



Ivo Frangeš

KNJIŽEVNOST HRVATSKOG REALIZMA
U EUROPSKOM KONTEKSTU



Staviti bez riječi pred hrvatsku književnost razdoblje protorealizma i realizma takozvane sinoptičke tablice europskih književnih zbivanja gotovo da znači dovesti je u položaj krivca. Što »svijeta puci ostali« misle o nama i o našim književnim djelima dovoljno je poznato a da bismo to i sami prihvaćali kao umjetničko mjerilo. Jedva nekoliko imena i naslova dovoljno je da prikaže pogrešnost postupka. Od 1865, kad Šenoa u »Glasonoši« objavljuje svoj program *Naša književnost*, odnosno od 1866, kad Jagić u »Književniku« znanstveno potvrđuje tu analizu studijom *Kratak prijedlog hrvatsko-srpske književnosti od posljednje dvije-tri godine*, do 1892, kad se javljaju Leskovar i Matoš, kad Vojnović i Kranjčević ulaze u svoje veliko razdoblje, kad Gjalski *Osvitom* odnosno Kumičić *Urotom zrinsko-frankopanskom*, posvjedoče o tome da se realistička formula zamorila prije negoli se u potpunosti izživjela, kad se Brozovim *Pravopisom* zatvara filološki burno XIX. stoljeće, u razdoblju dakle, kojim se bavila i naša analiza,

europske su književnosti stvorile svoja ako ne najveća a ono svakako najutjecajnije djela. Upravo 1865. počinje Tolstoj *Rat i mir*, 1866. Dostojevski objavljuje *Zločin i kaznu*, 1868. *Idiota*, 1870. *Demoni*; 1870—1871. De Sanctis daje *Povijest talijanske književnosti*, 1873. Rimbaud *Sezonu u paklu*, 1875. Tolstoj *Anu Kareninu*, 1876. Mallarmé *Poslije podne jednog fauna*, a Zola *Assommoir*, 1879—1880. Dostojevski *Braću Karamazove*, 1879. Strindberg *Crvenu sobu*, 1880. Jacobson *Niels Lyhne*, a Maupassant *Boule de suif*, 1881. Verga *Obitelj Malavoglia*, Henry James *Washington Square*, 1884. Huysmans *A rebours*, 1883—1891. Nietzsche *Tako je govorio Zaratustra . . .*, 1893. Zola dovršava svoj ciklus romana *Les Rougon-Macquarts*. Što takvoj, ili sličnoj, sinoptičkoj tablici može ponuditi hrvatska književnost? Od njezinih djela ni jedno, posve sigurno, ni vrijednošću ni domašajem, ne može pretendirati na mjesto i u mnogo blažem izboru. Prvo na što valja upozoriti jest činjenica da pripadanje stilskoj formaciji nigdje, pa tako ni u hrvatskoj književnosti, ne određuje vrijednost pojedinog djela. Diletantizam se najuspješnije sakriva među naborima preživjele formacije; ali, nije neobična pojava da se on maskira modernističkim, avangardističkim kostimom. Uostalom, pojmovi »novo« i »staro«, koliko god realni u isto su vrijeme i relativni, pa se često događa da djelo dobiva upravo pristajući na tu igru, odnosno odbijajući je. Sve je u povijesti književnosti moguće analizirati i objasniti, svugdje se može (i mora) uvesti princip kauzaliteta, osim u pojavi talenata. Nadarenosti se javljaju »neplanski«, eruptivno, iznenađujuće, »nekontrolirano«; no kad se jednom pojave, uklapaju se u kontekst vlastite i opće književnosti postajući i same dijelom neizbježivoga kauzaliteta.

Bilo bi pogrešno smatrati da se taj kauzalitet jasnije, »čistije« očituje u malim, zaturenim, provincijalnim književnostima, negoli u velikim, svjetskim, centralnim. To je samo pitanje brojeva i veće mogućnosti jedinke da se, po vlastitoj volji i vlastitim sklonostima, uključi u književni proces ili iz njega isključi. Pitanje: što bi se dogodilo s hrvatskom književnošću ovoga razdoblja (i ne samo ovoga!) da budimski slastičar Alois Schönoa nije 1830. doselio u Zagreb, tu se oženio i 1838. dobio prvorodenog Augusta, kasnijeg tvorca modernoga hrvatskog romana? Naravno, ako je August Šenoa — kako je to nerijetko i govoreno — za hrvatsku književnost XIX. stoljeća imao značenje — *toutes proportions gardées* — jednoga Victora Hugoa, onda bi odmah, na području takvih nagađanja, valjalo upozoriti koliko je ta dva pisca teško uspoređivati; ali i priznati da bi francuska književnost lakše podnijela odsutnost Hugoa (koliko god njegova djela bila umjetnički vrednija od Šenoinih) negoli hrvatska odsutnost Šenoa. A takvo bi razmišljanje, vodimo li ga korektno dalje, pokazalo i specifične razlike među pojedinim književnostima, njihovu »istovremenost« i »raznovremenost«.

