna se povijest obično zamišlja kao kontinuiran razvoj od grčke usmene poezije preko velikih povijesnih epoha, atenske demokracije, prosvjetiteljskog racionalizma ili estetike kraja stoljeća (Kernan 1990: 14) do suvremenosti. Perspektiva uzora se mijenja, prilagođavaju se i pojmovi ukusa, a sama književnost od početka nastaje kao tekstualno orijentirana institucija (ibid: 15) sastavljena od velikih književnih djela, *Ilijade*, *Hamleta*, *Rata i mira*, izmišljenih likova i biografija njihovih autora. Aktivnosti proučavatelja književnosti, kritičara, povjesničara i teoretičara oko ovog polja stvaraju egzistencijalnu mrežu sastavljenu od široke sekundarne literature: književnih povijesti i teorija, poetika, usporednih čitanja, antologija, filoloških istraživanja, biografija i bibliografija. Imaginacija, kreativnost, stil i mit postaju ključne odrednice razumijevanja središnje uloge u procesu nastanka književnosti – autora. Važno je napomenuti kako one oblikuju razumijevanje i već spomenutog pojma genija koji je osnova promišljanja modernog pojma književnosti. Pojam autora postaje, prema Michelu Foucaultu (1994: 123)⁵⁴, za književnost relevantan

⁵⁴ U *Riječima i stvarima* Foucault razmatra modernu paradigmu (epistemu) u kojoj se uspostavlja instanca čovjeka kao suverenog i transcendentnog subjekta, i to nakon 1800. godine. O samom pojmu autora Foucault je pisao naknadno, u tekstu *Što je autor?* (1969), nastojeći revidirati neke nedoumice iz *Riječi i stvari*, gdje je, kako kaže, “namjeravao analizirati verbalne nakupine kao diskurzivne slojeve koji leže izvan poznatih kategorija, kao što su knjiga, djelo ili određeni autor”

u današnjem smislu tek s razvojem humanističke episteme nakon sedamnaestog stoljeća. Tada ta funkcija, koja je ranije bila odlučujući indeks istine znanstvenog diskursa u znanosti, gubi i dobiva funkciju imenovanja kakva teorema, posljedice, primjera ili sindroma, dok se u književnosti njezina važnost sve više povećava. Umjesto ranije relativne anonimnosti, danas je književnost, smatra Foucault, ovisna o autorstvu, pa se od autora traži ne samo potpisivanje djela, već i da “vodi računa o jedinstvu teksta koji se nalazi pod njegovim imenom; traži se da on otkrije, ili da barem naznači, skriveni smisao koji ih prožima; zahtijeva se da ih on artikulira prema svom osobnom životu i prema svojim životnim iskustvima, prema zbiljskoj povijesti u kojoj su nastali. Autor je onaj koji uznemirujućem jeziku fikcije daje njegovo jedinstvo, njegovu uklopljenost u zbilju.” Autorstvo i genij su pojmovi koji, prema Bourdieu, premještaju pozornost s procesa stvaranja i autorizacije tekstova, procesa u kojem sudjeluju mnogobrojni faktori, pojedinci i institucije, na sam proizvod – djelo. Ono se pokazuje sre-

(prema Burke, 2000: 116). Foucault razmatra tada recentnu krilaticu o smrti autora, pri čemu tvrdi da je autor mrtav samo ako je oduvijek bio mrtav. On, pritom, dakako govori o autoru kao historijski uvjetovanoj funkciji teksta, a ne kao o građanskom pojedincu, osobi. Definiirajući naknadno transdikurzivnu narav autorstva kod velikana, “osnivača diskurzivnosti”, Foucault predlaže da princip autorstva prevlada granice teksta koji nosi njegovo ime. Ti osnivači nisu samo velika imena, poput književnika, osnivača znanosti ili autora vjerskih tekstova, oni su utemeljitelji diskursa. Njihov je rad otvorio mogućnosti i pravila za formiranje drugih tekstova. Zasnivanje diskurzivnosti se razlikuje od zasnivanja znanosti po mogućnosti njihova nadilaženja: “Dok povijest znanosti teži tomu da bude sklopljena od paradigmi koje se nadomještaju u linearnom ili progresivnom nizu, sve udaljenijem od inauguralnih teorema ili otkrića, povijest marksističke ili frojdijanske diskurzivnosti poprima formu neprestanog vraćanja osnivačima.” Ili, Foucaultovim riječima, “Djelo inicijatora diskurzivnosti nije smješteno u prostor definiran znanošću; naprotiv, znanost odnosno diskurzivnost upućuju na njihovo djelo kao na primarne koordinate” (Burke: 119). Rođenje čovjeka i smrt boga koje, prema Nietzscheovoj argumentaciji, naviješta 19. stoljeće, dočekat će svoj rasap u 20. stoljeću, s potpunim rasapom ideje subjekta i “smrću čovjeka”, što će se, naravno, vidjeti i u načinu stvaranja književnosti te u percipiranju i održavanju književnog kanona.

dišnjem i nepatvorenim, a mehanizmi njegove proizvodnje i održavanja – autorizacije djela i autora ostaju skriveni. Ideologija stvaralaštva koja od autora čini prvi i posljednji izvor vrijednosti djela prikriva činjenicu da su kulturni poslovnjaci (trgovci umjetninama, izdavači) istodobno osobe koje se koriste radom “stvaratelja”, prodajući “sveto” ali i osobe koje, stavljajući u prodaju: izložbama ili objavljivanjem djela, posvećuju to svoje “otkriće”.⁵⁵ Trgovac umjetninama je, smatra Bourdieu, osoba koja štiti vrijednost autora kojeg brani, “ulaže u njegovu slavu”, djeluje kao “simbolički bankar” koji radi na jačanju simboličkog kapitala te osobe i njezinog djela. Izdavači su, prema tome, vrsta uglednih sponzora koji, kao i pisci predgovora i kritičari, članovi žirija za nagrade, savjetnici za kupovinu, pa na koncu i sama publika, omogućuju vrednovanje pojedinog djela. Svi oni to čine svojim konkretnim sudjelovanjem u lancu proizvodnje vrijednosti autora i djela: podupirući ga materijalno, izdavanjem i kupovanjem, povezujući dio vlastitih vrijednosti s prihvaćanjem konkretnog autora i djela. Svi oni zapravo stvaraju stvaratelja, pa je zato, unatoč eksponiranosti pojedinih instanci u tom procesu “autorizacije autora”, kako kaže Bourdieu (1993: 74-111), teško govoriti o centraliziranju autorizacijske moći. Zbog toga, prema ranije citiranom navodu, Bourdieu tvrdi kako simbolički kapital i status autora ne određuje “ova ili ona ‘utjecajna osoba’, institucija, prikaz, časopis, akademija, klika, trgovac ili izdavač, čak ni čitav skup ‘osobnosti svijeta umjetnosti i kulture’”, već ponajprije i na kraju samo “polje proizvodnje, shvaćeno kao sustav objektivnih odnosa među ovim agensima i institucijama i kao poprište u borbi za monopol moći nad posvećivanjem, u kojoj se vrijednost umjetničkog djela i vjerovanje u tu vrijednost neprestano generiraju”.

⁵⁵ Bourdieu, vidljivo je, navedenim terminima naglašava sakralizacijski moment proizvodnje književne vrijednosti i, implicitno, književnog kanona. “Sveto”, “posvećenje”, “vjerovanje” opisuju ne samo auratičnost djela, već i crkvenim obredima srodnu, performativnu narav proizvodnje književnog kanona. S time su usporedivi, među ostalim, izvodi A. Assman (2002: 48).

Radi se dakle o proizvodnji vjerovanja i o ekonomiji simboličkih dobara, o poretku koji, kao što je u prvom poglavlju eksplicirano, funkcionira stvarajući vrijednosti obrnuto proporcionalne ekonomskom redu (*dénégation*, prema Freudovu *Verneinung*, ekonomskih vrijednosti). Ideologija izvornog stvaralaštva, pojam genija i podupiranje inherentnih vrijednosti i vjerovanja su termini koji otkrivaju karakter procesa stvaranja književnog kanona: pojma koji i sâm, kao što je navedeno, ima biblijsku i juridičku etimologiju. Radi se o tome da, kroz osamnaesto i devetnaesto stoljeće, u skladu s prosvjetiteljskom idejom, obrazovanje nadomješta religiju, a ciljana skupina postaje rastuće građanstvo, službenici i privrednici koji njeguju radnu etiku štedljivosti, odlučnosti i spremnosti na rizik. Umjesto plemićkih predodžbi o časti, avanturizmu, radu i dokolici, oni naglašavaju osobni integritet, uživaju u konkurenciji, motivirani su zaradom i probitkom (usp. Assman, 2002: 39). Kultura se postupno odvaja od politike i znanosti, a umjetnost i povijest postaju poprištem i najvažnijim sadržajem obrazovnog diskursa: “Umetnost se približava nauci u novim disciplinama nauke o književnosti, a istovremeno se sakralizuje kanonizovanjem klasika. Historija se scijentifikuje u istorijskim naukama, a istovremeno se i sakralizuje kanonizovanjem klasika” (ibid: 48). Mediji i rituali sakraliziraju umjetnost i time rade na nacionalnom pamćenju: tome jednako pridonose spomenici u čast velikanima, proslave obljetnica, kao i kanoniziranje klasika u rizičnima citata i antologijama. Dominantan medij književnosti u devetnaestom stoljeću, književni časopisi, ustrajavaju na provođenju uporišta sakralizacije: podupiru nastanak autorskih ličnosti, bardova, umjetničkih genija, nude preglede njihovih opusa i biografija, kolažiraju ih likovnim priložima koji sugeriraju neodvojivost lika i djela.

2.2.3.1.

Izdvajanje klasika, začetak kanona

Mjesto autora u književnoj periodici može se činiti samorazumljivim, no već i sam način potpisivanja priloga ili izostanak potpisa otvara različite mogućnosti interpretacije. “Pitanje *autora* pojedinih priloga”, kaže Vinko Brešić (ibid: 45), “relativiziralo se u rasponu od potpunoga izostavljanja preko skrivanja iza inicijala, šifri i “slijepih imena”, tj. pseudonima, do djelomičnoga otkrivanja samo dijelova imena i prezimena tako da se ni danas mnogim priložima – uz najbolju volju – ne zna autor ili se pri naknadnim pokušajima da im se imena ipak otkriju nerijetko događaju pogreške.” Mnogobrojni načini tretiranja autorstva u časopisnoj praksi devetnaestog stoljeća, koje izlaže Brešić, zapravo otkrivaju status autora kao relevantnog čimbenika u stvaranju književnog i kulturnog polja. *Nomen est omen* u postavljanju znakovna kolektivnog pamćenja i reprezentacije kakav je kanon, stoga ne začuđuje dovrtljivost u otkrivanju i skrivanju društvenih identiteta, što se ne mijenja postupnim jačanjem simboličkih funkcija i dobara. U tom su smislu zanimljivi slučajevi gomilanja imenskih odrednica, npr. Ivan Mažuranić, Ilir iz Primorja horvatskog, Antun Mihanović, Ilir iz Horvatske ili Stanko Vraz, Ilir iz Štajera ili, drugi, slučajevi postavljanja mrtvih kao živih imena, kao u Gajevoj “Danici” u kojoj se stari pisci objavljuju kao živući. Prvi slučaj, “toponimizaciju autorstva”, gomilanje imena na mjestu oznake autora u časopisima, Brešić (ibid: 47-48) ne tumači kao način pridavanja izuzetne važnosti “formalnoj vlastitosti djela dotičnih autora”, već kao stratešku komponentu “poželjnoga *političkoga identiteta* koji Ljudevit Gaj pokušava konstruirati objedinjujući uredničku s vlastitom preporodnom politikom, dakako, stavljajući prvu u službu druge.” Ipak, kolikogod da je bjelodana politička intencija ovog postupka, činjenica je da se, bez obzira je li riječ o povezivanju stvarnih toponima sa stvarnim građanskim imenima, inicijalima ili pseudonimima, njima eksponira upravo instanca

autora koja se u ovo vrijeme, kako uostalom pokazuje i Brešić, kroz različite načine tretiranja u periodici, stabilizira. Funkcija autora postaje sve važnija: čak i u slučajevima njihova izostajanja ili zakrivanja, djela se povezuju s autorima, a jednom zadobiveno ime se kao kišobran nadnosi nad moguće interpretacije svih novih tekstova. Ime postaje prepoznatljivom simboličkom valutom unutar književnog polja, pa se rasprave i polemike, kako će se vidjeti u zadnjem poglavlju, neizostavne u njegovoj dinamici, vezuju uz značenja imena sudionika. Pravo autora da ne otkrije svoje građansko ime i identitet najčešće se kavalirski čuva, čak i kad, u polemikama, prestaju svi kavalirski odnosi. Autor, kao što će se vidjeti, omogućuje i projekciju individualnog genija koji se rađa i oblikuje u sprezi s narodnim, anonimnim genijem. Nakon brojnih “prilagođavanja” i preispisivanja, bilo narodnih, bilo stranih djela u jezik domaće književnosti, postupno se, dosljednije u “Nevenu” i nakon njega, počinje raditi na njegovanju “izvorne” književnosti⁵⁶. Naročito se u “Viencu” pazi na to da djelo bude izvorno – ne samo pisano na narodnom jeziku, već i u formalnom, narativnom smislu originalno djelo potpisanog autora, nastalo iz “narodne povijesti” ili suvremenog života. Znakovit je primjer pravaške

⁵⁶ Već će se u “Zori Dalmatinskoj” uz Kazalijevu *Siroticu od Lopuda* pojaviti oznaka *Izborna pripoviest*. “Neven” već u sadržaju godišta uvodi praksu razlikovanja izvornih od prevedenih i prerađenih radova. Toga će se kasnije držati i drugi časopisi, od “Vienca” i “Hrvatske vile” do “Prosvjete”. Ovaj časopis, osim toga, od trećeg godišta 1854. godine ustanovljuje i nagrade za izvornu prozu, što je tema zadnjeg dijela središnjeg poglavlja. Kvalifikativ “izvornog” ostaje važan i u drugim časopisima, od “Naše gore lista”, “Bosiljka”, “Slavonca”, do “Glasonoš”, “Vienca” ili “Prosvjete”. U “Glasonoši” (V (1865): 9: 65-67; 74-75; 81-82; 89-91) je tako, primjerice, Šenoina pripovijetka *Turopoljski top* podnaslovljena kao izvorna. “Vienac” posebno pazi na objavljivanje izvornih pripovijedaka, tako da se uz naslove Josipa Eugena Tomića, Ivana Trnskoga, Janka Jurkovića i dr. neizostavno pojavljuje oznaka izvornog ostvarenja. Šenoini romani *Čuvaj se senjske ruke* i *Branka* objavljeni su s oznakom *Izborna historična pripoviest* (“Vienac”, VII (1875): 46. 733-735; 749-755; 774-781; 789-794; 805-811; 825-834; 841-849).

“Hrvatske” (1880-1881), za koju i u opisu časopisa stoji da je “napisala i izdala ju hrvatska mladost Stranke prava”, koja zagovara anonimnost svih svojih suradnika: “Imena pisacah neiztičemo, jer gdje se radi za ideje, osobnosti su nuzgredne i jer zdrava kritika treba stvari a ne osobah.” Tim se anakronim postupkom uzaludno odupire tada već dominantnoj funkciji autora, ostavljajući od svih imena jedino ime stranke.

Drugo navedeno, objavljivanje starih pisaca kao živućih, zasigurno predstavlja jedan od načina re/valorizacije tih autora. Jednako kao što se Gunduliću naknadno organizira pokop i služi svečano “posmrtno slavlje”, tako se i ovdje, nastoji osuvremeniti autore koji se drže svevremenima. Upravo će s njima otvoriti model vrednovanja i kanonizacije pisaca. Njegovanje instance autora u časopisima počinje, dakle, s izdvajanjem domaćih klasika: najprije Ivana Gundulića, a zatim Junija Palmotića i drugih. Oni se uspoređuju sa starim grčkim klasicima, a Dubrovnik se, uopće, naziva ilirskom (hrvatskom) Atenom. Tako se u tekstu Ivana Müllera *Dubrovnik, ilirska republika* ponavlja Apendinijeva teza koju je iznosio i Dimitrija Demeter, da je učenje starih klasika sačuvalo u Dubrovniku ozbiljnost i krepost, pa je postao “preponom protiv Varvarstva” (“Danica”, XV (1849): 1: 76). U Gundulićevu se djelu prepoznaje grčka savršenost, a Palmotić utjelovljuje obnovitelja koji je doživio strašan potres i propast svog grada, ali ga je i pomogao podići iz pepela, čime su i on i srušena i obnovljena ilirska Atena poslužili kao živa slika slavne ilirske prošlosti koju treba uzdići iz pepela. Tom se slikom, omiljenom u devetnaestom stoljeću, služi i Pavao Stoos u govoru kod proslave dva stoljeća smrti Ivana Gundulića, kada kaže da se nad pjesnikovim pepelom uzdiže zeleni lovor-vijenac. “Ali duh on živi, živi on (...) na krilih od vremena iz duboke zaboravnosti uznešen isti on veliki duh Gundulićev ko zvězda stolětna jezdi po nebu slavjanskom!” (“Danica” III (1838): 52: 205)

Kako je već u prethodnom poglavlju naznačeno, pojam klasika postaje mjerilom trajnosti nacionalne kulture. Pjesnikovo uskrsnu-

će za Stoosa je metafora nacionalnog uskrsnuća. Gundulić je ustoličen, kako pokazuje i znamenita slika Vlaha Bukovca, *Hrvatski narodni preporod* (1895), kao vladar nacionalnog Parnasa kojemu u poklon dolaze živi autori⁵⁷. Njegov je *Osman* predstavljen kao kruna kojom se ovjenčao, tako da ne zaslužuje manju slavu “vèrh Omera i Danta”. Kao “zastupnik” i “prečisti glas naroda”, Gundulić je reprezentativan autor koji pokazuje kako je tekao proces izdvajanja i kanonizacije tzv. starih hrvatskih (ilirskih) pisaca. Njegov je primjer znakovit, ne samo zbog trajnosti procesa i brojnosti priloga kojima je valoriziran, nego i zbog povlaštenog položaja koji je doista zauzimao. U nastavku će, bez pretenzije na potpunost u analizi, biti izdvojeni važniji tekstovi koji su utjecali na kanonizaciju ovog već devetnaestim stoljećem proslavljenog autora. Na njegovu primjeru može se ustanoviti kako je proces kanonizacije nacionalnih književnih klasika vidljiv kroz nekoliko segmenata časopisne prakse.

Autori, dakle, bivaju izdvajani i kanonizirani kontinuiranim objavljivanjem, samostalno ili u antologijama, izborima i pregledima stvaralaštva. Pri tome je izbor priloga koji se, sukladno uredničkoj moći, odigrava u kreiranju uredničke politike pojedinog časopisa već, kao što je spomenuto, vrijednosno obilježen. Kad je riječ o Gunduliću, dijelovi njegova *Osmana* objavljivani su

⁵⁷ Gundulićev tron s jedne strane ima perspektivu ilirske Atene, Dubronika, a s druge novi centar preporodnih aktivnosti, Zagreb. Dubrovnik kroz devetnaesto stoljeće postaje središnje mjesto (izvor) nacionalnog ponosa: stvarni prostor u imaginativnom projektu stvaranja nacionalnog identiteta. Ivan Kukuljević Sakcinski, u svojim *Putnim uspomnama* (Zagreb, 1873: 76) piše: “Srdce mi kucaše od veselja i suza radostna pomoli se na licu, jer doživih dugo željeni čas da vidim Dubrovnik, o kojem svaki naobraženi mladić u Hrvatskoj u ono doba s ushitom i ponosom govoraše...” Više o Kukuljevićevo odnosu prema Dubrovniku, kao i o mjestu Grada i njegovih žitelja u imaginarnom krajoliku devetnaestog stoljeća u informativnom, premda ponešto suhoparnom i nekim suvremenim političkim stavovima opterećenom pregledu Ive Perića *Dubrovačke teme XIX. stoljeća*, Zagreb, 1997.

kontinuirano od prvih brojeva “Danice” u kojima je funkcionirao na citatnoj razini, kao moto ili krilatica niza brojeva, preko Stojanovićeve prepričavanja u “Nevenu”⁵⁸ do prvih brojeva “Prosvjete”.⁵⁹ Neizostavan je bio i u pregledima, izborima ili antologijama stvaralaštva. Antologije na poseban način osvjetljavaju nastanak književnog kanona, pa će o njima više biti riječi u zadnjem dijelu ovog središnjeg poglavlja⁶⁰ u kojem će biti razmatran evaluativni diskurs književne kritike, povijesti i znanosti.

Autori se, osim toga, izdvajaju i upućuju u proces kanonizacije i kontekstualizacijom u književnopovijesnim pregledima i biografijama, komparatističkim člancima, poetikama, programima i teorijskim pregledima. Kroz ove žanrove već dotičemo pitanja recepcije književnog djela i autorskog opusa, što je tema sljedećeg

⁵⁸ Mijat Stojanović je smatrao da, ukoliko nema izvornih domaćih novela, treba uzeti fabulu starog umjetničkog ili narodnog pjesništva, pa preraditi u prozu. Sâm je preradio dijelove *Osmana* i objavio ih pod naslovima *Sunčanica*. (Pripovest od Mijata Stojanovića po Gunduliću iz pjesme prenešena na razrješen slog) (“Neven”, II (1853): 6: 81-85) i *Krunoslava*. Po Gunduliću spisao M. Stojanović (“Neven”, IV (1855): 34: 528-529; 545-546; 559-561).

⁵⁹ Tako je u prvom godištu “Prosvjete” (1893: 22: 425) objavljen je *Boj medju Djalaver pašom i Hajdarom, kraljevićem perzijanskim, za liepu Begum djevojku iz devetnaestog pjevanja Osmana*.

⁶⁰ Kroz devetnaesto stoljeće u hrvatskoj književnosti nastaju njihove brojne inačice, od antologija starih pisaca (*Razno cvjetje iz “Danice”*, *Slavjanska antologija* Mede Pucića iz 1844. godine), antologija narodnog pjesništva (Tommaseo, 1844), suvremenog pjesništva (Kaznačičev *Vienac* iz 1872. i 1882) ili one koje objeđinjavaju sve navedeno (Šenoini *Vienac izabranih pjesama hrvatskih i srbskih*, 1873. i *Antologija pjesništva hrvatskoga i srbskoga narodnoga i umjetnoga sa uvodom o poetici*, 1876). Njihova je simbolička je vrijednost naglašavana i skupocjenim tiskom i opremom, kako se vidi na primjeru prve Šenoine antologije. Smatralo se da su one reprezentativne po dosegnutoj književnoj vrijednosti, ali i po tome što čine zornom ideju književnog kanona (ili umjetnosti uopće) kao ishodišta narodnog (ilirskog, slavenskog, hrvatskog) genija, stvarateljskog duha. Izbor i selekcija antologija i pregleda svakako je vrijednosno označena, pa ih možemo držati prethodnicama eksplicitnijem načinu valorizacije autora i djela u književnim povijestima, pregledima i biografijama, o čemu će biti riječi u kasnijim poglavljima.

dijela poglavlja o autonomizaciji književnosti. Ovdje, tek naznačujući ovu kompleksnu temu, recimo da je postupak direktne valorizacije književnog djela dio strategije polja kojim se ono počinje zatvarati i osamostaljavati unutar društvenog sistema. Kao što reče Jagić: književna je znanost znak zrelosti književnosti shvaćene kao proizvodnja djela. Ranije implicitno vrednovanje knjiženog djela izdvajanjem i bibliografiranjem u novim tekstovima dobiva jasnije mjesto. Stručni i znanstveni književnopolovijesni, kritički i teorijski tekstovi usmjeravaju čitateljsku pozornost na posebne aspekte djela, izdvajaju naročite vrijednosti i jasnijom čine aksiomatku u kojoj nastaje njegovo razumijevanje. Književni povjesničar, teoretičar i kritičar funkcioniraju kao povlašteni čitatelji; oni kojima je unutar polja otvoreno mjesto moći nad autorizacijom autora. Oni izdvajaju djelo, ali se i sami izdvajaju svojim ukusom, naobrazbom i položajem unutar književnog polja. Kao takvi, oni su “posrednici” između autora, djela i publike – i time zapravo indikatori promjena u samoj instituciji književnosti. Kad je riječ o fenomenu Gundulićeva “otkrića” u devetnaestom stoljeću, moguće je pratiti izuzetnu i kontinuiranu produkciju, od Demetrovih članaka u prvim godištim “Danice”, preko polemike između Armina Pavića i Franje Markovića do književnopolovijesnih i estetskih sudova Gj. Šurmina ili Gj. S. Deželića u “Prosvjeti” početkom dvadesetog stoljeća.

Cilj prvih stručnih i znanstvenih članaka bilo je argumentirano upućivanje na postojanje književnosti na narodnom jeziku. Njima se književnost neskriveno valorizirala, često u polemičkom tonu prema neistomišljenicima, čime se, kao što je navedeno u prvom dijelu poglavlja, davao legitimitet koncepciji nacionalne književne povijesti i identiteta. Primjeri su već ranije spomenuti članci Dimitrija Demetra, Pavla Stoosa ili Franje Račkoga.⁶¹ Nakon njih se,

⁶¹ Riječ je, dakle, o člancima Dimitrija Demetra *Gundulić* (“Danica”, IV (1838): 50: 197), *Misli o ilirskom književnom jeziku* (“Danica”, Zagreb, IX (1843): 1-3:

već sedamdesetih godina, u raspravi između Armina Pavića i Franje Markovića⁶², uočava primarno stručno-estetska legitimacija iznesenih vrijednosti sudova. Armin Pavić piše nastojeći utjecati na revalorizaciju statusa starih dubrovačkih književnika u nacionalnom kanonu, posebno Gundulićeva *Osmana*, dok starina Franjo Marković nastupa kao zastupnik tradicije, norme i vrijednosti. Ne ulazeći u pojedinosti polemike, valja tek primijetiti da njihov diskurs, bez obzira na polazišta i stavove, pokazuje oznanstvenjivanje kritike, odnosno njezino okretanje prema kriterijima samog područja – estetskim, razumije se. Osim toga, u ovoj se raspravi potvrđuje da novi, institucionalno ovjereni načini uzdrmanja kanona starih pisaca zapravo podupiru njihovo postojeće mjesto.

Jednom kada je pisac poput Ivana Gundulića zauzeo poziciju u univerzumu nacionalne književnosti postaje važno tko, kada, gdje i na koji način piše o njemu. Da bi se održao u kolektivnom kulturalnom pamćenju sada je dovoljno povremeno ga citirati ili spomenuti u književnim pregledima i kritikama, upotrijebiti ga

1-2; 5-8; 9-11) i *Prijateljem jugoslavenske sloge i prosvjete* ("Danica", XVIII (1847): 17), Štoosovu *Govoru prigodom svetkovanja dvjestoljetne uspomene Ivana Gundulića, držanom u crkvi sv. Katarine, u Zagrebu dana 20. Pros. 1838.* ("Danica", IV (1838): 52: 205-208), Babukićevu *Kratkom izvještju o Osmanu Gundulićevu* ("Danica", IX (1844): 3: 11-12), Veberovu članku u "Nevenu", (II (1853): 44: 690-693; 706-711), izvještajima Franje Račkoga *Knjigopisi Gundulićeva Osmana i Palmotoćeve Krstovke u Vatikanskoj knjižnici* ("Neven", VII (1858): 12: 189-191; 206-207) i *Ivana Gundulića "Jeruzalem slobodjen"* ("Vienac", V (1873): 7: 108-111).

⁶² Pavić i Marković su raspravljali u nekoliko navrata, a njihovu raspravu navodim kao ilustraciju, u mjeri u kojoj je prisutna u periodici. Rad Armina Pavića *Prilog estetičnoj ocjeni Gundulićeva Osmana* zabilježen je u "Viencu" IX (1877): 6: 95-96, a opširna Markovićeve kritika *Estetičnoj ocjeni Gundulićeva Osmana po spisu A. Pavića*, (Zagreb, 1879, Albrecht, 8. 40) objavljena je dvije godine kasnije ("Vienac", XI (1879): 21: 329-334). Pavić je, osim toga, napisao i *O kompoziciji Gundulićeva Osmana*, Rad JAZU, XXXII, 1875, a Marković reagirao tekstom *Metoda g. Pavića u rasudjivanju Osmana*, u: *Estetička ocjena Gundulićeva Osmana*, peto poglavlje, Zagreb, 1880.

kao mjeru vrijednosti nekog djela ili autora ili ga se spomenuti prilikom obilježavanja godišnjica.⁶³ U tim slučajevima se, povratnim djelovanjem, potvrđuje kanonski autor, ali i oni koji zauzimaju instancu ovlaštenu da bi ga potvrdila: kritičari, povjesničari, teoretičari. Oni “koriste priliku” ili privilegij koji im je dan i revaloriziraju Gundulićevo djelo stavljajući ga u kontekst relevantnih suvremenih političkih, ideoloških ili estetskih pitanja⁶⁴.

Zatim, kad je proces već pokrenut, kanonski se status autora potvrđuje citatnošću, intertekstualnošću, preradama i parodiranjem u suvremenim književnim djelima. Ovaj način ovjeravanja autora i/ili njegova djela je, zapravo, najneuhvatljiviji, jer se, vremenom upisani u kulturalno pamćenje zajednice, pojavljuju intertekstualno u najširem značenju riječi, na razinama koje su u nekim slučajevima posve skrivene. U drugim slučajevima se, pogotovo u vrijeme prigodničarske poezije, sama nova književnost i novi autori legitimiraju pozivanjem, citiranjem i posvećivanjem posvećenom (kanonskom) autoru. Ovdje, stoga, tek nekoliko tako eksplicitiranih posveta, citata i prerada vezanih uz Gundulića.

⁶³ Brojni su prigodni tekstovi koji nanovo kontekstualiziraju Gundulićev lik i djelo. Npr. Hugo Badalić: *Tristogodišnjica poroda Ivana Gundulića*. “Vienac”, XX (1888): 2: 30-32; Milivoj Šrepel: *Ivan Gundulić i Hrvati u Banovini*. “Vienac”, XXV (1893): 26: 406-407; Stjepko Španić: *Gundulićevo slavlje u Dubrovniku*. “Vienac”, XXV (1893): 30: 486-488; Gj. Šurmin: *O rukopisu Gundulićeve “Osmana”*. “Vienac”, XXVI (1894): 41: 656-658; V. Milić: *Gundulić otac novije književnosti hrvatske i srbske*. “Vienac”, XXVII (1895): 41: 653-654; 670-671; 682-687; Alfred Jensen: *Manji prinosi za poznavanje Gundulića*. “Vienac”, XXXIII (1901): 49: 989-991; 1007-1010; 1028-1030; Stojan Novaković: *Prilog k tumačenju Gundulićeve “Osmana”*. “Slovinac”, II (1879): 5: 76-78; J. Š.: *Ivan Franjin Gundulić*. “Prosvjeta”, I (1893) 22: 426-430.

⁶⁴ Tako, primjerice, Stjepan Miletić piše o Gunduliću kao dramskom pjesniku (“Vienac”, XXV (1893): 26: 407-414), nepotpisani autor o stavu Ivana Gundulića o Srbima u *Osmanu*. (“Vienac”, XXV (1893): 26: 414-415), a Gjuro Stj. Deželić članak *Ivan Gundulić o ljepoti* (“Prosvjeta”, XII (1904): 3: 83-86; 112-115; 140-142; 171-173).

Poezija – Gundulićev je ep svoju prvu potvrdu dobio u slavnom dopjevu Ivana Mažuranića, kao i u načinu na koji je intertekstualno upisan i u njegove druge tekstove. Neki autori se eksplicite pozivaju na njegovo ime i djelo, čime stvaraju mitsko bardičko nacionalno okružje. Tako Davorin Slavjan iz Štajera piše sonet *Duhu Ivana Gundulića* (“Zora Dalmatinska”, I (1844): 9: 66-67), a Hugo Badalić pjeva *U slavu tristagodišnjice Ivana Franjina Gundulića* (“Vienac”, XX (1889): 2: 17-18). Sasvim je druge provenijencije, razumije se, način na koji je ovaj kanonski autor prisutan u intertekstu Kranjčevićeva *Mojsija*, u *Planetaryjumu* Krležinih *Balada* ili Slamnigovoj pjesmi *Slaga Gunduo o prošastju* (*Dronta*, 1981). Ranije sinovsko poklonstvo i veličanje snage nacionalnog genija, ali i Gundulićev barokni pesimizam i moralno zakonodavstvo, Slamnig ludički preokreće u perspektivu individualnog trajanja i topline vlastitog gnijezda. Njegova poezija uopće, dosljedno generacijskom programu i autorskoj realizaciji, obiluje referencama na stariju i preporodnu hrvatsku književnost. Ona je, uostalom, posljedica i njegova znanstvenog interesa: kako je sam isticao, zanimala ga je “knjiškost” pjesme, “njezino ogleđanje u tematskoj i formalnoj dijakroniji hrvatske i svjetske poezije” (Branimir Bošnjak, u: Nemeč et al., 2000: 642). Slamnig je već u “Krugovima” objavio članak *Pjesma kao faktor kolektivne svijesti*, dajući time smjernicu časopisu, ali i potvrđujući vlastiti pjesnički vidokrug. Njihov i njegov reciklažan stav prema tradiciji, uvjerenje daje jezik glavni junak književnog djela i autoreferencijalan odnos prema narativnosti prepoznat će i preuzeti kasniji književnici postmoderne⁶⁵.

Proza – Spomenuti Mijat Stojanović kroz dva godišta “Nevena” prerađuje dijelove Gundulićeva *Osmana*, objavljuje ih u nastavcima kao *Sunčanicu* (Pripovjest od Mijata Stojanovića po

⁶⁵ Više o tome u Branimir Bošnjak: *Generacija Krugova i dezideologizacija hrvatske književnosti*, “Republika”, 48 (1992): 9-10: 92-95 i Cvjetko Milanja, *Doba razlika*, Zagreb, 1991. i *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000*, Zagreb, 2000.

Gunduliću iz pësme prenešena na razrëšen slog, “Neven” II (1853): 6: 81-85) i *Krunoslavu* (“Neven” IV (1855): 34: 528-529; 545-546; 559-561). Tek kao analogiju spomenutoj opreci na pjesnièkim primjerima spomenimo kako suvremeni autor Pavao Pavlièiè 1990. objavljuje roman *Koraljna vrata*, djelo koje uspostavlja intertekstualni i citatni odnos prema Gundulièevu spjehu. *Osman* je u ovom sluèaju “prototekst i stalan referencijalni oslonac” suvremenog romana (Nemec, 2003: 306), a Pavlièiè je, uz Slamniga, još jedan književnik motiviran vlastitim znanstvenim habitusom: *Koraljna vrata* nastaju u vrijeme njegova (i ne samo njegova) zanimanja za književni barok kao “potonulo kulturno blago”⁶⁶.

Putopisi i bilješke – Novootkriveni žanr putopisa, kao što èe se kasnije vidjeti, naroèito koriste I. Kukuljeviè, Adolfo Veber i Antun Nemèiè, u èijim tekstovima Gunduliè funkcionira kao stožer kulturnog, geografskog i povijesnog legitimiranja vlastite zajednice. S druge strane, Dragutin Jambreèak (*Na palubi. Putni odlomci s dubrovaèke slave Gundulièeve*⁶⁷), lik Pisca Gospara postavlja kao temu teksta i cilj putovanja.

Navedeni primjeri su tek skica višeslojne i dinamiène prisutnosti autora i djela koje je posta(ja)lo klasièno. Status Ivana Gundulièa i njegova *Osmana* u vrijeme ilirizma usmjeravaju estetski i ideološki naboj onog vremena. Preporoditelji su ovo djelo, kako je naznaèeno, interpretirali dosljedno vlastitim stavovima, pa je Gunduliè u njihovima èitanjima postao “ideologom južnoslavenskog, ilirskog narodnog zajedništva, dok je u njegovu divljenju katolièkoj Poljskoj, kao zemlji plemièke demokracije i poten-

⁶⁶ Prije romana Pavlièiè je objavio *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti* (1979), *Poetiku manirizma* (1988), a nakon njega znanstvene studije *Barokni stih u Dubrovniku* (1995) i *Studije o Osmanu* (1996). Devedesetih su objavljeni i zbornik *Hrvatski književni barok* (1991. godine, ur. D. Fališevac) i knjiga Z. Kravara *Das Barock in der kroatischen Literatur* (Köln, Weimar, Wien).

⁶⁷ “Prosvjeta” I (1893): 24: 462-463; 492-495; 523-524; 541-542; 555-558; 573-574; 587-589; 603-604.

cijalnoj pobjednici nad polumjesecom, vidio izraz vlastitog devetnaestostoljetnog slavenofilstva” (Rapacka, 2002: 137). Pokušaji njegove estetske (Pavić) i ideološke (pravaši) revalorizacije ili reinterpretacije samo su, kako je navedeno, potvrdili njegov status kanonskog pisca. Ilirsko je čitanje uvelike predodredilo i kasniju recepciju Gundulićeva djela, posebno *Osmana*. “Prihvaćanje ili rezerviranost prema epu povezivali su i nadalje se izravno povezuju”, kao što ističe Rapacka, “s prihvaćanjem ili odbacivanjem tradicije ilirizma, a prije svega njegove koncepcije južnoslavenskoga kulturnog zajedništva. S druge strane, društveni konzervativizam i programski katolicizam bili su razlogom što je u revalorizacijama nacionalne tradicije, koje su stizale s ljevičarskih pozicija (između ostalih Miroslav Krleža), *Osman* – zajedno s Gundulićevim stvaralaštvom – prvo mjesto ustupio djelima dramatičara iz 16. stoljeća – Marina Držića.”

Značenje pojma klasika koje se, kao što je spomenuto, pojavljivalo u različitim povijesnim kontekstima, u devetnaestom se stoljeću prilagodilo nastanku nacionalne književne povijesti u kojoj se značajno mjesto otvara suvremenim remekdjelima i nastajućem nacionalnom kanonu. U nastavku ću navedene strategije valorizacije klasičnih autora i djela razmotriti na primjerima kanonizacije recentnih autora.

2.2.3.2.

