

Viktor Žmegač\*

## DILEME POVIJESNE PROJEKCIJE KNJIŽEVNOSTI\*

Rehabilitacija književnopovijesnog diskursa u posljednjih nekoliko desetljeća iznenadila je samo one suvremenike koji su smatrali da je stroga provedba strukturalističke doktrine doista ultima ratio na području kulturoloških znanosti. Nezadovoljstvo spoznajnim asketizmom strukturalizma jedan je od bitnih motiva u pokušaju da se pristupi inventuri metoda – u znaku „poststrukturalizma“, koji se uostalom prisjetio i „prestrukuralizma“. Pridružujući se poslu oko inventure, u središte stavljamo pitanja usmjerenja u teoriji o sustavnom prikazivanju književne dijakronije. Preliminarno se nameće tvrdnja da je teorijsko (metodološko) raspravljanje očitovalo, ne samo u novije doba nego i u pojedinim etapama cijelog 20. stoljeća, polet za kojim je praksa znatno zaostajala ili čak posve zakaživala. Promatrač ne pretjeruje ako ustvrdi da je teorija uvelike postigla stupanj autonomije koji joj dopušta da o praksi govori o konjunktivu, kao da je dalekozor duha okrenut naopako. Poentirano rečeno, teorija je realnost, a praksa svojevrsna utopija.



Akademik Viktor Žmegač

- 
- \* Akademik Viktor Žmegač, redoviti profesor u miru - Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Adresa: Rapska 37, 10000 Zagreb (IZVOR: hazu.hr)
  - \* Rad je objavljen u: Umjetnost riječi: časopis za nauku o književnosti, God. 47 (2003), 3, str. 171-181

Nalazimo se, međutim, opet jednom u stanju provizorija, pa je smisleno razmotriti, na razini neizbježivih generalizacija, zatečeno stanje, a time i aktualnost pojedinih paradigmi. S gledišta semiotike potrebno je usto napomenuti da se u njima nazire komunikacijska trijada, u kojoj se ulančavaju pošiljalatelj, poruka i primatelj. Da ne bude zabune: za ovdje iskazanu tipologiju pojedine se pozicije trijade ne pojavljuju u tzv. normalnom redosljedju.

Od triju glavnih orijentacija stavljam u metodološkom nizu, bez vrijednosnih preferencija, na prvo mjesto teorijski koncept koji je obilježen zanimljivim protuslovljem. On je u 20. stoljeću među najstarijim zamislima, a isti je mah ostao gotovo isključivo na tlu apstrakcije; drugim riječima: ondje gdje je udaljenost između namjere i ostvarenja najveća. U toj je okolnosti deficit prakse napose osjetan, jer je riječ o jednoj od doista osebnih projekcija o pisanju povijesti književnosti. Uglavnom neostvarena, ali neopovrgnuta, ona je do danas sačuvala živost izazova. To je predodžba o tokovima književnosti (ili nekih drugih vrsta umjetnosti) koja u središte pozornosti stavlja ideju institucije i sustava, dakako u pokretu, u mijenama, a to znači nadindividualne ili transsubjektivne pojave kao što su književne vrste, sučeljavanje poetika, ulogu medija u literarnom stvaralaštvu. Kategorija kreativne ličnosti, autora, u tom spoznajnom sustavu pak ostaje gotovo bez značenja. Da biografskim okolnostima a pogotovo psihološkim čimbenicima u tom shvaćanju nema mjesta, to se razumije samo po sebi. To je ukupna zamisao poentirano nazvana, donekle s pravom, „povijest bez osoba“ ili „povijest bez imena“. I o toj koncepciji bit će još potanje govora, poslije općenitog osvrta na drugi i treći metodološki pristup.

Put od prve do druge koncepcije i nije tako dalek kao što se u prvi mah čini. Spaja ih, kao polazište, nadindividualna osnova, pa i drugu mogućnost možemo zamisliti uvelike kao shvaćanje povijesti koje može zanemariti naviku monografskoga portretiranja. Endogeno shvaćanje „povijest bez imena“ ovdje, međutim, ustupa mjesto egzogenom. Pokretnice se ne traže u eventualnim internim svojstvima umjetničkih procesa, nego u eksternim faktorima povijesno-ambijentalne naravi. Primarno je obilježje, dakle, znanstveni napor da se književnost, motrena kao pojedinačni tekstualni fenomen i kao posebna kulturna institucija, prosudjuje u sklopu opće društvene povijesti. Kritički pogled ne zanemaruje tvorbene, stilске odrednice književnih djela, no u njima prije svega prepoznaje tragove društvenih determinanti. Primjeren je naziv „sociocentrična povijest književnosti“, rasprostranjen osobito u Europi. U Sjedinjenim Američkim Državama u posljednje vrijeme sve više pristaša stječe donekle srodna zamisao o književnoj historiografiji, usmjerenje koje se širi pod nazivom *New Historicism*, no koje za razliku od većine europskih inačica društveni kontekst shvaća manje deterministički, a više u duhu korelacije između pojedinih društvenih institucija.