Temeljni problemi kojima se hrvatska književnost bavi u vrijeme koje smo proučavali, razlikuju se gotovo u svemu od problema književnosti spomenutih u gornjem sinoptičkom popisu. Nije uzalud sam Šenoa, pišući o Janku Jurkoviću, upozorio: »Bud vjekopisac kuje čovjeka preko mjere u zvijezde, te ga prikazuje polubogom, bud ga osuđuje nepravedno jer ne zna shvaćati perspektive vremena, niti trista zapreka koje čovjeka ispričavaju. Najviše griješe oni vjekopisci preminulih i davno preminulih književnika koji stave preda se lih posmrtna djela te stanu mjeriti rifom sadanjosti. Pisca treba uvijek prosudit prema njegovim suvremenikom, prema odnošajih u kojih je živio. Osobito kod nas, kod malena, rascjepkana pod razne uprave naroda, koj se ima boriti proti Nijemcu, Mađaru, Talijanu i Turčinu, proti domaćim odmetnikom [...]. Kod nas ne ima medičejskoga vijeka, ogromna većina naših književnika je *glebae adstricta*, tojest mora po danu koječim služiti svagdanji hljeb, a tek po noći, kad druga gospoda počivaju, može se književnik, izmučen od danjeg težačkog posla, posvetiti pisanju, dok kod drugih, sretnijih naroda književnici ne samo da mogu najljepše časove i punu čilu snagu posvetiti peru već i ogledati se širom lijepoga svijeta i crpsti iz njega sve nove i nove sile.« Dakako, prignječen težinom posla i sapet skućenošću zagrebačkih minijturnih prilika, Šenoa u velikim narodima i velikim književnostima vidi sve najbolje. »Medičejski vijek« Strossmayerov samo je metafora, nažalost, pa koliko god veliki mecena trošio na razviće hrvatske kulture, još uvijek je sve to kaplja u moru oskudnosti kojoj je Šenoa bio prvim pjesnikom. No završna je misao svakako najvažnija: »Da budeš pravedan našem književniku, moraš, opisujući ga, *ne samo reći što je čovjek napisao, već kakovim je plodom njegov talenat uroditi mogao da je živio u sretnijih okolnostih*« (ist. I. F.). Ako kritika, u načelu, o tim okolnostima i ne mora voditi računa, sud je književne povijesti bez njih nezamisliv; u najmanju ruku netočan.

Suprotstaviti jednu književnost svjetskome odnosno općem kontekstu uključuje neizbježno sugerirati joj zadaće i obveze što ih ta književnost ili nije htjela ili nije mogla prihvatiti. Hrvatska književnost u Šenoino (protorealističko) doba ima jedan temeljni zadatak: preuzeti baštinu ilirizma, stvoriti čitateljstvo koje će onda omogućiti komuniciranje književnosti s nacijom, s narodom. Što je ilirizam u Mažuranićevu *Smail-agi* stvorio djelo koje je, kao umjetnina, cjelovitije od pojedinačnih djela Šenoinih, ne dokazuje, automatski, da je Mažuranić bio veći talenat od Šenoe: u tome je smislu pitanje čak postavljeno krivo. Nego je *Smail-aga* bio moguć zato što je vrijeme imalo dvije provjerene formule (pučko-kačićevsku i dubrovačku), a njegov tvorac bio talenat posebne vrste: erudit, s izgrađenom poetikom u koju ni jednog časa ne sumnja. Što je najvažnije, Mažuranić još ne vuče na leđima ukleti teret šenoinskog utilitarizma, on je još uvijek slobodan i

neprihvaćen. Ni Šenoa ne stannja u svoju poetiku; ali on grčevito, na različitim stranama, traži novu dikciju. Dubrovnik je prošlost, narodna poezija isto tako: tematika sad više nije vjekovni sukob dvaju svjetova, nego mala domovina na rubu tih svjetova. I oni s druge strane te povijesne granice naši su; valja se rasturčiti, raznijemčiti, rastalijančiti, valja postati svoj, ali ne deklarativno, nego politički, literarno, tvorački.