Autor, remek-djelo i kanon

*Pred smrću ja se skrih (koliko mogoh)
U stihove. U žaru sam ih kovo.
Al zatvoriš li za njih svoje srce,
Oni su samo sjen i mrtvo slovo.
Otvori ga i ja ću te prijeći
Ko bujna rijeka u korito novo.*

Dobriša Cesarić, *Pjesma mrtvog pjesnika*

*Čitalice, nema mene,
ni onog što nudih.
Ostala si samo ti.
E pa, sretna budi.*

Ivan Slamnig,
Bukoličnom, trijeznom čitaocu

Kanon je, po definiciji, usmjeren na prošlost: za ozbiljne proučavatelje književnosti vrijedi nepisano pravilo da je samo mrtav autor dobar autor. Kao što je u prvom poglavlju navedeno, kanonizacijom se povlaštena autor/ica izdvaja iz toka vremena i “zamrzava”, “za potrebe tihe kontemplacije ili opštevažjećeg tumačenja” (Assman 2002: 60). Tako “zamrznut”, književni se kanon ponovno oživljava u kontinuiranoj recepciji i nedovršivoj re/valorizaciji koja je *sine qua non* održavanja svakog književnog kanona. Kanoni proizlaze iz potrebe “da se prošlost učini živom i utjecajnom u sadašnjosti. Opstanak društava i tradicija ne ovisi samo o sjećanju koje čuva prošlost već, iznad svega, o oblikovanju hijerarhije slavljениh tekstova koji su preživjeli vrijeme” (G. Jusdanis, 1991: 60). Ipak, nastanak književnosti kao institucije, njezino odvajanje unutar društvenog sustava, kako je pokazano, počiva na stabilizaciji funkcije autora i uvođenju estetskih kriterija u vrednovanje njihovih djela⁶⁸. Stoga se ranije uvriježen pojam klasika

⁶⁸ Više o tome u knjizi *On Literature* J. Hillisa Millera, poglavlje *The Author as Confidence Man* (2002: 107-111).

i način njegova prihvaćanja i oživljavanja – kanonizacije u devetnaestom stoljeću koristi kao model vrednovanja suvremenih autora. Oni su, prema poznatom ključu, predstavljeni i valorizirani kroz časopisnu praksu, i to tako da najprije izrastaju ličnosti čija aktivnost pokriva različite kulturne i književne, ne isključivo autor-ske aktivnosti. To su stjegonoše narodnog (nacionalnog) pokreta koji rade na reformaciji književnosti i jezika: jezikoslovci, povjesničari, znanstvenici, izdavači i književnici – često jedna osoba u više uloga. Oni su “izašlanici naroda” i duhovni vođe koji biju duhovni boj u slavu domovine i naroda. Povlaštena mjesta vrednovanja i legitimacije njihova života i rada postaju pogrebi i komemoracije, pa tako npr. pri ispraćaju Ivana Perkovca (“Vie-nac”, III (1871): 16: 254-256) saznajemo da “tuguje za njim hrvatski narod, koga je vierno i neumorno privadjao k sviesti, k napredku, sreći.” Pogrebna povorka odražava strukture društva, pokojnikovo mjesto unutar njih i način njihove samoreprezentacije. Znakovit je pritom i jezik kojim se opisuje događaj: na oproštaju se sastalo “štovatelja njegovih iz svih stališa: bijahu među inimi gg. Mrazović, Rački, Šušković, Mesić, Jagić, Crndek, Zajc itd; a i odlične gospoje i gospodične, pravnici, članovi pjevačkoga društva “Kola”. Po ulicah vijahu se crne zastave. (...) U drugom redu sprovoda idjaše mnogo občinstva samoborskoga i štovatelja pjesnikovih; za njimi su se nosila dva lorov-vijenca: jedan zeleni i jedan mjedene boje; ovaj posljednji nosio je g. Dr. Dežman, uz kojega je sa svake strane išao jedan pravnik u svečanom odielu i golom sabljom u ruci, kao i uz nosioca zelenog lorov-vienca”.

Jedna slika i u ovom slučaju vrijedi više od tisuću riječi, pa vijenci, svečani žalobni dvokorak i gole sablje govore o onom u čiju su čast postavljene ali i o njihovim nosiocima i društvu, zajednici koju ovom ceremonijom zastupaju. Ceremonije proizvode i potvrđuju društveni status sudionika, situiraju ih unutar mreže društvenih odnosa. pri čemu se i sama ta mreža, još jednom, kroz

njih ovjerava kao zakonita⁶⁹. Časopisi u ovom slučaju preslikavaju i podupiru te odnose: otvaraju prostor primjerenim opisima ceremonija, ali iznalaze i vlastiti jezik za to: kroz ilustracije, bio/bibliografije i osvrtne na (književno) djelovanje i pojedine aspekte rada. Književni i kulturni rad se i u vrijeme smrti Ivana Perkovca smatraju iskazom domoljublja, a književno se polje tek razdvaja od drugih diskurzivnih praksi. Prosuđivanje autorstva je uvelike obilježeno biografizmom: prilike odrastanja, školovanja i života, kao i (deklarirana) lektira autora smatraju se prikladnim ključevima interpretacije djela. Ta evidentna međusobna prožetost života i rada analogna je simultanoj prožetosti književnosti drugim društvenim sferama. Isto tako, duh pojedinaca koji se izdvajaju kao vođe postavljen je kao pandan duhu (geniju) naroda koji se budi i koji je izvor čistoće jezika i ispravnosti djelovanja. Pokojnicima se pripisuju izuzetna svojstva i sposobnosti: Šenoa u nekrologu Perkovcu pripisuje status proroka, Zahar o Ljudevitu Gaju govori s uvažavanjem i zahvalnošću: “bio je prorok, veliki muž, reformator”. Kao što je već spomenuto, ovakvo vrednovanje nečijeg života i rada zapravo je čin koji ima povratnu snagu: legitimira onoga koji izgovara sud. Ponekad taj postupak vlastite reprezentacije zasjenjuje iskazni kontekst, kao npr. kada nakon smrti Petra Preradovića, 1872. godine, Ivan Trnski, njegov pobratim, piše pokojnikov životopis i nekrolog u kojem, bez uvijanja, koristi prigodu da bi osvijetlio vlastiti rad. Spominje Preradovićevo zadovoljstvo *Kriesnicama*, čije je autorstvo (kao što “usput” spominje) dugo tajio, pripovijeda kako ih je biskup Strossmayer jednom prilikom okupio oko sebe: “dičnoga spjevaoca *Čengiç-Age*, Preradovića,

⁶⁹ Društveno sjećanje održava se, kako je pokazao Paul Connerton (2004), kroz različite vidove tjelesnog ophođenja, kroz komemorativne ceremonije, rituale, geste, odijevanje i drugo. Upravo je u tjelesnost upisano razumijevanje vremena i zajedničkih znakova. Društveno sjećanje, za razliku od povijesne rekonstrukcije koja mu je bliska upisuje se trajno i kontinuirano u svijest pojedinaca i članova društva.

Utješenovića i mene, počastiv nas ondje i proboraviv s nama veseo dan, kakav pjesnikom ni u Olimpu nesviće.” (“Vienac”, IV (1872): 35: 558). Ovdje se mitologizira vrijeme, izdvaja “olimpijski” događaj i njegovi sudionici: Mecena i odabrani pjesnici, bardovi nacionalne kulture.

Znakovito je da kako i same formalne okolnosti objavljivanja teksta nose vrijednosni stav i odražavaju, reproduciraju i proizvode status pojedinog pisca ili ličnosti kulturnog života. “Vienac” je dosljedno pratio odlazak značajnih ljudi: od Perkovca, Gaja ili Dežmana do Dragojle Jarnević. Objavljivani su opisi sahrane, prigodne pjesme, nekrolozi, ponekad uz ilustracije: portrete, rodne kuće. Svom nekadašnjem uredniku, književniku Ivanu Dežmanu časopis otvara dvije stranice za opis pogrebne povorke i prigodnog protokola, za razliku do 1/5 stupca koju je dobio Ljudevit Gaj. Ipak, svakome od njih povorku krase predstavnici društvenog i kulturnog života, kako je spomenuto i kod Perkovca, što se nije ponovilo s “vjernom hrvatskom kćerkom” Dragojлом Jarnević, koja je, nakon angažiranog i srčanog djelovanja u kolu hrvatskih preporoditelja, umrla u provinciji, siromašna i sama. Kratak popratni tekst “Vienčeva” autora kaže: “Izim Karlovčana nije bilo književnika ni društva kod toga sprovoda” (VI (1874): 12: 192). Pobratim Ivan Trnski, pisac prigodnog *Vjekopisa Dragojle Jarnević* odbija dati sud o njezinu stvaralaštvu, deklarirajući se i izgovarajući autoričnim glavnim književnim mentorom i pobratimom koji, pak, svoju odgovornost sužava, govoreći “ja ju upućivah, neka prouči estetiku i neka se onda dade na pripovijedanje” (ibid: 231). Štoviše, kako se izgovara, zbog službenog posla i obaveza, nije joj dospio pomagati oko kasnijeg rada niti se dopisivati s njom, što su mu, priznaje, neki zamjerali, jer “nije dovršio posao”. Zanimljivo je kako Trnski i ovu priliku koristi da bi govorio o sebi, svojim ciljevima i razlozima, dok pokojnica čiji *vjekopis* zapravo piše, ponovno ostaje u sjeni njegove osobe i imena, sredstvo, a ne predmet iskaza.

Za razliku od nje, Trnski je poživio dugo i dugo bio aktivan, propulzivan i priznat na književnom polju, što mu je, uz pobratimstvo s preporoditeljima, olakšalo kasniju ulogu njihova predstavnika, predstavnika onog vremena i barda nacionalne književnosti. Uskoro je postao nezaobilaznom figurom književnog života: njegovo je pjesništvo kanonizirano (ovjereno u više kritičkih prikaza i književnopovijesnih pregleda). Za razliku od Mažuranića i Šenoe, prihvatili su ga i pravaši: Harambašić mu je u nekoliko navrata pjevao prigodnice⁷⁰, a “Vienac” otvarao posebne brojeve posvećene vitezu Trnskomu. U 18. broju XIX (1887) godišta objavljena je prigodno napisana poezija, biografija i pregled njegova rada u “Viencu”, kao i fotografije kuće u kojoj se rodio i stanovao. Svečano je i javno, desetljeće nakon toga, proslavljen i njegov osamdeseti rođendan, o čemu “Vienac”, dakako, izvještava u 18. broju 1899. godine. Tamo čitamo kako su mu pjesnici Mihovil Nikolić, Bude Budisavljević, Jovan Hranilović, pa čak i priznati Franjo Marković, prigodno zapjevali, pri čemu ga je Budisavljević oslovio kao poočima. Plejadi štovatelja pridružili su se i Ksaver Šandor Gjalski, pišući o njegovim *Kriesnicama*, Vjenceslav Novak i Milivoj Šrepel o njegovoj književnosti uopće, te neimenovani autori brojnih brzjava. Slavljenik ubrzo potom, čitamo u 51. broju “Vienca” iste godine, postaje novim počasnim članom Jugoslavenske akademije, a po osnutku Društva hrvatskih književnika, 1900. godine, biva izabran za prvog predsjednika ove strukovne kulturne udruge. Za razliku od njega, autor onodobno najpriznatijeg djela čiji status ni danas nije porećen, Ivan Mažuranić, takvu vrstu društvenog priznanja nije ni tražio ni dobio⁷¹. Mjesto kanoniziranog autora i barda nacionalne književnosti Trnski neće

⁶⁸ Npr. u “Viencu”, XVIII (1886): 48: 753 i XIX (1887): 18: 273.

⁶⁹ Pišući o Vladimiru Mažuraniću, Franjo Marković navodi kako je bio izabran među prvim academicima, ali je odbio čast akademika: “Ijudi rekoše, da ga je boljelo, što ne izabraše i veleumnoga mu brata Ivana” (Smičiklas, Marković, 1892: 299).

zadržati dugo po svojoj smrti 1910. godine. Nedostajat će njegov osobni angažman unutar kulturnog polja, proizišao iz habitusa preporoditelja, učitelja i autoriteta, ali i, u prvom redu, relevantnost njegova književnog opusa koje bi ga učinile atraktivnim za nova intertekstualna upisivanja. Stoga će u pamćenju kasnijih generacija, izuzevši njegove versifikacijske radove zanimljive užem krugu stručno zainteresiranih, kako piše Slaven Jurić (u Nemeč, Krešimir et al. (ur.) 2000: 735-736), ostati manje značajnim pjesnikom devetnaestog stoljeća.

Kanonizirani autor i djelo: Ivan Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića*

Poseban simbolički status, vrlo brzo po objavljivanju zadobiva Mažuranićev spjev *Smrt Smail-age Čengića*⁷², pa gotovo da nema ni jednog ozbiljnijeg onodobnog kritičkog, književnopovijesnog ni teorijskog teksta u kojem ne bi bio barem spomenut, najčešće kao vrijednosna odrednica i mjerilo dosegnute umjetničke kvalitete⁷³. *Smrt Smail-age Čengića* do danas se smatra prvim klasičnim

⁷² Djelo sastavljeno od pet pjevanja (*Agovanje, Noćnik, Četa, Harač i Kob*) objavljeno je u "Iskri", II (1846): 181-228, pod naslovom *Smèrt Čengić-age*, a napisano u Karlovcu na 29. studenoga 1845. Sastoji se od 1134 deseteračko-osmeračka stiha raspoređena u pet pjevanja različitog opsega i narativne snage. Prikazuju zlodjela objesnog krvnika Smail-age Čengića nad zarobljenim kršćanima i ustrašenim Turcima (*Agovanje*), odmetanje aginog nekadašnjeg povjerenika Novice i njegovo spremanje na osvetu (*Noćnik*), skupljanje osvetničke čete Crnogoraca i Novičino pridruživanje (*Četa*), eskalaciju Agina zloknobnog karaktera, napad Crnogoraca na turski tabor i silnikovu smrt (*Harač*), te epilog o sudbini koja od tiranina, hvališe i oholice učini lutku koja se ustrašeno klanja (*Kob*). U fikcionalni intertekst priče upisuju se povijesno provjerljiv boj glasovitoga hercegovačkog junaka Smail-age Čengića i Crnogoraca na Grahovu 1836, te dijelovi *Putu u Bosnu* Matije Mažuranića.

⁷³ Tako, npr. August Šenoa (1865: 61-62) piše: "Nije ga još majka rodila, koj će dokriliti *Čengić-agi...*" Vatroslav Jagić prigovara pjesnicima da olako shvaćaju pisanje "po narodnom", pa zapravo pišu u neskladu "sa zahtjevima umjetnosti". "Narodno uzima se u nas obično kao prosto, kao takovo koje se nemora pokoriti

djelom “obnovljene i odsad jedinstvene naše književnosti” (Brešić, u: Nemeč, 2000: 482; Frangeš, 1964: 247-253)⁷⁴. Razlozi tome su mnogobrojni: prema Dunji Fališevac (2003: 182), presudni su čimbenici s jedne strane “izvanknjiževne, ideološke i političke naravi, a s druge strane izviru iz neprijeporno najviših i superlativnih estetskih ocjena i procjena Mažuranićeva spjeva u hrvatskoj književnoj povijesti.” Prema Joanni Rapackoj (2002: 162), za kasniju su recepciju spjeva bili odlučujući: “odnos prema idejno-kulturnoj opciji koju je predstavljao ilirizam i sâm spjev, odnos prema konkretnoj političkoj orijentaciji njegova autora i najzad odnos prema njegovoj etičkoj dimenziji.”

Ako bismo pokušali slijediti okolnosti ili neke od navedenih razloga koji su odlučili status Mažuranića kao autora i njegova

zakonom umjetnosti, kao da se narodno neda izglatiti, uljuditi i idealizovati! Do koje se izvrsnosti može uzdići naše pjesništvo, kada se s narodnim sljubi umjetno, pokazuje nam divna pjesma *Smrt Čengiç-age*, prema kojoj je sve ostalo jedna nedostiž!” (1866: 573).

⁷⁴ Literatura o Mažuranićevu djelu je i u kasnijoj književnoj povijesti, sve do danas iznimno bogata. Izdvojimo samo neke naslove: A. Barac: *Mažuranić*, Zagreb, 1945; Ljudevit Jonke: *Narodne pjesme i Mažuranićev ep o smrti Smail-age Čengiça*, u: *Rad XI-g kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom 1964. godine*, Zagreb, 1964; I. Frangeš: *Mažuranić klasik*, u: *Studije i eseji*, Zagreb, 1967; Isti: *Umjetnost Ivana Mažuranića*, u zborniku *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb, 1978.; Ivan Krtalić (prir.): *Polemike u hrvatskoj književnosti, knj. 6: Tko je napisao “Smrt Smail-age Čengiça”*, Zagreb, 1983; J. Vončina: *Ilirizam i Gundulićev “Osman”*, “Umjetnost riječi”, br. 1, 2, Zagreb, 1985; P. Pavličić: *Kojoj književnoj vrsti pripada Smrt Smail-age Čengiça?*, “Umjetnost riječi”, br. 3, Zagreb, 1991; Milan Moguš: *O leksikografskoj obradi Mažuranićeva spjeva “Smrt Smail-age Čengiça”*, “Radovi Zavoda za slavensku filologiju”, 26 (1991); str. 1-13; Antica Menac: *Frazeologija Mažuranićeve Smrti Smail-age Čengiça*, “Forum”, Zagreb, 31 (1992), knj. 63, 1-2; str. 261-269; D. Dukić: *Figura protivnika*, Zagreb, 1998., str. 136-156.; Zoran Kravar: *Sinergetička misao u Mažuranićevoj Četi*, “Dubrovnik”, 9 (1998): 2/3: 205-213; Joanna Rapacka: *Leksikon hrvatskih tradicija*, Zagreb, 2002; D. Fališevac: *Romantički žanrovi i moderne ideologije naracije u stihu u doba preporoda*, u: *Kaliopin vrh II*, Split, 2003, str. 173-186, T. Brajović: *Identično različito. Komparativno-imagološki ogleđ*, Beograd, 2007.

(remek)djela valjalo bi, u kontekstu teme, razmotriti upravo okolnosti izricanja visokih estetskih procjena kojima je bila sklona raznorodna kritika, književna publika, povijest – sve do Ante Kovačića i pravaša. Svakako, ovaj je Mažuranićev status pripremljen njegovim ranijim habitusom i mjestom unutar kulturnog polja: klasično naobražen, aktivan na književnom i kulturnom, a kasnije, od 1848, a naročito u vrijeme banovanja od 1873. do 1880. godine, i političkom polju. Započeo je objavljujući poeziju koja je metrikom i motivima pisana u duhu klasicizma (*Veneri, Melpomeni*), pod utjecajem dubrovačkih pjesnika (*Peru*) i narodne deseteračke poezije (*Javor; Nenadović Rade*), čime su postavljene osnove iz kojih će nastati sinteza njegova poznatog spjeva. Na koncu, Mažuranić se već prije *Smail-age* proslavio “genijalnom” dopunom klasičnog Gundulićeva *Osmana*, djela imanentno visoke ili elitne dubrovačke književnosti, s kojim je Matica ilirska 1844. godine započela svoju izdavačku djelatnost, što je dominantno obilježilo njegov umjetnički habitus i usmjerilo recepciju njegova kasnijeg djela koje će biti ocijenjeno kao nastavak ili posljedica rada na kanoniziranom nacionalnom epu *Osmanu*, ali i kao korak dalje od njega. Iako ga s Gundulićevim epom, osim formalnih obilježja, kako navodi Rapacka, povezuje i “protuturska jezgra i južnoslavensko domoljublje”, *Smail-aga* je ubrzo vrednovan kao, u ono vrijeme estetski zadana (npr. Vukotinović, Jagić, Šenoa), sinteza narodnog i umjetničkog genija – uspješan spoj deseteraca i osmeraca, narodne metrike i “umjetnog” dubrovačkog pjesništva, inspirirano podjednako folklorom, Kačićem, Gundulićem i klasičnom metrikom. Osim toga, smatra se da je *Smrt Smail-age Čengića* “podigla ugled folklorističko-kačićevskih tradicija, koje su – zahvaljujući oplemenjivanju tradicijom visoke književnosti – stekle pravo građanstva u središnjem tijeku nacionalne visokoumjetničke književnosti”.⁷⁵

⁷⁵ Uspjeh povezivanja ovih dviju tradicija bio je, prema Rapackoj (2002: 161), kratkotrajan. “Nastavljačima folklorističkokačićevskih tradicija postali su

Govorimo li o “izvanknjiževnim okolnostima” recepcije Mažuranićeva djela, oni su, prema Fališevac (2003: 182), posljedica “kulturnog ozračja i ideološke konstelacije onodobne zapadnoeuropske svijesti: (...) Crnu je Goru, krševitu, junačku i brđansku, onodobna Europa doživljavala kao legendarnu junačku zemlju koja bez ičije pomoći odolijeva stoljetnom neprijatelju, a istodobno kao pomalo egzotičnu zemlju koja, nedodirnutu civilizacijom, simbolizira iskonski duh svakog junačkog naroda. A za hrvatske je preporoditelje, koji su svojim kulturalnim nastojanjima željeli obuhvatiti i ujediniti cjelokupni balkanski prostor, crnogorska pobuna protiv zloglasnog silnika imala i dodatno, ne samo idejno nego i aktualno pragmatičko-političko značenje.” Mora se, uz ovo, primijetiti kako se u spjevu eksplicira i propituje upravo ta “zapadnoeuropska svijest” i njezini orijentalistički stavovi. U *Četi* se, naime, uz povijesno i etičko utemeljenje pripadnosti zajednici, kroz svećenikov iskaz dovode u pitanje “puci svijeta ostali”, pod kojima se misli Zapad i njegovi stavovi prema “graničnoj” Crnoj gori. “Ah, da vide svijeta puci ostali / Iz nizina, otkud vida neima, / Krst ov’ slavni, nepobijeđen igda, / Vrh Lovčena što se k nebu diže; / Pak da znadu kako neman turska, / Grdnijem ždrijelom progutat ga radeć, / O te krši zub svoj zaman krši: / Ne bi tromे prekrstili ruke, / Dok vi za krst podnosite muke, / Nit bi zato barbarim ve zvali, / Što vi mroste dok su oni spali!” Pri tom nije problematičan samo pridjev “barbarskog” koji nepravedno pripisuju tim “braniteljima kršćanstva” (civilizacije), već i sama perspektiva tih naroda koji gledaju i sude iz svojih ideološki kontaminiranih “nizina, otkud vida nema”.

uglavnom drugorazredni pisci i njihova se životnost uskoro ograničila na književnost niskog optjecaja. U visokoj književnosti pobijedila je srednjoeuropska građanska opcija, čije je trajne temelje položio August Šenoa, a koja je vrhunac doživjela u dvadesetom stoljeću u stvaralaštvu Miroslava Krleža.” Veza narodno-pučko-trivijalno i umjetn(ič)ko-dubrovačko-elitno u procesu autonomizacije i raslojavanja književnosti tema je narednog poglavlja.

Mažuranić, kako ističe Fališevac, na idejnom planu istupa kao tipični preporoditelj, pravnik obrazovan i nadahnut revolucionarnim idejama. “U stihovima on iznosi temeljne misli ilirskoga pokreta: važnost sloga, slavne prošlosti, veliča narodne vrijednosti pred stranima te potiče vjeru u budućnost. Poput ostalih iliraca, a u duhu Herderove filozofije, u slavenstvu on vidi mesijanističku ulogu (*Vjekovi Ilirije*)” (Brešić, u: Nemeč, 2000: 481). Premda je njegovo remekdjelo često tumačeno kao nastavak niza protuturski pisane književnosti, popularne naročito kroz 17. stoljeće, u vrijeme njegova objavljivanja turske teme više nisu aktualne, pa se zbog toga može pročitati kako je ovim svojim spjevom Mažuranić “zastvorio” protutursko pisanje. Ipak, argumente koji bi bili potvrđivali ili obarali vjerodostojnost statusa remekdjela možda i ne bi trebalo tražiti u prosuđivanju realističkih ili povijesno provjerljivih osnova fabulacije, kao što to u dijelu teksta čini Joanna Rapacka (2002: 159): “Taj spjev sa samog vrha hrvatske nacionalne klasike djelo je koje se tiče drugoga naroda i pokreće problem koji za Hrvate u Mažuranićevo vrijeme nije bio ključan. S hrvatskog motrišta tursko pitanje već više od stoljeća nije značilo neposrednu opasnost za nacionalni opstanak i u praksi se svodilo na tlapnje o ujedinjenju s Bosnom.” Ova tvrdnja, premda posve točna, zapravo gubi iz vida ono što sama Rapacka u nastavku kaže, da je u djelu povijesna zbilja zapravo samo labavo prisutna i da Mažuranić zapravo činjenice prilagođava funkciji pjesničkih simbola u tekstu. Irelevantnost ili anakronost turskih tema vrijedi za Mažuranića jednako kao i za onodobne i kasnije brojne autore tzv. hajdučko-turske novelistike. Ona je kod njih funkcionirala više kao slika povijesne kondicioniranosti zajednice za opstanak u neprijateljskim uvjetima, slika otpora, pravde i posvećenosti zajedničkoj misiji. Osim tog protuturskog i nacionalnog aspekta, kroz izbor naroda (čete) kao kolektivnog junaka i kroz način legitimacije njegovih postupaka u spjevu, kako je pokazala Dunja Fališevac (ibid), valja prepoznati “eksponiranje onodobnih vrlo aktualnih filozofsko-pravnih koncepcija pravednosti odnosno prirodnog prava”. Naro-

du se, dosljedno revolucionarnim tekovinama⁷⁶, a ne samovoljnom pojedincu, priznaje prirodno pravo na zasnivanje vlasti. Žanrovski nestabilno⁷⁷ mjesto kolektivnog umjesto individualnog junaka stoga je, kako vidimo, vrlo smišljeno postavljeno. Četa, simbol zajednice, u istoimenom poglavlju, posredovanjem starca svećenika, dobiva božji blagoslov i snagu za jedinstvo u posvećenoj misiji. Četa, kao kolektivni junak, valja naglasiti, ne simbolizira osvetu jedne vjere nad drugom ili jednog naroda nad drugim, nije predstavljena “ko krvav nož, kijem rana /Zadaje se smrtna i teška”, već kao oruđe providnosti ili nužnog historijskog napretka, kao “pero sveto i zlatno”, kojim povijest dolazi do svoje svrhovitosti u hegelijanskom, postrevolucionarnom smislu – do nužnog svrgnuća svake tiranije.

⁷⁶ Ove su ideje jasnije očitovane u brošuri *Hrvati Madarom. Odgovor na proglose njihove od ožujka mjeseca i travnja 1848.* koju je Mažuranić, početkom travnja, 1848. u Karlovcu. objavio kao odgovor na proglose koji su Mađari, inspirirani Francuskom revolucijom, uputili Hrvatima. Ohrabren pozivima na “slobodu, jednakost i bratstvo”, Mažuranić koristi priliku u kojoj poziva na dosljedno provođenje egalitarističkih načela među narodima. Smatra da se “neuglednom prošastnošću” može osigurati “ugodniju obojice budućnost” – jednakost svih naroda pod Ugarskom krunom. Stoga na početku svake cjeline u tekstu traži “jednakost, slobodu i bratinstvo za sve pod krunom ugarskom živeće narode i jezike.”

⁷⁷ Djelo se u žanrovskom smislu smatra hibridnim. Epska je koncepcija narušena već izborom suvremenog događaja kao teme, fabulativnom ograničenošću, izborom nejunačkih situacija, kao i značajnim refleksijama, liričnošću, asocijacijama, aforizmima i retoričkim pitanjima. Ne radi se ni o poemi: nedostaje viđenje radnje iz perspektive jednog od likova, istovjetnost vremena pripovijedanja i radnje, naglašena autorska perspektiva. J. Pasarić ga stoga naziva epskom pjesmom, D. Prohaska ističe njegovo neepsko “jako osjećanje” i “lirska raspoloženja”, dok A. Barac upravo u toj hibridnosti vidi naročitu posebnost *Smail-aginu*. P. Pavličić zbog toga predlaže naziv romantični spjev ili romantična pjesan za ovu epsku podvrstu kojoj pripadaju i Demetrovo *Grobničko polje*, Prešernov *Krst pri Savici* i Njegošev *Gorski vijenac*, vrsti koja je prilagođujući tradicionalna obilježja epa, omogućila njegov kontinuitet i u vremenu romana. O tome više u: P. Pavličić: *Kojoj književnoj vrsti pripada Smrt Smail-age Čengića?*, “Umjetnost riječi”, br. 3, Zagreb, 1991. Instrukтивna analiza Prešernova teksta, pogodna i za ove druge nacionalno utemeljujuće spjeve, može se pročitati u studiji Marka Juvana *Ključni tekst izvana i iznutra: (na primjeru Krštenja na Savici)*, 1990.

Upravo se ovo pjevanje, prema interpretaciji Zorana Kravara, zasniva na sinergetičkom zajedništvu čete koja je, osim toga prikazana i kao instrument Božje primisli. Oba viđenja, kako otkriva, “podrazumijevaju srastanje individualnih osvjetnika u višu zajednicu, a u oba slučaja neku ulogu igra i “on (...) koj” je gori” (1998: 207). No četa prestaje biti skupinom individualno motiviranih osvjetnika (kakav je, primjerice Novica) i postaje sredstvom ispunjenja stanovitog *hibrisa* lokalnog tiranina. Slika te božanski providene čete uklopila se u sliku nacije koja preživljava nedaće povijesti zahvaljujući posebnoj božanskoj milosti i naumu koji Nebo ima s njom. U tom se smislu djelo može čitati i kao realizacija humanističke ideje prema kojoj je krvnik Smail-aga utjelovljenje tiranina uopće i kojega, kroz lik čete, dohvaća neminovna ruka pravde. Hod čete kroz noć u kojem zlodjela tiranina kulminiraju prisposodobiv je hodu povijesti koja, u Mažuranićevoj viziji, nužno dolazi svome ispunjenju (svrsi, u spjevu domu) tek s njegovim svrgnućem.

Ovime su, uz habitus pjesnika i spomenute stilske osobine djela, zadovoljeni osnovni preduvjeti za kanonizaciju spjeva. Tema osvete kolektiva nad silnikom aktivira zasnivajuću traumu ugroženog skupnog identiteta i time otvara prostor za projekciju kolektivnog iskupljenja u povijesnom trajanju. Pišući o *Mažuranićevo pjesmotvoru*, više od stotinu godina nakon njegova nastanka, Ivo Frangeš (2005: 127-128) poznatim argumentima potvrđuje njegov kanonski status: “Vidljivo je kako je Mažuranićevo djelo nastavilo hrvatsku epsku tematiku višestoljetnog sukoba kršćanskih naroda i Osmanlija (od Mažuranića, Karnarutića, Gundulića, Vitezovića do Demetra, danas možemo dodati i Antuna Tresića Pavičića), ali je u artikulaciji radnje spjeva pokolebalo tradiciju žanra, klasičnu i klasicističku poetiku, i navijestilo novu, romantičnu estetiku i senzibilitet: umjesto opširne naracije sklonost figurativnom izrazu i aforističkoj konciznosti. Dokaz da pravila izviru iz ljepote, a ne obratno”, zaključuje u duhu kantovski shvaćene autonomije i zakonodavstva umjetničkog genija, slično kao i Di-

mitrija Demeter u spomenutom tekstu o Gunduliću⁷⁸. S obzirom na to, ovi primjeri recepcije Mažuranićeva djela pokazuju kako je književni kanon ovisan o projekciji linearno progresivno shvaćene književne povijesti i pojmu autora-genija, koji originalno, s onu stranu poznatih ili unaprijed danih estetskih zakona, stvara umjetničko djelo. Pri tome su podjednako važni originalnost konkretnog stvaralaštva i sposobnost sinergije i reevaluacije postojeće književne tradicije. Spomenuta folklornoestetska sinergija čitana u Mažuranićevu djelu učinila ga je stupcem nastajućeg književnog kanona, pa, primjerice u “Glasonoši” oglašavaju: “Tko predplati na čitavu godinu 1865 poslav u tome ime 6 for. franko, dobit će za nagradu četiri slike slavnih hrvatskih književnikah p. n. gospode Ivana Mažuranića, Petra Preradovića, dr. Franje Račkoga i Meda Pucića.”

Vrednovanje: zagovaranje i osporavanje stečenog statusa

Mažuranićev kulturni, simbolički status, status njegova djela i politički utjecaj izazivali su reakcije i prije pravaških istupa. Dovođeno je u pitanje Mažuranićevo autorstvo, spominjao se crnogorski vladika i pjesnik Petar Preradović Njegoš kao “stvarni autor”⁷⁹. Franjo Marković, u “Viencu” (VII (1875): 50: 821-822;

⁷⁸ U “Danici ilirskoj”, IV (1838): 50: 197): smatra da je Gundulićev genij iznad znanja, jer u prsima nosi Prometejev životvorni plamen: “Baš da si i čeli ocean znanostih iscerpio, mèrtva ostat čedu uvèk tvoga duha dètca, ako narav u tebi onu božanstvenu iskrust nestavi, koja jedina oživljujući silu sadržava, bez nje tvoja dèla prama ženijalnim proizvodom ino biti nećedu, nego što je luč od svèće prama jasnosti sunca!”

⁷⁹ Činjenica da je upravo pitanje autorstva potaknulo polemike govori o sve većoj važnosti instance autora. O tom je pitanju, naknadno, pisao Fran Mažuranić: *Čiji je Čengić-aga? Izvadak iz dnevnika, od god. 1889, za koji je navedeno da ga je “Priobćio s dozvolom piščevom njegov stričević.”* “Vienac”, XXIV (1892): 44: 697.

835-839; 849-853) objavljuje studiju *O "Čengijić-agi" Ivana Mažuranića*⁸⁰ u kojoj, potaknut usporedbama između Mažuranićeva djela i narodnih pjevanja istog događaja, uspostavlja estetski kriterij kao dominantnu razdjelnicu. Smatra da je, za razliku od svih verzija narodnog pjesništva, umjetničko djelo dovršeno i cjelovito, s jasnim krajem pobjedonosnog "fuit tyrannus". "Toliko se oddvaja ova umjetna pjesan od onih pučkih; razstavlja ih estetički ukus, razstavljaju ih klasici, Gundulić, visoki sviet prosvjetnih i poviest ljudsku ravnajućih ideja, i – trajni stariji poklad same narodne poezije" kaže Marković (ibid: 822). U nastavku teksta on razlaže likove, kompoziciju njihova djelovanja i "pjesnički govor". Lik Čengić-age uspoređuje s tragičnim Shakespeareovim Richardom III, a Mažuranićev pjesnički glas uspoređuje s Vergilijevim vodstvom kod Dantea⁸¹. Vrijednost spjeva vidi u Mažuranićevoj sposobnosti da tragični usud balkanske raje estetizira i uzvisi pjesničkim govorom. "Četiri vieka Balkanova nadjoše svoga Homera" (ibid: 852) koji je učinio da se jednostavnost pučke poezije posve uzdigne do umjetničke ljepote: "Tu se signifikantna kratkoća i jedrina, mirna plastična slikovnost spaja i izmienja s retoričnim bujnim pathosom i uzvišenom (uviek estetski omjerenom) fantastičnošću." U zaključku analize djela Marković ponavlja ključna mjesta koja su u velikoj mjeri odredila recepciju Mažuranićeva djela sve do danas:

1. djelo je plod umjetničkog i narodnog genija (jednostavnost pučkog i klasična naobrazba, već ranije zadobiven Mažuranićev habitus);

⁸⁰ Studija je pisana za posebno luksuzno opremljeno šesto izdanje djela koje je te 1875. godine objavila Sveučilišna knjižara Fiedlera i Albrechta.

⁸¹ Polazeći od Eliotove definicije klasika, Ivo Frangeš u Mažuraniću vidi Vergilija hrvatske književne povijesti. Usp. I. Frangeš: Mažuranić klasik, u: *Studije i eseji*, Zagreb, 1967.

“Samo pjesnik staroklasičnom knjigom uzgojen, koja izražaj dotjeruje tankoćutno do pjesničke i govorničke prave ljepote, pak zadahnut starim hrvatskim pjesničtvom, poimence Gundulićevim te njegovim mnogom većim savršenstvom od jednostavne pučke pjesme, a k tomu i ljepotu jednostavne pučke pjesme usvojivši si: samo takov pjesnik mogaše ovakvu dikciju stvoriti. A sve se ovo troje mogaše sastati u – Hrvatskoj” (ibid: 853);

2. djelo je u protuturskoj ideji srodno Gundulićevu *Osmanu*, ali se i razlikuje po prikazu domaće (crnogorske) pobjede nad neprijateljem: “Za dva vieka prokročila je poviest dotle, da je sad tek hrvatski pjesnik mogao prikazati pobjedu jugoslovinstva nad turstvom i anticipirati skori povjestni dogodjaj” (ibid.);
3. pjesma je iskaz narodne povijesti i duha naroda, pa ni jedno djelo nije tako popularno, jer “nije tako podpuno, vedro, muževno, posvećeno očitovanje genija narodnoga” (ibid.).

U konačnici, ponavljajući kvalifikaciju “trizne i zanosne muževnosti” Mažuranićeva djela, Marković ga uzdiže kao estetski cjelovit, genijalan izraz narodnoga genija koji smjera prema utopijski zamišljenom dobu iskupljenja od tragičnog usuda. Njegov je tekst uvelike vođen potrebom da se, kroz uzvišenu tematiku djela, sagleda i vrednuje linearno zamišljena perspektiva nacionalne povijesti. Argumentacija koju pritom koristi, zasnovana je na konceptu estetske nadmoći umjetničkog teksta, na vještini klasične naobrazbe i izvornoj snazi narodnog stvaralaštva. Estetsko za njega, ipak, nije u funkciji postizanja istine – poučavanja, primjerice, povijesti vlastitog naroda. Vrijednost Mažuranićeva teksta počiva, među ostalim, na mogućnosti apstrakcije od tzv. “povijesne istine” koju Marković vidi u srodnim narodnim pjesmama. U odnosu na njih, Mažuranić je “mnogo promienio značaje, a posve motive čina, oplemenio i uzvisio ih (...) te je ta-

ko od događaja, koji u tadanjih okolnostih postavši pridrža i u fotografiji narodne pjesme obraz svoj neliep premda prirodan, izklesao idealan, a ipak ujedno naravit lik...” (ibid: 821). Književnost je, prema Markoviću, estetski čin idealizacije od prirodnog (i neestetskog) poretka/povijesti. Ona tako, kod njega, u skladu s procesom autonomizacije i/ili estetizacije književnog polja, u vlastitom središtu ima upisan “idealni cilj” upotpunjavanja ideje čovjeka, dovršavanja njegove idealne naravi. “Idealni čovjek” manifestiran je kolektivno u narodu (puku), a pojedinačno u osobi stvaralačkog genija, umjetnika (Heydebrand i Winko, 1996: 27). Markovićeva fascinacija “trieznom i zanosnom muževnosti” Mažuranićeva spjeva posljedica je u ono doba dominantne orijentalističke manire u stvaranju balkanističkog diskursa (Todorova, 1998: 15-44). Može se čitati i kao razotkrivanje (ne)svjesnog maskulinizma u poimanju “genija”, “stvaralačkog”, pa čak i ideje čovjeka opće. Pojam književnog koji se iz ovoga izvodi dobiva razgraničavajuću ulogu, omogućuje odvajanje “književnih” od “neknjiževnih” djela i autora, čime se oblikuju kriteriji klasifikacije kojima se “poetsko” i “estetsko”, tj. ono što odgovara zakonima formalne ili autonomne estetike, odvaja od onog što izlazi iz tih okvira. Mažuranićevo ime i djelo postaju valuta s visokom simboličkom vrijednošću, njima se mjere pokušaji i dosezi svih ostalih djela. “Unutarknjiževna vrijednost” koja im je dana nosi u sebi predodžbu trajnosti djela, njegove univerzalnosti i vremen-ske i prostorne neomeđenosti. Ipak, ti pojmovi “ozbiljne” književnosti, “idealnog čovjeka” koji počivaju na ideji univerzalnosti, kao što će se vidjeti u narednom poglavlju, nužno isključuju politički, rodno ili socijalno nekompatibilne čimbenike.