Treća dominantna zamisao potekla je, kao i prva, iz njemačke sveučilišne sre-

dine, a razradio ju je osobito romanist Hans Robert Jauf. U njoj se pozornost premješta s opće povijesti ili književnih univerzalija na kategoriju primatelja, to jest posljednju, ali itekako važnu kariku komunikacijskog lanca. I ovdje je zapravo riječ o zbivanjima koja ovise o povijesnim mijenama društvenih sredina, no povijest recepcije posebna je po tome što je ona specifična historija svijesti, odnosno mentaliteta određene javnosti koju nazivamo publika. Radi se, dakle, o procesima koji se očituju u različitim mentalnim realizacijama književnih tvorevina, pa i u pojavama koje mogu obuhvatiti i dugoročne recepcijske sadržaje, kao što su reinterpretacija, zaborav i ponovno otkrivanje. Metodološki su temelji te orijentacije hermeneutička teorija i sociološki uvidi, pa se može ustvrditi da je recepcijska historiografija svojevrsna hermeneutička povijest.

Treba dodati da se sva tri pristupa mogu, s obzirom na književni korpus, ostvariti na dvojak način. Predmet istraživanja može biti određena jezična tradicija, promatrana izolirano, drugim riječima, takozvana nacionalna književnost. Druga je mogućnost sadržana u pokušaju da se pogledom zahvate u isti mah obilježja različitih literarnih predaja, na primjer na temelju uspoređivanja markantnih europskih književnosti. Krajnji je cilj spoznaje o stilskotipskoj sukladnosti razrada opće i komparativne povijesti literarnih tokova, dok je etapni cilj prožimanje tradicionalnih uzoraka diskursa usporednim pristupom.

Prilika je za prvi, provizorni sažetak, prije nego što razmotrimo svaku pojedini poziciju, s motrišta koje omogućuje sud o njezinoj prošlosti i njezinim izgledima. U natuknicima dakle: prva je koncepcija usredotočena pretežno na osobine specifičnoga *književnog koda*; druga nastoji istaknuti značenje *komunikacijskoga konteksta*; treća pak uporište za shvaćanje povijesti na području umjetnosti traži u ponašanju *recipijenata*, istražujući uzajamno djelovanje teksta i čitatelja u dužim razdobljima.

Smisleno je upozoriti na okolnost da su ishodišta prvih dviju koncepcija neposredno ili posredno u filozofskoj i sociološkoj misli razdoblja oko 1900. godine. Odlučujuća uloga pripada svakako dosljednoj kritici pozitivističkih načela, koja su dominirala u većem dijelu 19. stoljeća. Antipozitivističke maksime našle su posebno uporište u fenomenološkoj spoznajnoj teoriji Edmunda Husserla (čije je prvo važno djelo, *Logische Untersuchungen*, objavljeno, gotovo bi se moglo reći: simbolično, na samom početku 20. stoljeća). Načelo fenomenološke redukcije i srodna shvaćanja, a među njima osobito diferencijalna dijagnostika Heinricha Rickerta, pokazala su se kao poželjan instrument u svijesti svih zastupnika kulturoloških znanosti („Kulturwissenschaft“ Rickertov je pojam) koji su težili za emancipacijom, a napose za metodološkim samoodređenjem u suprotnosti s prirodnim znanostima. Rezultat u traženju autonomije bio je odnos prema spoznajnim objektima za koji se udomaćio naziv „imanentan“. Nije tek slučajno što su ideju imanencije najdosljednije zastupali kritičari i povjesničari u srednjoj i

istočnoj Europi, a napose u Njemačkoj, koja je u godinama poslije prvoga svjetskog rata bila u metodološkom previranju osobito živa, prednjačeći u suzbijanju pozitivističkog determinizma i determinističkih izvedenica poput psihološkog poimanja umjetničkoga stvaralaštva. U Njemačkoj je takvu razvoju misli pogodila filozofska tradicija transcendentalizma, koja je u Kantovoj estetici (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) postavila temelje dosljedno zamišljenoj teoriji o umjetničkoj autonomiji. Nije stoga neobično što se u njemačkim priložima koncepciji „zatvorene“ povijesti estetskih tvorevina jasno opaža utjecaj načela filozofskog idealizma, dok je, na primjer, poimanje imanencije u ruskih formalista ipak bliže empirizmu. Shvaćajući književni tekst ponajprije kao konstrukciju formalisti su stvorili nacrt svojevrstne tehnološke poetike, koja je gotovo neodvojiva od suvremene književne produkcije. Takva je sprema u njemačkoj metodologiji pak više iznimka negoli pravilo.