Smail-aga Mažuranićev prokuljao je, šiknuo silovito, kao naglo oslobođen mlaz podzemne vode, zatekavši i suvremenike i sama autora. Koliko god bio »realističan«, provjerljiv u odnosu na svoje stilske i sadržajne pretpostavke (a to je u znanosti dovoljno proučeno), *Smail-aga* je i po toj temeljnoj osobini djelo poteklo iz vergilijanske tradicije: *Ilijada* i *Odiseja* vidljivi su u svakoj pojedinosti *Eneide*; a ipak je ona samosvojno djelo, remek-djelo. Gundulić i Kačić izbijaju iz svakoga retka *Čengićeva*, a ipak je Mažuranićeva velepjesan ujedno i izvoran pjesmotvor. Tek, publika je ilirska bila mnogo uža, mnogo »elitnija« od publike u kojoj se i za koju se izgrađivao hrvatski realizam. Djelo Mažuranićevo nije djelo građanske književnosti; ono je klasično i po tome što se obraća jednom biranom, klasicistički odgojenom i društveno podignutom sloju. Šenoa, međutim, zna da taj sloj, u njegovo vrijeme, ni brojem ni oduševljenjem ne može održati modernu hrvatsku književnost. Stoga je njegovo stvaranje u cijelosti, bez kajanja i bez kolebanja, posvećeno tom cilju.

Realizam je kritičan: on analizira, odmjerava, sudi. Nasuprot romantičnoj mašti, njegovo je poprište zbilja; nasuprot idealu, njegova je težnja istina. Vezan uz politiku — ali uz nacionalnu politiku koja mora poštivati postojeću zbilju, a u isto je vrijeme želi izmijeniti, — hrvatski realizam, kao i ta politika, zadržava ideal kao cilj. Taj realizam zna što mu je umjetnička zadaća, ali u isto vrijeme i što su mu objektivne mogućnosti. Reći istinu, svakako; jer umjetnost ne smije lagati; ali, do koje mjere, a da se književnost od ohrabrivača, ne pretvori u defetista? Šenoa je sam najbolje prikazao tu dramatičnu dilemu. Opisujući kuću u kojoj stanuje njegova »kanarinčeva ljubovca«, on daje pravi isječak iz života (*tranche de vie*, rekli bi njemu suvremeni prvi naturalisti!), ali, namjerno ne ide do kraja.

»U nijednoj kući našega glavnoga grada nema toliko stanovnika koliko u ovoj; nijedna ne nosi toliko kamata koliko ova, gorkih, dakako, do Boga krvavih. Sve te komorice, izbice, sobice, svi ti čađavi, niski, vlažni i truli zakuci puni su puncati živih ljudi. Pa kakovih! Bože moj! Nema te riječi pod koju da strpam svu tu čeljad. Rekao bih 'žuljevi' su to ili 'kurja oka' zagrebačkog žiteljstva. Il' bih reko 'mjehuri' su to čovječjega društva. Težaci koji se ne hrane nego lukom i kuružnjakom; zakutni pisari koji jadne klijente hvataju po ulici; protjerani činovnici koji se hrane

dugom; kotlokrpe koji spavaju na gnjiljoj slami; djevojke po imenu švelje koje su nikle iz truleža ljudstva i kojim je pošten zanat preslab za život, a opet živu; hrome ili jednooke dvorkinje, piljarice, krojači, krpači, nažigači svjetiljaka — sve napo golo, sve gladno, uvijek gladno. Puna torba djece, a pol torbe nezakonske. Pa to sred srijede glavnoga grada? Danas? Da. Živa istina, pravcata Kalifornija. Tko si vičan čistoći i redu, tko rado gledaš zdrava i vesela lica, ne svrni oko amo. Srce bi te zaboljelo. Čitavu knjigu valjalo bi napisati da obrediš sve te blijede, suhonjave stvorove koje je nemila šaka sudbine bacila u taj kukavni kut; iz svakoga para tih mutnih, drijemnih, obumrlih očiju viri po jedna žalosna, lako rješiva zagonetka. No ja nijesam voljan pisati zapisnike ljudske bijede, niti premetati utočišta nevolje. Dobra je tuj malo vidjeti, sreće nimalo. Čemu da pišući ražalostim i sebe i vas?» Pisano je to 1880, pod sam kraj Šenoina života. Dovoljno je obaviti ne stilsku nego samo leksičku analizu odlomka pa vidjeti koliko je Šenoin talenat, potencijalno, bio realistički. Njegovo je oko gradskoga senatora motrilo, pažljivo i kritički. Otuda klimaksi u kojima deminutivi postaju pejorativi: »komorice, izbi-ce, sobice«; u kojima pridjevi nose čitav opis, prikazbu i kritiku: »čadavi, niski, vlažni i truli zakuci«; pa onda sintagme koje vjerojatno iznenađuju i samog pisca, tako da ih on stavlja u navodnike: »žuljevi« ili »kurja oka žiteljstva«; »mjehuri društva«; pa »zakutni pisari«, pa »protjerani činovnici«, pa »mutne, drijemne, obumrle oči«, itd., itd. Ali, upozorava Šenoa, ja nisam naturalist, ja čak i svoju skromnu realističku opservaciju obuzdavam, jer ne želim »pisati zapisnike ljudske bijede, niti premetati utočišta nevolje«. I konačno, priznanje: ako mi tehnika i jest realistička, poetika mi mora ostati romantična; ideala se ne može odreći.