Satira djela, imena i lika

Unatoč tome što će Ivan Mažuranić zadnje godine svog života provesti daleko od javnog života – političkog i kulturnog, njegovo će ime zadržati svoje mjesto u kanonu, a djelo će iznova biti objavljivano, citirano i vrednovano.⁸² Time će mu, čak i onda kad je podvrgnuto kritici, satiri (travestiji) ili opovrgavanju, biti osiguravano trajanje u kolektivnom pamćenju zajednice. Satirični i parodijski tekstovi, naime, osim svoje subverzivne društvene funkcije, imaju i sposobnost detektiranja nosivih književnih tekstova zajednice na čiju su senzibilnost upućeni. Prema tim tekstovima oni se, među ostalim, odnose na citatnoj razini. Da bi satiričko ili parodijsko djelo bilo shvaćeno kao takvo, potrebne su jasne reference na predložak koji se, zatim, izokreće i reinterpreтира u satiričkom kodu. Međutekstualni odnos koji nastaje između predloška i satiričkog teksta počiva na dvostrukom učinku: potvrde kulturne vrijednosti predloška i njegove subverzije u preispisivanju novim tekstom. Događa se, iz perspektive nastanka književnog kanona, afirmacija primarnog teksta kroz negaciju sekundarnim, čime učinak sekundarnog satiričkog teksta na recepciju primarnog postaje usporediv s učinkom koji na istom planu imaju interpretativni i evaluativni metatekstovi žurnalističke, esejističke i akademske kritike (Juvan, 1990: 139).

⁸² Sukladno već spomenutim strategijama uspostavljanja i očuvanja simboličke vrijednosti unutar zadanog polja, književna periodika bilježi konstantnu revalorizaciju njegova djela. Reguliraju se strategija pamćenja, obilježavaju se, prema spomenutim načelima, ključni događaji, poput Mažuranićeve smrti i sahrane. U “Viencu” (XXII (1890): 32 i 33) će, osim prigodnog nekrologa i pjesnikove fotografije, Hugo Badalić posmrtno zapjevati *Slavnomu pokojniku Ivanu Mažuraniću*, Jovan Hranilović *Veličajnoj sjeni najumnijega Ilira Ivana Mažuranića*, a Rikard Katalinić Jeretov *Nad grobom Ivana Mažuranića*. Nešto kasnije, primjerice, Vladimir Gudel otkriva da “i prije Mažuranićeve pjesni (ima) štampana narodna pjesma o Smail-agi Čengijiću”, a Miroslav Hirc uspoređuje djelovanje i važnost Mažuranića i Preradovića. “Preporod”, II (1898): 6: 184-188.

Satirički diskurz, omiljen među književnicima pravaške orijentacije, korišten je i za izokretanje i podrivanje simboličke i političke vrijednosti Mažuranićeva djela. Njegov je kulturni i politički habitus renomiranog književnika, vlastodršca i narodnjaka stajao u opreci s pravaškim političkim i kulturnim nastojanjima. Tako ga u onda popularnim feljtonima, naslovljenima *Pisma Magjarolacah* (1879) proziva pravaški duhovni stjegonoša Ante Starčević, služeći se cijelom paletom satiričkog izraza: duhovitom persiflažom, plitkim vicevima, pjesmama-rugalicama, dosjetkama i psovka⁸³. Kroz prvenstveno dijalošku formu, inspiriranu Platonovim dijalozima i Sokratovim likom, on kritizira Magjarolce, tj. hrvatske sužnje Mađara i Tirolaca (Nijemaca) i Slavoserbe, tj. sve one koji ne pristaju uz Stranku prava, a naročito čelnike i pristasaše Narodne Stranke (našega Jozu, tj. Strossmayera i našega Ivšu, tj. Mažuranića) – prikazujući ih kao beskarakterne karijeriste, kao prevrtljivce i sofiste, a njihove političke odluke i kulturna ostvarenja (Akademija i Sveučilište) kao sredstva dodatnog podjarmljivanja naroda. Starčevićeva je društvena kritičnost inspirirala kulturno i političko djelovanje tada aktivne generacije pravaša, potičući dinamizaciju književnog i kulturnog polja. Posebno se, kao njegov discipulus ili *enfant terrible*, istaknuo Ante Kovačić

⁸³ Izlažući osnovne teze svog ideološkog sustava, posebno naglašavajući stavove vezane uz politička zbivanja 1869-1871, Starčević za narativnog fokalizatora bira anti-junaka “Serboslava” koji izvještava o razgovorima sa “steklišima” u gostionici ili vlaku ili piše svom “ravnateljstvu”, žaleći se na stekliške postupke. Gostionice kao mjesta zbivanja omogućavaju uvođenje “glasa naroda” koji redovito odobrava Stekliškim napadima a ismijava Slavoserbe, dok nazivi lokala (*Slavenski dvor*, *Jugoslavenski car*, *Srbska kruna*, *Crnogorac* ili *Švabica*) ironiziraju (južno)slavensku ideologiju ili pak, prema Starčeviću, jednako neučinkovit, hrvatski regionalizam (*Turopoljski kralj*, *Slavonski kralj*). Vrhunski obrat njegove retorike svakako je u konačnom odobravanju što ga Slavoserb daje Steklišima, čime se početni pesimizam pretvara u viziju “orijaškog koracanja” Stekliša prema slobodi i samostalnosti naroda. Usp. M. Gross: *Izorno pravaštvo. Ideologija, agitacija, pokret*, Zagreb, 2000, str. 250-259.

koji je u satirizaciji Mažuranićeva lika i parodiji njegova remek-djela otišao još dalje. Njegov spjev *Smrt Babe-Čengiĉkinje*, podnaslovljen kao *Travestija posvećena rodoljubo-narodnjakâ novorođeniĉi g. 1880.* objavljen anonimno, na Sušaku, 1880. na stilskoj i idejnoj razini izokreće Mažuranićevu *Smrt Smail-age Čengiĉa*. Analogno predlošku, sastoji se od pet pjevanja (I. Babovanje, II. Mračnjak; III. Krdo; IV. Prasak; V. Praznina), pisanih izmjenjivim, nepravilno rimovanim osmercima i desetercima. Autor se iz pozicije pravaške ideologije obraćuna s Mažuranićem, koji je tri mjeseca ranije napustio bansku funkciju, i njegovim kanoniziranim spjevom. Kao pravovjerni pravaš i Starĉevićev sljedbenik, Kovaĉić iznosi nekoliko prepoznatljivih toĉki optužbe narodnjacima: političko sluganstvo, vazalski odnos prema Beĉu i Pešti, birokratizaciju vlasti, korumpiranost, kukaviĉluk i karijerizam. Naĉela djelovanja travestije, “obrnuta stilizacija” originala, razotkrivanje konflikta vrijednosti i inkongruencije izmeĉu formalnih i sadržajnih, etiĉkih i svjetonazorskih karakteristika originala i travestije ovdje se realizira kroz karikiranje likova: mjesto tiranina Smail-age zauzeo je sâm ban puĉanin, Ivan Mažuranić nazvan Ivša, Čengiĉkinja-Baba i karnevalizaciju Mažuranićeva visokog stila. Minimalne sintaktiĉke i stilske modifikacije Mažuranićeva teksta kod Kovaĉića rezultiraju najsnažnijim efektima (Nemec, 1991: 569-579), a za ključne ideološke poruke bira najpoznatije dijelove spjeva. Kovaĉićeva travestija potvrĉuje prodornost pravaške satire i njezin učinak na dinamizaciju političkog i kulturnog života, pokazujući kako diskurs satire, parodije ili travestije nema samo subverzivnu funkciju, već je, u svom podrivajućem odnosu prema prošlosti, tradiciji ili kanonu zapravo ambivalentan. “Parodirati”, drži Linda Hutcheon (1994: 98), “ne znaĉi uništiti prošlost; ustvari parodiranje je istodobno pohranjivanje i dovoĉenje u pitanje same prošlosti”. Uĉinak parodije za nju je, zapravo, oponašanje s kritiĉkim ironijskim odmakom, ponavljanje koje ukljuĉuje razliku kako je shvaća G. Deleuze u *Différence et*

répétition (1968). To čini primarno inverzijama i ironijskim verzijama “transkontekstualizacije” (Hutcheon, 2000: 37) čime dolazi u sukob s manje ili više kanoniziranim tekstovima⁸⁴. Hutcheon načelno razlikuje parodiju koja je uvijek metatekstualna od satire koja je ekstratekstualna i koja može zadobiti striktnije ideološke dimenzije, što se podudara s tvrdnjom Vladimira Nabokova po kome satira poučava, dok se parodija poigrava⁸⁵. Znakovito je, međutim, da i jedan i drugi, satiričar i parodičar, u svojoj namjeri ismijavanja, kritike i naglašavanja razlike računaju s prepoznavanjem čitatelja. Upravo je čitatelj, prema Hutcheon (2000: 86) instanca koja, nakon romantičarskog, autoru okrenutog intencionalizma i modernističkog, tekstu okrenutog formalizma, upozorava na širi iskazni kontekst. Autor tako postaje element teksta kojeg, jednako kao i druge upisane kodove, čitatelj otkriva i prepoznaje, pa kad koristimo pojmove “proizvođač” ili “primatelj” teksta, valja, imati na umu da oni ne označavaju pojedinačne

⁸⁴ Teorija parodije koju izlaže Hutcheon uvelike se oslanja na rad teoretičara okupljenih krajem 1960-ih i početkom 1970-ih oko časopisa *Tel Quel*, posebno na redefiniranju Bahtinovih postavki o polifoniji, dijalogizmu i heteroglosiji koje je ponudila Julija Kristeva. Ona je iz ovih ideja “razvila striktniju formalističku teoriju nesvodive pluralnosti tekstova unutar i s onu stranu svakog danog teksta, skrećući time kritički fokus od stava o subjektu (autoru) ka ideji tekstualne produktivnosti” (Hutcheon, 1994: 98). *Telkelovci* su uzdrimali “utemeljujući subjekt” – humanistički pojam autora, na kojem se gradilo razumijevanje diskurzivnih praksi, uključujući književnost, od romantizma do danas, što je dovelo u pitanje cjelokupan stav o “tekstu” kao autonomnom entitetu imanentnog značenja (ibid).

⁸⁵ Povijest kritičkog promišljanja parodije, satire, travestije i burleske, kako pokazuje M. A. Rose (1993: 54-100), čini niz autora koji su, s formalnih, tematskih ili uskoestetskih polazišta, pokušavali definirati ove i srodne pojmove. Neki autori, poput Richmonda Bonda, smatraju da je parodija “visoka burleska”, a travestija oblik “niske burleske”. Drugi se služe pojmovima pastiša, plagijata, citata, satire ili ironije, kako bi omedili estetski i društveni djelokrug teksta. Općenito se, kako navodi, Rose, devetnaesto stoljeće naziva “razdobljem parodije”, što nije slučajno, uzmu li se u obzir, nastojanja za reevaluacijom, kontekstualizacijom, stvaranjem i preispisivanjem (književne) povijesti koje parodijski modus u svom metafiktionalnom impulsu implicitno provodi.

subjekte, već prije “položaje subjekta” o kojima govori T. Eagleton u svojoj *Teoriji književnosti* (1987), a koji su osnovni tvorbeni čimbenici teksta, napose, prema Hutcheon, parodijskog teksta. Stoga je romantičarski mit o autoru-stvaratelju ostavljen po strani; autor, prema Saidu (1983: 135), “manje misli o originalnom pisanju, a više o preispisivanju. Slika pisanja se od originalnog upisivanja pretvorila u paralelno pisanje”. Moderna kritika je nakon Barthesovih tekstova, prema T. Eagletonu (1987: 152), proglasila “smrt autora”, prokazujući diskutabilnost “originalnosti” vidljivu iz perspektive međusobne premreženosti književnih tekstova. Tako shvaćena “intertekstualnost” znači da ne postoji “prvi” tekst i njegove izvedenice i da u književnosti “progovara jezik u svojoj svojoj bujnoj “polisemnoj” pluralnosti, a ne autor. “Ako postoji mjesto na kojemu se trenutno stječe sva uzavrela mnogolikost teksta, onda to nije autor nego *čitatelj*”. Stoga, Kovačićevo djelo, unatoč njegovoj snažnoj političkoj subverzivnosti, valja, kroz njegov intertekstualni učinak, tumačiti i kao ponovno upisivanje (potvrđivanje) Mažuranićeva lika i djela u pamćenje zajednice. Ono je tako, dosljedno žanru u kojim je napisano, pridonijelo kanonizaciji primarnog teksta – Mažuranićeva spjeva, te, dugoročno, unatoč autorskoj političkoj motivaciji, autonomizaciji samog književnog polja.

2.2.4.

Status književnog djela: trivijalno i estetsko

U prethodnom su poglavlju naznačeni uvjeti koji su usmjeravali postupak kanonizacije djela, *Smrti Smail-age Čengića* kanoniziranog autora, Ivana Mažuranića. Taj proces, vidjet će se u nastavku, uvjetovan stabilizacijom kriterija evaluacije i instanci autoriziranih za njihovo provođenje. Drugim riječima, proces kanonizacije autora i djela omogućavan je cijelim nizom strategija kojima je u središtu pojam estetskog kojim već donekle barataju

zagovornici kanona starih dubrovačkih pisaca. S druge strane ostaju djela u kojima je estetska funkcija zanemariva, poput štiva pučkih kalendara ili popularnih (ljubavnih) romana omiljenih u višim društvenim slojevima. Ipak, dosljednije raslojavanje književnosti prema estetskom načelu nije moguće provesti ni sagledati prije nego se dosegne određeni stupanj njezinog institucionalnog uobličavanja: kroz časopise, prihvaćene književne povijesti, razvijenu književnu kritiku i, naravno, društvene institucije koje sve ovo podupiru: Maticu, Akademiju i Sveučilište. Stoga, kad govorimo o selektivnosti i kvalifikaciji estetske i “trivijalne” književnosti, valja imati na umu da se ona kroz devetnaesto stoljeće provodi nekontinuirano i nejednakim intenzitetom.

Svojevrсна distinkcija između umjetničkog (estetskog, obrazovanog) i pučkog (jednostavnog, funkcionalnog) postoji već, kako je navedeno, u izboru između kanona pučkih autora (Kačić, Došen, Relković) odnosno starih Dubrovčana (Gundulić, Palmotić, Vetranović). Premda se radi o izboru koji je nastao iz potrebe ustanovljavanja vlastite književne tradicije, pa je prvenstveno distinktivan prema drugim narodima i kulturama, on je izveden iz razlikovnosti ukusa. Regionalne i socijalne razlike poduprle su, kako je pokazano, rascjep oko pitanja zajedničke književne tradicije i jezika, pa se s jedne strane oblikuje visoka “umjetnička” književnost, a s druge cvjeta izdavanje pučke književnosti, najviše u kalendarima. Književni kritičari i povjesničari, urednici i autori pregleda i antologija sve jasnije razdvajaju ostvarenja koja proglašavaju pučko-kalendarskima od onih visokoumjetničkih, građanskih. Ljudevit Vukotinović u *Tri stvari knjiženstva* (“Kolo”, III (1843): 129-136) ističe važnost zdrave kritike i estetski doradene književnosti. Ipak, kako kaže, da bi se “čista i prava izobrazenost” postigla “valja gledati strogo, da budu proizvodi naši kręposni i puni dobrih dāržanjah. Čednost i čisti moral švigdę neka vlada. Čuvajmo se dakle lakārdijah kojekakvih. Mi možemo da budemo veseli, mi možemo da budemo (ręčju) sve samo ne sirovi, glupasti ili (štono se kaže) trivial. Trivialnost u kojekakve lakārdije obučena najvećma kvāri dobar ukus.”

Već četrdesetih godina se, dakle, razvijaju kriteriji razlikovanja estetske (vrijedne) književnosti i, za njih, odlučujući pojam ukusa koji je, nužno, diskriminativan. Isključeno je, dakle, ono što je trivijalno, što je u direktnoj vezi s “nižim sferama” ljudskog postojanja, ili što je posve determinirano svojom praktičnom ulogom. Riječ je, dakako, o popularnoj estetici koja je, uopće, zasnovana na pretpostavci kontinuiteta između umjetnosti i života, što implicira podređivanje oblika funkciji, odnosno odbijanje načela jasnog razdvajanja uobičajenih potreba od estetskih, što je, prema Bourdieu (2002: 4), polazište visoke estetike. Visokoestetska ostvarenja traže čitatelja čiji je ukus odnjegovan tako da može prepoznati ljepotu u njihovu obliku, jer, premda je, prema Vukotinoviću, ukus “prirođen” i ne može ga nadomjestiti nijedan nauk, krasnoslovje (estetika) može “sravnati” prirodene sposobnosti, “njih od krivih mnijenjah očistiti” (ibid: 130). Književnost se smatra, kako je rečeno, povlaštenom duševnom djelatnošću naroda: “U knjiženstvu se”, prema Vukotinoviću, “vidja izobraženost čeloga naroda. Knjiženstvo je ogledalo, u kojem se duševne sile vidjaju. Ako u njem dobar ukus nevlada, čeli je narod duševno bolestan” (ibid). Zato je uvedeni sud ukusa način ozdravljenja književnosti i zajednice koju predstavlja. Autonomizacija književnosti, uvođenje “čistog zrenja”, estetskih mjerila koja ravnaaju proizvodnjom i recepcijom književnih djela uzrokuje, kako vidimo i kod Vukotinovića, odbacivanje neukusnog (glupog, *Trivial*), a prihvaćanje vrijedne i po poželjnim uzusima pisane književnosti. Ta se književnosti prije svega smatra prepoznatljivom (prema narodnom duhu) i osobitom (izvornom, prema duhu pjesničkog genija pojedinca). Narodni genij je, kako je već istaknuto, smatran jedinim pravim izvorom uspješnog pisanja, materijal kojemu umjetnički postupak daje konačni prihvatljiv oblik. Umjetnička književnost je, prema Vatroslavu Jagiću (1866: 552-585), “viša potencija duha narodnjega”, a pisanje po narodnom u praksi je često značilo pisanje u neskladu “sa zahtjevima umjetnosti”. Zbog toga, u spomenutom odlomku piše: “Narodno uzima se u nas obič-

no kao prosto, kao takovo koje se nemora pokoriti zakonom umjetnosti, kao da se narodno neda izglediti, uljuditi i idealizovati! Do koje se izvrsnosti može uzdići naše pjesništvo, kada se s narodnim sljubi umjetno, pokazuje nam divna pjesma *Smrt Čengić-age*, prema kojoj je sve ostalo jedna nedostiž!” (ibid: 573) “Glavna je po mojem mišljenju nevolja ta, što su tek riedki od naših pjesnika izučili moderne forme pjesništva, da u obće što riedki umiju prirodjenu darovitost pjesničku, ako je ima, uzgajiti naukom. Iz historije pako svieh književnosti, iz životopisâ najslavnijih pjesnika dokazano je i suviše, da neima ništa velika i savršena bez muke i nauke” (ibid: 574).

Jagić, kako se vidi, zagovara obrazovanje kao nužan uvjet stvaranja vrijedne književnosti. S druge strane, kod izdavača pučkih kalendara podupirano je načelo zabave i praktične koristi. Ignjat Alojzije Brlić u pismu sinu Torkvatu od 8. veljače 1845. piše: “Što se tiče podučavanja za prosti puk, to moj kalendar niti je imao, niti želim da ima. – Novine su podučavanje, Danica podučavanje, Zora je podučavanje, sve knjige što se pišu – sve je podučavanje? za nikoga jer nitko neštije. – Puk se podučava sa smišnim stvarima, ljudi traže Ezopovih fabula, traže Relkovića Satira, traže svake godine kalendar; koji ima više smišnoga taj je dražji, od novih traže kadkad pjesmarice – drugo puk neće da štije, još je dite, još se hoće da zabavlja. – Vox populi vox Dei – kroz fabule, pisme, pripovidke, poslovice, smišne dositke etc. etc. etc. – hoće se puk da podučava, to želi, to bi štio; za suhoparne stvari nemari. – A tko piše za puk? U ovo vrime nitko. Pametna mladež za pametnije od sebe piše, a tko štije? – nitko. Ergo mlati po praznoj slami” (cit. prema Tatarin, 2006: 113).

Brlićevo odbijanje poučavanja nije poziv na pisanje književnosti koja bi bila autonomna, oslobođena zahtjeva za utilitarnošću/podukom. Zabava koju Brlić navodi (Ezop, Relkovićeve *Satire*) ustvari je poučna zabava, način da se kroz humor podučiti čitatelje. Književnost koju, govoreći protiv pouke, potiče i smatra vrijednom je, upravo poučna, didaktična, usmjerena na korisnu primje-

nu. Kako i sam piše: “Puk se podučava sa smišnim stvarima”. Ono što je za tu pouku neprikladno je ozbiljnost i, kako kaže, suhoparnost, suvremenog *knjiženstva*. Za njega je, dakle, obrazovani književnik koji piše za obrazovanog čitatelja bio nusproizvod potrebe za dodvoravanjem višima od sebe, “mlaćenje prazne slame”.

Pučki književni kalendari, uključujući Brlićev, nastoje raditi drugačije. Čak i onda kad objavljuju djela koja su smatrana književnim kanonom, funkcija tih tekstova ostaje prvenstveno upotrebna. “Kalendari”, što potvrđuje Divna Zečević (1982: 97), “imaju zadatak da posreduju u prvom redu poznata književna djela ne radi njihove književne vrijednosti, Ovidijeve “Metamorfoze” na primjer, ili sredinom stoljeća Gogolja i Puškina, nego se prije svega prenosi priča o poučnom slučaju: u prvom je planu didaktična upotrebna vrijednost nekog književnog djela koje u kalendarskom kontekstu prolazi svojevrsnu pučku književnu metamorfozu.”

Vremenom je, dakle, profilirana distinktivnost u percepciji funkcije književnog teksta. Diskriminativnost suda ukusa koji zagovaraju obrazovani autori, književni kritičari i povjesničari reflektira se na društvenoj razini, njome se podupiru staleške razlike i produbljuje jaz između najobrazovanijih i posve neobrazovanih slojeva društva. Tome se ne odupire samo zagovornik pučkknjiževnih mjerila, stari I. A. Brlić, već i August Šenoa, pisac koji postaje zagovornikom srednje, građanske struje. “Intelektualne razlike među pojedinimi krugovi društva ne će nikad nestati”, piše Šenoa (1865: 43-44), “ali ona ne smije tako silna biti ko što je to u nas. Svi krugovi društva moraju biti spojeni tako, da se napredak i razvitak proteže ne samo na kaputaše, neg’ i na čohaše, a bude li sav narod jedna cjelina duševna, tko će mu braniti napredak, ma i kako nezgodno vrijeme došlo?”

On ovdje, dakle, podupire poznatu projekciju jedinstva narodne duše utjelovljene u duševnom radu naroda, njegovoj književnosti i zagovara jedinstven rad (prema Vukotinoviću slogu)

u kulturnim poduhvatima poput kanona. On je jedan od autora koji na književnu i kulturnu scenu stupaju šezdesetih godina, a afirmiraju se u sedamdesetima, odričući diletantizam, zagovarajući estetizaciju i rad na narodnim izvorima. Ta vizija, prepoznatljiva i kod Jagića, objašnjava i široku prihvaćenost Mažuranićeva djela, čitanog kao sinteza umjetničkog (estetskog) i narodnog. Legitimitet koji je Mažuranić svojim djelom dao folklorističkokačičevskim tradicijama bio je, kako je već spomenuto, kratkotrajan, pa je “pučki književni idiom” postao drugorazrednom robom.

“... još gundajuć Marka uz čobane...”

Unatoč tome, smatram da, iz perspektive poetike “izvornog” stvaralaštva, koja se oblikovala kroz “Neven”, a potvrdila u “Viencu”, Mažuranićev slučaj zapravo ne bi trebalo smatrati iznimnim uspjehom sinteze umjetničkog i folklornog, već prije prepoznatim uspjehom nadilaženjem, i to u smislu u kojem o tome govori Jagić, zadanosti folklornih elemenata. Sam pjesnik je, prema bilješkama njegova sina Vladimira Mažuranića (1895: 225-245), dosljedno “ljubio narodne pjesme kao more iz kojega se toliko blago crpe, ali on je prezirao sabiranja. On je znao govoriti da ne zna, je li šta koristi ili štete literaturi donijelo sabiranje i hvala tih narodnih pjesamah. On je vidio u nekih – velika većina bijaše mu bez pjesničke vrijednosti – predmet nauka za folklorista. – Koliko je pjesničkih talenata zamamljeno lahkoćom narodne poezije zadrijemalo na plandištu, još gundajuć Marka uz čobane, jer jim se nije dalo iz debela hlada narodne poezije koraknuti po strmoj i vrljenoj stazi koja se tabje do Hyppokrene.”

Dakle, kao i kod Jagića i Šenoe – narodno se smatra izvorom ili morem iz kojeg valja crpiti bogatstvo leksika⁸⁶, tema, sliko-

⁸⁶ “Vidi se i to, da je naš jezik tiejm pravilniji, čijem je dublje zakopan u prošastnosti”, pisao je Mažuranić (prema Živančević, 1974-78: 86), “tijem zdraviji, jedriji i čistiji, čijem je, bud u koje doba, zakopan u puku.”

vitosti i fabulacije, ali koje, zatim, valja preraditi umjetničkim postupcima, usklađenima s estetikom razdoblja. Sve to proizlazi iz dugotrajnog i pomnog proučavanja narodne poezije i umjetničkih postupaka. Mažuranić je pisao o potrebi da se izbjegne šablonizacija i monotonija u poeziji: “Naročito samo velikom mukom može se izbjeći u pjesništvu dosadnom romonu dvoslovnih riječi, koje često jednoličnošću ritmike slušatelja uspavaju, mjesto da ga uznesu. Tu ne ima druge, nego prislonit versifikaciju uz talijanska pravila, a kad pjevaš predmeta radi u pučkih osmercih i desetercih, tad pazi da ti pjesma ne bude dugačka, i mijenjaj, za boga, metar!” (Mažuranić, prema Živančević, 1974-78: 85-86).

Visoka ili estetska književnost, kako je prikazuju i vide pisci poput Jagića, Šenoe ili Mažuranića, nastaje, dakle, na “izvorima” narodne poezije, ali ih nadilazi pomnom umjetničkom izvedbom. Pri tome se upravo umjetnička izvedba, taj pečat autorskog rukopisa, izdvaja kao mjerilo estetizacije. Autorstvo je, kako je istaknuto u prethodnom poglavlju, ključ razumijevanja djela i ključ poimanja estetike genija. Implicirana funkcija autora je jedna od prvih koja razdvaja pučki od umjetničkog iskaza, unutar kojeg se sve jasnije razlučuje i funkcionalna determiniranost teksta, ali i način percepcije i diferencijacije književnih žanrova, što je tema sljedećeg poglavlja.

2.2.4.1.

Status književnih žanrova

*Slijepi su progledali, nijemi progovorili,
sakati prohodali, to je bilo vrijeme čudesa,
vrijeme poezije.*

August Šenoa, "Slavische Blätter", 1865: 413

*Novele se žacaju naši prijatelji, dakako, tu
treba više misli, više reda, više obrazovanja.
Prijatelju pošaljite nam proze!*

August Šenoa, "Vienac", VI (1874): 23: 368

U prethodnim je poglavljima pokazano kako tretman pojedinih autora unutar časopisa odražava njihov status unutar kulturnog polja i simboličku moć koju su zadobili ili na koju pretendiraju. Na sličan se način reflektira i status književnih djela i žanrova: mjesto koje oni dobivaju na stranicama periodike ili u recepciji svjedoči o dinamici njihove hijerarhizacije i snazi imena koja stoje iza njih.

Autorska estetska književnost, bez obzira na žanr, kako je spomenuto, nastaje u otklonu od šablona, jednako narodnog izričaja kao i popularnih stranih ljubavnih romana. Šablonizacija se ističe kao znak lošeg izraza, bilo da se radi o "gundanju Marka uz čobane", kako kaže Mažuranić, o frazama "o časnom krstu i slobodni zlatnoj" ili ljuvenim spletkama načinjenima po tuđem kalupu, koje spominje Šenoa (1865: 60-61). Gotovo u pravilu se radi o trivijalnim obrascima, za koje se kaže da su bez utemeljenja u "narodnoj povijesti" ili "narodnoj poeziji". Trivijalizacija se posebno isticala u recepciji strane popularne književnosti, od koje je valjalo odvratiti i čitatelje i autore. Posebno su lošima smatrani tekstovi nastali pukim oponašanjem šablona stranih romana koji nestvarnim ili grešnim slastima opasno zamamljuju naročito čitateljice, nude nestvarnu sliku svijeta, te na neprikladan način zadiru u "niže sfere" ljudskog postojanja, tjelesnost i erotičnost ili seksualnost. Zbog tog je razloga, među ostalim, bio prohibiran

i termin “roman”, kao oznaka za specifičan žanr trivijalnih ljubavnih romana.

U vrijeme ilirizma poezija zauzima povlašten položaj – “pjesničtvo” je označavalo svu, kasnije nazvanu, “liepu književnost”. Lirika, kao osnovni književni izričaj, korištena je u različite svrhe, od prigodnica i budnica do ljubavnih pjesama (Barac, 1964: 72-80). U nastojanju da se, kako kaže Goethe, učvrsti snaga jezika, da ga se učini relevantnim medijem akumulacije književnog kapitala, propjevati je bilo jednako važno kao i progovoriti ili kao čitati na “narodnom” jeziku – i jedno i drugo i treće je smatrano domoljubnim činom. “Tko prevrće Danicu ilirsku i Nevene prije i poslije god. 1853., nauči se”, piše Tade Smičiklas (1898: 30), “već na čelu lista pjesmi”⁸⁷ Ilirizam profilira i za devetnaesto stoljeće karakteristične putopise koji su recentnim žanrom ispisivali vlastiti kulturni prostor, spajajući geografiju, književnost, jezik i povijest naroda. Pisali su ih autori od Matije Mažuranića, Antuna Nemčića, Stanka Vraza, Ivana Trnskoga do Ljudevita Vukotinovića i Ivana Kukuljevića, kojima će se kasnije pridružiti i Adolfo Veber Tkalčević. U putopisima hrvatskoga romantizma vidljiva je dominacija domovinskoga itinerarija, što je, prema Deanu Dudi, razumljiva posljedica ideološkoga povijesnog okvira.: “Zanimanje za jezik, običaje i svakodnevni život naroda, izgled domaćega krajolika, kulturnu baštinu i nacionalnu povijest započinje neposrednim iskustvom, a nastavlja se posredovanjem stečnoga znanja na hrvatskom jeziku”.⁸⁸

⁸⁷ Vrednovanje lirike pokazuje i “šema” honoriranja suradničkih priloga koja se zadržala i u vrijeme Šenoina preuzimanja “Vienca”, 1874: za pjesmu na cijeloj prvoj strani plaćala su se 3-4 for., za izvornu dramu ili pripovijetku 2, a za prevedenu 1 for., po strani, za izvornu pouku, putopis, literarne crte, umjetničke i estetičke članke 2, kompilirane 1.50, a prevedene 1 for po strani, dok se “glasbotvori i risanje” posebno honoriraju (prema podacima koje S. Ježić navodi uz *Djela* Augusta Šenoe, knj. XII, Zagreb, 1936: 347-349, usp. Brešić, 2005: 95).

⁸⁸ Usp. Dean Duda, *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr*. Zagreb, 1998, str. 103. Potpuniji prikaz tekstova i tema nudi A. Franić u knjizi *Hrvatski putopisi romantizma*, Zadar, 1983.

Kazalište je, prema P. Casanova (2004: 228), uz nacionalne priče, legende i poeziju, izvor nastajućeg književnog prostora, institucija koja lavira između govornog i pisanog jezika. Široko izvođena u područjima visokog stupnja nepismenosti i niskog stupnja književnog kapitala, drama je, prema Casanova, kao govorno djelo *par excellence*, istodobno popularni žanr i instrument standardizacije jezika. Ona afirmira popularne tradicionalne priče, preobražavajući ih pritom u kodificirane i legitimirane književne izvore čime, zapravo, popularnu publiku preobražava u nacionalnu publiku, što će zapravo motivirati Šenoinu oštru i angažiranu kritiku u člancima o kazalištu. U tridesetak godina djelovanja, između Demetra i Šenoe, prema Nikoli Batušiću (1976: 8-9), hrvatski dramatičari kroz niz žanrova (povijesno-romantička tragedija, junačka drama, politička satira, vesela igra, pučki igrokaz s mnogobrojnim stilskim fizionomijama), kroz oporu lakrdiju i jeftinu šalu modificiraju popularni izričaj. Ta estetski slaba ostvarenja, koja su već pedesetih godina prestala biti zanimljiva izvođačima, prema Batušiću, nisu pokazivala nikakve lingvističko-stilističke posebnosti osobnoga stvaralačkoga značaja. Ipak, u razvojnoj liniji od Kukuljevića, mladoga Demetra do zrelijega stvaraoca u *Teuti* pa sve do Bogovića, prepoznaje se, kako pokazuje, razvitak novouvedene štokavštine do oblika književno-izražajnoga standarda u dramskome obliku, no taj jezik u hrvatskoj dramatici nikada nije “dosegao jedrinu Demetrovih stihova za *Grobničko polje*, niti se ikada približio Mažuranićevu majstorstvu iz *Smrti Smail-age Čengića*” (ibid: 16). Marijan Bobinac (2001: 11-24) se u analizi pučkog komada također zadržava na opasci kako mu je svojstvena “nedovoljna estetska aura”, iako Antun Barac (1960: 73) kao najveće dostignuće hrvatske književnosti u doba apsolutizma izdvaja drame Mirka Bogovića, smatrajući ih prvim novijim djelima o kojima su kritičari mogli pisati “u vezi s krupnim i načelnim pitanjima umjetnosti: problem tragične krivnje, kompozicija tragedije, građa i oblik, problem ocebijstva kao tragični problem i t. d. To je njihova nesumnjiva

prednost, bez obzira na njihovo umjetničko značenje. Napisavši ih i izdajući u knjizi, Bogović je time u jalovom i kukavičkom svome vremenu pokazao, koliko se hrvatski književnik ipak može uzdići nad sitno svagdašnje piskaranje i kušati da se približi najvišim uzorima umjetnosti.”

Etička i estetska pitanja koja otvaraju Bogovićeve (nesumnjivo i druge) tragedije, prvenstveno pojam uzvišenog na kojem počivaju, otvaraju, iz ove Barčeve ocjene, prostor za razumijevanje popularnosti uzvišenih tragičnih zapleta u svim, a ponajprije u narativnim žanrovima. Ti će zapleti procvjetati baš u vrijeme zasnivanja književnog polja, od tridesetih do pedesetih godina devetnaestog stoljeća, nakon čega će ih, zajedno s prevladavajućim stilskim i narativnim postupcima, zagovornici “estetskog” prozivati. Tako, primjerice, Janko Jurković u članku *Moja o kazalištu* (“Neven”, 1855) smatra da je tragedija njegova vremena loša jer je “nenaravna”, pretjerano “apstrahira od istine i života”: “Kome nije već dodijalo u naših tragedijah ono neprestano razlijevanje čuvstava, u kojih mora da se svaka *misao* utopi; ono neprestano umiranje, kao od besposlice; one stereotipne ljubezne intrige, bez kojih naša nijedna drama nije i u kojih je toli malo istine, da se čovjek tuzi u oči mora smejati, a od premnoga škakljanja otupiti”. Od tragedije je, danas, smatra Jurković, primjerenija komedija i to ne samo zbog popularnosti komičnoga, već i zbog njezine “uporabive” (moralne) vrijednosti: “Mi ne treba da naše općinstvo pretjeranom sentimentalnošću tragedije mazimo; tud su učinili sve što se može, tužni novi francezki romani, novele, a i novija tragedija. Mi treba da ta čuvstva sa stramputicah trijeznim naukom na pravi put izvodimo i od prekomjernosti na pravu mjeru dotjeravamo; riečju, ne da *a defectu*, nego *ab excessu* liečimo. I osim drugih nebrojenih mana našega današnjega života, i sama ta bolest pruža upravo najobilnije gradivo za komediju.” Prekomjernosti književnih postupaka tako su, prema Jurkoviću, već same dovoljno gradivo za valjanu književnost (komediju). On, dakle, u parodiranju vidi mogućnost estetski doradenog stvaranja,

čime upućuje na stanovitu razinu žanrovske i društvene autorefleksije koja je nužna za uspostavljanje autonomije književnog polja i njegovu legitimaciju u širem društvenom sustavu⁸⁹, što je na različitim razinama “književnog života” vidljivo već pedesetih godina – i to kroz profiliranje proze uopće, a zatim i romana.

Ranije je navedeno kako periodika, svojom dinamikom i međudjelovanjem s drugim društvenim područjima podržava ili čak generira razvoj i afirmaciju pojedinih književnih žanrova, poput, primjerice novele ili romana kroz sedamdesete i osamdesete godine. Ovdje se nećemo upuštati u detaljniju razradu unutaržanrovskih promjena kroz devetnaesto stoljeće, već će nas zanimati spomenuta promjena u hijerarhizaciji žanrova, i to prije svega popularizacija proze, naročito romana⁹⁰. Razlog tome je što upravo ova promjena pokazuje proces estetizacije književnih djela. Isto tako, u zadnjem poglavlju središnjeg dijela rada, razmotrit ćemo osnovne implikacije afirmacije književne kritike. Što se žanrovske razdiobe tiče, i prije “Vienca” koji, kao što potvrđuje Krešimir Nemeć (1995: 103), usmjerava uspon hrvatskog romana i afirmaciju “lijepje književnosti”, već “Nevenovo”⁹¹ kazalo, kako je već spomenuto, razlikuje *novele*, *pripovjedke*, *narodne povesti*, *historičke čertice* i *pričice*. Kad govorimo o autoreferencijalnoj svijesti i odnosu prema žanrovima, zanimljiv je primjer uredničke bilješke uz pripovijetku Mijata Stojanovića *Turci u Slavoniji* (“Neven”,

⁸⁹ Usp. Protrka, 2006: 319-340.