S prvom se epohalnim djelom u procesu oslobađanja od pozitivizma smatra knjiga o „osnovnim pojmovima povijesti umjetnosti“ *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, kojom je Heinrich Wölfflin u Münchenu 1915. ideji imanentne evolucije pružio primjer analitičke prakse. Odjek tog djela bio je – u likovnoj, književnoj i glazbenoj metodologiji – toliko snažan da je zasjenio raspravu koja se s današnjeg motrišta ne čini manje važna. Riječ je o studiji Wilhelma Worringera *Abstraktion und Einfühlung* (1908), koja je, također na području likovne povijesti, otvorila vrata tipološkom shvaćanju umjetničkog zbivanja u dugim povijesnim razdobljima, u makroperiodima (koji odgovaraju predodžbi o historijskom protegu sadržanoj u pojmu *longue dureé* Fernanda Braudela).

Worringerovo je djelo svojim vrlo sugestivnim diskursom moglo potaknuti zamisao o povijesti umjetnosti – likovne, književne i glazbene – koja ju središte stavlja totalitet stila, dijagnosticirajući relativnu mijenu estetskog izraza kao slijed tipoloških inačica, u biti bipolarnih. Zanimljivo je da je u osnovnim pojmovima, „apstrakcija“ i „uživljavanje“, prepoznatljiva psihološka komponenta, koje u Wölfflina i drugih suvremenika nema. Međutim, taj relikv pozitivizma samo je prividan. Worringer, naime, svoje pojmove ne izvodi iz kategorija individualne psihologije, odnosno određenih biografskih podataka; njegove su dijagnoze o duševnim supstratima umjetničkog izraza također apstraktna, tipološke naravi, pa su daleko od empirizma u duhu prirodnih znanosti. Likovna „apstrakcija“ očitovanje je čovjekova pokušaja da se odredi u svijetu koji mu nameće heteronomiju, a „uživljavanje“ je iskaz prisnosti, iskaz težnje za identifikacijom sa svijetom koji mu je blizak. To dvojstvo stilizacije i mimeze po autoru je osnovni i manje-više stalni uzorak mijena u povijesti umjetnosti. Dualizam je, dakle, ključ za razumijevanje zbivanja koje se proteže od crteža špiljskoga čovjeka do naših dana, a suvremena vizija historijskih protoka morala bi se – kao što je autor pokazao svojom raspravom – povesti za tom spoznajom.

Woringer je uostalom doživio da su se na području književnih istraživanja pojavile srodne historiografske konstrukcije – pod njegovim utjecajem ili bez njega, a svakako bez pravog osvrta na njegove poglede. Izmjenu „klasičkih“ i „manirističkih“ stilova Ernst Robert Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948) izvodi iz retoričkih konstanti, smatrajući europsku književnu povijest od antike do najnovijih razdoblja poprištem tradicijskih sukoba. U tome ga slijedi, još dosljednijom razradom zamisli, Gustav René Hocke (*Manierismus in der Literatur*; 1959), koji je svoju knjigu zamislio kao prilog obuhvatnoj (još nepostojećoj) povijesti europskog duha kako se on od davnine očitovao u književnim djelima, krećući se među polovima pravilnih/skladnih i nepravilnih/neskkladnih oblikovnih struktura u artikulaciji odnosa prema svijetu.

I naposljetku, uzorak dihotomijskog obličja vidljiv je i u jedinoj doista impozantnoj viziji jedinstva europske (zapadnoeuropske) književne povijesti, u knjizi *Mimesis* Ericha Auerbacha (1946).

Sva spomenuta djela kreću se, programatski ili u skladu sa svojom logikom, na trgu koncepcije koja je u jeku recepcije Wölfflinove knjige nazvana *Kunstgeschichte ohne Namen*. Konzekvencije su svakako jednake, bez obzira o kojoj se grani umjetnosti radi: ako povijest neke umjetnosti zamislimo dosljedno kao prikaz stilskoga kretanja, prikaz će se nužno ravnati prema načelima apstrakcije i redukcije; mjerodavne će biti silnice estetskih struktura, a sintetički pojmovi izvodit će se iz ukupnosti umjetničkih usmjerenja nekog razdoblja. Ličnost gubi položaj relevantne kategorije već i stoga što ona ne može biti paradigmatiskim stilski entitet, jer cjelokupno stvaralaštvo nekog autora nikad neće iscrpiti paradigmu, a u isti mah ono može pripadati posve različitim stilskim sustavima. Zaslugom Oskara Walzela, koji je vrlo rano usvojio Wölfflinova metodološka polazišta, dospjela je zamisao o ekskluzivnoj povijesti stilova u teoriju književne historiografije, gdje je ubrzo mogla naći saveznika u shvaćanjima ruskih formalista, reprezentativno sažetih u maloj raspravi *O književnoj evoluciji* (1927) Jurija Tinjanova.