⁹⁰ Promjene u poetološkom statusu romana kroz 19. stoljeće tumači K. Nemeć (2006: 95-127).

⁹¹ “Neven” značajnije otvara prostor prozi, ali i njenim prvim poetičko-estetičkim promišljanjima. Tako je Ivan Macun u prvom godištu (I (1852): 14: 216-222; 234-237; 244-249; 279-285; 296-302 objavio *Kratko krasoslovje*, pisano za neštampani antologijski izbor *Cvjetje pjesništva ilirskoga* Više u K. Nemeć (1995: 59). Mirko Bogović je napisao pregled *Naša književnost u najnovije doba* (I (1852): 1: 7-8), a Antun Mažuranić *Kratak pregled stare literature hrvatske* (IV (1855): 32: 501-505). Dinamika kanonizacije “refleksivnih” žanrova tema je zadnjeg po-glavlja središnjeg dijela rada.

1854) koja glasi: “Ovu pripovjedu priobćujemo kao osobito izvèrstni pokus narodnog opisujućeg pripovjedañja, ne pako kao novelu ili peripovjedu u novoknjiževnom smislu, po kojem novela ako hoće da ju ljudi za novelu priznaju, *mora se dèržati obćih naše dobe pravilah ukusa i umètničkog izvedenja u pripovjedañju i karakteristiki, nu za to se nemora znaćaja i forme ćistonarodne* (istaknula M. P.). Ovo se neda teoretićki naznaćiti tako kako bi se to dalo primèrom, kad bi se oni naši književnici, koji su u ovoj struci vèštinu svoju pokazali, opet pojavili na beletristićkom polju, gdè bi ih obćinstvo naše radostnom dobrodošlicom doćekalo.”

Ovaj primjer urednićkog komentara Josipa Prausa otkriva jasno postavljena “pravila ukusa i umètnićkog izvedenja u pripovjedañju i karakteristiki”⁹², dakle, jasne estetske kriterije i svjestan odklon od njih, u prilog pisanju “ćistonarodnim formama”. Stojanovićeva novela ni u kom slućaju nije smatrana dostignućem “narodnog duha”: ona je nudila samo “osnove”, dohvaćen izvor narodnih formi, ali bez one estetske “nadgradnje” koju spominje, primjerice, Jagić. Tu perspektivu visoke književnosti koja nastaje kao posljedica rada i obrazovanja autora i ćitatelja zadržava i Jovan Hranilović u svojoj teoriji novele (“Hrvatska Vila”, 1882). Novelistika, kao i kritika njegova vremena pati, kako kaže, od nedostatka ućenja i stručnosti, pa kao uzore citira Vischera, Gottschalla i Carrierea, hvali Šenu i Fedora Brestova koji, kao i Turgenjev, znaju napisati novelu bez suvišnih kompozicijskih i tematskih izleta, a iskljućuje lake književne note Montepina, Suea i Dumasa kao i Jorgovanićeve jezovite i dekadentne likove i zaplete. Hranilović nudi linearnu progresivnu viziju književne povijesti, smatra da je suvremena književnost zrelija od književnosti “ilirske

⁹² Praus, osim deklariranja umjetnićkih pravila, otkriva i vlastitu urednićku moć i autoritet: poznavanje estetike, poznavanje “ćistonarodnih formi” i moć da odlući o konkretnom književnom djelu ne samo odabirom i objavljivanjem, nego i komentarom. O instancama autorizacije autora više u sljedećem poglavlju.

dobe” i da bi onodobni pisci (Mažuranić, Preradović), da su poživjeli, sazreli kao pisci i nadrasli ideološku zanesenost i književni diletantizam svog vremena. Iako je njegova teorija, uostalom kao i one ranije spomenute, zaogrnuta građanskim moralizatorskim postavkama koje je Jorgovanić mogao sablažnjavati, kroz nju se ipak uočava jasno podupiranje stila i estetike kao okosnica “dobro napisanog” književnog dijela. Od vremena poezije, “ideološke zanesenosti” i “diletantizma” o kojima govori Hranilović, do nje-mu suvremene književnosti koju smatra estetski i stilski zrelijom možemo, kroz sve narativne žanrove, pratiti prepoznatljive postupke u gradnji napetih fabula i “labirintskih zapleta” (Nemec, 1995: 58). Humor i zapleti pučkih komada, karakterizacija i fabulacija narativnih stihovanih djela zasnovani su na elementima romanse kojima obiluju i prvi romani devetnaestog stoljeća – žanra koji u jeku estetizacije književnosti zauzima središnje mjesto u njezinu žanrovskom univerzumu.

2.2.4.2.

Proza, roman, romansa

Terminološke oznake za roman, premda ga već objavljuju, među žanrovima iz “Nevenova” kazala nema⁹³. Slično, u sadržaju “Vienca” su, također, kao *pripovjedke* navedeni romani Ante Kovačića *Baruničina ljubav*, kao i Šenoine *Seljačka buna* i *Čuvaj se senjske ruke*. Roman je u ovo vrijeme označavao trivijalnu formu popularnih ljubavnih romana koje je valjalo potisnuti adekvatnom domaćom produkcijom. Romani su prozivani u književnim i teo-

⁹³ Tako je, primjerice, u prvom godištu objavljen popularni *Alamontade* Heinricha Zschokkea, u drugom odlomak iz *Čiča Tomine kolibe* Harriet Beecher Stowe, u trećem dio iz nedovršenog Nemčićeva romana *Udes ljudski*, u četvrtom Gogoljev *Taras Buljba*. Usp. Brešić 2006, knj. 1: 311-393; Protrka, 2002: 78.

rijskim tekstovima⁹⁴, pa su kroz devetnaesto stoljeće brojni primjeri unutar književnog komentiranja žanra. Tako je, primjerice, Adolfo Veber Tkalčević u kritičkom tekstu *Niešto o kazalištu* ("Danica", XIV (1848): 11: 45-47; 49-51; 54-56; 58-60; 62-64; 66-68) osudio širenje popularnih romana objavljivanih na njemačkom, za koje je držao da kvare mladež i uništavaju društvo. Posebno je izdvojio romane Eugèna Sua, kojeg drži nesmotrenim uzurpatorom čitateljskih (ženskih) duša: "Što da kažem o nesmotrenom nastojanju Eugèna Sua, da emancipira, i to onako kako što veli, krasotice ispod jarma njihovih muževah? Ta ono mu je naricao duh paklenski. Ta ono smjera na razvrgnutje obiteljskog života nesposredno, a posredno na upropaštenje domovine! Da su njegova načela u toj struci obieručke zagarile naše nadrimudrašice, nemožeš dvojiti. Ta otuda biva, da je u našoj domovini, osobito u Zagrebu pjesnički život u obće, a kod krasoticah napose mah preoteo. O mladosti tašta i plaha, kuda sarneš s nerazbora, gdje pogiba tva se otvora! Ali biedna domovino, koja takovih gojiš sinovah!". Nekoliko godina kasnije, u noveli *Zagreпкиnja* ("Neven", IV (1855): 1: 1-7; 17-23; 33-39), kojoj ćemo se još vratiti, konkretizira ranije izrečenu tezu o moralno razarajućem učinku romana. Ti su njegovi stavovi bili rasprostranjeni i široko prihvaćeni. Tako je u noveli *Mala kraljica* Gjura Kovačevića, ("Danica" XVIII (1864): 19: 149-151; 158-160; 166-168; 175-176; 183-184) vrijednost djevojačke čistoće predočena sljedećim opisom Anice: "Zabavljena timi poslovi, nije petnaestgodišnja Anica ni pomisliti mogla na stvari, koje mnogim gradskim djevojčicam nikada ni neidu iz glave. Romanah, kojimi su često kano bedemom obasute gradske liepotice naše, nije Anica ni po imenu poznavala, al joj je zato pamet ostala čista od nedopuštenih mislih

⁹⁴ Terminološku varijabilnost i otpor prema specifičnom načinu pisanja pokazuju fikcionalni i nefikcionalni tekstovi. Više o tome i drugim problemima vezanima uz početak hrvatskog romana, usp. K. Nemeč, 1995: 10 i dalje i 2006: 95-127.

sèrdce čisto kano sunce i netaknuto nijednom zlom požudom” (ibid: 151).

Ljudevit Tomšić smatra da su ljubavni romani zlo skriveno u zamamnoj slici: “U zlatnoj posudi gnjilu trulež ima” (*Niešto o važnosti pjesništva uopće, a osobito slavjanskoga za našu mladež*, “Danica”, XVI (1853): 30:117), dok u opsežnijoj pripovijetci Vilka Slavoja *Jesam li ljubio? Iz djačkoga života* (“Dragoljub”, II (1868): 16: 247-250; 261-265; 278-280; 293-295; 313-315; 326-329; 342-344; 358-361; 375-378; 389-392) jedan od likova komentira ispričovijedano: “Ala si nam ti moj Vilko, veliki mudrijaš, ozva se Pretendent. Ivku si sproveo čak i kroz samostan u naručaj neznanoga supruga, ljubljenoga nuzljuba, Milovana si zapopio; šteta samo, što se nisi, ti kao nesretni ljubovnik ubio, onda bi bio gotov roman. Šteta ja velim, a to za to; jer našoj hrvatskoj knjizi treba romanâ. [...] Da, imaš pravo. Al ja sam si mislio ovako: **Bolje obična pripoviedka, i ja živ, nego kakav strašni roman a ja mrtav**” (Istaknula M. P.).

Ovaj zazor od romana (romanse) možemo tumačiti posljedicom strahovanja od učinka utopijske projekcije njegova snovitog svijeta (Beer, 1979: 12) na patrijarhalnu kulturu (Radway, 1991: 13, 219) usmjerenu na stvaranje nacionalnog identiteta. Bedem opojnih romana kojim su opasane nedostupne gradske djevojke svakako je nepoželjan u pridobivanju njihovih snaga u zajedničkom projektu. Umjesto čednosti i čistoće njima, kako je sugerirano, vladaju nedopuštene misli i zla požuda. Kroz navedeni citat iz Slavojeve pripovijetke vidimo da spomenuto deklarativno isključivanje trivijalnih žanrova, ipak, nije značilo i odbacivanje narativnih osobina koji su im svojstvene. Dapače, klišeji prozvanih “romana” meandriraju kroz sve vrste narativa, prozних i stihovanih, dramskih i lirskih. Ta se asimilacija trivijalnih postupaka u književnosti šezdesetih i sedamdesetih godina, pa i kasnije, često tumači potrebom “zadobivanja” ili privlačenja čitateljstva. Prepoznatljiva struktura romanse, vidljiva u fabulaciji i karakterizaciji likova, naročito u narativnim žanrovima od ilirizma do

realizma može se tumačiti i međustupnjem estetizacije postupaka, gdje književni tekst postaje predmetom konzumacije, nestvarnim svijetom kojim vladaju stvarno poželjne vrijednosti: čednost, blagost, odanost, domoljublje i istinoljubivost⁹⁵. Kako pokazuje Northrope Frye (2000: 212), “u svakom razdoblju vladajući društveni ili duhovni stalež naginje tomu da svoje ideale projicira u neki oblik romanse u kojoj čestiti junaci i lijepe junakinje predstavljaju ideale njegova uspona, a hulje ono što taj uspon ugrožava. To je opća značajka viteške romanse u srednjovjekovlju, aristokratske romanse u renesansi, građanske romanse nakon osamnaestog stoljeća i revolucionarne romanse u suvremenoj Rusiji.” Ta je polarizacija u karakterizaciji dobrih i loših junaka u hrvatskoj književnosti dio strategije oblikovanja nacionalnih identiteta, gdje su domaći vrli protagonisti, a stranci uljezi, antagonisti i uzurpatori. Pri tome se stvaraju i održavaju kulturni stereotipi koji karikiraju likove i polariziraju suprotnosti, ostavljajući “u vlastitom neprepoznato strano i u stranom neprepoznato vlastito” (Fried, 2006: 75)⁹⁶. “Iznoseći gradivo iz hrvatske prošlosti (...) hrvatski su novelisti”, piše Antun Barac (1952: 9), “ipak više-manje upo-

⁹⁵ Prepoznatljiv odnos prema “romanima” vidljiv je, kako pokazuje Maša Kolanović (2006: 327-358) i kroz dvadeseto stoljeće. Tako u *Maloj reportaži: Zašto žene čitaju romane*, Marija Jurić Zagorka prikazuje negodovanje supruge jedne pasionirane čitateljice romana (romansi): “Pokvarili su te, kao što kvare i druge žene. Neka djavo odnese i ove romane i njihove pisce. (...) Ubijaju u vama svaki smisao za realni život. Ovi vaši ljudi junaci, koji se za svoju ljubav biju, žrtvuju, stavljaju deset puta svoj život na kocku – i što ti sve ne znam – prava su nakaza! Oduševljavate se za njih, ludujete, drščete za njih i onda ih prisposodbljate sa svojim vjerenikom i mužem. Htjelo bi vam se sentimentalne, trubadurske ljubavi. Realni život ne podnosi tih vaših junaka” (prema Kolanović, *ibid*: 340). Slično se protivljenje može pročitati i u Krležinu romanu *Tri kavaljera frajle Melanije*: “Rinaldo! Prokleti taj Rinaldo! Prvo će mi biti da bacim tog prokletog Rinalda iz svoje kuće! Metlu u ruke pa kuhače, a ne romane! Dat ću ja njoj već tih romana! Ha-ha! Romani! Dvojke dojiti, a ne romane! To!” koji se, prema Kolanović, u iznevjeravanju njezine arhetipske strukture, može tumačiti i kao parodija romanse.

⁹⁶ Kulturni stereotipi kao imagološki plodni konstrukti vlastitog i tuđeg identiteta česta su tema novijih istraživanja. Usp. Oraić Tolić, Kulcsár Szabó, 2006.

trebljavali motive i fabule običajne u vrijeme europske romantike. (...) u tadašnjim se hrvatskim novelama priča o bezgraničnoj mržnji između pojedinih velikaških obitelji, između očeva i djece, između nekadašnjih prijatelja, a zatim o ljubavima djece, kojima su roditelji neprijatelji (Vukotinović: *Franjo Talovac*, Demeter: *Ivo i Neda*, *Otac i sin*). Tu se prikazuju osvete, izvršene nakon mnogo godina. Pripovijeda se o ljubavi na prvi pogled i o zaprekama, što ih mladim ljudima postavljaju imutak, rod ili porodične opreke. Slikaju se otmice, hajduci spletke, nepoznati ljudi kao spasioци, i sl.”

S druge strane, pogotovo nakon šezdesetih ili čak početkom sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća⁹⁷, možemo govoriti i o počecima žanrovskog raslojavanja i stabilizacije romana koji, prema Fryu, nastaje kao realistična reinterpretacija romanse u suglasju sa svakodnevnim iskustvom. Roman pritom zadobiva sebi svojstvenu parodičnost u odnosu na bajkovitost romanse, pa se stoga, od Don Quijotea i Mme Bouvary do Tkalčevićeve “Zagreпкиnje” Milice ili Vojnovićeve Mare iz *Geraniuma*, pojavljuje cijela plejada likova zbudjenih neskladom između stvarnih okolnosti vlastitog života i romantičnih očekivanja poduprtih popularnom književnošću. Ovi se likovi i pripadajuća djela, dakako, međusobno uvelike razlikuju, ne samo po formalnim, stilskim ili ideološkim osobinama, već i po, ovdje zanimljivom, odnosu prema podtekstu romanse. Tako je Tkalčevićeva reinterpretacija romanse u *Zagreпкиnji* vođena moralizatorskom perspektivom osobnog grijeha i kazne u odnosu prema građanskoj javnosti i

⁹⁷ Prema Nemecu (2006: 99) “tek početkom sedamdesetih godina 19. stoljeća dolazi do postupne promjene u pogledima na veliku proznu formu”, pa je proizvodnja romana poduprta i njegovom književno-teorijskom rehabilitacijom (F. Ciraki), da bi se nakon polemike o naturalizmu koja romanu daje sve veći legitimitet, njegova “poetološka kanonizacija” dovršila krajem osamdesetih. Nemeц smatra da je rasprava Jakše Čedomila *O romanu* (1888) zatvorila krug kojim je roman “od autsajderskog, marginalnog statusa” postao “glavni tumač stanja i težnji modernog čovjeka” (ibid: 127).

kolektivnoj sudbini naroda. Implikacije Vojnovićeva *Geraniuma*, objavljenog dvadesetak godina kasnije⁹⁸, sasvim su druge naravi. Ovu svoju pripovijetku je znakovito, najprije objavio s podnaslovom *Crta iz dalmatinskoga života*, a zatim kao *Roman jedne osiđelice*, što nikako nije nepažnja pri žanrovskom određivanju djela (crta ili roman umjesto pripovijetka ili novela), već pedantan rad na usmjeravanju čitateljske perspektive. Autor je u prvom slučaju svoje djelo kontekstualizirao do tada prepoznatljivim realističkim poduhvatom prenošenja zbilje “dalmatinskoga života” u kojem bi sudbina Mare predstavljala pravilo ili jedan od mnogih slučajeva tragične sudbine zapuštenih malograđanskih djevojaka. U tom je slučaju relevantna društvena pozadina događaja, a u recepciji se naglašava kritički impuls. U drugom je slučaju jasnije žanrovsko problematiziranje kojim se, prema postupku koji spominje Frye, parodiraju zakonitosti pisanja i čitanja romanse, čime se podupire estetizacija književnosti i njezino odvajanje od funkcionalnosti u praktičnom životu. Najprije Marin primjer svjedoči kako “trivijalno” štivo, konkretno “Pavao i Virginija ispod tropskog lišća i sablasti Ratklifovih romana”, može izazvati nerealan očekivanja te tragično usmjeriti sudbinu čitateljice. S druge strane, već modernističkim postupkom prizivajući simboličku vrijednost cvijeća i krajolika, autorski glas iz okvira pripovijesti, ne slučajno referirajući na Flaubertovo *Jednostavno srce*, uspostavlja razdjelnicu između tzv. dosadne i zabavne književnosti. “Roman jedne osiđelice” bi, zapravo, iz perspektive pisaca i konzumenata zabavne (trivijalne) književnosti bio *contradictio in adjecto*, nespojiva suprotnost. Upravo zato taj autorski glas, najavljujući pripovijest, u svojoj poslanici iz okvira kaže “Ne znam da li će te zanimati, entre nous, cijenim da je prilično dosadna!” Nije to, dakako, lažna skromnost mladog Vojnovića koji objavljuje na prvim stranicama

⁹⁸ Objavljen kao *Geranium. Crta iz dalmatinskoga života* pod pseudonimom Sergij P., u “Viencu” XII (1880): 1: 1-4; 17-24; 33-36; 49-52; 65-67; 81-84; 97-99; 113-115; 129-131; 145-148; 161-163.

renomiranog “Vienca”, već, dapače, potreba da se vlastito djelo predodredi u “dosadnu”, visoku književnost. On se pri tom poigrava s cijelim nizom detektora “romantične književnosti”: od karakterizacije Marina lika koja pripovjedača usmjerava na pogrešno kontekstualiziranje u “vrtoglave zanimljivosti nekih romana velikih dama” do komentara koje izgovara sam taj pripovjedač, Vlado, utjelovljenje romantičara sklona sanjarenju i promatranju iz zakutka. Njegovu potrebu za grandioznim fabulacijama (“Vidjevši tu ženu – zavrte se mojom maštom tisuće misli. – Stvorih u 5 minuta katastrofu, dostojnu kakvog Montépina”) realnost (tetka, Nika), ubrzo vraća “na pravi put”: “Vi mladići gledate u svijet uvijek Dumasovim sanjarijama! – reče tetka sa svijećom u ruci. – Najjednostavniji ali i najstrašniji su romani bez spleta, – bez otrova i – bez krvi, – bez dekoracija. – Dosta proučiti jedno čovječje srce – pak ćeš naći u njem gradiva, koje će te potresti više negoli sve nevjerovatnosti romantika”.

Vladi, tom romantičaru-promatraču/čitatelju/slušatelju, zapravo je i upućena pripovijest: on je njezin lik i naslovljenik koji zajedno s njome doživljava transformaciju. “Realizam” pripovjedačice – tetke, kao i usporedna karakterizacija Vlade sanjara i realistične direktne i živahne Nike, razjašnjavaju put koji književnost i njezini čitatelji trebaju preći na putu do “zrelosti” realizma. Slično je u noveli *Mira Kodolićeva* Josipa Kozarca opisano literarno i životno sazrijevanje naslovnog lika⁹⁹. Ona je na početku prikazana kao nježno i prozirno bljedunjavo nedozrelo biće izgledom kakve gospođice a ne malogradske gospođe (Kozarac, 1997: 140) čija je duša bila još “vedra poljana sa nizkom, mekom travom i mahovinom, na kojoj ništa nije traga ostavljalo” (ibid: 144). Njezina djetinja naivnost “još nije došla do sgode, da jače nategne luk svojih čuvstava a da bi oštre strjelice razarajućom silom od-

⁹⁹ Objavljena je u “Prosvjeti”, III (1895): 13: 385-387; 417-419; 449-451; 481-483; 513-515; 545-547; 577-579.

zviždale u nedoglednu daljinu; strjelice njezinih pitomih osjećaja padale su tik pred nju, ne ozlijeđujući niti nje same, niti koga drugoga” (145). Uz to slabo obrazovana lošom lektirou i slabim čitanjem, Mira Kodolićeva pod vodstvom senzibilnog i obrazovanog Emilijana pl. Vukovića počinje čitati književne klasike – Shakespearea i ruske realiste, što je, uz prijateljstvo i ljubav s njim, dovodi do samoosvještenja i zrelosti: “Njoj se počeo razjasnjivati svijet, i ona se počela samoj sebi otvarati; ona nije ni mislila da se sve to može i smije riječima izreći, što u našoj duši kipi” (ibid: 145). Nakon toga ona više ne može čitati tek radi zapleta, kao što je, kako kaže, činila prije: “... čitala sam samo do trećine, ili do polovice, – pa onda preskočiv sve ostalo, odmah konac, pa sam ipak sve znala; ali kod tih ruskih novela nije se tako dalo” (ibid: 146). Usporedo s lektirou jača njezin “duševni razvoj” da bi, prošavši kroz vlastiti grijeh i iskupljenje, od nekadašnje sjenke malograđanskog braka postala emotivno i intelektualno potpuna osoba koja zrelo odlučuje o vlastitoj budućnosti i time budućnosti svog djeteta, braka i supruga. Spomenuta Tkalčevićeva Milica iz *Zagreпкиnje* također, čitajući svoju “laku” lektiru (Tschokkeova *Alamontadu*), dobiva upute o “direktnom” čitanju u potrazi za napetošću: “Kadšto je bolje, da se u sredini počme (čitati), pa tako će vam se jamačno dopasti – opazi Vojko” pa, “ustav, uze knjigu, pa premetnuv nekoliko listovah o dosadnom onom filozofiranju, poče čitati samu novelu. Milina njegova glasa, razgovietno čitanje, njegovo rekao bih rosom ćucenjeh ovlaženo oko i zanimivost pripoviesti tako omami Milicu, da je kano prikovana sjedjela. Glavnu je stvar čula, na opise značajah nije mnogo pazila, kod prelazah je nadimala ustnice, kano da hoće zievnuti, a kad se je govorilo o ljubavi, o kipećem i prekipjelom srcdu, oči bi razvalila, usta kano na pol otvorila i cielim tielom prama čitatelju nagnula. To pozorni Vojko skoro spazi, te kad su se njoj oči otimale po sobi, prevrnu brzo nekoliko listovah, pak uze čitati o sastanku Alamontada s Ljubicom Bertolonovom” (Tkalčević, 1886: 125-126).

Ovaj Tkalčevićev antologijski opis čitateljice opijene “lakim” štivom (“razvaljene” oči, napola otvorena usta, opasno nagnuto tijelo) trebao je poslužiti kao uvod u njegovu nacionalnu moraluku u kojoj su vjernost i radinost žene stup obitelji i društva. Njegov tekst nosi direktnu poruku o štetnosti “zamamne” književnosti i stranih odgojnih internata. Uporabna vrijednost književnog teksta kod njega nije upitna: važan je tek registar njegove upotrebljivosti, što nije slučaj ni kod Vojnovića niti kod Kozarca. Književnost, kako je implicirano u Kozaračevoj noveli, nije predmet direktne praktične upotrebljivosti, već je estetski cjelovit proizvod koji, u konačnici, ima utopijsku perspektivu, “idealni cilj” upotpunjavanja ideje čovjeka, dovršavanja njegove idealne naravi. To, kako je prikazano u prvom poglavlju, u potpunosti odgovara konceptu autonomne književnosti kako je definiraju Renate von Heydebrand i Simone Winko (1996: 26). Tako zasnovana književnost (književno polje) funkcionira prema sebi inherentnim (estetskim) pravilima i razdvaja se od primarne funkcionalnosti u drugim područjima. Književno polje tako uspostavlja vlastitu relativnu autonomiju, razdvaja se od ekonomskog, političkog, pedagoškog ili religijskog polja, a njegova izvanjska distinktivnost ima svoj pandan u distinktivnosti unutar polja. Drugim riječima, načela razlikovanja “prave”, “visoke”, estetske književnosti od “trivijalne”, “niske” popularne impliciraju i razlike među proizvođačima: autorima, ali i među potrošačima: čitateljima književnosti, o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju.

Zadržimo li se, zaključno, na distinkciji između popularne i estetske književnosti implicirane unutar samih književnih djela, valja naglasiti kako se, nakon eksplicitnih polemika oko dubrovačkog, odnosno narodnog kanona u ilirizmu i nakon spomenutih Vrazovih istupa u “Kolu”, prvi znaci autonomizacije književnog polja pojavljuju već u “Nevenu” krajem pedesetih godina s Jurkovićem i Pacelom (usp. Protrka, 2006: 319-340) u čijim tekstovima nalazimo autoreferencijalne refleksije i ironizaciju prevladavajuće paradigme. Taj postupak biva snažniji nešto kasnije, u vrijeme

realizma kada je proza, što se vidi iz analiziranih primjera, a naročito roman kao njezin visokotirajući žanr, uvelike obilježena parodijskim impulsom¹⁰⁰. Među najvažnijima su pritom estetizacija i distinkcija koja nastaje parodiranjem obrazaca romanse u njezinu najpopularnijem obliku kroz devetnaesto stoljeće. Realizam i naturalizam, uopće, kako je ustanovio Erich Auerbach (1978: 491), nisu tek izazov udobnosti malograđanskog morala, već u prvom redu bunt protiv estetske osrednosti i etičke mlakosti nastalih širenjem čitateljske publike i “kvarenjem ukusa” popularnom lektinom. Jačanje anonimne “građanske” publike u realizmu, upad metoda i tehnika posuđenih iz ekonomske sfere, poput skupne proizvodnje ili oglašavanja kulturalnih proizvoda koje možemo, kako pokazuje V. Brešić (2005: 27-78), pratiti i u književnoj periodici, paradoksalno, prema Bourdieu (2002: 4), koincidiraju s odbijanjem građanske estetike i metodičkim razdvajanjem umjetnika i intelektualaca od drugih građana. U daljnjem hodu kroz tematizaciju estetskog doživljaja, u moderni opijenoj sinergijskim učinkom osjetilnog svijeta, realistički estetski projekt svoj

¹⁰⁰ Roman će, doista, postupno zauzeti svoje visoko mjesto u hijerarhiji književnih žanrova. Razdoblje između 1880. i 1900. godine Krešimir Nemeč naziva zlatnim dobom hrvatskog romana, smatrajući da je upravo produkcija u ovo vrijeme potvrdila njegov status i “privilegiran položaj u odnosu na druge vrste” (1995: 164). Postupno će biti prihvaćen i sam termin, na što će uvelike utjecati i stabilizacija književne vrijednosti. Već početkom sedamdesetih, Franjo Ciraki u jednom od svojih predavanja “liepom spolu” govori o Madame Staël i George Sand, (objavljeno u “Viencu”, 1871 (III): 48: 770), pa već u uvodu, smatrajući da je potrebno razjasniti osnovne pojmove, piše o predrasudama vezanima uz žanr romana. U definiciju romana uvodi načelo ukusa, razlikuje “puke krparije, koje si to ime prisvojiše, i koje su napisane jedino da ugone pokvarenu ukusu mnogobrojna estetično neobrazovana občinstva”. S druge strane, roman koji zaslužuje to ime predstavlja “pjesnički proizvod duha, koji nam predočuje raznoliki duševni razvitak ili pojedinca čovjeka ili celoga kojega stališa ili naroda tako, da se u zgodah i udesu glavne osobe romana i u zgodah svih drugih osoba, koje nanj uplivaju, zrcali duh stanovite dobe ili stanovita stoljeća, u kojemu se čin romana zbiva.”

telos dostiže u larparlartizmu kao potpunom odricanju kontinuiteta između života i umjetnosti.

Prije toga, estetsko je definirano prvenstveno odmakom od praktično uvjetovanog popularnog (“trivijalnog”). Taj se odmak i distinkcija između “trivijalnog” i “visokoknjiževnog” predočava kao stabilno utemeljujuće mjesto književne institucije. No ona već u dvadesetom stoljeću otkriva svoje klimave noge pokazavši se, prema J. G. Kronicku (2001: 37-66), kao mjesto procjepa koje je otvorilo suvremenu krizu književnog kanona, o čemu je bilo riječi u prvom poglavlju. Ukratko, premještanje interesa s kanona djela na kanon autora unio je velike promjene u književnu instituciju, u način pisanja i razumijevanja tekstova. Povezivanje kanona s autorima donijelo je pečat inovativnosti, uvedeni su pojmovi genija, originalnosti i imaginacije, pa se nekoć stabilan kanon zasnovan na izboru djela počeo dijeliti na djela koja jesu kanonska i ona koja to nisu. Takav rascjep pokazuje, među ostalima i Jagićeva recepcija Frankopanova *Vrtića*, zbirke lascivnih pjesama, gdje se autorovo obilježavanje pjesama sintagmom “za čas kratiti” tumači kao vrijednosni sud. Jagić, naime, smatra da ih ni Frankopan nije držao pravim proizvodima duha – uzor mu je bio “akademik Crescent”, tj. austrijski nadvojvoda Leopold Vilhelm, po rodu i staležu visok, ali po pjesništvu “jako nizak” – pa te “runjave i patuljaste” komade, iz pristojnosti nije mogao ni tiskati. Isto tako, Jagić ističe kako njegovo zanimanje za ovu zbirku proizlazi iz okolnosti njezina nastanka, pred Frankopanovu pogibiju, a ne iz činjenice da bi u njoj bilo kakve poezije. Interpretator pritom, lojalno Kruni, činjenicu da se u zbirci ne nalazi nikakva spomena na povijesne okolnosti interpretira pjesnikovim odustajanjem od nelegitimnih nauma i gorkim kajanjem zbog učinjenih djela.

Kanon autora i u ovom slučaju usmjerava recepciju djela koje bi, u suprotnom, ostalo prepušteno povijesnom zaboravu. Instanca autora, kako je pokazano, postaje središtem književnog života. Autori se smatraju “stvarateljima” na kojima počiva institucija književnosti: oni stvaraju djela, pridobivaju i oblikuju publiku

(npr. Šenoa), a književna kritika i povijest nastaju kao naknadni, donekle parazitski, nus/proizvodi njihova rada. Ova je perspektiva, karakteristična za devetnaesto stoljeće, odricala samostalnost u odlučivanju i kreiranju književne vrijednosti podjednako “običnim” čitateljima i “privilegiranoj” kritici i znanosti. Književnu publiku, trebalo je, dakako, stvarati, što su popularni književnici onog doba, poput Šenoa, i činili – pogotovo u mjeri u kojoj su njihovi tekstovi eksplicirali svoje težnje. Usmjeravanje recepcije djela njim samim kakvo pokazuje spomenuti Vojnovićev *Geranium* nije bilo nikakva rijetkost: dobar je primjer za to uvod Šenoina *Prijana Lovre*. Ipak, direktan utjecaj na stvaranje i oblikovanje književne publike imali su tekstovi i izvedbe koje su nastajale s tom izričitom svrhom: javna predavanja, poput onih koja je, “namijenjena krasnom spolu” organizirala Matica hrvatska¹⁰¹, a koja su održavale vodeće kulturne, književne i znanstvene ličnosti onog doba, zatim književne kritike, poetike, teorijski tekstovi i, nadasve, časopisna praksa u kojoj je urednička politika kroz selekciju i tretman u prostoru časopisa sugerirala važnost pojedinih naslova. Važnost uredničke ruke vidljiva je posebno u spomenutim “Vienčevim” odgovorima uredništva, posebno za vrijeme djelovanja Augusta Šenoa. Postupno se uviđa i potreba analognog raslojavanja prema djelima/čitateljskoj publici unutar pojedinih institucija, pa se profiliraju i izdavači specijalizirani za posebnu vrstu lektire, odnosno književne komunikacije: Akademija preuzima književnu znanost, Matica izdavanje knjiga prikladnih zabavi

¹⁰¹ Franjo Marković je 1869. održao predavanje *O baladah i romancah*, a nakon njega Franjo Ciraki o Madame Staël i George Sand te o Shakespeareovu Romeu i Juliji, Ivan Dežman o srcu i čuvstvenosti, I. Perkovac o Turgenjevu, I. Zahar o Stanku Vrazu, T. Smičiklas o Katarini Frankopanki, itd. Predavanja su se održavala u velikoj dvorani Narodnog doma u 18 h, a oblikovana su načelom “pouke i zabave”, s ciljem obrazovanja: upotpunjavanja znanja i usmjeravanja pozornosti na estetske, etičke i nacionalne vrijednosti. Tako T. Smičiklas, predstavljajući biografiju “umne Frankopanke” Katarine, preporučuje njezin uzor “mehkom srcdu vrlih Hrvatica”.

i obrazovanju najšireg čitateljstva: pa objavljuje vrijedna suvremena djela i zamišljeni nacionalni i svjetski kanon, a Društvo sv. Jeronima izdaje popularne kalendare i knjižice za najširi puk.

2.2.5.

Čitatelji: publika, kritika, znanost

Ako postoji mjesto na kojemu se trenutno stječe sva uzavrela mnogolikost teksta, onda to nije autor nego čitatelj.

T. Eagleton

Već se u prošlom poglavlju, preko *Geraniuma* i *Mire Kodolićeve*, pa i *Zagrepkinje*, moglo vidjeti kako sami autori unutar vlastitog djela tematiziraju ili nagovaraju apostrofiranog čitatelja/icu. Time postaje očito da, unatoč deklariranom centralizmu autorske instance, ondašnja književna komunikacija itekako prepoznaje čitatelje kao instancu valorizacije teksta. Njihova se pozicija u lancu proizvodnje značenja književnog teksta redovito ističe već u prvim rečenicama teksta. Pripovjedači ili autorski glasovi iz okvira, kako je pokazano, apostrofiraju čitatelja ili još češće *milo lice drage čitalice*, obično pripadnica viših društvenih slojeva, plemenitašica i građanki koje su u to doba jedine bile pismene. Odgajane po zavodima i internatima u kojima su se susretale s prohibiranom “opojnom” književnošću poput romana Eugena Suea, one su prozivane kao majke i odgajateljice na kojima počiva ne samo biološka, već prvenstveno duhovna (ideološka) odgovornost za nacionalni napredak. Stoga ih se često apostrofira, dodjeljuje im se stanovita uloga i otkriva način njihova percipiranja u onodobnoj književnosti. Tako pripovjedač u *Vladislavu Ferde Filipovića* nakon detaljnog opisa bitke zastaje da bi upozorio čitateljicu:

Tako ti bora, mila čitateljko! odvrati tvoje krasno lišće, tvoje rajске oči, da ti neukosi mehko srdašće toli žalostan prizor. Nije krvca za tvo-

*je angeoske oči, nije bojna vika, zveka, neprijateljsko krešvo za tvoje nježne čuti, a smrt neka se uklanja bez traga tvomu nadzemnomu biću. [...] Nije za to milo lice, za te razpupane grudi cviliti i jadatai; tek da uživajte slasti cvjetajuće mladosti, da nam radjate orle i sokole za junački megdan, da nam odgajate vrle sinove i plemenite kćerke, koji će nam biti stup, slava i ponos domovine i naroda.*¹⁰²

Isto tako, otvarajući pravašku “Hrvatsku” (1880-81) čitamo pozdrav: “Štioče! Od Boga ti zdravlje a od nas pozdravljenje”, a u jednoj od tamošnjih nepotpisanih novela (*Hrvoj*) pripovjedač *liepim čitateljicama* objašnjava kontekst jednog razgovora “jer bi inače riedka shvatila ovo mjesto!”¹⁰³

Galantnost ovih pripovjedača u ophođenju s pretpostavljenom publikom nije samo “kavalijska” manira, već i način da se književna komunikaciju upotpuni stanovitim socijalnim i pedagoškim komponentama. To “opterećivanje” komunikacije je i njezino društveno i kulturno situiranje kojim se u “bajkoviti” sadržaj romanse upisuju okolnosti stvarnog života pojedinca i skupine, roda i naroda, čime se čitanje nastoji disciplinirati. Ovakva vrsta komunikacije pripovjedača s čitateljima mogla bi se, dakle, razumjeti kao pokušaj ovladavanja neuhvatljivim obzorima interpretacije koje su im dostupne. Pri tom se, kao što pokazuje Gerald Prince (*A Grammar of Stories*, 1973), izdvaja taj tzv. naslovljenik pripovijedanja (*narratee*, *narrataire*) koji je, za razliku od uznemirujućeg zbiljskog ili neuhvatljiva implicitnog čitatelja, dio unutar-tekstualnog univerzuma. Pripovjedač time, kako pokazuje Prince, “manipulira hipotetičnim prijemom zbiljskog čitatelja” (usp. Biti, 2000: 55). “Romantični” zapleti, pisani po uzoru na popularna “trivijalna” pučka i književna ostvarenja, o kojima je bilo govora u prethodnom poglavlju, “prevođeni” su time u “stvarni” život

¹⁰² “Slavonac” I (1863): 29: 467[457!]-471[455!]; 466-472; 482-486; 498-503; 514-519; 531-535; 548-555.