Paul Valéry i literarna historiografija – to su za mnoge poznavatelje književnosti jedva spojive predodžbe. No upravo se francuski pjesnik u nekoliko svojih esejističkih tekstova zalagao za viziju književne (i likovne) povijesti kojoj više neće biti potrebno nizanje imena, podataka i srodnih obavijesti; štoviše, zadaća će joj biti da iz svog diskursa što je više moguće ukloni osvrte na životopis i opće prilike, a sve to u korist bitnih problema stvaralaštva. Svoje je poglede Valéry iznio s najviše elana u članku o predavanjima iz poetike na pariškom *Collège de France*, uvrštenom u knjigu *Introduction à la Poétique* (1938). „Produbljena“ povijest književnosti, ustvrđuje autor, ne smije biti povijest pisaca i manje-više slučajnih okolnosti njihova života, nego može biti samo povijest duha koji se očituje u književnosti ili stvara književnost. Takva je panorama zamisliva a da

se u njoj ne spomene ni jedno ime. Nije poznato je li Valéry bio upućen u netom opisana misaona zbivanja. No svakako se pouzdano može tvrditi da je on svoj poticaj iskazao krajnje lapidarnom a usto ekstremnom formulacijom. Naglašavajući u svom nacrtu poželjne povijesti književnosti dominaciju „tehničkih“ sastavnica literarnoga stvaralaštva, on je, nema dvojbe, najbliži autoru koji mu je komuni-kacijski zacijelo bio najdalji, naime Tinjanovu. S tih pozicija, program sadrži otvorenu polemiku protiv popularnih pregleda književnosti, kojima je stalo do svega, samo ne do osvjetljavanja imanentnih svojstava književnosti, Budućnost, ustvrđuje Valéry, morala bi pripasti historiografiji koju bismo mogli nazvati i po-vijesnom poetikom.

Valéryjev prilog metodološkoj problematici u tom tekstu ne sadrži odgovor na pitanje koje se imperativno nameće: gdje treba tražiti motive, dakle pokretnice povijesnih mijena, koje nitko ne poriče, bez obzira da li sudi s gledišta autonomije ili s gledišta heteronomije. Posredni odgovori na to pitanje mogu se naći u po-jedinim autorovim esejima o likovnoj umjetnosti (*Pièces sur l'art*, 1934). Među tim odgovorima posebno se ističu dva tumačenja: jedno je, doslovno, tehnološke naravi, dok drugo zadire u područje povijesti mentaliteta. Po prvoj interpretaciji stilske dinamike (koja osobito pristaje likovnoj i glazbenoj umjetnosti) promjene nastaju uvelike zbog umjetnikovih težnji da svom materijalu otme nove moguć-nosti i da u zalihama estetske predaje pronađe privlačne inačice.

Druga autorova teza, izrečena najjasnije u velikom eseju o Corotu, temelji se na uvidima u promjene ljudskog ponašanja. Iako on nigdje neposredno ne upotrebljava uobičajeno nazivlje sociološkog pristupa, njegova argumentacija, međutim, posve očito pripada dijagnostici te vrste. Od romantizma, piše Valéry, u umjetnost nadiru shvaćanja koja joj nisu imanentna i koja u tijeku mnogih stolje-ća nisu bila poznata. Vrtoglava brzina u izmjeni programa i stilova, karakteristič-na za novija razdoblja, znak je promjena u društvu u kojemu se umjetnici snalaze drukčije nego u starijim epohama, kada su zakoni konvencije i za umjetnike i za publiku bili opće priznati. Moderni komercijalni odnosi u životu umjetničkih tvorevina doveli su do toga da je zavladao dinamika raznolikih težnji u kojima sen očituje vladavina mode (*Pièces sur l'art*, str. 97). A to, kako zaključuje autor, u isti mah znači: umjetnik je upućen na „automatizam duhovnih pustolovina“, na potrebu da neprestano pronalazi nešto novo, a to je diktat koji je isto toliko imperativan kao što je nekoć bila konvencija.

Čitatelju tog eseja nameće se zanimljiva paralela – koja je, uostalom, svje-dočanstvo o manjku intelektualne koordinacije, odnosno o diskontinuitetu u eu-ropskoj kulturi u razdobljima poslije romantizma. Gotovo istim riječima izrekao je, naime, Hermann Bahr (u zbirci eseja *Inventur*, 1912) svoje spoznaje o moti-vima i preduvjetima promjena u novijoj umjetnosti, u svim njezinim granama. Estetski individualizam očituje od svojih početaka u romantizmu sve ekstremnije oblike: suparnički odnos u natjecanju za originalnim, inovativnim djelom te sve

brži tempo u tom procesu prisiljavaju umjetnika da se djelotvorno odredi prema zakonima tržišne utakmice, dakle prema onomu što Valéry naziva umjetničkom burzom. Originalnost, ističe Bahr, mora se pod tim okolnostima izraziti spektakularno, ona mora privući pozornost javnosti djelima koja djeluju „poput raketa“.

Pregnantan zaključak iz takvih spoznaja povukao je, četvrt stoljeća poslije Valérya, Roland Barthes, polazeći od uvida suvremene društvene dijagnostike. U svojim metodološkim studijama (*Sur Racine*, 1963, i *Essais critique*, 1964) nastoji predložiti zamjenu za istrošeni pozitivistički model francuske historiografije. Uporišno mu je načelo da povijest književnosti treba koncipirati kao povijest mijena u predodžbama o književnosti. Naziv je „historijska ontologija“. Težište rada na tom tragu bit će, dakako, poetike pojedinih razdoblja, a time i povijest ideja nadindividualnog značenja. Zastupajući takve poglede, Barthes je u svom inzistiranju na prikazu općih struktura i specifičnih „funkcija“ književnih djela nastavio razrađivati principe njemačke *Formgeschichte* i težnje ruskih formalista. Međutim, francuski teoretik u isti je mah zastupnik pristupa koji smo nazvali sociocentričnim. Spona je u njega očita. Njegovo je shvaćanje književnih kretanja izrazito historističko u najboljem smislu riječi. Odlučujuća je činjenica da on i kategoriju umjetničke autonomije, koja je toliko važna za razumijevanje povijesti oblika, ne shvaća ahistorijski; i autonomija je pojava koja je stekla svoje dominantno značenje pod određenim društvenim okolnostima te obilježava mentalitet novijih civilizacijskih faza. Dovoljno je usporediti, naglašava Barthes, procedure u književnom životu Racineova razdoblja sa stvaralačkim pretpostavkama u doba romantizma i realizma. Tvrdeći da povijest književnosti ne može biti ništa drugo negoli povijest predodžbi o književnosti, Barthes je, dakle, neposredno misaoni srodnik Valéryjev. No proširujući na istome mjestu (*Sur Racine*) tu tezu, on pruža program sociocentričnog pristupa, kakav u Valéryja nije bio intendiran. Autentična nova povijest književnosti prikazat će razinu književnih funkcija (u stvaralaštvu, komunikaciji i recepciji), ali se neće mnogo osvrutati na ličnosti koje su bile akteri tih funkcija. Drugim riječima, povijest književnosti ima samo perspektivu, ako se usmjerava sociološki, ako se zanima za stilove i institucije, a ne za životopise.

Važno takvih poticaja neprijeporna je. No u većini kulturnih sredina takvi su poticaji ostajali također na stupnju programa. Nije suvišno napomenuti da su takvi nacrti moderne historiografije mnogo dublje zakoračili u praksu na nekim drugim područjima: u proučavanju opće kulturne povijesti, u muzikologiji i u povijestima umjetnosti. Prilika je upozoriti na djelo koje je, dakako, i u nas uglavnom nepoznato, budući da se malokad spominje i u sredini i u kojoj je nastalo. Riječ je o knjizi Paula Bekkera *Musikgeschichte* (1926), koja je koncipirana, prema podnaslovu, kao „povijest oblikovnih mijena u glazbi“. Recepcija tog djela bila je nažalost krajnje nepovoljna: u početku nije bio primjereno zapaženo, zatim

je za nacističke vladavine bilo zabranjeno, autor je pošao u emigraciju, gdje je uskoro umro, a poslije rata palo je u zaborav. Slučaj je karakterističan za mnoge knjige iz toga razdoblja, ali sudbina tog djela posebna je utoliko što je ono primjer sociocentričnog pristupa koji nije ostao na stupnju nacarta, nego sadrži vrlo uvjerljiv primjer znanstvene prakse. Da su Bekkerove spoznaje svojedobno izazvale adekvatan odjek, mnoge bi metodološke rasprave posljednjih četrdesetak godina bile uvelike suvišne. Autor je, naime, pokazao kako se doista može zamisliti i izvesti historiografski diskurs „bez imena“, to jest bez gomilanja nefunkcionalnih podataka o stvaraocima i njihovom društvenom kontekstu. Iako je bio maksimalno selektivan, uspio je pružiti, paradoksalno, vrlo temeljit prikaz bitnih razvojnih crta europske glazbe od početaka do 20. stoljeća – i to na osnovi metodoloških načela kakva se, s nužnim prilagodbama, mogu primijeniti i u pristupu drugim granama umjetnosti.