¹⁰³ “Hrvatska”, II (1881): 77-105.

zajednice, čime se nastojalo poništiti isključivo “opojni” učinak “opojne” književnosti, a naglasiti njezina uporabna i poučna svrha. Ipak, unatoč impliciranom i ekspliciranom dijalogu s njime, apostrofirano je čitateljstvo “narodne književnosti” bilo malobrojno: puk je bio neobrazovan, a “gospoda debelom korom aristokratizma stegnuta”.¹⁰⁴ To je značilo da, osim spomenutog snažnog regionalizma, projekciju zajedničke pripadnosti kroz povijest, kulturu: književnost i jezik otežavaju i klasne i obrazovne razlike među potencijalnim čitateljima. Glavnina obrazovanih, isprva ne samo aristokracije, već i građanstva i srednjeg plemstva, tako je, barem u središnjem *horvatskom* dijelu zemlje, favorizirala njemački jezik i književnost. Tek četrdesetih godina, prema Wolfgangu Kessleru (1982: 217-222), nakon što je uveden u škole, i mlađa se inteligencija priklanja novoštokavskom književnom jeziku, koji postaje i jezikom književnosti, kajkavština pada na razinu dijalekta. Ipak, sudeći po unutar književnim referencama, popularna književnost na njemačkom će, kao što je već spomenuto, još dugo biti mjestom otklona u legitimiranju domaće književne proizvodnje. Razlozi tome, kao što je pokazano u prethodnom poglavlju, nisu samo potreba nacionalnog, već i estetskog razgraničavanja. Općenito uzevši, estetski kriteriji u vrednovanju književnosti implicirat će status autora, razlike među djelima, ali i među čitateljima, što će vremenom, utjecati i na profiliranje pojedinih izdavača, časopisa i institucija.

¹⁰⁴ A. Veber Tkalčević, *Razmatranja domorodna*, “Danica”, XIV (1848): 23: 100.

2.2.5.1.

Čitatelji, izdavači, institucije

*... izdajice, poturice, neprijatelji ilirštine
(...) cincari, švabe, ljudi iza crne gore...
primaju naše knjige, pa ih pobacaju po
kutih, gdje bi čekale do dana uskrasnica,
ako ih mi za nekoliko godina opet zahtije-
vali ne bi.*

S. Vraz

Brojnost i zanimanje čitateljstva za književnost pisanu “narodnim” jezikom (zapravo jezikom na nastajućem novoštokavskom standardu) od početka su odlučivali o opstanku, statusu i mogućnostima te književnosti, pa je njezino kupovanje i čitanje, jednako kao i pisanje, predstavljano kao domoljubni čin. Adolfo Veber Tkalčević, čiji smo kritiku odnarođenih čitateljica vidjeli u *Zagreпкиnji*, u svojim *Domorodnim mislima* (*Djela IX*, 1847: 185) poziva: “Pisati knjige! Knjige neka nam kao iz neba cure! svatko tko čuti u sebi snage zasuci rukave pa škripi perom. Samo tako doći ćemo glave tome zmaju koji nam guta naše krasne, našega života zvijezdo jasne! Pišimo dakle, braćo, pišimo neumorno!” To će se, kako je već spomenuto, uvođenjem estetskih kriterija, već početkom druge polovice stoljeća, promijeniti, pa će “borba za čitatelje” sve rjeđe značiti agitaciju, a sve češće modificiranje unutarknjiževnih strategija. Prije toga valjalo je aktivizmom poduprijeti slabu biljku narodne knjige koja je teško napredovala između nepismenog puka i spomenute “debelom korom aristokratizma stegnute” gospode. Tako su se, prema izvještaju Gjüre Šurmina¹⁰⁵, njemačke novine, u usporedbi s “Danicom” prodavale u puno većem boju. Dok je “Danica” kroz tridesete godine razrašljena u tristotinjak primjeraka da bi 1843. godine dosegla broj od 600

¹⁰⁵ *Kulturne i književne prilike*, “Savremenik”, 1913: 103; 106. Cit. prema Barac, 1964: 142.

komada, njemačka “Luna” je te iste godine je štampana u dvostruko većem broju¹⁰⁶. “Narodni” pokret i hrvatsku književnost podržavali su “intelektualci, niži svećenici, niže plemstvo, a daleko su joj bili aristokrati, trgovci i obrtnici” (Barac, 1964: 142) – čitateljstvo koje je, premda revno, uglavnom, kao i autori koje je valjalo poduprijeti, slabijih imovinskih prilika. Autori su, prema Stanku Vrazu (ibid: 144), često bili prisiljeni sami izdavati svoje knjige, pri čemu nisu mogli računati ni na zadovoljavajuće oglašavanje niti na distribuciju. Postojeći izdavači i knjižari¹⁰⁷ nisu bili voljni upuštati se u financijski rizično poslovanje sa slavenskim knjigama, pa ih Vraz, ogorčeno, naziva “izdajice, poturice, neprijatelji ilirštine (...) cincari, švabe, ljudi iza črne gore” koji “primaju naše knjige, pa ih pobacaju po kutih, gdje bi čekale do dana uskršnuća, ako ih mi za nekoliko godina opet zahtijevali ne bi”. Zbog toga su sami književnici, uključujući Vraza, često preuzimali kolportažu svojih knjiga. Po tom poslu on piše Francu Prešernu, moleći ga da preuzme neke ilirske knjige na rasprodaju i ispričavajući se što njega, “ljubimca helikonskih sestara i ἀγυρῶτοχος Ἀπόλλων-a rabimo za ovakve komisije. Pomisli, da pri sadanjem stanju naše knjige mi književnici moramo biti sve u svemu. Šafařík, božanski sin majke Slave, prodaje to isto djelo, koje Tebi poslasmó. I ja sâm – ako je slobodno prispodabljeti male sa velikima – nosim na mojim izletima u torbi slavenske knjige, koje prigodice prodajem prijateljima naše knjige. Tako sada činimo svi” (Smičiklas, Marković, 1892: 249). Klimave no-ge domaćeg *knjiženstva* stajale su, dakle, na osobnom angažmanu,

¹⁰⁶ Vinko Brešić (2005: 99), pak, analizirajući rast naklade Šenoina “Vienca” koja se 1876. godine popela na, ranije nezamislivih, 1450 primjeraka, navodi da su prosjek i granica rentabilnosti književnih časopisa bili cca 600 primjeraka. Prema njegovim nalazima, “Gajeva je ‘Danica’ startala sa 750 primjeraka, dok je njemačka ‘Luna’ tih godina brojila 400.”

¹⁰⁷ Wolfgang Kessler potvrđuje nezainteresiranost knjižara za prodaju slabo isplativih knjiga na ilirskom (hrvatskom) jeziku, pa ih tako knjižar Suppan (Župan) tek 1844. godine uvrštava u svoj katalog knjiga (Kessler: 1976: 451).

na sustavu pretplate i povremenom mecenatstvu, zbog čega se već četrdesetih godina čuju pozivi na osnivanje društava za podupiranje knjige. Nakon zametaka domaćeg knjižarstva kroz Čitaonicu, u kojoj je kao “duša svemu knjižarskom poslovanju” (ibid.) stajao Vjekoslav Babukić¹⁰⁸, Ljudevit Vukotinović u *Ljetnim mislima* (“Danica”, IX (1843): 39: 153-155; 202-204) potiče osnivanje slavenske knjižarnice. Nešto kasnije, Vatroslav Jagić u članku *Živi li, napreduje li, naša književnost?* (“Vienac”, I (1869): 1: 19-23) potiče okupljanje domaćih filologa koji bi zajednički mogli unaprijediti postojeći kaos književnog života jer je osnovni problem nepoznavanje načina njegova funkcioniranja: Mi “ne poznajemo još pravo ni samih sebe ni naših književnih potreba. Tko će mi na priliku jamčiti za uspjeh, kada se trudim i mučim, samo da napišem “hrvatsku knjigu”, a niti znam, za koga je pišem, niti poznam čudi onoga, komu sam je namienio – da i ne govorim o tome, kako se riedko laćaju posla ljudi, koji su mu zbilja vješti, koji su valjano proučili stanje nauke onoga kruga, u koji spada njihovo poduzeće.”

Uspostavljanje suda ukusa u vrednovanju književnog djela i paralelna postupna distinkcija između “umjetničkog” i “trivijalnog”, o kojoj je bilo govora u prethodnom poglavlju, implicirali su i distinkciju među čitateljima. Već se pedesetih i šezdesetih godina, prema Barcu (1960: 90) paralelno s nastojanima oko “ustavljivanja” književnog života, poput navedenog Jagićeva 1869. godine, javljaju i razmirice između pisaca i čitatelja: “publika se tužila na pisce, a pisci na publiku. Publika, naše građanstvo, tvrdila je, da se ne može zadovoljiti hrvatskom književnošću, jer joj ne pruža ono, što može naći u njemačkoj ili francuskoj literaturi.

¹⁰⁸ *Najtočniji između svih Ilira*, kako mu pjeva Vraz, Babukić je kroz Čitaonicu bio višestruko eksponiran. Već od 1839. godine brine se oko sakupljanja priloga za narodno kazalište, kao i za budući muzej. Dvije godine kasnije, u Čitaonici organizira osnivanje Matice ilirske i tiskanje Gundulićevih djela, a godinama je aktivan član uredništva Gajeve “Danice”. Usp. Smičiklas, Marković, 240-250.

Pisci su opet, s druge strane, upozoravali, kako kod nas najbolje prolazi najgora roba – kalendari i izdanja slične vrste.”

I jedni i drugi, znakovito, uspostavljaju kriterije distinkcije u vrednovanju književnosti i time, posredno, vlastitog i tuđeg ukusa (obrazovanja, očekivanja, društvene pripadnosti). Uspostavljanje estetskih kriterija vrednovanja i postupna autonomizacija književnosti koju tim profiliranjem autora, čitatelja i djela možemo pratiti postaje vidljiva i kroz ranije spomenutu specijalizaciju pojedinih izdavača i institucija koja postaje vidljivija od sredine stoljeća, pogotovo nakon osnivanja Akademije (1867) i reforme Matice ilirske/hrvatske (1874)¹⁰⁹.

Matica ilirska počela je djelovati 1842. godine u sklopu Ilirske čitaonice, kao književno društvo čiji bi prvi cilj bio izdavanje i podupiranje “svakojakih korisnih knjiga”, pod čime se, prema riječima prvog Matičina predsjednika, grofa Janka Draškovića, ponajprije mislilo na “stara i glasovita djela XVI. i XVII. vijeka: Čubranovića, Ranjinu, Zlatarića, Gundulića, Palmotića, Đorđića”. Tako je najprije, 1844. godine, izdan *Osman* Ivana Gundulića, s dopjevom Ivana Mažuranića, a zatim su, u nastojanju da se olakša distribucija i suvremene domaće književnosti, tiskana npr. *Dramatička pokušnja* Dimitrije Demetra, Vrazov književni časopis “Kolo”, te kasnije “Neven”, “Književnik”, “Vienac” i dr. U nastojanju legitimiranja vlastite kulture i stjecanja nužnog književnog kapitala objavljivana je, dakle, najprije “stara hrvatska književnost”,

¹⁰⁹ U međuvremenu, od 1868. do 1873. godine, stagnacija poslovanja nagnala je Maticu da spas potraži kroz spajanje s novoosnovanom Akademijom i to na način da Matica raspolaže s postojećom novčanom glavnicom, a Akademija vodi književni rad. Prvi zajednički poduhvat objedinjenih institucija bio je pokretanje novog beletrističkog časopisa, “Vienca” čije uređivanje preuzima dotadašnji “Dragoljubov” urednik Gjuro Deželić. “Dragoljub” je, radi štednje književnih snaga i “nepotrebnog nadmetanja” ugašen, a novopokrenuti časopis uvodi niz novina, među kojima je i honoriranje suradnika, umjesto dotadašnje tzv. nagrade. Stasanje “Vienca” poduprlo je zahtjeve za njegovom “privatizacijom” i razrivanjem ugovora o suradnji Matice i Akademije. Usp. Brešić, 2005: 84.

zatim povijesni pregledi, a onda i prijevodi i suvremena djela.¹¹⁰ Ipak, kako navodi Josip Bratulić, “tek će se u obnovljenoj Matici, s članovima radnicima (u potonjem nazivu povjerenicima), koji su skupljali pretplatu i dijelili o Novoj godini Matičine knjige članovima Matice, naći pravi način inseminacije knjige u najšire slojeve hrvatskog društva, u obiteljske, gradske, školske i seoske knjižnice” (Mažuran, Bratulić, 2004: 94). Inicijative za reformom Matice pokretane su i ranije: u “Viencu” 1872. godine (16: 255-256) Ivan Dežman evocira razdoblje preporoda kao “zlatno doba” Matice, kad je “bujala i cvala samo zato, jer je bila pravim ogledalom tadanjih nam težnja i misli jer se je bila s tadanjim nam preporodom tako spojila i srasla, da mu je donekle i prednjačila”. Dežman smatra da se to doba “nikad povratiti nesmije, jer bi to bilo očito nazadovanje. Naša poezija teži sada dublje zaroniti u vrelo dobra, istinita i lijepa“, pa, prema njegovoj zamisli, s obzirom da joj je znanost nedostiživa, a da je tek osnovano Društvo sv. Jeronima “prigrllilo mal da ne sve hrvatske čitatelje te mu Matica nikad više doskočiti neće”, ona (Matica) treba od beletristične postati muzikalnom. Godinu dana kasnije, Matica od Akademije

¹¹⁰ Nakon Gundulića su izdavani i drugi stari pisci poput Ignjata Đorđevića (*Uzdasi Mandalijene pokornice* 1851, *Saltjer slovinski*), Junija Palmotića (*Kristijada* 1852) ili Andrije Kačića Miošića (*Razgovor ugodni*, 1862). Osim toga, objavljivane su estetike i poetike (npr. *Uputa u pjesmenu umjetnost Emanuela Sladovića* 1852), leksikografska i jezikoslovna djela (npr. *Ilirsko-njemačko-talianski mali rječnik* 1849), te autori i pregledi svjetske književnosti, povijesti i popularne znanosti. Među prvim knjigama obnovljene Matice izdane su i knjige Julesa Vernea *Izvanredna putovanja: Od zemlje do Mjeseca, Oko Mjeseca i Put oko Zemlje za osamdeset dana*. Sedamdesetih se oblikuju i pojedine specijalizirane edicije poput “Zabavne” ili “Poučne knjižnice” (1877), koje od usko estetski oblikovanog teksta (kanonizirana domaća i svjetska djela), odvajaju poučno i odgojno funkcionalno štivo. Nakon ranije objavljenih knjiga namijenjenih mladoj publici (1877. Andersenove *Priče, Pavao i Virginija Bernardina Saint-Pierrea*), kao prva knjiga Zabavne knjižnice objavljen je *Nahod Franjo* George Sand. Poučnu je knjižnicu, koja je postala temelj Matičinih nastojanja oko “obrazovanja građanskog sloja u Hrvatskoj” i koja je izlazila “u nekoliko nizova knjiga za opće obrazovanje intelektualaca, obrtnika, đaka i studenata, otvorio *Prirodni zemljopis Hrvatske* Vjekoslava Klaića. Usp. Mažuran, Bratulić, 2004: 103-109.

preuzima vodstvo književnih poslova, a najavljuje se njezin preustroj prema pravilima češke Umělecke besede i Matice lidu. Tada, pod predsjedanjem Matije Mesića, Matica se usmjerava prema “njegovanju beletristike i popularnim znanstvenim spisima”, s namjerom da se “za enciklopedijsku prosvjetu srednjih razreda našega naroda” pretvori u “onakvo ognjište, kakvo je jugoslaven-ska akademija za strogu znanost, a svetojeronimsko društvo za prosvjetu puka” (“Vienac”, V (1873): 6: 96). Uz to se, sve jasnije, prema riječima njezina novog potpredsjednika, Ivana Trnskoga, Matica okreće stasajućem građanstvu, nudeći mu ne samo prikladno književno štivo, već i popularna predavanja i spise “o svih strukah znanja, koje osobito u obrtni i prometni život zasiecaju, a to dosele ne bje smjer nijednom drugomu društvu” (ibid: 16: 249-250)¹¹¹.

U to vrijeme Matica, iako sa glavnicom znatno manjom od Svetojeronimskoga društva i Akademije, nastoji ispuniti vrlo široki niz funkcija: od izdavača, nakladnika i organizatora distribucije knjiga do strukovne udruge koja socijalno podupire potrebite članove.¹¹² Ona time, istina, pokriva sasvim određeni dio čita-

¹⁰⁹ Trnski će u ovom svom programatskom članku iznijeti ciljeve koje bi reformirana Matica trebala imati pred sobom:

1. unapređivanje “liepe knjige” – “čitanjem i vlastitim radom, n.pr. izdavanjem almanaha, potpunih antologia, skupljanjem i izdavanjem narodnih pjesama, pripoviedaka, priča i poslovica, izdavanjem Rakovčevih, Demetrovih i Perkovčevih spisa, izpravljanjem glumišnoga repertoara itd.”;
2. unapređivanje glazbene i likovne umjetnosti;
3. podpomaganje zaslužnih pisaca i umjetnika “nagradjivanjem njihova književnoga rada, namicanjem putnih troškova...”;
4. “pomoć udovicam i sirotam zaslužnih pisaca i umjetnika”, poput Preradovića;
5. uz pomoć gospodarskog odbora omogućiti “da se dobro uredjenim knjižarstvom sva domovina zamreži i prodaja društvenih knjiga osigura”.

¹¹⁰ O preustroju Matice, njenoj samostalnosti i preraspodjeli područja kulturnog djelovanja vidi u Smičiklas, Marković, 1892: 44-60. Tamo Smičiklas napominje kako je trajna zadaća Matice osnivanje “lijepe i čiste knjige za obitelj hrvatsku”, usprot svima koji “računaju na najobičniju zasludu knjige, koja da čovjeku ugadja poput slasna jela i pila” (ibid: 53).

teljstva: srednji, građanski sloj, ali to čini ispunjavajući ulogu proizvođača, distributera i valorizatora književnih i kulturnih vrijednosti. Tek će dovršetak reforme, s novim predsjednikom Ivanom Kukuljevićem, osigurati izdavanje “obće knjige za inteligenciju hrvatsku” i, posebno, prema riječima Tadije Smičiklase, okrenuti Maticu zadatku premošćivanja golemog jaza koji se zadnjih godina ispriječio između akademskog diskursa i pučke književnosti. Organizacijski, reforma je uspjela tek decentralizacijom moći, kad je dio ovlasti i obveza s upravnog odbora prenesen na spomenute radnike (povjerenike) “koji se obvezuju unapređivati smjer društva svojom književnom ili umjetnom radnjom, čitanjem na zabavah, zajedničkom radnjom u strukovnih odborih” (Mažurčan, Bratulić, 2004: 104).

Dakle, dok Društvo sv. Jeronima izdaje kalendare, molitvene knjižice i popularnu književnost, predstavljajući se kao izdavač za najširi puk, a Akademija znanosti i umjetnosti postaje arbitar književnih i drugih vrijednosti, autoritet akademskog života i znanja koje se doživljava kao superiorna instanca književnog i kulturnog života, Matica se, kao “živa akademija”, sve više profilira kao društvo i izdavač koji podupire knjige široke i “trajne” vrijednosti: književne klasike, suvremena vrijedna književna djela, te preglede i udžbenike svjetske književnosti, povijesti, zemljopisa i biologije. Time u njezinu djelokrugu prvenstveno vidi inteligencija, učenici i studenti, srednja klasa, stalež koji, kao što je rečeno na Glavnoj skupštini 4. svibnja 1874, nije “niti učen niti pučke naobraženosti, građanski stalež”. Matica i “Vienac” u ovom vremenu, barem sljedećih sto godina, a u određenom smislu i do kraja stoljeća i osnivanja Društva hrvatskih književnika (1900) koje preuzima funkciju strukovne udruge pisaca, imaju analognu ulogu u profiliranju književnog i kulturnog polja. I jedna i druga institucija imaju za cilj “da hrvatskoj kući, bila velikaška, svećenička ili gradjanska, podaje zabave i pouke, da se budi pregnuće za svim što je liepo i koristno; da podjednako ocieni beletrističku i umjetničku radnju u našoj domovini” (“Vienac”, 1874: 51: 801-

-802). Time je njihovo djelovanje u tom razdoblju usmjereno na posrednu i neposrednu valorizaciju književnih tekstova¹¹³ i tako na izgradnju književnog kanona. Osim toga, kako je navedeno, izdavači, urednici i časopisi, svojim izborom autora i tekstova, načinom njihove prezentacije čitateljima, kao i trudom oko usmjerenja njihova djelovanja u književnoj komunikaciji posredno otkrivaju i vlastitu percepciju čitatelja.

2.2.5.2.

Povlašteni čitatelji: instance prisvojenog/dobivenog autoriteta

*Kakova i kolika nam je literatura naučna,
upravo onakva i onolika je i liepa književnost.*

Vatroslav Jagić, *Kratki priegled*

Unutarknjiževna percepcija čitateljstva vidljiva je, kako je pokazano, na nekoliko razina komunikacije koju otvara samo djelo: u okvirima književnih tekstova, opisima, karakterizaciji likova i gradnji zapleta. Ako te stavove verbalizira (implicitni) autor, onda možemo smatrati da su mu s druge strane analogni (implicitni) čitatelji koji sami aktivno sudjeluju u vlastitom pozicioniranju u interpretativnom i evaluativnom univerzumu djela. Drugim riječima, značenje književnog teksta, ali i književna vrijednost uopće

¹¹³ U prethodnom je poglavlju više rečeno o distinkciji spram zakonitosti “trivijalnih” žanrova i “niskog” ukusa koja se u “Viencu” može pratiti od prvog broja, usmjerenog spomenutim člankom *Živi li, napreduje li naša književnost?* Vatroslava Jagića. Ta vrsta distinktivnosti bit će odlučujuća i za profilaciju ovog časopisa, ali i za autonomizaciju hrvatske književnosti i kulture kroz čitavo devetnaesto stoljeće. Krajem osamdesetih godina, kad su konture tog procesa uvelike izvjesne, pojavljuje se ilustrirani časopis “Dom i sviet”, što “Vienčevo” uredništvo prati sljedećim upozorenjem: “Izdavači neće sigurno dopustiti da njihov list bude ono što je u Niemaca *Das interessante Blatt*, pa će se u svakome obziru što žešće protiviti književničkoj prostituciji”. Usp. Brešić, 2005: 77.

nastaju kao posljedica složenog komunikacijskog lanca između autora, čitatelja i svijeta u najširem značenju riječi. Kao društveni subjekti, čitatelji se, kako je već spomenuto, međusobno izdvajaju razdvajanjima koje proizvode u recepciji književnih tekstova. Ipak, unatoč njihovoj aktivnoj ulozi u stvaranju značenja i vrijednosti književnog djela, književna je komunikacija ovisna o konstantnom usmjeravanju iz povlaštenih mjesta recepcije i valorizacije književnih tekstova i autora. U tom smislu, kritičari, teoretičari, povjesničari, antologičari i drugi dijele položaj autoriteta koji autoriziraju autore. Za književni kanon ključni proces vrednovanja djela i autora direktno utječe na stabilnost simboličkog sustava vrijednosti u kojem mjerljivu moć imaju autori i kritičari, ali i, posredno, čitatelji. Ovi potonji, često najslabije vidljivi u borbama za mjesto u simboličkom poretku, predstavljaju nezaobilazne instance njegovog potvrđivanja (Bourdieu, 1993: 76). Radi toga se, kako će se vidjeti, književne borbe i vode pred očima javnosti: arena simboličkih dobara željno iščekuje odbijanje ili suglasnost promatrača (čitatelja). Struktura polja, tj. prostora pozicija koje određeni autori zauzimaju unutar njega, prema Bourdieu (ibid: 30), nije drugo do struktura distribucije simboličkog kapitala koji označava uspjeh unutar samog polja i zadobivanje profita kakav je primjerice književni prestiž: “Književno ili umjetničko polje je polje snaga, ali istodobno i polje bitki koje nastoje preoblikovati ili zadržati postojeće stanje tog polja snaga.” To, razumije se, traži konstantan rad: književni konzument, prema Trevoru Rossu (1996: 407), jednako kao i majstor govornišva prije njega, “nije rođen, već je nastao pri čemu je kao i majstor imao vodiče na raspolaganju. Knjige poetika iz osamnaestog stoljeća nastavljaju poučavati kompoziciji i izražavanju ali sve više, također, pokazuju brigu oko ispravnog prihvaćanja i razumijevanja pjesništva.”

Pitanje recepcije i valorizacije književnosti direktno je povezano s radom na književnom kanonu i time na autonomizaciji književnog polja, te na, prema Jagićevim riječima, unošenju “reda” u kaos književnog života. Posljedica takvih pokušaja unošenja

kritičarskog “reda” u književnu proizvodnju su i prve kritike i polemike Stanka Vraza, Adolfa Vebera Tkalčevića, Ljudevita Vukotinovića i Janka Jurkovića. Poziciju povjesničarskog autoriteta p(r)opisivanja svojevrsnog kanona zauzimaju i autori povijesnih pregleda (Seljan, 1842; Kukuljević, 1856, 1869; Jagić 1867, 1868), kao i autori prvih antologija i udžbenika književnosti (Stokan, 1863; Ljubić, 1864). Teorija novele Jovana Hranilovića, vidjeli smo, također uspostavlja sud ukusa: on isključuje podjednako Montepina, Suea i Dumasa, ali i Jorgovanića zbog njegovih jezovitih zapleta i dekadentnih likova, pri čemu, kako je već istaknuto, uspostavlja mjerila ukusa, profilira kanon, ali i nadležne evaluativne i autorizacijske instance.

Recepcija književnog teksta tako otvara prostor moći kojom se valoriziraju pojedini autori i tekstovi, ali i legitimira prostor vlastitog kritičarskog i/ili znanstvenog autoriteta. Kao posljedica toga nastaju različite čitateljske (kritičarske, znanstvene) interpretativne zajednice čiji se subjekti iskaza razlikuju svojom mogućnošću prepoznavanja vrijednosti pojedinih objekata (autora i djela) i praksi. Diskursi vrednovanja, kao što je pokazao Bourdieu (2002), bez obzira radi li se o književnosti, umjetnosti, odijevanju, sportu ili hrani, istodobno proizvode pravila vlastitog iskaza, razvrstavaju objekte i legitimiraju subjekte vrednovanja. Oni, subjekti, sposobnošću ispravne primjene postojećeg sustava vrijednosti koji je zakonodavan unutar konkretne zajednice, postaju i objekti vlastitog iskaza. Pojedinačno vrednovanje tako, prema T. Bennettu (1995: 151-152), legitimira pojedinca kao prosudbenu instancu i kao konačni objekt vrednovanja. Univerzalistička perspektiva takve prosudbe projicira ideal osobe koja je, u odnosu prema svojim fizičkim i psihičkim aspektima, prozvana kao vrednujući, vrednovan i samovrednujući subjekt. U nastavku teksta bit će razmotreni različiti načini vrednovanja, implicitni i eksplicitni, kroz koje se legitimira prostor evaluativnog iskaza.

2.2.5.2.1.

Predvorje kritike i znanosti

Kao što je već spomenuto, časopisi se, među ostalim, definiraju stupnjem svog ograničavanja (Brešić, 2005: 36) u odnosu na segment društvenog ili kulturnog polja kojemu su posvećeni. Ograničavanje i izbor su načela kojima je vođen svaki pregled bilo kojeg književnog “korpora”, pa i antologijski. Ipak, antologije nastaju kao rezultat nastojanja da se trajnije utječe na oblikovanje zamišljenog popisa vrijednih književnih djela: kanonskih. Brojne antologije koje nastaju kroz devetnaesto stoljeće pokazuju ustrajan rad na oblikovanju nacionalnog književnog kanona. Književna se proizvodnja smatra poljem na kojem raste svakojako bilje, a zadatak je antologičara sakupiti ono izvrsno i vrijedno cvijeće (grč. *ánthos*) i od njega načiniti kiticu (znanje, *logos*). Antologija je tako i hrestomatija (grč. *khrēstomátheia* od *khrēstós*: koristan i *manthánein*: učiti), skup tekstova korisnih za učenje, poučavanje i napredak (individualni i nacionalni). Tako je npr. kroz treće i četvrto godišće “Danice ilirske” objavljivano *Razno cvětje iz izvèrstnih pèsnikah ilirskih*: pjesme Vida Došena, Kanižlića, Palmotića, Gundulića i drugih starijih pisaca¹¹⁴. Istodobno su samostalno objavljivane antologije poput *Slavjanske antologije* Mede Pucića za koju se u oglasu iz 11. broja “Danice” 1844. godine kaže: “U ovom izboru biti će kao u vèncu spleteno najmirisnije cvětje dubrovačke bašće, koji si svaki rodoljub lahko će moći pribaviti, i vidivši, kako su naši stari prie četiri sto lètah govorili i pisali, nagledat se njihove krasote i izgleda ove slèdit i pridobit”. U četvrtom godišću “Nevena” Ivan Kukuljević Sakcinski započinje s izdavanjem pregleda *Pjesništva hrvatskog srednjega vieka*, koji naziva “anthologia iliti cviet starog pjesništva hrvatskog”.

¹¹⁴ “Daničin” antologičar vjerojatno je bio Ivan Kukuljević Sakcinski, koji je potpisao i jednu od antologija “starog hrvatskog pjesništva” objavljenih u “Nevenu”, IV (1855): 3: 30-49.

Nakon Pucića, u Dubrovniku 1872. i 1882. izdaje I. A. Kaznačić *Vienac gorskog i pitomog cvietja*, antologiju pretežno suvremenih autora, nekoliko narodnih i dio prevedenih pjesama iz stranih književnosti. Nakon njega, svoje antologije 1873. i 1876. objavljuje i August Šenoa¹¹⁵. Uz drugu je antologiju, koja ga je, unatoč tome što je to mjesto kasnije dano *Hrvatskoj antologiji* (Zagreb, 1892) Huga Badalića, afirmirala kao prvoga antologičara, Šenoa “po Gottschallovoj poetici”, sastavio poetički uvod.¹¹⁶ Tamo definira vlastitu ulogu i ističe estetsko načelo: “Literatura nemjeri se po krsnom listu pisca, nego po valjanosti pjesmotvora”. Zbog toga, iako poštuje kronologiju i autorstvo, njegova antologija ponajprije slijedi načelo pjesničkih vrsta i razdiobu koja je eksplisirana u prvom, poetičkom dijelu knjige.

Antologije su stoga, kao pokušaj sabiranja djela koja pretendiraju biti očuvana kroz određeno vrijeme, posredan put do kanona – i to ne samo kao sukus napisanog, već i kao pokazatelj ukusa antologičara, kao i njegovih očekivanja vezanih uz ukus čitatelja. “Njihove odluke, kao i one autora, učitelja, knjižničara, recenzenta – razdvajaju ono što je središnje od onog što je sporedno, ono što će biti tiskano od onoga što neće. Naravno, uvrštavanje nekog teksta u antologiju ne osigurava njegov kanonski status. Antologije, svojim počecima, reflektiraju kanon time što uvrštavaju poznate tekstove. Nakon što su objavljene, one ulaze u knji-

¹¹⁵ Opširno o prvoj Šenoinoj antologiji piše Franjo Marković: *O antologiji hrvatskoga pjesništva svih vjekova*, “Vienac”, “Vienac”, V (1873): 18: 283-285; 300-301; 314-315; 346-348; 381-383; 397-399; 409-410; 425-427.

¹¹⁶ O Badalićevoj antologiji izvještava Jovan Hranilović: *Hrvatska antologija, umjetno pjesništvo starijega i novijega doba*. Sastavio Hugo Badalić. Izdanje “Matice Hrvatske”, godine 1892. “Vienac”, XXV (1893): 12: 183-187. “Vienac” prati i objavljivanje slavenskih antologija u drugim sredinama. Tako se 1894. bilježi pojava antologije Jaroslava Vrchlickoga (XXVII (1894): 1: 14) i Gregorija Kreka o kojoj piše Milivoj Šrepeš u broju br. 8, str. 119-120. O ovome i drugim pitanjima vezanima uz antologije u hrvatskoj književnosti usp. Brešić, 2000: 333-345.

ževni diskurs i postaju glavnim čimbenicima (pre)oblikovanja kanona” (Jusdanis, 1991: 66).

Kroz devetnaesto stoljeće, kao što je već spomenuto, u hrvatskoj književnosti nastaju brojne inačice antologija:

1. antologije starih pisaca, poput *Raznog cvjetja* iz “Danice” ili *Slavjanske antologije* Mede Pucića iz 1844. godine;
2. antologije narodnog pjesništva (anonimnog!) iz 1844;
3. antologije suvremenog pjesništva (Kaznačićev *Vienac* iz 1872. i 1882.);
4. one koje objedinjavaju sve navedeno, poput Šenoinih *Vienca izabranih pjesama hrvatskih i srbskih* (Zagreb, 1873) i *Antologije pjesništva hrvatskoga i srbskoga narodnoga i umjetnoga sa uvodom o poetici* (Zagreb, 1876).

Njihova je simbolička vrijednost naglašavana pažljivim estetskim dotjerivanjem. Često su pisane s namjerom da uđu u salone bogatih, pa je tako luksuzno opremljeni Šenoin *Vienac izabranih pjesama*, nastao prigodno, za svjetsku izložbu, tiskan na najfinijem žutom papiru i opremljen brojnim ilustracijama. Ovo tipografski reprezentativno djelo na koricama “od fine tamne kože” nosi zlatom naslikanu sliku jake simboličke vrijednosti: “Okvir slike sačinjavaju dvie mlade lipe, pod kojima se lira vidi. Sgora, gdje se lipe sastaju, stoje grbovi trijuh naših kraljevina, nad kojima lebdi zvijezda prehodnica. Sama slika prikazuje nam gorsku krajinu. S lijeva na brdu stoji vilin grad, iza koga sunce izlazi, u sriedi vidi se kako vila na zlatnu jelenu leti svojim dvorovom.” (“Vienac”, V (1873): 20: 320). Idilična slika korica i “vanjski lik” zbirke uopće, kako ističe u svom prikazu Franjo Marković (ibid: 283), tek su naznaka bogatstva njezinoga “četiri i više sto godina” trajnoga unutarnjeg bogatstva u kojem je sila junaka i slavni i tužnih događaja: “tolika bojišta, tolike razvaline, tolike sjajne gradove, slavne svojom trgovinom, obrtom i umiećem”. Ona zornom čini ideju književnog kanona (ili umjetnosti uopće) kao ishodišta narodnog (ilirskog, slavenskog, hrvatskog) genija, stvarateljskog duha. Osim

toga, u Markovićevoj eksplikaciji, ona sadrži i “sliku pjesnika umnih i pjevača sljepaca i djevojaka milotnih”, njihovih misli i čuvstava, “hrabre čine junačke pjesme i sva čuvstva lirične pjesme, od vedre popievke uz žetvu, uz zabavu, kolo, svu dragost i žalost, smieh i nestašnost ljubavi, pak do najuzvišeniije ode na boga, na veličajnu narav, na velike muževe naroda, napokon elegična čuvstva na razvalinah slobode, na ruševinah sjajnih gradova”. Pri tom se pjesništvo smatra emanacijom narodnog duha, njegove povijesti i geografije: “sinje more i velebne gore i ravna polja i pitome gorice naše”, izrazom “mnogovječnoga duševnoga života hrvatskoga”. Čak i kad se radi o tzv. “umjetnom pjesničtvu” u kojem su ostvarenja individualizirana, a autorstvo istaknuto, njihova je vrijednost u korištenjima i izrazu narodnog duha i povijesti.¹¹⁷

Književne nagrade

Kao i antologije, i književne nagrade koje se počinju raspisivati polovicom stoljeća, stimuliraju književnu proizvodnju, podupiru nastajanje književnog kanona, ali i legitimiraju prostor (autoritet) iz kojeg proizlaze. Dobitnici nagrada, slično kao i autori uvršteni u antologije, zauzimaju posebno mjesto u hijerarhiji vrijednosti.

¹¹⁷ Estetizacija tiskanog materijala visoke simboličke vrijednosti kakva je spomenutih antologija vidljiva je i u uređivanju periodike u kojoj se sve više pažnje poklanja grafičkom izgledu, likovnoj opremi, glazbenim i modnim priložima. Prve naznake takva tretmana vidimo u pa tako prikazu Havličekova almanaha “Iskra” (1844) iz pera Bogoslava Šuleka. Almanah predstavlja kao najljepši ures ženske toalete, riječima: “Hvala Bogu, što smo ipak jednom dobili knjigu, koja će moći i izvanjskom lēpotom ljubopitljivu pozornost naših gospojah probuditi i shodnim sadržajem iskru ljubavi prama domovini i narodu u sārцу njihovom užeći.” Navodi pjesme, članke, putopise, drame i ilustracije koje donosi i zaključuje da stoga jer je na prekrasnom papiru “sa zlatnim urēzom i tokom; tako da stvar nećemo pretērat, ako reknemo, da je ovo glede izvanjske forme najkrasnija knjiga izmedju svih, koje su dosad u našem jeziku izašle, i da će bit ures toiletli svake gospoje i pored inostranih knjigah” (“Danica”, XI (1844): 16: 63-64).

Oni, prema Sarah M. Corse (van Dijk, 1999: 127-128), dobivaju svojevrsan “predkanonski” status kao “obrazovani pokušaj pretkazivanja onoga što bi moglo preživjeti nestalnost i kritiku vremena te postati klasik sutrašnjice”. Kao takvi, dobitnici književnih nagrada i diskurs koji ih okružuje imaju nekoliko funkcija:

1. podupiru elitističku verziju književne estetike, znane kao “dobro” pisanje;
2. kontinuirano vrednuju pojmove “čiste” književnosti i estetske hijerarhije vrijednosti;
3. kao i književni kanon opće, služe kao međunarodno mjerilo stanja nacionalne kulture; oni su znak zdravlja i životnosti koji suvremena nacionalna kultura pokazuje drugima.