Središnja je misao sintetičkog izlaganja da napose prijelomna „interna“ zbivanja u glazbenoj povijesti očituju biljeg „eksternih“ prilika. Na primjer: navike u načinima slušanja (ritmičkog, melodijskog, harmoničkog), oblici recepcije s obzirom na društvenu funkciju glazbe, procesi u načinu skladanja za sakralne prostore i, poslije, za koncertne dvorane, ili rađanje mnogih oblika (da parafraziramo Nietzschea) iz duha društvenog ambijenta – sve je to dijagnosticirano jednakom oštrinom u motrenju skladateljske tehnike i okvirnih okolnosti opće kulturne povijesti. No ipak Bekkerov je doprinos doduše gotovo nevidljiv u podacima o stručnoj literaturi, ali neobično poticajna narav njegove argumentacije prepoznatljiva je na posredan način u nekim fundamentalnim djelima s područja kritičkoga shvaćanja glazbenih procesa, na primjer u gledištima Theodora W. Adorna (osobito u knjigama *Philosophie der neuen Musik*, 1949, *Klangfiguren*, 1959, i *Einleitung in die Musiksoziologie*, 1962) te u metodološkim rješenjima Carla Dahlhausa, u njegovoj panorami glazbe 19. stoljeća (1980).

Neobična je konstatacija da književna historiografija dosad nigdje nije postigla tako uvjerljive rezultate kao glazbena, iako se obično smatra da je književnost pogodnija za demonstraciju problematike o kojoj je ovdje riječ. Ovako ili onako, teško je osporiti tvrdnju da je muzikologija posljednjih desetljeća bila uspješnija u rješavanju problema makroperiodizacije. Nade koje je teorija književne povijesti polagala u američki *New Historicism* nisu se u nekoj znatnijoj mjeri ispunile. Međutim, epistemološki šok izazvan zaokretom u duhu „novog historizma“ ipak je bio poticajan; oslobodio je svakako pristup književnosti jalove askeze u duhu lingvističke teorije. Poslije pojave prvih studija Stephena Greenblatta, predvodnika „novog historizma“ i nove historiografije, jedan je od zastupnika dekonstrukcijske kritike“ u SAD, J. Hillis Miller (PMLA, 1987, str. 283), sa znatnim negodovanjem utvrdio da se bavljenje književnošću sve više udaljava od teorije književnog diskursa, hrleći prema proučavanju institucija društva, drugih oblika



kulture, politike, povijesti znanosti. Greenblattove rasprave o renesansnoj kulturi i radovi njegovih sumišljenika otvorile su svakako prostor za dijagnostiku koja projektima povijesti književnosti može pružiti neke potrebne sastavnice. Tako je, primjerice, povijesna spoznaja upućena na dekodiranje znakovnih sustava koji suvremenoj kulturi više nisu svojstveni – da se izbjegnu zamke univerzalnog sinkronizma. (Poblizje o tome V. Žmegač: *Povijest književnosti*, u zborniku *Fundamentalna istraživanja*, HAZU, 1997.) No novi se problemi gomilaju kad spoznajemo da oduševljenje dijakronijom, po uzoru na opću povijest, potiskuje književni tekst do akcidentalne uloge. Dakako, i ovdje vrijedi postmoderna krilatice *Anything goes*. No nameće se i igra riječima: *Anything goes*. Ali kamo?

Trijada, koja traži svoje pravo, dovodi nas do treće pozicije. Najčešće citirana rasprava, gotovo manifest, naslovna je studija u istoimenoj knjizi Hansa Roberta Jaußa *Literaturgeschichte als Provokation* (1970). Njemački je romanist, sljedbenik internacionalno toliko poticajne metodološke tradicije njemačke romanistike (Curtius, Auerbach, Spitzer, Hugo Friedrich), suvremenu književnu historiografiju ohrabrio s druge strane. Junak povijesne vizije postaje čitatelj, a to znači da se historijski pomaci ne tumače deterministički u pozivističkom smislu, nego u sklopu mijena kolektivne svijesti, to jest na višem stupnju uzročnih veza. I ovdje je Valéry među prethodnicima. Moglo bi se reći da se teorija recepcijske povijesti rodila u trenutku kad je autor, komentirajući svoju lirsku zbirku *Charmes* (1922), ustvrdio da njegovi stihovi imaju ono značenje koje im čitatelji daju. Povijest književnosti u tom je smislu niz svojevrsnih reakcija na tekstualne supstance, reakcije koje – u jednom pokrenutom procesu – izazivaju povratne odgovore u književnom stvaralaštvu. Struktura povijesti može se s tog motrišta odrediti kao rezultat tvorbenih snaga pitanja i odgovora. U teoretičara iz Jaußova kruga, okupljenih oko projekta *Poetik und Hermeneutik*, usto se sve više očituje težnja da se recepcijsko shvaćanje književnih zbivanja uklopi u opću teoriju društvenih fenomena, napose Luhmannovu teoriju sustava.