Hrvatski književni časopisi kroz devetnaesto stoljeće oglašavaju ali i sami otvaraju natječaje za različite književne nagrade. One su uglavnom posljedica usmjerenijeg podupiranja bilo pojedinog književnog žanra, bilo pisanja “izvornih” djela na književnom standardu uopće. Tako “Neven” od trećeg godišta, 1854. godine ustanovljuje nagrade za izvornu prozu, pa u 28. broju, 13. srpnja objavljuje: “Sa zahvalom moramo ovdě napomenuti velikodušje jednoga člana društva Matice, koji je ovaj časopis sa 4 nagrade od 26 dukatah svake pol godine uza najbolje izvorne pripovėdke nadario, te si time o napredku istog lista veliku zaslugu pribavio”. Dva mjeseca kasnije, 7. rujna (br. 36: 575-576), doznajemo i dobitnike spomenute nagrade: “Po pismenom glasovanju št. občinstva Nevenova najviše su zadobile glasovah slėdeće 4. pripovėdke i to po redu kakao sėde: 1. “Pobratimstvo”, spėvana pripovėst od L. Botića. 2. “Vidov dan na Lobor gardu”, hist. pripovėdka od M. B. 3. “Hajdukova zaručnica”, hist. pripovėdka od J. Tombora. 4. “Priateljice”, pripovėdka od Dragojle Jarnevićeve... pėrve dvě nagrade svaka po 8 dukatah, a ... druge dvě nagrade po 5. duk”. Nakon novela, na red za nagrade su došla i izvorna dramska djela: “Kazališni odbor oglasio je u Nar. Nov. ovaj Razpis nagrada za proizvode dramatične književnosti... I.

Za najbolju izvornu dramu višju, bez obzira na predmet i formu; trista forinta. II. Za najbolju pučki igrokaz, ili veselu igru, iz domaćega ili u obće iz jugoslavenskoga života narodnog crpljenu: dviesta forinta. III. Za najbolji prievod komada od gore naznačenih struka: sto forinta... u Zagrebu 1. rujna 1858. Ljudevit Vukotinić, predsjednik kazal. odbora.] (“Neven”, VII (1858): 23: 367-368).

Kao i kod antologija i pregleda, oglašavanje, izbor i selekcija književnih nagrada je uvelike vrijednosno označena: vrednuju se žanrovi i djela, iz čega se projicira hijerarhija Bogović i Botić vs. Tombor i Jarnević, odnosno “izvorna drama višja” vs. pučki igrokaz, ili vesela igra, odnosno, na trećem mjestu, prijevod. Osim toga, vrednuje se, povratno, i sam postupak raspisivanja nagrade – ona će osigurati “napredak” lista (“Nevena”) koji će ne samo dobiti nove materijale, već će se dodatno legitimirati unutar književnog i kulturnog polja. Rad na antologijama, izborima i nagradama uvjetovan je evaluacijskim autoritetom: simboličkom, ali i, pogotovo kad je riječ o nagradama, ekonomskom moći koja ih podupire. Književne su nagrade raspisivali institucije i pojedinci: mecene koji su bili znani (Ivan Nepomuk Drašković, Haulik¹¹⁸, Strossmayer) ili, kao u navedenom slučaju, nepoznati. Strossmayer je svojom mecenatskom ulogom uvelike podupirao stasjanje nacionalne kulture: njegovim su zalaganjem osnovani i Jugo-

¹¹⁸ Iz zaklade grofa I. N. Draškovića u Matici je od 1869. godine objavljeno na desetke knjiga, od Homera, Herodota i Demostena do Franje Kuhača, Marije Jambrišak i Mijata Stojanovića. S druge strane, kardinal Haulik, prvi zagrebački nadbiskup i pripadnih prve generacije preporoditelja, kako navodi Vinko Brešić (2001: 29-30), podupirao je cijeli niz aktivnosti, socijalnih, obrazovnih, znanstvenih i umjetničkih: potpomagao rad Matice ilirske, Akademije, i Sveučilišta, Glazbenog zavoda, uređenje maksimirskog parka i osnivanje “Hrvatskog književnog društva Sv. Jeronima”, kasnijeg Ćirilometodskog društva i Metropolitane sa 194 srednjovjekovna kodeksa na pergamentu i oko 50 000 svezaka knjiga. Ipak, prema Brešićevim riječima, ime *hrvatskog mecene* ili *najvećeg hrvatskog mecene* “tek uz Strossmayerovo ime dobiva emblematsku ulogu”.

slavenska akademija znanosti i umjetnosti (1867) i Zagrebačko sveučilište (1874)¹¹⁹, institucije koje su presudno usmjerile centralizaciju simboličke moći nad određivanjem nacionalnog književnog kanona. Strossmayer ih je vidio kao kulturnu osnovu ostvarivanja jugoslavenske ideje koja bi objedinila Južne Slave ne¹²⁰: “središte tog procesa trebao je biti Zagreb, kojemu je na-

¹¹⁹ Nisu bili podupirani samo časopisi (primjerice “Književnik”) ili institucije, već i pojedinci. Kako navodi Ivo Frangeš (1975: 261), “od Augusta Šenoae dalje, teško je naći hrvatskoga književnika koji od Strossmayera nije dobio pomoć, ako mu se obratio.” Politički i ekonomski utjecaj ovog najvećeg “Vienčeva” dioničara time se uvelike širio, pa je postupno, prema riječima Vinka Brešića (2001: 34-35), Strossmayer izrastao u supstituciju nepostojeće nadležne državne institucije, “odnosno državu samu”. Stoga, iako je podupirao nastanak i djelovanje institucija kojima bi trebala biti inherentna vlastita neovisnost o političkim, ekonomskim i religijskim institucijama, njegova se moć disperzirala upravo kroz ove sfere. Stoga se i pravaški (Kovačićev) otpor prema njegovu utjecaju i institucijama iza kojih je stajao može čitati ne samo kao zagrižljivost političkog neistomišljenika, već i kao legitiman način suprotstavljanja centralizmu moći. Znakovita je, u tom smislu, i ambicija “Vienca” koji godinama svesrdno podupire Mecenin status, izdvajajući o njegovim donacijama, aktivnostima i obljeticama. Godine 1872. (str. 682) autor potpisan kao K. N. V. opisuje sliku (naličje) biskupovo koje je za Akademiju načinila slikarica Amalija de Angelis: “U pristojno sjajnoj velikoj izbi sjedi pokrovitelj u navadnom biskupskom odijelu (...) Plemenita ozbilj i bodrost oživljuju mu obraz, živahne oči izdaju živo visoki mu pronicavi um; rekao bi, da su mu usta spremna proslaviti kojegod svetih i znamenitih istina. Ruku prevrsno risanih, i kanda za života odrubljenih, desnu mirno složio na desni stolcu oslon, a u ljevici prislonjenoj o stol sa pisačom spravom drži kožu bjelicu – na kojoj su čitljive ove rieči one nezaboravne saborske besjede: “Akademija znanosti ima biti... najplemenitiji cilj radnje duševne... To pako može samo tada biti, ako se znanosti otvori vrelo u sveučilištu. 29. travnja 1861”. Sljedeće je godine (1873: 96) objavljen oglas u kojem stoji kako se reprodukcija tog Strossmayerova portreta može kupiti za 15 fr. “kao liep kućni ures”.

¹²⁰ Osnivanju Sveučilišta prethodila je biskupova izdašna potpora osnivanju Galerije slika koje je sam godinama sakupljao i bio poklonio Akademiji. Naslovnica drugog broja “Vienca”, na Uskrs 1875. godine u obliku oglasa donosi velikim boldom tiskan tekst u kojem se kaže: “Ruka blagoslovna, koja je uzkrisila našu akademiju znanosti, ruka, koja je udarila temelj sveučilištu hrvatskomu, **ruka, koja nosi pred narodom sjajnu luč prosvjete**, ruka slavnoga našega biskupa Josipa Jurja Strossmayera namieni **rodu hrvatskomu** na Uskrs pisanicu od 40000

mijenjena negdašnja uloga Toskane u oblikovanju zajedničke talijanske kulture” (Rapacka, 2002: 97). Kao posljedica tih nastojanja, Strossmayer je intenzivno podupirao institucionalizaciju hrvatske kulture i njegovanje njezinih raznorodnih tradicija što je uvelike odredilo smjer “novog programa nacionalne integracije i značajno pridonijelo jačanju nadregionalnoga svehrvatskoga kulturnog univerzuma” (ibid: 98). Političku i kulturnu protutežu Strossmayeru i njegovim istomišljenicima Franji Račkom, Ivanu Mažuraniću, ali i Augustu Šenoi pružili su svojom kritikom pripadnici Stranke prava koja se, za razliku od narodnjaka koji su se oslanjali na građanske intelektualne elite, “obraćala širokim društvenim slojevima, uglavnom sitnom građanstvu”. Ante Kovačić, čiji je kritički impuls protiv centralizma političke, ekonomske i simboličke moći već istaknut, uz svog političkog, kulturnog i ideološkog vođu, Antu Starčevića, jedan je od Strossmayerovih najgorljivijih protivnika. *U registraturi* (1888), kroz lik Mecene, karikira njegov habitus i djelovanje¹²¹.

for., da se podigne liepa palača u gradu Zagrebu, u koju će se smjestiti znamenita sбирka slika, koju je **slavni naš dobrotvor naroda** već odprje poklonio bio akademiji znanosti” [istaknula M. P.]. Vidimo da se, dakle, Strossmayeru daju prometejanska obilježja: njegova ruka u ovom je tekstu simbol aktivnog patriotizma koji djeluje na dobrobit naroda. Narod je, i ovdje, kao i u preporodno vrijeme, subjekt i objekt iskaza: iz njegova izvora se crpi vrelo nacionalne distinktivnosti, ali se na njega i prosvjetljuje: sjajna luč prosvjete ima rasvijetliti tamu neobrazovanosti i nacionalne neosviještenosti. Sam Strossmayer, čije je geslo bilo *Prosvjetom k slobodi*, spomenuti svoj čin također tumači posljedicom nakane da njegova zbirka postane dobrom čitavog naroda: “ogled prijateljem umjetnosti i za širenje boljeg ukusa u narodu”, ali i kao potpora sveučilištu čijoj je katedri (stolici) za povijest umjetnosti, kako kaže, skoro nada.

¹²¹ Kasnija politička i kulturna previranja donijela su, nakon Prvog svjetskog rata, razočaranje idejama čijim je zagovornikom ili čak utemeljiteljem držan Strossmayer, pa su, prema J. Rapackoj (2002: 172-173), stizale optužbe na njegov račun ne samo od pristaša ekskluzivističkih orijentacija, nego i ljevičara poput Miroslava Krležu u čijim je *Baladama Petrice Kerempuha* (1936) biskup prikazan kao jedna od lažnih zvijezda hrvatskog planetarija na vječnom i samoubilačkom putu u Beč.

Svakako, onda, kao i danas, raspisivanje književnih nagrada traži ekonomsku podršku koja je nužan ali ne i dovoljan uvjet njihova ostvarenja. Ono što nagrade čini nagradama je simbolička vrijednost koju nose, a koja im je dana simboličkom moći i habitusom autoriteta koji ih raspisuju, tradicijom same nagrade – kontekstom i učincima njihova provođenja. Antologije i nagrade u svom implicitnom vrednujućem impulsu mogu se smatrati pret-hodnicom eksplicitnijem načinu valorizacije autora i djela u književnim povijestima, pregledima i biografijama i zajedno s njima promatrati kao predvorje kritičkog i znanstvenog promišljanja književnih djela i autora.

2.2.5.2.2.

Književna kritika i znanost

Iako je kritika¹²² u najširem smislu shvaćena kao recepcija umjetnosti, stara koliko i sama umjetnost, kao književna vrsta “sa svojim različitim metodama i ciljevima”, prema Albertu Thibaudetu (Barac, 1938: 310), oblikuje se u devetnaestom stoljeću, kao proizvod europskoga liberalizma. Liberalni se humanizam, tvrdi Terry Eagleton (1987: 214), nastoji “suprotstaviti ideologiji, ili je barem modificirati, otvorenim pokazivanjem prezira prema tehnokraciji

¹²² Etimologija riječi: potječe od grč. *krineîn*, suditi, lučiti, iz čega je izveden *kritiês*, sudac i *kritikós*, prosuditelj, ocjenjivač književnosti, u ranijim razdobljima, od antike do 17. st., shvaćen uglavnom kao tumač tekstova i riječi, u smislu današnje oznake “kritičkog izdanja”. Ipak, ranije postojanje takvih vrsta tumačenja književnosti, kako tvrdi V. Biti (1986: 75), ne bi valjalo poistovjećivati s današnjim pojmom kritike jer se time “brkaju mikrostrukturne anticipacije s makrostrukturnom, dakle osviještenom, pojavom. Teorijsko određenje književne kritike može biti isključivo povijesno utemeljeno”. Drugim riječima, kao i kad je riječ o književnom kanonu, za anticipaciju kritike presudne su promjene koje se događaju unutar književnog polja, a koje reflektiraju status žanra i njegov položaj unutar oblikovane hijerarhije žanrova, položaj njegovih nositelja i njihov simbolički status.

i njegovanjem duhovne cjelovitosti”. Profiliranje književne kritike kroz devetnaesto stoljeće znak je usmjeravanja književnosti prema sferi vlastite autonomije, vlastitog zakonodavstva. Ona pritom regulira načine govora o sebi (kritički diskurs), instance tog govora (vrednovanja), tj. mjesta autoriteta i vlastiti djelokrug koji se, prema Eagletonu (ibid: 218), oblikuje kao “odnos moći između onih koji definiraju i čuvaju diskurs i onih koje takvi moćnici selektivno pripuštaju diskursu. To je dakle moć priznavanja ili nepriznavanja onih koji – po mišljenju odabranih – bolje ili lošije vladaju diskursom. Najzad, to je pitanje odnosa moći između književno-akademske ustanove (u kojoj se ovo zbiva) i vladajućih interesa društva, kojemu očuvanje i kontrolirano proširivanje postojećeg diskursa osigurava reprodukciju istomišljenika i garantira zadovoljenje ideoloških potreba”. Ovaj Eagletonov ponešto shematizirani prikaz funkcioniranja instanci proizvodnje književne vrijednosti valja, kako će se pokazati, uzeti s određenim odmakom. Naime, jednako kao što se izdvajanje povlaštenih instanci vrednovanja, čuvara diskursa, jezika i moći odvija nepravocrtno i nejednakom dinamikom, tako su i te same instance unutar sebe nehomogene i podložne dinamici samog pripadajućeg polja. Osim toga, u proizvodnji književnog značenja i vrijednosti, sudjeluju, kako je navedeno, i instance konzumenata, deprivilegiranih čitatelja koje ne bi valjalo iz bilo kakva elitističkog, uključivo marksističkog intencionalizma, shvaćati kao masu podložnu manipulacijama povlaštenih. Književna kritika se, tako, kroz devetnaesto stoljeće izdvaja kao žanr bez kojeg književnost u suvremenom značenju riječi ne bi bila zamisliva. Paralelno s ranije opisanim promjenama, s kojima se kategorija “književnosti” počinje od pismenosti uopće ograničavati na tzv. “kreativno” ili “maštovito” djelo, izdvajaju se instance zadužene za prosuđivanje kreativnosti i maštovitosti autora i djela. One, kao što će se vidjeti, stvaraju i podupiru središnji pojam autora-stvaratelja, definiraju estetske kriterije i njihovu primjenjivost, čime posreduju u koncipiranju književne povijesti, nacionalnog književnog kanona i odvajanju

književnosti od drugih diskurzivnih područja. Književno djelo se, dakle, tek s osamnaestim i devetnaestim stoljećem izdvaja kao “estetski objekt” koji je izdvojen iz sfere svakodnevnog življenja. Objektivacija književnosti, njezinih ostvarenja i učinaka može se tumačiti i kao prelazak iz usmenosti u pismenost, koju, kako je vidljivo i u domaćoj književnoj povijesti, prati “sabiračka intencija” (Biti, 1986: 83). Kroz devetnaesto stoljeće, još od poziva nadbiskupa Maksimilijana Vrhovca duhovim pastirima da sakupljaju narodno blago, objavljenog 1813. godine, traje sustavno sakupljanje, objavljivanje i oponašanje tzv. narodne književnosti. “Otkriće naroda” i njegova *kreativnog duha*, kao i isticanje njegove “prirodnosti” i “neiskvarenosti”, povezano je s preuzetim rusovskim konceptom koji je ovdje, kako pokazuje Peter Burke (1991: 27; 30-31), zapravo dio poriva za egzotičnim među pripadnicima viših klasa. Sakupljanje narodnog stvaralaštva samo po sebi, smatra Burke (ibid: 35), indicira već započeti proces raslojavanja između “visoke” i “pučke” kulture. Prije tog vremena, u ranijim stoljećima, obrazovane klase “balade, pučke pjesmarice i slavlja još ne dovode isključivo u vezu s običnim ljudima, upravo zato što i sami sudjeluju u tim oblicima kulture”. Izdvajanje visoke književnosti iz sfere svakodnevnog življenja, kako navodi Biti (1986: 93), poništava mjerodavnost “običnog čitateljskog iskustva”, pa se uspostavljaju instance njezinog tumačenja i posredovanja – kritike, prikazi, recenzije. One istodobno prate i usmjeravaju njezin put na nastajućem tržištu književnih vrijednosti¹²³.

¹²³ “O vrijednosti književnosti”, piše Milivoj Solar (1978: 135), “ima pravog smisla govoriti tek onda kad se književna djela proizvode za tržište. (...) Književnost (...) mora biti ‘otuđena’ od mene da bih ja znao kako mi je ona potrebna, i kako je ja sam ne mogu stvoriti. Tek u toj situaciji književnost je ona ‘specifična vrijednost’ koja je osobita i razmjenjiva istodobno”. Kritika je, dakle, ta koja se, u vremenu u kojem se otvara jaz između neposrednog iskustva i književne vrijednosti sadržane u djelu, predstavlja kao posrednik između autora (djela) i čitatelja. Svetozar Petrović (1972: 33) smatra da je “specifična funkcija književne kritike kreativno utvrđivanje konteksta u kojemu se književno djelo doživljava”. Za

2.2.5.2.2.1.

Kritika: objektivnost, imanentizam, imagi/nacija

Prvi znaci takvih pomaka u hrvatskoj su književnosti vidljivi u angažmanu dijela suradnika “Danice”, prvenstveno Stanka Vraza, Ljudevita Vukotinovića i Dragutina Rakovca, na pokretanju “Kola”, časopisa koji u svoj zadatak stavlja anticipaciju neovisne književne kritike. Profil časopisa dan je i u oglasu objavljenom u “Danici” (IX (1844): 17: 91-92) u kojem se naglašava važnost kritike koja je, zdrava i umjerena, potrebna pogotovo mladoj književnosti: “Kritika, prava kritika, opredelit će svàrsi shodni pravac duhovnomu, imenito pako književnomu životu; izbrojit će spisateljem njihove pogreške i prednosti, čuvat ih od stramputicah i objavit im put, kojim će najsigurnije do svàrhe doprèti”. Pisanje kritike je, ističe autor oglasa, posao koji je u maloj sredini opterećen osobnim odnosima i često ga je nemoguće valjano izvesti, pa se stoga nitko ne treba čuditi “što smo dosad, želeć se ukloniti gori spomenutoj nevolji, u listu našem (“Danici”, op. M. P.) samo malo prostora posvetili kritici” i što sada prenosimo sud iz češkog časopisa “Kwěty” o trećem svesku “Kola”. Taj tekst Dr. Čejke detektira postojeći jaz između autora i čitatelja unutar kojeg se javlja potreba za kritikom kao njegovim posredovanjem. Upravo to je mjesto na kojem se, prema Čejki, vidi uspjeh kritičke aktivnosti “Kola”.

Kroz ovaj je časopis uopće, a posebno zahvaljujući djelovanju Stanka Vraza, jasnije usmjereno vrednovanje književnosti, pa je već u njegovoj prvoj knjizi, prema Antunu Barcu (1938: 4), objavljen “prvi ozbiljni kritičarski program u novijoj hrvatskoj književnosti” u kojem kaže: “Teško je naime rasuđivati **objek-**

Petrovića je u recepciji djela odlučujući upravo doživljaj, a kritika se ne bavi toliko iskazivanjem ili vrednovanjem koliko obrazlaganjem kritičkog suda, “jer je to jedini način da subjektivni stav objelodani svoje objektivne uvjete i tako omogući komunikaciju s čitaocem” (Biti, 1986: 75-76).

tivno stvari ondje gdje još **spisatelji nisu naučni gole slušati istine**. Taj je bio običaj dosad i kod nas. Svaka se nova, ta bila i najgora knjiga, hvalila, i pisalac u zvijezde kovao. Nu kad je naša književnost već u osmoj godini, to je istina već krajno vrijeme da se jedared pisci od slatke sise odbiju, dječinski im se bašmaci svuku i da se postavljaju na mladosne noge svoje... Treba da se osviestimo, **da rieč zametnemo o stvarih našega knjiženstva** i vrhu njih da se **triezno** razgovaramo ne gledeć na prijateljstvo, srodstvo i druge okolnosti” (istaknula M. P.).¹²⁴

Iz ovoga se ponajprije uočava jasna perspektiva napretka (razvoja) nacionalne književnosti čije početke Vraz vidi u 1835. godini i koja je te 1842. godine, dakle, iz djetinjstva prešla u mladost, pa je sada valja prikladno vrednovati, postaviti “na mladosne noge”. U tome je nezaobilazna adekvatna (objektivna) kritika kao znak duhovne zrelosti nacionalne književnosti unutar koje se kritičar postavlja kao arbitar književne vrijednosti koji svoj sud (golu istinu) upućuje piscima koji moraju biti spremni čuti taj sud. Takva vrsta opisa kritike koja je usmjerena na instancu autora (stvaratelja) otkriva već spominjani romantičarski imanentizam. Kritika je, dakle, upućena autoru i njegovu radu, ali se istodobno smatra aktivnom posrednicom između autora i čitatelja, onom koja daje potrebna objašnjenja o djelu koje, kako bi to rekao Frye, o vlastitom interpretacijskom kontekstu šuti. Istodobno se donosi i sud o dotadašnjoj kritici koja je, ako se uopće može nazvati kritikom, bila previše okrenuta izvanknjiževnim (nacionalnim, rodbinskim, prijateljskim) kriterijima, pa je njezino vrijeme prošlo: sada je vrijeme “da rieč zametnemo o stvarih našega knjiženstva”. Vraz, dakle, zagovara “objektivne” kriterije vrednovanja književnosti, “golu istinu” koja je, upravo kantovski, “triezna” – neovisna o

¹²⁴ Potpisan kao Jakob Rešetar iz Cerovca, piše pod naslovom *Narodne pjesme u Slavonii*, (“Kolo”, I (1842): I: 124-128. Osim ovoga, Vraz se, prema Marcelu Vidačiću (1951), potpisivao i kao Frass Jakob, Stanko, Cerovčan Jakob i Mirko Jurišić.

bilo kakvim interesima. Ono lijepo, za Kanta (1991: 241), “dopada se *neposredno* (ali samo u refleksivnom opažaju, a ne u pojmu kao moralnost)”, “dopada (se) *bez ikakvog interesa* (doduše u etičkom smislu nužno je povezano sa nekim interesom, ali ne sa takvim interesom koji prethodi sudu o dopadanju, već koji je tim sudom tek izazvan)”. Objektivni kriteriji suda ukusa predstavljeni su time kao svevažeci (univerzalni) (ibid: 240), čime su svima propisani kao dužnost: “lepo izaziva dopadanje koje polaže pravo na odobravanje svakog drugog čoveka, pri čemu je duševnost u isto vreme svesna izvesnog oplemenjivanja i uzdizanja iznad proste prijemčivosti za zadovoljstvo koje dobija preko čulnih utisaka” (ibid.). “Autonomna estetika” koja se time oblikuje povezuje lijepo, dobro i istinito, pa godinu dana nakon ovog Vrazova programa, Ljudevit Vukotinović u “Kolu” (III(1843): 129-136) objavljuje *Tri stvari knjiženstva* gdje, zasnivajući autonomnu estetiku, ističe sljedeće: da bi se “čista i prava izobraženost” postigla “valja gledati strogo, da budu proizvodi naši krępostni i puni dobrih dърžanjah. Čednost i čisti moral švıgdę neka vlada.” Ivan Dežman, isto tako, u spomenutoj analizi Matičina djelovanja kaže “Naša poezija teži sada dublje zaroniti u vrelo dobra, istinita i liepa” (“Vienac”, IV (1872): 16: 255-256).

Taj se moralni interes poezije (književnosti) koja se oblikuje u distinkciji prema heteronomnim ciljevima može činiti nespojivim ili paradoksalnim, no on, prema Kantu, kako vidimo, ne prethodi sudu ukusa nego ga slijedi, njime je izazvan. Vrazova nastojanja s “Kolom” išla su, kako navodi Antun Barac (1893: 4-5), u pravcu jasnog razdvajanja “umjetničke vrijednosti” od dominantnih nacionalnih. On je, dosljedno romantičarskoj perspektivi, smatrao da književnost (poezija) ne pripada ovom svijetu i da je nije moguće propisivati njegovim zakonima: “Tko god poznaje poeziju, zna da je čedo to nestašno – dijete rajsko, koje se ne rađa na zemlji, nego rođeno silazi s neba da kiti tužni život čovječanski zracima duha svevečnoga, rajskoga, nebeskoga, kao iskra neumrlag božanstva. Poezija se ne oblači u svilu i kadivu,

ne hrani se šećerom, ne poji se šampanjstinom, ne traži sjajnih dvorova i zlatnih palata, da tu hodi po svilenih stazih i spava na mekih dušecih, već slobodna dolazi kad njoj drago (...) K uspijevanju poezije ne treba dakle ni zapovjedi carske ni Stjepanova blaga. Ona sama po sebi niče gdje je njoj drago, a gdje je nije volja niknuti i cvasti, tamo si je nećeš dozvati, ma potrošio svu silu i blago ove zemlje”.¹²⁵

Iako Barac (1938: 5) smatra da je Vrazov kritičarski rad bio sporadičan i bez posljedica koje bi se “mogle snažnije osjetiti u živoj književnosti”, ovi njegovi tekstovi pokazuju jasnu percepciju književnog polja kao autonomne sfere, neovisne o “carskoj volji” ili “Stjepanovu blagu”. Za njega je prostor književnosti prostor genija – individualnog i narodnog koji je predočen, kako je ranije pokazano, kao prirodan i izvoran¹²⁶. Genij je zakonodavac “lijepim umjetnostima” (Kant, 1991: 196), “*talent* da se proizvede ono za šta se ne može propisati nikakvo određeno pravilo”, *original* koji za kasnije nasljedovatelje postaje *egzemplar*. Stoga Vrazov, a kasnije i Šenoin (1865) ili Jagićev (1869), poziv za “narodnim” razvitkom domaće književnosti ne znači folklorizam, već pokušaj

¹²⁵ Antun Barac (1938: 4-5) ovaj članak, objavljen nepotpisan, pripisuje Vrazu. Usp. *Pregled knjigopisni. Knjiženstvo južnih Slavjanah*. God. 1846, “Kolo”, III (1847): V: 85-92.

¹²⁶ Peter Burke (1991: 31) upozorava da je pojam narodnog genija koji je uvelike oblikovao romantičarsku ideologiju zasnovan na tezama Johanna Gottfrieda Herdera i braće Grimm o “izvornosti”, “kolektivnom stvaralaštvu” i “čistoći narodne duše”: “Prva se teza odnosi na starost pjesama i priča i običaja i vjerovanja što su ih bili otkrili. Nastojali su ih smjestiti u neko neodređeno “prvotno razdoblje” (*Vorzeit*) i vjerovali su da se pretkršćanske tradicije tisuću godina prenose nepromijenjene. [...] Druga teza sadržana je u glasovitoj teoriji braće Grimm o kolektivnom stvaralaštvu: *Das Volk dichtet*.” Burke drži da je, kao metafora izreka braće Grimm prokrćila nove putove, no da je u doslovnom smislu ona zapravo – pogrešna – rasprave o narodnim pjevačima i pripovjedačima pokazale su da prenošenje usmene tradicije ne sprečava razvoj individualnoga stila”. Treća teza počiva na pojmu “čistoće narodne duše” i na njoj se grade identifikacije i pripadnosti: “Čija je narodna kultura? Tko je narod?”.

da se, nasljedovanjem narodnog genija, pronađe autentičan književni izričaj. Provedbu njegova kritičarskog programa možemo u neravnomjernom ritmu odmicanja i približavanja moralizmu, pedagogiji, Crkvi i politici pratiti do kraja stoljeća. Prvi je kamen kušnje prepoznavan u kritičkom radu jednog od prvih sustavnijih kritičara – Adolfa Vebera Tkalčevića. Deset godina nakon pokretanja “Kola”, on u “Nevenu” piše prvu opširniju književnu kritiku¹²⁷: moralistički intoniran sud o *Mejrimi* Matije Bana. Moraliziranjem će biti obilježeni i kasniji njegovi književni sudovi, primjerice o *Cvieti* Mede Pucića, *Krvavoj košulji* Jovana Sundečića i stihovima Gjure Kovačevića i Josipa Eugena Tomića, koje je objavio u *Najnovijim pojavima našega pjesništva* (“Književnik”, II (1865): 2: 242-249). Tamo Puciću, kojeg istina preporučuje na čitanje, zamjera što je dio glavnog predmeta spjeva “moralno grd”: Cvietia je bludnica s kojom se glavni lik pred njezinu smrt vjenča, te što uvodi cijeli niz “nepjesničkih” motiva poput kontekstualizacije radnje (francuska okupacija Grada) ili objašnjenja okolnosti Cvietine smrti (pogiba od prehlade zadobivene u požaru). Sundečiću zamjera nemaštovitost, a mlade pjesnike Kovače-

¹²⁷ Ozbiljnost Veberova pristupa, izazvala je, unatoč njegovim ograničenjima, pozitivne reakcije, pa urednik “Nevena” J. Praus kritiku prati sljedećom bilješkom: “Trebalo već jednom da se i kritika pojavi na literarnom našem polju, jerbo to znači, da smo ono doba prvog književnog razvitka – reko bi djetinstva – prevalili, gdje nas je odmah vrdjerala svaka, ma bila i najpravednija rječca, koju progori kritika rasudjujući djeła naša. – Iskrena, bezpristrana i na razlozih osnovana kritika svagđe očevidno pospješuje razvitak, dakle se i kod nas tomu nadati možemo.” Praus komentira i pretjerani Veberov moralizam: “Što se dakle suda g. Ad. Vebera o *Mejrimi* tiče, mišlimo skoro sasvim tako, kao što naš dopisatelj P. misli, pa baš zato i mi priznajemo, da je g. V. verlo vješto ocjenjivao sve ostale značaje u *Mejrimi*, izim jedino *Živana*. G. V. je značaj *Živana* smatrao sa gledišta pravonaravnog, a ne, kao što bi tu trebalo, sa gledišta strastnog, pa je k tomu valjda i zaboravio, da je tragedia već po svoj naravi glavno tērkalište strastih, i da ljudi bolujuć u ognjici strastih, ako su i najkrepstnii, nemogu se ipak sačuvati od svake i najmanje moralne pogreške, te zato nemogu da budu dosljedni u svojim mislima i djełima, buduć da je upravo nedosljednost plod njihove strasti boreć se sa krepstju” (“Neven”, I (1852): 50: 792-796).

vića i Tomića istodobno hvali kao talentirane i maštovite, ali i kudi s pozicije moralnog i literarnog autoriteta. Kovačević “mora još mnogo učiti” da bi mu pjesništvo bilo uvjerljivije, a radnja bolje motivirana, te voditi računa o tome da je “prenježan, pače razbludan”: “Nije on zadovoljan, da se dvoje grli i cjeluje, već se moraju i za grudi, dojke ili sise dirati, pa na takovo draganje mora žena izazivati i u svakoj ga zgodi spominjati; njemu nije dosta, da se djevojka grudi prozirnomo koprenom pokrivenih pokaže na prozoru, već mora ona koprena posve pasti, da se svietu pokaže, mjesto krasote, prostota i grdoba; po njem se nerone samo suze niz lice, već padaju u žlieb među dojke. Takove se slike protive pravome pojmu krasote, koja mora biti čedna, stidna, moralna. Ženske dražesti dotle zaslužuju to ime, dok se izdaleka, kroz maglu tek naziru, na dlanu postaju predmetom ranarskih operacija, lišenih krasote, dražesti, pjesništva. Takve prizore osudjuje svakdanji ukusnji život, kamoli ga neće pjesništvo, stojeće nad njim plamenećom snagom svojom”. Slično je i s Tomićevim *Le-ljinkama* koje hvali sve dotle dok nisu nauštrb djevičanstva “kojim se obično mlad pjesnik razblažuje”. No, kad u tome pretjera, pa se “odviše grli, cjeluje i s grudi se vjereničimi sraščuje”, onda nastaju pjesme poput *Razlike* koja je, prema Veberovu sudu, “neestetična i nepsihologična” jer se u njoj kaže “da zaručnica njegova tako navaljuje nanj tražeći cjelova i grljenja, da on već nemože da smaže”.

Veberove prosudbe danas izgledaju rigidne, no, možda ih, unatoč njegovu vlastitom habitusu, ne bi trebalo čitati kao puki moralizam crkvenog čovjeka ili malograđanina, već kao već tada poznat, premda pomalo staromodan način percepcije književnog kao uzvišenog, dobrog i lijepog, pri čemu je svaki otklon od toga puka “proza života”.¹²⁸ Njegovi sudovi, stoga, obiluju popisom

¹²⁸ Veberovo shvaćanje lijepoga kao jedinstva u mnoštvu, kao i shvaćanje Ivana Macuna (*Kratko krasoslovje*, 1852) i Emanuela Sladovića (*Uputa u pjesmenu umjetnost*, 1852), popularnih estetičara polovice stoljeća, herbartovske je prove-

“nepjesničkih” inventara koji se kreće od političko-povijesnih do tjelesnih implikacija primjerice Pucićeva ili Tomićeva (“prosti nepjesnički motiv” o kurjem oku na 132. str. *Leljinki*) teksta. Njegov pojam “nepjesničkog” koje odudara od poželjnog uzvišenog srodan je Vukotinovićevu pojmu “trivijalnog” iz *Tri stvari knjiženstva*. Oba se zasnivaju na sudu ukusa koji je, dakle, kao i kod Vraza, smatran bezinteresnim i univerzalnim i koji, upravo zbog toga, otvara široki prostor moći književne i znanstvene arbitraže¹²⁹.

Kritičar kao arbitar ili kao autorova sjena

Zanimljivo je kako je upravo taj status kritičara, kod Vraza otvoreno postavljen na položaj arbitra, na deklarativnoj razni dugo ostao podređen funkciji autora-stvaratelja. Tako, primjerice, kad mu, u prepisci oko svog *Nedjeljka* Ognjeslav Utješeniović Ostrožinski u “Naše gore listu” 1861. prigovori Goetheovim citatom, a da ne navodi njegovo ime – “Willst den Dichter du verstehen,

nijencije (Barac, 1938: 312). Johann Friedrich Herbart (1776-1841), njemački filozof, psiholog i osnivač pedagogije kao akademskog predmeta, jedan je od najvećih postkantovskih estetičara suprotstavljenih Hegelu. Iako se to ne podudara s njegovim mislima o odgoju, smatra da pojam lijepog treba pažljivo odvojiti od pojmovi korisnog ili dopadljivog koji ovise o vremenu, mjestu i osobi koja prosuđuje o njima. Lijepo je, kao i kod Kanta, potpuno i bezinteresno dohvatljivo svima koji kreću od odgovarajućeg polazišta. Etika, za njega samo jedna, premda glavna, grana estetike, razmatra odnose između voljnog (*Willensverhältnisse*) i bezinteresnog svidanja. Macun je svojom raspravom, prema Barcu (1938: 22), donekle nastavio rad Ognjeslava Utješeniovića Ostrožinskog čije su *Misli o krasnijeh umjetnosti* (Dodatak *Vili Ostrožinskoj*, 1845), prema Barcu, prva popularna estetika onog vremena.

¹²⁹ Sinteza Veberovih književnih stavova može se, smatra Barcu (1938: 17), naći u članku *Predmet pjesništva* koji je napisao u svojoj čitanci za srednje škole iz 1867, koji zasniva na Herbartovim postavkama prema kojima je krasota cijelost u mnoštvu, moral osnova ljepote, a umjetnička ljepota idealizirana narav. O ukusu je pisao u istoimenom članku objavljenom u vrijeme najvećih rasprava o realizmu 1882. godine.

musst in Dichters Lande gehen”,¹³⁰ Veber ne brani autonomiju vlastitog iskaza, već skrušeno odgovara: “Kritik nije sam pjesnik, al on se u tom nije ni oslonio samo na svoj sud; isti je on sud čuo od jednoga od naših najizvrsnijih pjesnikah, koji će valjda biti kompetentan.” Ovime se, dakle, Veber ne otima očito dominantnom stavu o izvornosti i prvenstvu autorske instance, ali ipak svoju kritičarsku poziciju legitimira potrebom posredovanja između “Dichers Land” i mjesta kojim kroče obični smrtnici, pa dodaje: “Istina, da naš pjesnik hoda posve drugačijom zemljom; ali valja paziti, nije li ona za većinu putnikah neprohodna, pak onda nije njihova krivnja, što nemogu za njim”. Kritika je tako shvaćena kao hibrid, kao naknadna, pomalo parazitska djelatnost koja romantičarskim, autoru okrenutim intencionalizmom (Hutcheon, 2000: 86) čitateljima predstavlja, prosuđuje i tumači piščevu poruku (tekst).

Mnogo je vehementniji u definiraju kritičarskog prostora bio Janko Jurković koji u članku *Naši kalendari* (“Požor”, 1862: 50) piše: “Naše ljeposlovno knjištvo postalo je mjesto đulistana, u kom da ruže cvatu i slavuju biglišu, smradnom močvarom, u kojoj haluga raste i žabe se legu. To polje, **pridržano ljudem bistra duha, prosvijetljena uma i ugladena ukusa**, postalo je od nekoga vremena **vježbalištem nezvanika bez dovoljna znanja, a upravo nikakva ukusa**” [istaknula M. P.]. Nešto kasnije, u *Pismu nekome mladom prijatelju o spisateljskom zvanju* (“Požor”, 1862: 68 i 69) ovome dodaje sljedeću tvrdnju: “Narodni Parnas napučili su nam bez broja nadripjesnici i stihokrpi, te ne moguć se dignuti u vrhove gmižu po obroncih, i **već je došlo do toga da bi trebalo upravo dignuti lov** na te kreštelice, futavice i ose štono nam

¹³⁰ Riječ je o stihu iz *West-Östlichen Diwana*: “Wer das Dichten will verstehen, / Muss ins Land der Dichtung gehen;/ Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen.” Goetheov iskaz, dakako, ne smjera, kako ga je Utješenić interpretirao, osporavanju kritičarske kompetencije uopće, već je prije dio romantičarskog orijentalističkog zanimanja za daleke kulture.

svojim krećanjem u zujenjem kvare užitak rajskoga sklada nadahnutih pjesama venuzinskih labudova, lezbičkih slavuja i keolskih cikada, združen nebotresnim romonom žica višega pjesničkoga zbora, i svojim krili zastiru poput štetonosne gamadi sjajuće u visine sunce” [istaknula M. P.].