Da zaključimo. Unatoč svim razlikama između navedenih projekcija, u njima se i danas prepoznaje osnovni uzorak razmišljanja, u neku ruku konstanta spoznajnih tendencija. Jedno je usmjerenje, metaforički rečeno, centrifugalno, a drugo centripetalno, ili, po drugom nazivlju, sučeljeni su redukcionističko shvaćanje i totalitetno. Mogu se stoga imenovati i dva krunska zastupnika, dva autora koje bismo inače teško zamislili pod istim svodom. Roman Jakobson bio je strog u zahtjevu da spoznajni objekt bude samo „literarnost“, to jest specifičnosti estetskog ustroja jezika. Hegel je pak, na isto tako radikalnan način, zagovarao zamisao kulturološkoga totaliteta. Idealna je povijesna spoznaja koja umije proniknuti u jedinstvo svih duhovnih i materijalnih pojava nekog razdoblja. Uostalom, neka to Hegel izloži sam. Citiram iz njegova uvoda u povijest filozofije (*Einleitung in die Geschichte der Philosophie*, ed. J. Hoffmeister, 1966, str. 147/148).

Raspravljajući o pojmu jedinstva, odnosno unutarnje povezanosti raznovrsnih ljudskih tvorevina, dolazi do zaključka: „Trebalo bi utvrditi da postoji samo *jedan* duh, *jedan* značaj, koji se očituje u posve raznolikim oblicima. To je ono što nazivamo duhom razdoblja.“

Današnje motrište vodi trijeznim zaključcima. Tehnološka poetika, u koju je uložena golem intelektualni trud, ostala je, zbog svoje naravi, nedovršena građevina. Hegelov metafizički konstrukt bio je jedan od znanstvenih snova bar dvaju naraštaja, od Diltheya do njegovih duhovnih sljedbenika. Koja mu je sudbina, znademo. On, međutim, živi i dalje, ali *ex negativo*. Kulturološkom holizmu odgovara u obliku svojevrsne inverzije sklonost suvremenih historista da sugeriraju povijesne cjeline, ali ne na temelju konvergencije ili korelacije, nego na osnovi divergencije. Primjer je za to *A New History of French Literature* (Harvard University Press, 1989), koja se služi tehnikom montaže raznovrsnih i oprečnih povijesnih sadržaja u nizanju epoha koje je nalik na kaotičnu panoramu. Usput rečeno, pisci te *Povijesti* mogli su uzor naći u radovima Waltera Benjamina, osobito u njegovim istraživanjima o francuskoj kulturnoj povijesti 19. stoljeća.

Tko se danas upušta u donekle optimistična predviđanja, izlaže se prigovoru da je naivan. Prigovor je opravdan jer je mnogo iluzija a malo ostvarenja. Sve to, ipak, ne znači da je raspravljanje posve jalovo. Razložno je, na primjer, ispitati šanse nekih temeljnih načela književnopovijesnog diskursa. Imajući na umu veliku pouku i poruku Auerbachove *Mimesis*, teško bi danas bilo braniti izdvojeno promatranje razvoja tzv. nacionalne književnosti. Komparativni pristup neograničen je imperativ – i to ne samo u korist propuštenih, zanemarenih mogućnosti, nego i na razini faktografije. Čak i u velikim sredinama (a da o manjim i ne govorimo) još se uvijek pojavljuju povijesni prikazi koje obaviješten čitatelj odlaže s uvjerenjem da je u pojedinim poglavljima pročitao skorašnju makulturu. Toliko je nemara prema činjenicama koje su dio neke druge jezične tradicije. Takvo ponašanje postaje upravo smiješno kad se, primjerice, ponosno ističu neke inovacije, koje to nisu, jer su u nekoj drugoj sredini već bile provedene. Vrijeme je, ukratko, da se iz književne historiografije temeljito uklone natruhe provincijalnog mentaliteta, bez obzira da li se takav mentalitet očituje u Francuskoj, Njemačkoj, Engleskoj, Rusiji ili drugdje.

Druga, nimalo jednostavnija pitanja osnovne koncepcije nameću se upravo u naše doba, kad se zgrade tradicionalnoga razvrstavanja po kriteriju fikcionalnosti doimlju ruševno. Uostalom, i pogled na prošlost pokazuje da su se predodžbe o književnosti, čak i unutar *jedne* kulture, povremeno mijenjale. Književna historiografija koja doista želi spoznati cjeline, morat će se oprostiti od uvjerenja da je njezin predmet u načelu omeđen granicama fikcije. Tko svjesno ili kao sljedbenik nemara provodi načelo generičke segregacije, morao bi znati da piše povijest *logičkih* a ne *vrijednosnih* kategorija.

Nije teško dokučiti da se zahtjevom za proširenjem pojma književne kulture otvara metaforička kutija problema (koja, međutim, posve sigurno nije Pandorina). Od povjesničara književnosti svaka maksima preispitivanja zahtijeva znatno širenje obzora – ponajprije u korist korpusa koji je dosad vrlo često ostajao u sivu pojasu, prepušten slučaju ili osobnim sklonostima promatrača. Čini se pretjerano ili suviše poentirano, ali je istinito: povijest nekih književnosti trebalo bi pisati ponovo s obzirom na vidike koje otvara obilje nefikcionalnih tekstova u kojima se duhovnost nekog razdoblja očituje ponegdje mnogo jasnije nego u uže shvaćenom beletrističkom stvaralaštvu. Ne govorim ovdje o starijim razdobljima europske književnosti; da za njih vrijede mjerila koja se ne mogu ravnati po načelima uvriježenim poslije romantizma, to je opće poznato. Ne, riječ je o epohama posljednjih dvije stotine godina. Neka eksponiran primjer pokaže dalekosežnost problematike. Određuje li se pripadnost Nietzscheova stvaralaštva književnosti, takozvana književna javnost daje prednost poemi (a zapravo tragelafu) *Tako je govorio Zaratustra*, što je očit ustupak generičkim konvencijama, ali je svakako opredjeljenje na autorovu štetu. Usto je posrijedi paradoks: u ime književnih klasifikacija „kanonizira“ se djelo koje upravo s gledišta literarne vrijednosti ostaje ispod razine esejističke proze. Paradoks se nastavlja ako imamo na umu da *Zaratustra* svoju razmjernu popularnost temelji na porukama koje se često izdvajaju iz cjeline i stavljaju u kontekste koji s književnošću nemaju veze. Drugim riječima, tko želi upoznati misaonu prodornost i jezičnu gipkost piščeve proze, mora čitati druga djela, osobito rana. Prevoditeljstvu ovdje, kao i kod mnogih drugih autora iz drugih književnosti, pripada velika uloga. Bez bitnih korektura predodžba o europskoj književnoj povijesti ostat će predodžba o inerciji.

Primjeri bi se mogli nizati. Književni leksikoni i povijesti dalje bez kritičke kontrole daju prednost fikcionalnim djelima, unatoč opasnosti da se slikao nekom autoru iskrivi. Tko je upoznao Baudelaireove eseje i kritike ne više smatrati da su sve pjesme iz *Cvjetova zla* nedodirljiv vrhunac. Zbog kriterija fikcionalnosti, recepcijski posrednici Goethea nedopustivo reduciraju; dobro prolaze i neka slabija poetska djela, a pojedini vrhunski esejistički tekstovi, estetički i prirodnoznanstveni, ostaju u sjeni. Kad će književne institucije potvrditi spoznaju da je u Wildeovoj esejistici više duhovne svježine nego u shematizmu većine njegovih kazališnih djela? Takva se nestrpljiva pitanja tiču i cijelih književnih područja. Nije nepoznato da su modernistički pokreti u prva dva decenija prošloga stoljeća dijelom zanimljiviji po svojim manifestima nego po praksi koja je pratila programe. Kritički prikazi morali bi iz tog uvida izvesti potrebne zaključke, bez lažna pijeteta prema ponekad posve neuspjelim aneksima manifesta. Jednake se prosudbe nameću u pogledima na romantizam. Posve je nedostatan pokušaj da se npr. njemački romantizam predstavi bez poznavanja blještavih teorijskih eseja i aforizama Novalisa i F. Schlegela. Primjer iz francuskog romantizma: Danas

nam se s pravom čini da je Victor Hugo svoga *Cromwella* napisao za volju Predgovora, a ne obratno. Drama je dodatak, a teoretska rasprava središnji tekst. I na području djela koja nisu ekspozitorna, nego u širem smislu narativna, kriterij fikcionalnosti ponegdje više odmaže nego pomaže. Reportažna i putopisna djela iz dvadesetih i tridesetih godina prošloga stoljeća ne mogu se po broju mjeriti s golemom produkcijom romana iz istog razdoblja, ali njihovo reprezentativno, gotovo paradigmatičko značenje za karakterizaciju epohe objektivnom je promatraču nedvojbeno. Povjesničari koji su skloni tome da takve tekstove upute u rubriku „ostalo“ ističu argument da se ne radi o „jezičnim umjetninama“. Istina je, međutim, da se gotovo nitko nije potrudio razmotriti specifično književne kvalitete na tom području, npr. sugestivnost E. E. Kischove proze.

Sve u svemu, tko smatra da je povijest književnosti smislen znanstveni modus, priznat će da posla ima dosta. Riječ „revizionizam“ ima svakako šansu da jednom stekne i pozitivno značenje. Pitanje pak koji od pristupa iz prikazane trijade najviše odgovara spomenutoj reviziji otvara novi krug razmišljanja.