Jurković ovdje, također, dijagnosticira stanje unutar književnog polja (“smradna močvara”), uspostavlja kriterije vrednovanja i poziva na kritičarsku aktivnost u “isušivanju kaljuže/močvare”, lovu na uzurpatore posvećenog prostora književnosti koji bi valjalo sačuvati za odabrane, ljude “bistra duha, prosvijetljena uma i uglađena ukusa”. Kritičarev je zadatak, dakle, sačuvati ili stvoriti prostor za duh, um i ukus, što nije sasvim jednoznačno, jer su ovi pojmovi, unatoč deklariranoj univerzalnosti, izazivali, kao što će se vidjeti, najviše sporova.

Narodno, izvorno, estetsko

Do polovice stoljeća, prema Barcu (1938: 25) “u hrvatskoj su kritici bili nabačeni svi važniji problemi književnosti: problem vrijednosti, problem pravca, odnošaj između književnosti i publike, problem stila, problem književne građe, itd.” Možemo, dakle, s obzirom na već navedeno, utvrditi kako se paralelno s promjenama u razumijevanju autora i djela, događaju i pomaci u definiranju instance čitatelja, prije svega povlaštenog čitatelja – kritičara kao arbitra književnog umijeća. Upravo se ova instanca postavlja kao zakonodavna i u tom smislu odlučujuća za proces autonomizacije književnosti koji se u drugoj polovici stoljeća već polako zaokružuje, definirajući svoje zakone i dosege, uspostavljajući kriterije vrednovanja i instance njihove autorizacije. Razmatrajući te procese, valja u prvom redu imati na umu kritičarsko, historioграфsko i znanstveno djelovanje Augusta Šenoa, Franje Markovića i Vatroslava Jagića koje je uvelike poduprlo rad na autonomizaciji polja, estetizaciji književnosti i književnom kanonu.

August Šenoa u kritičkom članku *Naša književnost* (“Glasonoša”, V (1865): 1: 5-6; 22-23; 43-44; 60-61) gottschallovski¹³¹ zasniva svoju viziju nacionalne književne proizvodnje. Konkretno, osuđuje književnost koja je pisana stereotipno (“sentimentalne fraze po njemačkom kalupu”, “fraze o ‘časnom krstu i slobodi zlatnoj’) i neutemeljeno (nemarna “za našu povijest, za čud i historički razvitak naroda”), zatim prijevode koji su ili loše izvedeni ili loše odabranog izvornika: “Šta će hrvatskomu općinstvu južnoamerički roman ‘La Gitana’, il’ zašt’ se Hrvatima vrsni roman ‘Ledena palača od Lažečnikova iz njemačkoga rđavo preveo? Nam se hoće štiva što je našem narodu bliže po čudi, jer romani i pripovijetke ne pišu se samo zato, da se ‘Leihbiblioteke’ napune, ne čitaju se samo zato da se vrijeme prikрати.” Isto tako, pišući o kazalištu, argumentira: “Dramatika kao i sva literatura imade jednu praktičku, al i uzvišenu svrhu. Ne piše se, da stoje knjižnice pune dragocjeno vezanih knjigah, neigra se, da se obćinstvo samo nasmije, da si prikрати čas; već zato da se uzgoji narod, da se u njegovo srdce zasadjuju plemenita čuvstva, koja ga oduševljavaju, te pomiču napried civilizaciju; i upravo zato treba govoriti narodu po njegovu srcu, po njegovoj čudi, buditi valja sve plemenite misli, koje su s nemara zadriemale bile, sijati u njegovo srce onakovo sjeme, što će i plodom uroditi” (“Pozor”, 1866, br. 242).

U oba ova članka vidimo kako je Šenoa vođen perspektivom “ozbiljne” književnosti koja nije za “razonodu” i “prikraćivanje vremena” već donosi napredak pojedincima i cijelom kolektivu. Takvu književnost, slično kao i Vraz ili Vukotinović, predstavlja kao književnost koja je u posebnom smislu tendenciozna – ona odiše narodnim duhom i budi narodnu dušu. Kao i njegovi pretходnici, on zagovara autentičnost i izvornost pisanja, što naziva

¹³¹ Gottschall će uvelike utjecati, kao što je pokazao Barac (1938), ponajprije svojom *Poetikom* (*Poetik*, Breslau, 1858) utjecati na mnoge hrvatske kritičare. Šenoa se na njega izravno poziva u uvodu *Antologije pjesništva hrvatskoga i srpskoga*, 1876.

utemeljenošću u narodnoj povijesti, prilikama i “čudi”, te smatra da se književnici ne trebaju povoditi za osobnom slavom ili nasladom već za “napredkom naroda” koji je jedini put do slave koju neki narod može dostići iz univerzalne perspektive. “Do kozmopolitizma”, piše u spomenutom članku o kazalištu, “treba našoj hrvatskoj knjizi još 1000 miljah prevaliti, al ona može zato ipak raditi za civilizaciju svoga naroda i po tom i čovječanstva, jer upravo posebno nastojanje za duševni napredak tvori onu divnu harmoniju čovječjega savršenstva, kao što se pojedini zvuci u akord, pojedine boje u sunčano svjetlo slažu”.

Ovo, dakako, posve odgovara zamišljenoj perspektivi svjetske književnosti koja je, uglavnom eurocentrično zamišljena, sastavljena od suglasja ili harmonije reprezentativnih pojedinačnih ostvarenja. Književna vrijednost se tako zamišlja kao univerzalna kategorija koja pojedinačna ostvarenja čini međusobno sumjerljivima. Kao rezultat toga, kako je već pokazano, domaći se književni kanon smatra reprezentativnim na međunarodnoj razini, čime mu se daje dodatna simbolička, nacionalna vrijednost.

Oba su Šenoina članka pisana iz perspektive reformatora, pojedinca koji stupa na određeno kulturno polje, pa su stoga kritična i polemična – zagovaraju temeljite promjene, prvenstveno u proizvodnji i organizaciji kulturnih institucija. Iako je nezadovoljan primarnom književnom proizvodnjom, drži da je domaća znanost uvelike napredovala, a kao znak tog napretka vidi godinu dana ranije pokrenuti “Književnik”. No znanstveni je rad, kako ističe, ograničen na pojedine skupine i zbog toga nije dovoljan da bi se unaprijedili svi socijalni krugovi, zbog čega svoju kritiku domaćih književnih i kulturnih prilika širi na društveni kontekst. Šenoa u tom smislu smatra da su “intelektualne razlike” među pojedinim krugovima društva nedopustivo velike i da je nužno osnažiti puk u kojem “stoji prava sila naroda”, pa u tom smislu, “zadaća, osnažiti i utvrditi narodni život, ide upravo popularnu, poučnu i zabavnu struku književnosti”, onu koju vidi u djelima Frana Kurelca, Janka

Jurkovića, Relkovića i Kačića, zatim Mažuranića, Preradovića i Trnskoga. Time, dakako, upisuje vrijednosni sud i daje svojevrsan popis (kanon) djela vrijednih čitanja i nasljedovanja, ali i upućuje na mjerila vrednovanja i prosuđivanja: estetska, univerzalna i širokoprihvatljiva. Zagovaranjem smanjenja intelektualnih razlika među staležima zapravo potiču ulaganje u obrazovanje i rad na adekvatnoj književnoj produkciji koja će biti prihvatljiva puku u najširem smislu riječi: seljacima, zanatlijama i obrtnicima kojih je najviše i iz kojih se regrutira građanstvo u usponu. Šenoa će i kasnije, kao renomirani književnik, ostati glasnogovornikom tog posredničkog, srednjeg sloja. Njegovi se romani, i to ne prvenstveno zbog žanrovske pripadnosti, čitaju kao apologija građanstva (Nemec, 1994: 89; Rapacka, 2002: 161; 205).

S druge strane, popularizacija domaće književnosti, posebno proze, koja mu se pripisuje, ne čini ga istodobno zagovornikom ili predstavnikom kanona popularne književnosti. Upravo obrnuto, sva su Šenoina nastojanja išla za legitimacijom estetske, visoke književnosti¹³². Njegovi članci o kazalištu vrve protestima protiv “provincijalizacije” hrvatskog kazališta, potkrijepljenima tvrdnjama o kazalištu kao “hramu umjetnosti” kojemu treba prisvojiti “n neki plemenitiji, uzvišeniji značaj, koji će oplemeniti naše obćinstvo, buditi u njem ukus i želju za pravom umjetnosti, kojoj će se umjetnosti, kad bude kod nas savršenija, posvetiti pitomci i sinovi iz boljih obitelji...”

¹³² Maria Dąbrowska-Partyka (1984: 313) sugerira Šenoinu implicitnu diferencijaciju publike vidljivu u različitim načinima proznog strukturiranja. Smatra da, za razliku od novelistike i romana iz suvremenog života, Šenoa u povijesnim romanima projicira naivnijeg, manje obrazovanog čitatelja: “Taj će čitalac prije biti sklon emocionalnoj identifikaciji s idealiziranim junakom, nego intelektualnoj igri s duhovitim, čak i briljantnim naratorom. Takva projekcija čitaoca integralno je povezana s već spomenutim Šeninim pozivom da se stvori “pučka kronika sa slikama i povjesnica popularna.”

Esteticizam, elitizam i romantičarski imanentizam koji Šenoa nasljeđuje od svojih prethodnika može se pročitati i u Jagićevu članku *Živi li, napreduje li naša književnost?* kojim je najavljeno djelovanje novopokrenutog "Vienca" (1869). On, također, smatra da "s ovu i onu stranu narodnog životarenja stoji tek odabrana šaka obrazovanih sinova na vidiku i braniku (...) širi krugovi ne pojmaju jošter o tome žalibog upravo ništa", te da je književnu proizvodnju potrebno dodatno estetizirati: "njima je popularno, što bi nama bilo površno", književnu kritiku osamostaliti od van-književnih regulativa ("minulo je već (...) doba onakova sentimentalnog shvaćanja naše književnosti, gdje se jednako kod svake knjige patriotizam ili požrtvovanje za domovinu u pomoć prizivalo", jer upravo samostalna i objektivna kritika omogućuje autonomiju književnosti, a to znači i njezinu legitimaciju unutar šireg društvenog sustava. Jagić, uopće, kako je već spomenuto u poglavlju o statusu trivijalne vs. umjetničke književnosti, smatra da domaći književnici, pod alibijem narodnog, zapravo pišu u neskladu "sa zahtjevima umjetnosti", ne nastojeći oko toga da eventualni talent "uzgoje naukom". Nezaobilazan duh narodnog stvaralaštva koji se ima prepoznavati u tzv. "umjetnom pjesničtvu", nije, prema Jagiću, dovoljan, pa on naglašava važnost formalno-estetskog kriterija vrednovanja, odnosno stvaranje spoja narodnog i umjetnog/idealizirajućeg koje vidi u savršenom spoju upravo u Mažuranićevu spjevu. Sukladno ranije spomenutim kriterijima oblikovanja autonomije književnog polja, on postavlja dva uporišta na kojima zasniva svoju utopijsku viziju napretka narodnog duha: kolektivni genij naroda i pojedinačni genij umjetnika, stvarateljja.

Domaću književnost valja, smatra Jagić, kupovati, čitati i hvaliti samo ako donosi realne koristi čitatelju. Stoga će "Vienac", kako najavljuje, radeći na valjanoj književnoj proizvodnji i kritici, raditi i na podizanju ugleda domaće književnosti, kako bi postala konkurentna stranom. "Pukim hvaljenjem, pukim preporučanjem svake knjige bez razlike, samo za to što je hrvatska, kako je u nas

dojako običaj bio – priznajmo, da toga nigda postići nećemo. Dok nismo kadri dokazati čitatelju, da može i u naškoj knjizi naći isto onoliko mudrosti, isto onoliko nauke – al više milinja i slasti, nego i u kojoj tudjinki, dotle nema književnosti dovoljno poštovanja u društvu, dotle nema realna fundamenta, na kojemu ima biti osnovan svaki napredak” (“Vienac”, I (1869): 1: 19-23).

2.2.5.2.2.2.

“Historija književnosti, ova zanimljiva nauka devetnaestoga veka”

Proučavanje književnosti “s višeg i općenitijeg vidika” i iz perspektive “pravca” kojim je krenula, koje zagovaraju i Jagić i Šenoa, znak su, kako je pokazala Breda Kogoj-Kapetanić (1968: 308 i dalje), već utemeljene komparativne perspektive u proučavanju književnosti. Povijesna je perspektiva imanentna evaluativnom diskursu, još od spomenutog Vrazova kritičarskog programa iz prvog godišta “Kola”, preko Jagićevih kritičkih pregleda s kraja šezdesetih godina, do Hranilovićeve teorije novele (1881) u kojoj suvremenoj književnosti pripisuje zrelost u odnosu na diletantizam prethodnika. Nakon opće nacionalne povijesti, književna je povijest imala poučiti suvremenike, uvesti perspektivu napretka i legitimirati zajednicu. Sam Jagić u *Historiji književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga* (1867) i još više u raspravi *Prilozi k historiji književnosti* (1868) zagovara književnopovijesni rad: “Milina je motriti, kako liepo napreduje kod obrazovanih naroda našega vremena historija književnosti, ova zanimljiva nauka devetnaestoga veka. Ona umije sad već literarnu radnju svakoga naroda tako tumačiti i objašnjavati, da ne ostaje osamljena, nego u tiesnu savezu stavljena sa svimi pojavi javnoga i privatnoga života, te se iz ovih izvodi kao rezultat cjelokupnog kruga pomisli, djela i sudbina svoga vremena. Nakon učenieh istraživanja, koja su u toj nauci posvetili mnogi Francuzi i Niemci, kao što su: Sismondi, Žengene,

Rajimar, Forigl, Vilmen, Sent-Bev (...) započeta je komparativna historija evropskih literatura, od koje se s vremenom isto onako sjajnu uspjehu nadamo, kakoviem se već danas ponosi komparativna lingvistika”¹³³ Njegovi književnopovijesni radovi s kraja šezdesetih, kako pokazuje Kogoj-Kapetanić (ibid: 308), zasnivaju filološki smjer nauke o književnosti, smjer koji nakon toga prilično suvereno vlada više od pola stoljeća. “Potreba da se sabere što više građe, pa primjena analitičkih postupaka koji su više težili za egzaktnošću detalja nego što su konvergirali prema sintezi, zatim sklonost historijskim rekonstrukcijama i napokon priznavanje naučnosti skoro svakom takvom produktu literarnog scijentizma, sve je to”, smatra autorica, “obilježavalo i pratilo tu eru invazije filologije u smjer literature.”

Za razliku od Šenoe, Jagić ne samo da nije zadovoljan suvremenom književnom proizvodnjom, već ni znanošću. Dapače, svoj pesimističan nalaz o stanju recentne književne produkcije, objavljen u *Kratkom priegledu*, zaključuje tvrdnjom kako je na njega zasigurno utjecala i činjenica da se o književnosti malo i slabo piše: “neima u nas još dovoljno nauke i obrazovanja. Kakova i

¹³³ Str. 65-66. Jagićeve rasprave, objavljene u Kukuljevićevu *Arhivu za povjesnicu jugoslavensku*, cit. prema Kogoj-Kapetanić, 1968: 327. Ilustrativan je u ovom smislu Jagićev kritički i književnopovijesni rad u periodici, primjerice u tekstovima objavljenima u “Književniku” (*Kratak priegled hrvatsko-srpske književnosti od posljednje dvie-tri godine* (III/1866: 552-585), *Ogledala književne poviesti jugoslavjanske* prof. Šime Ljubića (II/ 1865: 567-572) kritika *Znanstvenih radnji dosadanih gimazijalnih programa u Hrvatskoj i Slavoniji* (III/1866: 311-316)). Oni korespondiraju s tekstovima koje je objavljivao u Pragu 1867. (*Pregled sveukupne književnosti Južnih Slavena (Jihoslované. Obraz národopisno-literárni)*) i kasnije u Zagrebu (*Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga*, 1867; *Prilozi k historiji književnosti naroda hrvatskoga ili srpskoga*, “Arhiv za povjesnicu jugoslavensku”, 1868; *Plodovi književnosti hrvatsko-srpske od posljednje dvije godine*, “Viennac”, 1869; *Trubaduri i najstariji hrvatski lirici*, Rad JAZU, 1869; *Ruska književnost u osamnaestom stoljeću*, 1895). Tamo se, kako sam pokazala drugdje, uz pretežnu okrenutost tada dominantnoj historijsko-filološkoj analizi, definiraju i nove književnopovijesne, sintetske metode, vrlo često komparativne naravi.

klika nam je literatura naučna, upravo onakva i onolika je i liepa književnost: to dvoje zajedno raste i zajedno opada” (ibid: 581). Književnopovijesni članci, smatra Jagić, odražavaju i održavaju književni život: “Naše znanje i od najznatnijih hrvatsko-srpskih pjesnika neprekorači do sada granice podataka životopisnih i bibliografskih; jedva što znamo, koliko i kada tko pisa, ali kako pisa, koliko li vriedi ono što napisa i u kakvoj ono vezi stoji sa svojim vremenom i svojim narodom – ovakva pitanja jesu doduše puno važnija, ali se na njih još nije ni pokušalo odgovoriti. (...) Historija naše književnosti u mnogo je lošijem stanju, nego li državna poviest našega naroda” (ibid: 572-573).

Književnopovijesni pregledi bili su, razumljivo, dio strategije legitimiranja nacionalne (narodne) kulture i identiteta i prije Jagića. Tako je u “Kolu” (VI (1853): IX: 36-53) objavljen spomenuti *Kratki pregled naše književnosti. Od g. 1835. do najnovie doba* Mirka Bogovića, u “Dubrovniku” (I (1849): 121-159), *Zèrcalo poviestnice dubrovačke* Matije Bana, u kojem se nakon prvog općepovijesnog i političkog dijela donosi svojevrsan književnopovijesni pregled. Slijedit će dijelovi običajnog prava, zakonodavstva itd. Sam “Književnik” je posebnim odjeljkom bio posvećen “Jezikoslovju i poviesti hrvatske književnosti” u kojem je Jagić objavio spomenute književnopovijesne i jezikoslovne rasprave. U “Viencu” je, isto tako, objavljen Kukuljevićev prikaz Tommasseove *Poviesti gradjanske u književnoj* (IV (1874): 24: 379-382), *Kratka poviest književnosti hrvatske i srbske* Ivana Milčetića (VIII (1879): 1: 11-13; 31-32; 43-47), njegov “književno-poviestni ogleđ” *Relković u hrvatskoj književnosti* (XIII (1881): 29: 457-459; 478-482; 490-493; 511-515; 530-531), Šrepelova komparatistička studija *Milton i Preradović. Prilog za književnu poviest hrvatsku* (XVII (1885): 2: 30-31; 42-46; 58-59; 76-79; 92-95) te njegova, u uvodu već spomenuta, kritika Karplesova pregleda svjetske književnosti iz 1890, objavljena pod naslovom *Hrvati u općoj povjesti književnosti* (XXIV (1892): 3: 43-46). Šrepel, potpisan pseudonimom Y, u svom prikazu upozorava na niz netočnosti

kojima vrvi spomenuto djelo, tumačeći ih kao iskaz zapadnjačkog orijentalizma koji još jednom potvrđuje kolonizirani položaj “malih književnosti” poput hrvatske.¹³⁴

Do kraja stoljeća, kako je pokazala Kogoj-Kapetanić, radovi Tome Matića, Milivoja Šrepela, Vladimira Mažuranića i drugih nastavljaju komparatistički smjer istraživanja književnosti koji je zacrtao Jagić¹³⁵. Svi su, razumljivo, zasnovani na ideji svjetske književnosti, potrebi sagledavanja pojedinačnih autorskih ostvarenja iz perspektive međusobnih nacionalnih i nadnacionalnih veza. Tomo Matić 1898. godine u “Nastavnom vjesniku” piše o književnosti različitih naroda kao o međusobno povezanoj idealnoj cjelini, koju treba i treba promatrati kao sintezu svega velikog što je “zamislilo duh ljudski”. Književnost tako nije posljedica povijesnih zbivanja, već proizvod zajedničkog duha. Povijest književnosti stoga jest povijest čovječanstva, kaže Matić, ali samo zato jer se u njoj ogledaju ideje tog pokretačkog duha, dok su događaji političke povijesti njihova “puka posljedica”.

Harmonična će ideja svjetske književnosti, kako ju je zamislio Goethe, biti različito interpretirana i, stoga, predmetom polemika

¹³² Ne preuzimajući ambiciju potpunog pregleda književne historiografije u prostoru časopisa, ovdje se zadržavamo tek na njenom ilustrativnom navođenju. Valja ponovno napomenuti tek da se, usporedo s legitimiranjem nacionalnog (narodnog) identiteta kroz književnopovijesne preglede, istodobno, stvara i okosnica, kriteriji i izbor vrijednih – kanonskih djela. Tome, među ostalim, služe i spomenuti komparatistički pregledi, pregledi stranih književnosti, poput one *Kratke poviesti francuske književnosti* koju je u Osijeku 1884. godine priredio Alfred Orešković, a o kojoj se izvještava u “Hrvatskoj vili” IV (1884): 5: 77. Matica hrvatska, također u svoje redovite edicije, kako je spomenuto uvrštava preglede svjetske književnosti.

¹³³ Ovdje ćemo, iz razumljivih razloga, ostati tek na zaključcima do kojih je došla Breda Kogoj-Kapetanić, i to u mjeri u kojoj se tiču dinamike razvoja književnog kanona. Detaljniji povijesni slijed uvođenja komparativne perspektive u proučavanje književnosti, kao i razvoja književne kritike i povijesti, ostavljamo po strani. Ona se može detaljnije pratiti kroz bibliografiju priloga u časopisima 19. stoljeća. Usp. Brešić, 2006.

među piscima i kritičarima do kraja stoljeća. Pitanja odnosa kozmopolitizma i nacionalizma naročito će potresati odnose među Mladima i Starima na prijelomu stoljeća. No, prije njih, svojevrsnu razliku u samo književno polje unosi svojom pojavom generacija pravaša-realista.

2.2.5.2.2.3.

Naturalizam kao realizam kao esteticizam

Književna kritika prije realizma (od Vraza do Šenoe, Jagića i Markovića, ako je vezujemo uz autorska imena) naglašava potrebu uspostavljanja autonomne (objektivne i univerzalne) književne kritike, što je u direktnoj vezi s projekcijom autonomije književnosti, uvodi perspektivu književne povijesti shvaćene kao progresivni linearni slijed, pri čemu kritiku postavlja na povlašteno mjesto: ona je mjerilo duhovne zrelosti nacionalne književnosti; ona određuje pravac “duhovnomu imenito pako književnomu životu” (Vraz). Ona, osim toga, uvodi perspektivu opće povijesti, pri čemu je napredak i zrelost nacionalne književnosti mjerilo “duševnog napretka” cijelog naroda; književnost i kanon zauzimaju nekadašnje mjesto religije¹³⁶, ali i perspektivu svjetske književnosti – pogotovo sa Šenoom, Jagićem i Markovićem za koga je svjetska književnost “koncert naroda”, a vrijedna književna ostvarenja (kanon) “naš glas” u tom koncertu. Imanentna komparatistička per-

¹³⁶ Alaida Assman (2002: 47) drži kako ideja obrazovanja uopće, kroz osamnaesto stoljeće, postaje institucija koja će biti i “sekularni nasljednik religije”. “Ona stupa na mesto religije i preuzima njene funkcije u društvu koje stremi modernizaciji. Konfesionalne spone povlače se pred nacionalnim, aura sakralnog prelazi na naciju”. Religiju ugrožavaju, smatra Assman, dva vrijednosna stava na kojima će počivati obrazovanje: estetizacija i historizacija. Umjetnost, time i književnost, i povijest, pokazuje Assman, postaju pozornicom i osnovnim sadržajem obrazovnog diskursa.

spektiva pri tom je i dalje vođena potrebom čuvanja razlike, inherentnih nacionalnih obilježja, zbog čega se upozorava na potrebu pisanja originalnih i autentičnih djela pisanih sukladno povijesti i “čudi” naroda, a ne “po tuđem kalupu” i frazama o “krstu časnom i slobodi zlatnoj” (Šenoa). Kritika, kao i ondašnja recepcija književnosti uopće, otkriva ovisnost o romantičarskom imanentizmu i imaginaciji koja u središte književne komunikacije vidi autora-stvaratelja, dok se djelo smatra utjelovljenjem njegovih ideja, a kritičar posrednikom između autora i publike, tumačem autorovih namjera. U onodobnoj kritici jasno se razlikuje trivijalno od estetskog, visokoknjiževnog koje objedinjuje lijepo, dobro i istinito, zbog čega autonomija kritike i književnosti podrazumijeva i njezin rad na upotpunjavanju ideje čovjeka: pojedinca i kolektiva. Cilj književnog rada zbog toga nije autorska slava ni čitateljska naslada, već “napredak naroda” (Šenoa). Estetsko prosuđivanje, dosljedno Kantovim postavkama, univerzalno i neovisno o praktičnoj svrsishodnosti, ima za (za Kanta uvijek naknadnu) posljedicu – ispravno etičko djelovanje.

Polemika o realizmu/naturalizmu koja u hrvatskoj književnosti započinje 1881. godine, objavljivanjem Kumičićeva naturalističkog romana *Olga i Lina*, u kritički diskurs uvodi nove kategorije presudne za oblikovanje autonomije polja. Oko Kumičićeva romana i stavova koje dodatno eksplicira u kritičkom tekstu *O romanu* (“Hrvatska vila”, 1883), polariziraju se stavovi: s jedne strane uz Kumičića staju zagovornici naturalizma, poput Janka Iblera, s druge strane, naročito gorljivo, istupa Josip Pasarić. Osnovni pojmovi oko kojih su se vodile rasprave bili su istina književnosti, realizam i objektivnost u stvaralaštvu, odnos imaginacije i istine (znanosti) kao načela pisanja, moralni i društveni autoritet i zadaci umjetnosti, potrebe, mogućnosti i posljedice Zolina i uopće stranih utjecaja na domaću književnost. Ne ulazeći, dakako, u detalje njihovih polemika, valja ovdje istaknuti kako one, bez obzira na habitus glasnogovornika pojedinih struja, dotiču

temeljna pitanja procesa autonomizacije književnosti¹³⁷. Polemike signaliziraju dinamiku unutar samog polja, njegovo prestrukturiranje, novu razdiobu simboličke moći i stabilizaciju novih vrijednosti. Pri tome, dakako, velik dio već prihvaćenih kritičkih stavova ostaje nepromijenjen. Primjerice, do kraja devetnaestog stoljeća ostaje neupitan romantičarski imanentizam koji čitamo i u Iblerovu kritičarskom *credu* u kojem ispovijeda kako piše “da u čitaoca pobudi intenzivan interes za pisca i njegov talent, da ga uputi u način piščeva mišljenja i izražavanja, o njegovu stilu i prikazivanju, da mu što moguće izrazitije predoči piščevo ja”.¹³⁸ Ostaje, dakako, dominantna perspektiva linearnog napretka opće i književne povijesti, upotpunjuje se i naglašava potreba autonomne kritike i književne proizvodnje, potvrđuje zahtjev za originalnošću i lokalnom (nacionalnom) utemeljenošću domaće književnosti¹³⁹, sagledavane iz perspektive svjetske (europske) zajednice, dodatno upotpunjava distinkcija između “trivijalne” i estetske književnosti. Kumičić u svom članku, tako, zagovara načelo rea-

¹³⁷ Detaljnije o naturalističkim i protunaturalističkim tendencijama u onodobnoj književnoj kritici u Barac, 1938: 62-183. Tamo se može pronaći i zanimljiv podatak o počecima studija hrvatske kritike. Prvi takav pokušaj Barac vidi u nastojanjima Milivoja Šrepela koji kritiku Stanka Vraza uspoređuje s djelima velikih europskih kritičara. To je ne samo još jedan od Šrepelovih komparatističkih poduhvata, već i potvrda rada na historizaciji žanra i, time, rada na autonomiji književnog polja.

¹³⁸ “Narodne novine”, 1896, br. 247. Cit. prema Barac, 1938: 67.

¹³⁹ Čak i subverzivni kritičar poput Janka Iblera dosljedno ispituje uklopljenost pisaca u “narodnom tlu”, pa zbog toga hvali Vojnovićev *Ekvinocij* (“Narodne novine”, 1895, br. 252-254) kao jedno od “ono malo naših drama koje nose od početka do kraja kolorit našega puka, koje dišu duhom njegova života, koje mirišu po grudi na kojoj su postale”, a kudi njegovu *Psyche* zbog pretjeranog kozmopolitizma (“Narodne novine”, 1890, br. 39). Radi toga, iako joj priznaje umjetničke kvalitete, Ibler kaže: “Pravim hrvatskim dramatičarem može biti samo onaj koji ujedno piše iz hrvatskoga života za Hrvate. Pravo originalno djelo i najmanjeg naroda, kao takvo, imade univerzalno značenje, i što je u njemu jači, izrazitiji miris onog tla na kojem je niklo, tim će ono snažnije djelovati ne samo u narodu gdje je postalo, nego i u svakom drugom narodu velike narodne porodice evropske.”

lizma poput onog kakva vidi u Balzacovu djelu, a koje suprotstavlja romantičarskim tlapnjama pisaca poput E. Suea, A. Dumaša i dr. čije pisanje, slično Šenoi, drži pustom zabavom besposlenih ljudi, beskorisnom, štoviše štetnom, književnošću. “Dok se nije ubrdio roman stazom realnosti”, kako ističe, “bio je on pusta zabava posve besposlenih ljudi. Za blazirane, za muškarce zasićene svjetskim ništavilom, bio je roman isto što i dobra regalija, a za dame kolebajuće se kreposti bio je ono što i toaletni ocat. Od pisca zahtijevalo se nešto nježno i razdražljivo, nešto fantastično i omarno, nešto neistinito...”¹⁴⁰

Točka prijedora postaje utemeljenost načela romantičarske imaginacije kao osnove stvaralačkog čina. Štoviše, zagovornici naturalizma imaginarno proglašavaju “omarnim”, fantastičnim i lažnim, a trijadu lijepog, dobrog i istinitog klimavom u prvom njezinom dijelu¹⁴¹. Moralno, prirodno, dobro i istinito je prikazivati očima znanstvenika: onako kako jest: “ljude od mesa i kosti; koji se smiju i plaču, koji su lijepi i ružni, čisti i blatni (...) Pisac, čim je naravniji, tim je bolji” tvdi Kumičić koji smatra da je izdvojena, idealizirana ljepota trivijalna, zavodljiva i lažna.

Tome se suprotstavlja Josip Pasarić, ističući da naturalizam, ta otrovna biljka u domaćem vrtu, potiče potpuni indiferentizam i politički, a nemoral u privatnom životu. Zastupajući konzervativne nazore, on u ovom sukobu veberovskim anakronizmom poziva

¹⁴⁰ Objavljen pod pseudonimom Jenio Sisolski u “Hrvatskoj vili”, II (1881): VIII: 145-148.

¹⁴¹ Revitalizaciju trijade dobrog, lijepog i istinitog možemo čitati u prijelomu stoljeća, kad već dobrano traju sukobi između Starih i Mladih. Dinko Politeo, jedan od ustrajnijih protivnika jednako realizma i secesije u “Viencu” objavljuje tekstove u kojima se suprotstavlja secesionizmu kao “bolesti i negaciji prave ljepote”, realizmu shvaćenom kao verizam ili naturalizam i autonomiji književnosti uopće. Osim njega, i Jovan Hranilović, kao urednik “Vienca” 1899. piše protiv nastojanja Mladih, poentirajući: “Ljepo je samo ono što je dobro i istinito”. Usp. Barac, 1938: 131. Politeov se rad, prema Barcu (ibid: 116), upravo zbog tog anakronizma, nadovezuje na rad Adolfa Vebera (ibid: 212).

na bojkot nove poetike i na stražarenje nad hrvatstvom: “Budimo u prvom redu stražari hrvatstva i budioci čiste hrvatske svijesti: oduševljavajmo naše mlade Hrvatice za slavu, vrlinu i poštenje, da nam uzgoje uzorne čelik-značajeve, a ne podmuklice i izdajice; nijetimo u naših mladih Hrvata ljubav prema otadžbini, sokolimo ih na ustrajan rad. Proučavanje čudi prostih zločinaca, ubojica i moralnih propalica ostavimo sudačkim i liječničkim vještakom; oni će nam dosuditi lijek i popravak, a vila umjetnica još nije postala milosrdnom sestrom”.¹⁴²

Znakovita je podudarnost argumentacijskog slijeda obojice oponenata, Pasarića i Kumičića: i jedan i drugi zagovaraju nacionalno dobro kao načelo djelovanja, u književnosti vide sredstvo postizanja istine i dobra, a u eksplikaciji vlastitih stavova pozivaju se na istinitost, objektivnost i realizam. Međutim, za razliku od mladog Iblera koji Šenoi zamjera bombastičnost, manirizam u opisivanju i “stvaranje” umjesto “risanja” u postupku¹⁴³, Pasarić upravo Šenoino djelo, uz Turgenjevljevo, ističe kao uzor “zdravog realizma”. Upravo taj njegov “zdravi realizam”, shvaćen kao plemenito uljepšavanje života, ostaje na zasadima romantičarskog pojma imaginacije, na ranije koncipiranom pojmu uzvišenog koje s generacijom pravaša-realista napušta kritičarski diskurs. Taj je pomak ubrzao proces autonomizacije književnosti, usmjerivši je prema modernističkoj estetizaciji i larpurlartizmu. Ranije isticana referencijalnost u književnosti, čak i kad je riječ o “protorealistu” Šenoi, ne može se, upravo zbog romantičarski utemeljenih pojmova imaginacije i uzvišenog, poistovjetiti s realizmom koji, kako pokazuje Hayden White (1990: 22-23), umjesto ranijeg transcen-

¹⁴² Usp. *Hoćemo li naturalizmu?*, “Vienac”, XV (1883): 52: 847.

¹⁴³ U *Književnim pismima* (“Sloboda”, 1881) Ibler piše: “Pa onaj filozof Šenoi, onaj prosjak koji nije sastavljen od mesa i kosti, nego od komadića meteora i eterskih zraka, onaj pisac koji onako šopenhauerski govori o luli i svijetu: oni zar da su Hrvati? Šenoa se prevario kad je mislio ne samo *risati* nego i *stvarati* Hrvate.”

dentalizma, historizira sadašnji trenutak. Realistička mimeza, prema Erichu Auerbachu (1978: 475), ljude i atmosferu, ma koliko da su suvremeni, predstavlja kao fenomene proizvedene povijesnim zbivanjima, pa realisti, pokazuje Viktor Žmegač (1982: 89), čak i ljudsku smrt pokazuju u svjetlu društvene procedure. Štoviše, prema Whiteu, otkrivaju da je društvena stvarnost dodatno historizirana: povijest mimeze, stoga, nije napor proizvođenja verbalne zrcalne slike, već priča o razvoju specifičnog oblika figuracije. Realizam u književnosti se tako podudara s historizmom, “viđenjem sadašnjosti kao prošlosti”, pri čemu se pokazuje kako društvo nije prvenstveno tradicija, konsenzus i kontinuitet, već konflikt, revolucija i promjena.¹⁴⁴ Poduhvat naturalista-realista, kako pokazuje Auerbach (ibid: 491), nije tek izazov udobnosti malograđanskog morala, već, kako pokazuju i primjeri iz hrvatske književnosti, prije svega bunt protiv estetske osrednjosti i etičke mlakosti, što je, dakako, potaknuto porastom čitateljske publike i “kvarenjem ukusa” popularnom lektinom. Realizam i naturalizam, tako, prema Auerbachu, možemo smatrati prije svega estetskim pokretima koji kroz otpor prema građanskom konformizmu otkrivaju estetiku ružnog. Oni su time znak učvršćivanja granica estetske književnosti prema onom što se naziva “trivijalnom” ili niskom književnom produkcijom. U hrvatskoj su književnosti taj proces zadobivanja autonomije književnosti dodatno poduprli Mladi svojim zahtjevima za slobodom stvaranja i individualizmom¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Detaljnije o ovom izvodu teorija realizma i mimeze u kontekstu hrvatske književnosti 19. stoljeća u Protrka, 2006: 319-340.

¹⁴⁵ Mladi su, razumije se, ne samo nastavili već i prevrednovali ostvarenja realista. Već njihov istomišljenik Jakša Čedomil (Barac, 1938: 176) piše o tome da Kumičić nije nikakav Zolijanac, već nastavljač Šenoin (ibid: 162). Legitimirajući svoja polazišta, Mladi na stijeg svoje zastave ističu autoritet priznatog K. Š. Gjalskog, kojeg smatraju svojim predšasnikom. Nacionalni kanon kako ga oni vide, uključuje još i S. S. Kranjčevića, J. Leskovara, Ivu Vojnovića, Vladimira Treščeca-Branjskog-Borothu, Mihovila Nikolića i, svakako, Antu Kovačića, čiji ranije stigmatizirani roman, upravo oni objavljuju.

Prema nekim autorima (Ante Petravić, Antun Barac), tek s Jakšom Čedomilom i Mladima hrvatska književna kritika postaje u pravom smislu riječi modernom. Franjo Marković je, prema Barcu (1938: 181), istrгнуo književnu kritiku iz površnog impresionizma i dao joj neke metode koje su, iako “ukočene i formalističke”, omogućile njezinu žanrovsku diferencijaciju, dok je s Čedomilom konačno povezana sa zapadnim strujanjima, oslobođena “od površne publicistike, profesionalnog referentstva i pedagoških crta”. Osamostaljivanje književne kritike, kako je vidi Barac, samo je jedan od indikatora osamostaljivanja i legitimacije književnosti u cjelini, procesa koji je već 1869. godine, s pokretanjem “Vienca”, najavio Vatroslav Jagić. Estetizacija književnosti kao osnova tih promjena vidljiva je kroz Šenoin urednički i književni rad u “Viencu”, a nakon njega započeti proces nastavljaју pravaši realisti s Franom Folnegovićem, dajući mu svoj pečat i situirajući se u njemu sljedećih desetljeće i pol. S njima u sjenu odlaze Šenoini štićenici poput Ladislava Mrazovića i Gjura Arnolda, a jača utjecaj Ante Kovačića, Ksavera Šandora Gjalskog i Vjekoslava Klaića, kao kasnijeg urednika “Vienca” (usp. Pederin 2006: 161). Krajem stoljeća, ovaj renomirani časopis postaje jedno od snažnijih uporišta Starih. Preuzimajući njegovo uređivanje, Jovan Hranilović piše: “Uredništvo će jednakom susretljivošću primati radnje sviju književnih struja i škola, osim onih koje su u opreci s ciljevima i idealima našega narodno-kulturnoga nastojanja, te koje bi mogle našu mladu književnost navrnuti na stramputice, gdje bi morala uginuti ili gdje bi prestao njezin idealistički, blagotvorni utjecaj u našem narodno-kulturnom životu” (“Vienac”, XXXI (1899): 6: 96).

Mladi su unatoč takvoj vrsti otpora, ili baš radi nje, širom otvorili vrata kroz koja su realisti-pravaši tek provirili. “Silni moralni bedemi” koje je Jagić 1869. godine priželjkivao za očuvanje nacionalne i kulturne prepoznatljivosti za njih prestaju biti ciljem kulturnog djelovanja. Prijepori oko romantizma-idealizma-realizma-naturalizma koji su trajali zadnjih trideset godina prestaju

biti važni. Važna postaje, kako piše Milivoj Dežman Ivanov, književnost kao izraz autorske individualnosti i odraz svog vremena, stoga je proklamirana deviza “borba protiv materijalizma u umjetnosti” (“Mladost”, I (1898): 1: 2). Dapače, kako piše u “Hrvatskom salonu” iste godine (str. 8-9), Mladi priznaju svoj dug realizmu koji je pripremio, “utro puteve” njihovu razumijevanju slobode stvaranja i individualizma u umjetnosti. No, realizam je isključivao svaki oblik nadnaravnog, “a u duši ljudskoj ne dadu se zatamiti transcendentni porivi”, stoga Mladi, u svojoj težnji za “sintezom idealizma i realizma”, ne samo da nisu naturalisti, već su “protivnici naturalističke škole, te najveće neprijateljice modernog individualizma.

– Moderna nije stanovita škola i stanoviti stil u umjetnosti. – Moderni pokret je borba individua za slobodu.” Taj artistski pokret mladih dosegnut će svoj najizrazitiji oblik u tekstovima Antuna Gustava Matoša koji, najviše na stranicama “Nade”, “Savremenika” i “Hrvatske smotre” zagovara “ozloglašenu lozinku l’art pour l’art” i pisanje djela u kojima je “estetski momenat” daleko jači od moralnog i intelektualnog. Za razliku od svih drugih kritičara svog vremena, pokazuje Barac (ibid: 275), “koji su kritiku držali ili dijelom estetike ili dijelom filologije, ili su je dovodili u vezu sa svojim životnim nazorima, Matoš je kritiku držao umjetnošću. Razliku između kritike i umjetničkoga djela u običnom značenju držao je samo dijalektikom.”

Premda Barac svoju studiju o hrvatskoj književnoj kritici zaključuje pomalo rezigniranim stavom o njezinoj sporednosti i usputnosti kroz trajanje nacionalne književne povijesti, dodajući, štoviše, da se ne može govoriti ni o razvitku hrvatske književne kritike, “jer u njoj nije bilo pravoga kontinuiteta”, kroz meandre evaluacijskog diskursa koji predstavlja itekako vidimo dinamiku samog književnog polja. Kritika je, kako Barac s pravom zaključuje, doista dugo bila institucionalno nevalorizirana djelatnost. Ipak, sve ono što se s njom događa, od Vraza do Matoša pokazuje ne samo njezinu vlastitu stabilizaciju već i dinamiku kojom se

uspostavlja autonomija književnosti i regulira proizvodnja književnog kanona. Kritika u najširem smislu riječi reflektira objektivaciju književnog života, uvođenje kriterija evaluacije književne produkcije. Književna kritika i znanost (historiografija, filologija, poetika) su, pokazao je to među ostalima i Vatroslav Jagić, generatori književne vrijednosti, zbog čega prihvaćanje Barčeve teze o nepostojanju razvojne linije u povijesti hrvatske književne kritike nosi direktne implikacije u razmatranje same nacionalne književne povijesti. Diskontinuitet, isprekidanost i meandriranje, ipak, nisu dio Barčeve književnopovijesne perspektive. Tako, primjerice monografiju o Bogoviću zaključuje sljedećim riječima: “Svi hrvatski pisci sedamdesetih godina, bez obzira na razlike u vrijednosti njihovih djela, primili su elemente svoga stvaranja iz onoga što je stvorilo starije pokoljenje” (Barac, 1933: 172). Rekla bih da su njegovi argumenti posljedica svijesti o institucionalnoj inferiornosti samog žanra, svojevrsnog anakronizma u praćenju njegove povijesti, ali i zavodljivosti kritičkog diskursa. Naime, kritičkom je diskursu svojstvena polemičnost, njime se autori (primjerice Šenoa, Kovačić, Čedomil) služe da bi na učinkovit način stupili unutar postojećeg kulturnog polja, pa radi toga, čak i kad se ponavljaju ili redefiniraju poznati stavovi, kako sam Barac kaže, to se čini tako kao da se izriče prvi put. “Rijetko je koji kritičar”, tvrdi Barac (ibid: 321), “pišući iznova o jednome piscu, išao za tim da najprije prouči sve ono što su o njemu pisali pređašnji kritičari.” Govoreći o ovome, spominje upravo Čedomila koji se u svojoj kritici Kumičića ne poziva na srodne sudove koje su o tom piscu ranije izrekli Pasarić i Ibler. Iako se iz pozicije studioznog znanstvenika ovaj postupak može držati površnom kritičarskom manirom, on je prije dio polemičkih strategija kojima se agensi upisuju u postojeće odnose simboličke moći. “Oštrica kritičarskog pera”, kako sam pokazala drugdje (Protrka, 2006a: 175), “obično zarezuje prvi utor u ratu agenasa za zadobivanje/očuvanje mjesta unutar samog područja”, pa rad na autonomizaciji hrvatske književnosti korespondira, kao i drugdje, s profiliranjem pisaca-profe-

sionalaca, ustanovljivanjem instance kritičara (autorizirajuća moć) i djelovanjem institucija poput Matice Hrvatske, Akademije i sveučilišta koji proizvode kriterije vrednovanja, nagrađivanja i kano- nizacije pisaca.

2.2.5.2.3.

Autonomija i heteronomija: kritika, znanost i institucije

Potreba za sistematizacijom evaluacijske moći kritičkog diskursa prizivala je, i prije njihova službenog otvaranja, spomenute institucije. Takvu vrstu poziva, otvorenog izricanja potrebe da se književno polje razgraniči, kodificira i uvedu norme vidimo u komentaru Vinka Pacela iz “Glasonoš” 1852: “Nu kad slušamo i čitamo svakojake prepirke i brušenja našega jezika, kad moramo gledati kako skoro svaki od naših književnikah drugčije piše, a mnogi od njih reformatori našeg (!) jezika biti žele (!); kad utvrdimo da skoro svaki hrvatski list drugačiji pravopis ima – to moramo poviknuti: Akademijo jugoslavenska, dodji nam kraljevstvo tvoje”. Da nije sve ostalo na molitvama i čekanju, pokazuje niz spomenutih kritičkih, povjesničarskih i teorijskih radova u kojima je, nakon ilirskog zanosa i “diletantske” zamagljenosti u profiliranju područja, sve jasnija distinkcija u podjeli uloga i ovlaštenja. U tom je duhu Matica pokrenula “Književnik” časopis okrenut društvenim, humanističkim i prirodnim znanostima, zamišljen kao preteča Akademiji znanosti i umjetnosti, koji su uređivali Franjo Rački, Vatroslav Jagić i Josip Torbar. Od prvih brojeva, kako je spomenuto u analizi Šenoina članka *Naša književnost*, prihvaćen je kao autoritet u moru diletantizma, kao instanca proizvodnje znanja i vrijednosti. Na tom poslu objektivacije znanja, nužne za društvenu legitimaciju polja, pridružuju mu se recentne književne estetike, među ostalima spomenute Ognjeslava Utješenovića Ostrožinskog (*Misli o krasnijeh umjetnostih, uvod za naše krasoslovje u knjizi pjesama Vila Ostrožinska*, 1845), E. Sladovića

(*Uputa u pjesmenu umjetnost*, 1852) i Ivana Macuna (*Kratko krašoslovje*, 1852). Uopće, sistematizacija, evaluacija i objektivacija znanja razvijaju se kroz čitavo devetnaesto stoljeće i to, kako pokazuje Breda Kogoj-Kapetanić (1968), velikim dijelom kroz komparativnu metodu proučavanja, zasnovanu na perspektivi svjetske književnosti kao harmonične zajednice koju tvore reprezentativna ostvarenja pojedinačnih naroda. Književni se kanon kroz društvenu autonomizaciju književnosti posredno izdvaja kao sukus nacionalnog identiteta. Književnost, tako, paradoksalno, tek svojim oslobađanjem od podređenosti vanknjiževnim ciljevima postaje adekvatnim uporištem nacionalnog identiteta. Pišući o vremenu diferencijacije književnosti i kritike u razdoblju realizma, Ivo Frangeš (1975: 323-324) tvrdi: “U takozvano Šenoino doba kritikom se bavilo svega nekoliko ljudi; sad je, međutim, spustivši se u feljtonske stupce, kritika postala svojinom priličnog broja i zvanih i nezvanih recenzenata, ali se konstituirala definitivno u samostalnu aktivnost. Dok je u prethodnom razdoblju kritičar stajao nekako na vrhuncu književne ljestvice, upravo zato što je bio neprikosnovena osoba kojoj erudicija i moralni integritet daju pravo da sudi po “vječnim” načelima aristotelovsko-horacijevske estetike, kritičar u doba realizma nastupa u vrijeme vremenitih povijesnih razloga, u ime stranke i ideologije kojoj pripada, pozivajući se na autoritete suvremenih europskih kritičara, od Bjelinškoga do Brandesa i Brunetièrea.”

Iako bismo prvi dio ove tvrdnje mogli prihvatiti, jer, kao što je pokazano, kritika prati izdvajanje i autonomizaciju književnosti unutar šireg društvenog polja, pa se usporedo s njezinom estetizacijom u vrijeme realizma, oblikuju i kriteriji evaluacije i mjesto kritike unutar polja, druga Frangešova rečenica odudara od rečenog. Spomenuti “vrhunac književne ljestvice” je položaj koji implicitno pripada kritici, ali koji joj je tijekom devetnaestog stoljeća bio osporavan. Sjetimo li se samo skrušene Veberove obrane pred Utješenovićevim prigovorom da ne pripada Zemlji pjesnika, pa nije mjerodavan govoriti o poeziji, vidjet ćemo da je mjesto

autoriteta koji ima ovlaštenje autorizacije autora i djela trebalo dugo stjecati. Unatoč neporecivoj i rastućoj simboličkoj moći kritičara, kritika je dugo ostala prolaznim i manje atraktivnim mjestom unutar književnog polja, pa ju je “klasična estetika otpisivala kao nužno zlo književnoga života koje privlači izjalovljene književne stvaratelje” (Biti, 2005: 66). Ipak, kako navodi Biti, pozivajući se na Bourdieua, kritika se profilira kao autorima i izdavačima ravnopravan partner u stvaranju književne vrijednosti. Razumljivo je da su pritom, kako Frangeš kaže, isticana univerzalna (“vječna”) načela prosudbe, no ona su i nakon aristotelovsko-horacijevske estetike ostala, samo su prilagođena postkantovskim, Gottschallovim i Herbartovim terminima, ili kasnije, terminima Tainea, Bje-linskoga, Brandesa ili Brunetièrea. Stranačka i ideološka pripadnost kritičara realizma i, kasnije, moderne, bila je, svakako važna. No, svaki od kritičara, bez obzira na ideološku pozicioniranost, svoje prosudbe nastoji deklarirati estetskim načelima.

Ovisnost književnika i kritičara, kao i svih segmenata književnog života, od proizvodnje i distribucije do recepcije, o ekonomskim i političkim faktorima stalno su mjesto književnopovijesnih pregleda i analiza. Od Gaja, Vraza i Vukotinovića do danas čitamo o inficiranosti književnosti i kulture ekonomijom i politikom, pa se npr. o Šenoi govori kao o velikom radniku i pregaocu kojeg su borba za kruhom i gorljivi rad usmjeravali u djelovanju i predodredile mu brzi kraj. Ljudevit Vukotinović u *Ljetnim mislima* (“Danica”, IX (1843): 39: 153) piše: “Čudni događaji bivaju u svētu, i oni nam glave i sàrca tako napuniše, da mal nismo zaboravili na knjižestvo, na pravu onu duševnu vatru, koja nas grije i jači. Dočim se dakle politika kod zelena stola bavi, mi ćemo se za knjižestvo brinuti, starat ćemo se, da nam ono nepogine (...)” Politika i ekonomija uvjetovale su prekid u književnosti, ali to, prema Vukotinoviću, ne smije potrajati. On ne komentira političke događaje, već se osvrće na ekonomske uvjete: “Spisatelji naši nisu baš niti bogati magnati, niti veliku spahie, niti preduzetni (unternehmend) kapitaliste; nego mali ljudi koji se moraju za svagdanji

kruh boriti, koji su prisiljeni svoje darove duha većom stranom građanskomu zvanju posvetiti”, pa uz druge svoje obveze pišu, pa čak i sami tiskaju i distribuiraju svoje knjige, što je, zapravo najveća muka, jer ne postoji mreža pouzdanih posrednika. “Na ovaj način mnoge knjige izginu, polovica na poklone prođe, i ubogi spisatelj osim slave (a i ta je kod nas vrlo spora) neima ništa nego – štetu” (ibid: 154). Mnogi se čitatelji, s druge strane, odbijaju pretplatiti na knjigu, jer su se mnogo puta, kaže Vukotinić, opekli, pa obećavaju da će kupiti djelo kad izađe, ali se informacije o novim knjigama slabo šire. “Tako knjižestvo naše ne može napredovati, jer ako inostrane akademie na izdavanje knjigah tisuće mogu žrtvovati, kod nas stvari posve naopako stoje.” (ibid). Problem, kako ga Vukotinić vidi, jest nedostatak zainteresiranih knjižara (knjigotržaca) koji ne bi bili motivirani samo materijalnom zaradom. Pledira na uspostavu ravnoteže između materijalnog, duhovnog i domoljubnog u izboru i vrednovanju književnosti čime, zapravo, uspostavlja načelo unutarknjiževne duhovne vrijednosti djela. Smatra da su za distribuciju vrijedne književnosti potrebni dobro oglašavanje u svim novinama i časopisima, na narodnom i na njemačkom jeziku i prikladna cijena knjige, ali i osiguranje pisaca kroz obvezu učenih društava da otkupe dio naklade, pogotovo kad je riječ o znanosti jer se beletristika, po njemu, dobro prodaje.

Vukotinićev tekst, kao i drugi pisani u istom tonu, detektiraju slabu ekonomsku moć književnika koja ih dovodi do ruba propasti i uvelike determinira njihovu ovisnost o društveno-ekonomskim čimbenicima, no on, kao i Jagić (1869) uostalom, rješenje vidi u organizaciji institucija koje bi na adekvatan način mogle štiti interese književnika. Kasnije, kad su i institucije i pojedini krugovi oformljeni i kad su granice kulturnog polja uvelike zadane, pišu se polemički tekstovi koji reflektiraju odnose moći (simboličke, političke, ekonomske). Književnici, kritičari i znanstvenici koji sudjeluju u oblikovanju kulturnog polja zatječu se u nejednakoj i nestabilnoj raspodjeli moći i utjecaja, a njihova am-

bicija da zadrže postojeći ili ostvare novi položaj uvelike, prema Bourdieuu, pridonosi dinamici polja. Svi oni, razumije se, svoje aktivnosti ne izvode u estetski pročišćenom prostoru, kad bi takav i postojao, već su uvelike opterećeni vlastitim habitusom, podrijetlom, školovanjem, pripadnostima i nagnućima. Spomenut je jaki utjecaj koji je Crkva, pogotovo kroz djelovanje biskupa Strossmayera, imala na reguliranje kulturnih prilika uopće. Polarizacija političkog života između narodnjaka i pravaša svakako je odredila i dinamiku rada na autonomiji književnosti. Franjo Rački, na sjednici Akademije 27. studenog 1873. godine ističe kako za nas ne “obstoji neizpunjeni jaz između vjere i znanosti, između ugleda i nauke, ili da nauka jedina može zadovoljiti umu i uzpokočiti srdce čovjeka” (“Vienac; V(1873): 50: 782). Godinu dana kasnije, kod otvorenja Sveučilišta koje je omogućeno donacijama nadbiskupa J. J. Strossmayera i Josipa Mihalovića, ali i drugih uglednika i velikaša, novouspostavljeni rektor Matija Mesić kliče tom događaju kao pobjedi naroda pod banovanjem Ivana Mažuranića. Slaveći narod, on prvenstveno slavi njegova dva najznamenitija sina – Mažuranića i Strossmayera, političara i Mecenu, crkvenog velikodostojnika. Kulturni događaj otvorenja Sveučilišta, institucije koja simbolizira autonomizaciju i rasadište nauke i znanja proslavljeno je kao primarno politički događaj. Pritom ponovno valja imati na umu da utopijska projekcija dovršavanja čovjekove idealne naravi, shvaćena kao imanentna misija umjetnosti, i ovdje regulira poimanje prosvjetiteljske institucije Sveučilišta koje će donijeti napredak tom istom narodu, ostajući znakom njegove duševne zrelosti. Sveučilište je, uopće, povlašteno mjesto proizvodnje i održavanja ne samo tradicije uopće, već i književnog kanona napose. Ništa tako snažno ne održava određeni tekst unutar književnog kanona, smatra Terry Lovell (2002), kao njegovo postavljanje unutar nacionalnog obrazovnog programa. Sveučilište je tako institucija od primarno kulturnog i političkog značenja, jer se kroz nju, pokazuje Hillis Miller (2002: 4), kako je zamišljena od berlinske realizacije Humboldtove ideje 1810. godine, provodi

dvostruka zadaća: *Wissenschaft*, pronalaženje istine o svemu i *Bildung*, obrazovanje građana (najprije izvorno samo muških) određene nacije u *ethosu* primjerenom toj naciji (državi). Tako ga je vidio i njegov najveći podupiratelj, Strossmayer, koji, nakon otvaranja Akademije na sjednici Sabora, 1861. godine ponavlja kako ona “ima biti nagrada i lovor-vienac ljudem koji su se ma u kojoj struci znanostih osobito odlikovali”, a sveučilište vrelo “iz kojeg će krasna omladina naša želju svoju duševnu trnuti i onim se blagom obogatiti moći, koje više čovjeka resi i odlikuje, nego ikakovo sjeme; više nego sve blago materijalno” (*Dnevnik sabora*, 1861: 75).

Sâm je Strossmayer bio percipiran kao nositelj prometejske vatre i tog duševnog bogatstva, kao utjelovljenje sklada između vjere i razuma na koji se poziva Rački. “Vienac”, kako je već spomenuto, u vrijeme Šenoina uređivanja, kontinuirano sudjeluje u idealizaciji lika velikog Mecene¹⁴⁶. Sukob između pravaša i narodnjaka koji nastaje u ovo vrijeme može se tumačiti kao puki jal političkih protivnika, no on je, sudeći po Starčevićem i Kovačićem polemičkim tekstovima, uvelike motiviran simboličkom, političkom i ekonomskom moći Strossmayera i njegovih pristaša, primjerice Šenoe. Literarno gavanstvo za koje je Šenoa optužen u Kovačićem feljtonima u “Slobodi” (1880) može biti preuveličano, ali ipak stoji da je njegov sveprisutni rad ne samo u “Vienacu”, već i u raznim upravim odborima i vijećima mogao zaustaviti nepoželjne i subverzivne pravaške uzurpatore. Šenoa je, kao urednik, uopće, pokazuje Ivan Pederin (2006: 160-161), “postupao isto kao cenzori koji su tako dotjerivali i retuširali rukopise i sma-

¹⁴⁶ Ilustracije radi, u broju VI(1874): 42, Šenoina “Vienca”, koji je u potpunosti posvećen slavi J. J. Strossmayera, u povodu otvaranja Sveučilišta, Šenoa pjeva dvije prigodnice (*U slavu J. J. Strossmayera; Pjev hrvatskih djaka*), od kojih je prva objavljena na naslovnoj strani. Pridružuju mu se Trnski (*Narodu hrvatskomu na dan otvorenja...*) i Marković (*Vilinski dvori*). Osim toga, objavljene su i slike biskupa i rektora Mesića, te rektorova biografija.

trao se šefom pisaca i njihovim učiteljem, a uredništvo nešto kao školu književnosti.” Vrijeme u kojem se kao zakonodavac nadaje autoritet moćnog Šenoe, prema Kovačiću je vrijeme stagnacije, razdoblje “onih kolonjskom vodom opranih književnika, koje je blazirana kritika laskavaca tako visoko uzniela...”, pa je “najmirisniji onaj stih, kojeg je napisala glicerinom mirišuća ruka” (Krtalić, IV, 708).

Kritički i polemički tekstovi ovog razdoblja reflektiraju nedjednolik i nepravocrtan proces odvajanja i autonomizacije književnog polja od dogmatizma crkvene vlasti i institucija. Takvih je primjera mnoštvo, od spomenute Veberove kritike Tomića i drugih, suda “Katoličkog lista” o Kovačićevu romanu *U registraturi*, sukoba između J. Riegera i B. Šuleka, te gigantske polemike između Dr. Biničkog, odnosno “Katoličkog lista” i E. Kumičića, povodom *Kraljice Lepe*, koja je nastavljena i nakon piščeve smrti. “Katolički list” (Zagreb, 1888), naime, reagira na “Vienčevo” objavljivanje Kovačićeva romana *U registraturi*, smatrajući da je riječ o “nevaljanom i pogubnom štivu” koje će svakome (mladeži, ženama) škoditi, pa je neiskazana sramota “da se ‘Vienac’ u svojoj dvadesetoj godini ‘zakiti’ takvom pripovijetkom” i time, prema sudu ovog lista, dovede u pitanje svoje postojanje. Iz “Vienca” odgovaraju tek da bi oduzeli “Katoličkom listu” pravo na govor o ovoj temi ali i da bi se deklarirali kao katoličko uredništvo! Nakon što se uključio i sporni autor, Ante Kovačić, pismom u “Katoličkom listu” u kojem objašnjava vlastitu idejnu poziciju, polemiku zaključuje sam list od kojeg je sve i krenulo. Naizgled smirujući strasti, “Katolički list” se postavlja kao mjerodavna instanca: pa ne samo da uredništvu “Vienca” propisuje načela i norme, već ga upućuje da objavi prikladan “katolički roman” i Kovačićeve izabrane pjesme, uz Kamenarove, “ako ne bi dostajalo za posebnu zbirku”!

Cenzorove škare

Kolika je snaga cenzure vidi se i prema tome što unatoč jasnom “Vienčevu” odbijanju napada “Katoličkog lista” kojemu je Kovačićev roman smetao čak i u “izglačanom” obliku, ni danas ne znamo kako je izgledala njegova prvobitna, neprilagođena verzija. Osim toga, roman je, čak i u tom obliku, svoje ukoričenje čekao više od dvadeset godina. Cenzura je, uopće, kroz devetnaesto stoljeće legalno djelovala kroz opunomoćenog cenzora koji je odgovarao vlastima, a koji je, prije objavljivanja tekstva, ispitivao njihovu moralnu i političku ispravnost, te ih ili propuštao u javnost ili plijenio pojedine naslove i brojeve¹⁴⁷. Rigidna apsolutistička cenzura je 1852. godine zaplijenila i zabranila pjesmu *Domorodna utěha* Ivana Filipovića, te privremeno obustavila “Neven” u kojemu je objavljena¹⁴⁸, zbog čega su i Filipović i Bogović kažnjeni teškom tamnicom. Cenzori su funkcionirali kao instance legitimne vlasti koja je, sukladno političkoj stabilnosti i profilu konkretnih glasila, zadržavala pravo na konačan pravorijek o njihovoj moralnoj i političkoj podobnosti. Kako navodi Vinko Brešić (2005: 50), mnogi su objavljeni tekstovi zapravo samo ostaci izvornika: Gajeva je “Danica” znala ostajati bez cijelih brojeva, pa

¹⁴⁷ Aspektima cenzure kroz devetnaesto stoljeće bavio se Josip Škavić u članku *Mirko Bogović i austrijska cenzura*, “Književnik”, 1935: 8: 295-301 u kojem navodi kako je posebno cenzurirana Šenoina *Ljubica*: “Sve moguće aluzije, sve ono što se činilo ‘opasnim po ćudoređe gledalaca’, sve je to bilo nemilosrdno križano cenzorovom crvenom olovkom” (ibid: 298), ali i Ivan Pederin (1995: 39-43), A. Stipčević (*Borba protiv cenzure u Hrvatskoj u vrijeme hrvatskoga narodnog preporoda*, “Zadarska smotra”, 42 (1993), 6; str. 27-33; *Kako izbjeći cenzora*, 1997), Dunja Fališevac (2006: 169-189) i dr.

¹⁴⁸ Taj 38. broj “Nevena” je ponovno otisnut, s ubačenom baladom *Nevěra kažnjena* Matije Bana (usp. Brešić, 2005: 49-50). Cenzura je bila nešto blaža u austrijskom dijelu Monarhije, pa su zbog toga mnogi časopisi izlazili u Beču. Tako je “Obzorov” prethodnik “Pozor”, pokrenut 1860, od 1867. do 1869. godine u Beču izlazio kao “Novi Pozor”, nakon toga u Sisku kao “Zatočnik” i “Branik”, te konačno u Zagrebu, do 1941. godine, kao “Obzor” (usp. Brešić, ibid: 77).

je uvijek trebala biti spremna zamjena. Tkalčević je u “Danici” kroz 1848. godinu uz svoja *Razmatranja domorodna* dopisao kako im je početak iz lanjskih “Narodnih novina” presjekla “samovoljna cenzura”. Krajem stoljeća, 1898. godine, kako navodi Brešić, zbog Gjalskijeve novele *Životopis jedne Ekselencije. (1816-1870)* i jednog njegova članka iz Listka, zaplijenjen je trinaesti broj “Vienca”. Cenzorovim škarama su naročito bili izloženi politički angažiraniji časopisi, zadarska “Hrvatska” (1884-1886) Ive Prodana ili “Novi viek” (1897-1899) čije su stranice nakon pljenidbe, umjesto teksta ispod naslova, objavljujane s demonstrativnim bjelinama: primjerice pjesma Dinka Sirovice *Genius patriae super dormitentibus filiis*, (III (1898): 2: 65-71) ili dijelovi nepotpisanog članka *Demokracija i aristokracija u našem javnom životu* (IV (1899): 3: 151-157; 383-388)¹⁴⁹. “Slavonac” u prvom godištu, 1863, objavljuje Tomičev prijevod pjesme *Excelsior!* uz koju navodi kako ju je “zabranila ruska cenzura u Varšavi, jer predstavlja tendenciosno mladića, koga nijedna nepogoda nestraši, da nestupi pod zastavu slobode”. Ipak su časopisi, prema Brešićevim riječima, nalazili načina izmicanja i odupiranja upadu cenzora, pa, primjerice u “Danici”, svoje žaoke zaodijevaju u naoko bezazlene narodne poslovice. Upravo je cenzura, prema Philipu Soundyju Unwinu i Georgeu Unwinu, odredila činjenicu da su časopisi kontinentalne Europe bili više književni nego politički¹⁵⁰. Mnogoglasje knji-

¹⁴⁹ Iz istih razloga cenzurirani su brojni članci iz “Hrvatske misli” (1902-1904, 1904-1905 kao “Novi Vienac”) Stjepana Radića, među kojima vrlo često upravo oni koje je sam Radić potpisivao. Snagu cenzorskih škara osjetili su i urednik i suradnici dubrovačkog “Srđa” čiji je devetnaesti broj (16. 10. 1902.), zbog pjesme *Bokeška noć* autora Uroša Trojanovića, zaplijenio Okružni sud u Dubrovniku, te uhitio i zatvorio autora i urednika. Monokracije dvadesetog stoljeća, kako ih naziva Stanko Lasić, rezale su i plijenile cijeli niz časopisa, brojeva i članaka, sve u nastojanju oko discipliniranja “nepoćudnih elemenata”.

¹⁵⁰ Tako Brešić (2005: 13-14) objašnjava i pokretanje “Danice”, a slične razloge vidi i I. Pederin (1995: 39-43), objašnjavajući utjecaj austrijske cenzure u radu “Zore Dalmatinske”.

ževnog teksta omogućuje trajan, učinkovit i skriven otpor svakom obliku instrumentalizacije i nadzora, bilo političkom, religijskom ili ekonomskom. Kroz metaforiku, dijalogizam i karnevaleskno, kako su to pokazali Bahtin i njegovi suradnici¹⁵¹, književnost nalazi sebi adekvatne načine otpora i izmicanja. To su hibridni smijeh obješenjaka i lude, karnevalski smijeh koji nalazi načina da izokrene staro i uspostavi novo, smijeh čija je moć u “destabilizaciji zadanih identiteta i opovrgavanju uobičajenih pravila i podjele uloga”, kako ga opisuje LaCapra (1983: 300). Kroz devetnaesto stoljeće možemo pratiti proces uspostavljanja relativne autonomije književnosti, njezine neovisnosti o ekonomskim, političkim, religijskim i pedagoškim danostima, kao i konstantnu projekciju njezina konačnog cilja – upotpunjavanja ideje čovjeka. Peter Bürger u *Teoriji avangarde*, smatra da “nema ništa kontradiktorno u gledištu da se umjetnost institucionalizira kao autonomna u građanskom društvu tim više što upravo u tom društvu umjetnička djela postaju instrumentima socijalizacijskog procesa istodobno unutar i izvan škola”.¹⁵² Štoviše, prema njemu, ova se pedagoška instrumentalizacija umjetnosti uspostavlja kao *nužan* zahtjev pojma autonomije: pojam autonomije nužno proizvodi svoj pedagoški učinak, jer se upravo zahvaljujući njezinoj autonomiji umjetnost može učiniti edukacijskim instrumentom. Tako su, prema Bürgeru, autonomija umjetnosti i njezina pedagoška upotreba zapravo dvije strane istog novčića, možda najbolje predočene u *Pismima o estetskom obrazovanju čovjeka* Friedricha Schillera, gdje se estetsko obrazovanje prikazuje kao jedini mogući način nadilaženja etičkog rascjepa unutar subjekta i povratka izgubljene cjelovitosti, otuđene raspodjelom rada. Estetsko iskustvo posreduje između dva suprotstavljena nastojanja u tvorbi

¹⁵¹ Usp. npr. radove u zborniku *Bahtin i drugi* (ur. V. Biti, 1992).

¹⁵² P. Bürger, *The Institution of “Art” as a Category in the Sociology of Literature*, “Cultural Critique”, 1985/86: 2: 15. Cit. u Bennett: 1995: 169.

subjekta: transcendentalnog i empirijskog; nadilazi podjelu između *Die Person*, subjekta – pojma koji označava ljudsko biće slobodno od zadanosti (*Selbständigkeit*) i *Persönlichkeit*, tj. konkretnih zadanih oblika osobnosti koje su posljedica, kako Schiller kaže, činjenice da čovjek nije samo čista Osoba, već Osoba smještena u specifične Uvjete” (Bennett, *ibid*: 170). Estetsko iskustvo time povezuje nužnost pasivne raspoloživosti pojedinca koji je predan kondicioniranosti vlastitog života i zadan senzacijama s aktivnom disponiranošću kroz koju se Osoba izdvaja i vlada zadanostima. Ovo počiva na Kantovu pojmu bezinteresnog sviđanja koje je univerzalno i slobodno od pojedinačnih zadanosti, čime omogućava “harmonizaciju kontradiktorne konstitucije subjekta”, njegov rascjep između pojedinačnih oblika *Persönlichkeit* i transcendentalnog pojma subjekta, *Die Person*. Estetsko se iskustvo pritom predočava kao dostupno svima i, istodobno, kao “način komunikacije kojim se može objediniti društvo”. Književnost, kao specifičan i umnogome povlašten način estetskog iskustva, vođena svojim univerzalizirajućem načelom, stupa na mjesto religije koja će objediniti različite, ranije klasno, rodno i regionalno nespojive pojedince. Kritički aparat koji je regulira i prati, ipak, kako je pokazao Bourdieu (2002), nejednako distribuira njezinu vrijednost i pristup iz različitih društvenih područja, pa su građanstvo, malograđanstvo i radnička klasa različito postavljeni prema ovim aparatima. Ipak, njegov je pristup, kao i većine njegovih marksističkih nastavljača (F. Jameson, E. Said, T. Eagleton), ograničen središnjim, akademskim, institucionaliziranim oblicima diskursa koji, kako pokazuje Bennett, nemaju utjecaja izvan vlastitog ograničenog, premda važnog, područja. Sam Jameson u intervjuu za “Diacritics” aludira na taj problem, priznajući da popularna pedagogija i žurnalizam traže specifične vještine, različite od onih koje je on koristio u svom radu (Bennett, *ibid*: 209-210). Popularna književnost, kako smo vidjeli u ranijim poglavljima, kroz hrvatsku književnost devetnaestog stoljeća, ostaje mjesto razlike u tvorbi književne vrijednosti. Ona je u dru-

goj polovici stoljeća, što pokazuje i generički status romana, percipirana kao konstantna Drugost nacionalne književne vrijednosti – kanona. Za razliku od kanonske (“visoke”) književnosti, popularno štivo ne treba posredovanje književne kritike¹⁵³. Književni se tekstovi objavljuvani u periodici kroz devetnaesto stoljeće, kao i evaluativni diskurs koji ih prati i promiče, oblikuju u odnosu prema postojećim interpretativnim zajednicama¹⁵⁴. Dosljedno odmicanje od kodova popularnih žanrova, vidljivo u tekstovima koji zagovaraju kodove “visoke” književnosti, možemo tumačiti i kao perzistenciju i utjecaj te njihove popularne Drugosti. Taj rad na autonomizaciji vlastitog polja i uklanjanju ili devalvaciji uznemirujućeg Drugog dosljedno je provođen i kroz dvadeseto stoljeće, tako da su, kako pokazuje Anthony Easthope (2006: 232),

¹⁵³ Ovome se stavu, podudamom onome koji u svojoj kritici institucionaliziranih oblika “čitanja” izlaže M. De Certeau (2003), djelomično suprotstavlja suvremena praksa kulturalnih studija – proučavanja popularne kulture. Kulturalni studiji u svom usmjerenju na popularnu kulturu ili, kako je naziva Richard Johnson (2006: 63-106), kulturu “ljudi”, svoj djelokrug uvelike zasnivaju na odnosu s akademskim kodificiranjem znanja i metoda (formalnim “metodologijama”). No, kako pokazuje Johnson, oni su ipak primarno zadani svojim karakterističnim predmetima proučavanja i svojom usmjerenošću na prakse i aktivnosti. Takav pristup čak i tekstove kao “činjenične medije” prepoznaje kao forme reprezentacije: “Prvi predmet, koji je prikazan u tekstu”, piše Johnson (ibid: 105), “nije objektivna događaj ili činjenica, nego su mu već dana značenja u nekoj drugoj društvenoj praksi”. Analize koje pritom nastaju najčešće nose skupine koje otkrivaju vlastita čitateljska iskustva, uvjetovana, primjerice spolom. Posljedica jednog takva istraživanja je i spomenuta knjiga *Čitanje romance* Janice A. Radway u kojoj skupina smithonskih žena s kojima je radila o *čitanju* romanci konstantno govori kao o aktivnosti i društvenom događaju u obiteljskome kontekstu, čime se otvara mogućnost analitičkog razlikovanja *događaja* čitanja od posljedično konstruiranog značenja *teksta* (Radway, 2006: 254).

¹⁵⁴ Stanley Fish (1980: 14), koji je razradio ovaj pojam, smatra da upravo interpretativne zajednice, prije nego tekst ili čitatelj proizvode značenja i odgovaraju za njegove formalne pojavnosti. Interpretativne zajednice su sastavljene od sudionika koji dijele interpretativne strategije ne čitanja već pisanja tekstova i utemeljivanja njegovih karakteristika. Pojedinci, na koncu, mogu zapažati i misliti samo ono što im njihova interpretativna zajednica omogućuje.

polarizacije visoke i popularne kulture duboko ukorijenjene u društvenoj i kulturnoj procjeni, “procjeni koja odgođenom daje prednost pred neposrednim, refleksiji pred radnjom, riječi pred slikom – toliko da je superiornost teksta visoke kulture neizbježna.”

Mjesto književne kritike je, kao što je pokazao Northrope Frye, uvijek na nekoj granici, na mjestu na kojem se književni tekst vidi kao “dokument koji se odnosi prema izvanknjiževnom kontekstu”, reflektirajući misao o tome kako je konačno značenje književnosti u nečem što nije sama književnost¹⁵⁵. No, kako smatra Frye, umjesto da književnost jednostavno postavi prema društvenoj i povijesnoj pozadini, kritika treba razviti vlastite oblike povijesnog sagledavanja, zasnovane na imanentno književnim zadanostima, pri čemu književnost, kao i znanost uopće, treba vidjeti kao jedinstvenu, cjelovitu i autonomno oblikovanu instituciju koja nije determinirana vanjskim povijesnim procesima, već stvara vlastitu povijest. Upravo zahvaljujući izvjesnosti i prvenstvu tog unutarnjeg prostora književnosti, moguće je sagledati i relevantnost vanjskog. Kritika će uvijek, smatra Frye, počivati na dva aspekta: jednom koji je okrenut prema strukturi književnosti kao cjelini i drugom, okrenutom ostalim kulturnim fenomenima iz okoline. “Zajedno, oni međusobno balansiraju”, dodaje Frye, “pa kad jedan radi na isključivanju drugoga, gubi se kritička perspektiva”. Ispravna ravnoteža omogućuje kritici djelovanje “centrifugalne” sile koja inteligentno vodi od usko kritičkog područja do šire društvenih pitanja”.

Takva bi se “ispravna ravnoteža”, barem ako je suditi po dosadašnjoj povijesti hrvatske književnosti, mogla smatrati prije zamišljenim i nikad do kraja ostvarivim utopijskim ciljem s kojim uvijek valja računati kao s onim Derridinim nadolazećim (*à-venir*)

¹⁵⁵ Frye, Northrop, “The Critical Path: an Essay on the Social Context of Literary Criticism”, u: Bloomfield, Morton W. (ur.) *In Search of Literary Theory*, Ithaca i London: Cornell University Press, 1972, cit. prema Bennett, 1995: 281-282.

svojstvom pravde, svojstvom koje on strogo razlikuje od neke izvjesne budućnosti koja bi legitimirala sadašnjost (1994: 57-63). Ispravna ravnoteža, tako, nikada do kraja ili zauvijek ostvariva, ostaje nestabilna ravnoteža čiji se balans traži i gubi, u većem ili manjem odmaku od poželjnog.