»Iz Pariza dolazi Kumičić i donosi naturalizam«, glasi toliko citirana Vodnikova rečenica, privlačna i netočna kao sve usporedbe u kojima se efektnoj slici žrtvuje objektivna istina. Jer naturalizam što ga je Kumičić »donio« u hrvatsku književnost sigurno je zadivljenost nadarenog provincijalca pred čudima velikoga svijeta. Da ga je Zola morao fascinirati (jedino što je od stranoga Kumičić dotad pročitao bili su, po svoj prilici, talijanski romantičari Manzoni, D'Azeglio, Guerrazzi, Niccolini . . .), — posve je prirodno; da je njegovu formulu želio prenijeti u domovinu, još prirodnije. No otkud mu Pariz, pariška gospoda i pariške gnjusobe? Zla ima i u nas, to pokazuje čak i Šenoina literatura; ali se ona oda zla odvraćá. Kumičić, međutim, u parišku matematičku operaciju uvrštava naše, domaće količine: bogataši u nas i jesu stranci, Talijani i Nijemci. Tako se sav Kumičićev naturalizam svodi na pojednostavnjenu shemu u kojoj su Hrvati dobri i plemeniti, stranci zli, pokvareni i bezobzirni. A kako se to slaže i s vladajućim stavom stranke, u kojem se mržnja na Habsburge pretvara u mržnju na sve što je njemačko, ishod je posve jasan. U tom je ključu pisana

Olga i Lina. Svoju je poetiku najbolje izložio sam Kumičić, u pismu zaručnici, pokazujući začudo u toj »sentimentalnoj« situaciji puno realističkog objektivizma: »Roman *Olga i Lina* ne znam da li si čitala. Neprilika sam imao dosta radi njega, naravno od patentiranih literata. U tom romanu trsio sam se da pokažem, da otkrijem rane našega takozvanoga otmjenoga zagrebačkog svijeta. Pisao sam oštro, bezobzirno, žestoko i iskreno, a nisam išao za finom pikanterijom, već za golom istinom, slijedeći u tom najveću modernu francusku školu. Odmah ćeš opaziti kontrast između osoba. Na jednoj strani poštenje idealno, a na drugoj glupa pokvarenost. *Nijemce ne trpimo. Roman je pisan proti njemačkom elementu* [Ist. I. F.]. Ja samo otkrivam rane veleći čitaocu: — Vidiš, to ti je taj gospodski svijet, pogledi, ne miješaj se, itd. — Kad sam pisao duša mi je bila vrlo ogorčena te mi stoga ne smiješ zamjeriti nekoje krupnine [grubosti, I. F.] kojim se ne može izbjeći kad želimo stvar istinito predstaviti. Podli ljudi ne trpe istine, zato bilo dosta graje od nemškutara. Ima u romanu dosta čuvstva, a ljubav domovine kod žene po mogućnosti sam idealizirao [...] Moje protivnike koji su mi prebacivali da ne znam idealno pisati ušutkao sam *Jelkinim bosiljkom* koji je svuda pohvaljen. Preveden je i na njemački, no mnogo je u prevodu izgubljeno.« I Kumičić uporno spominje osnovni postulat hrvatskih realista — istinu, premda nje tako malo ima upravo u *Olgi i Lini*. Ali je zanimljivo da i sam priznaje ono što je kritika kasnije neprestano prigovarala: šablonsku raspodjelu likova; samo što je on zove »kontrast između osoba«: idealno poštenje nasuprot glupoj pokvarenosti. Tako se, baš po toj konfekcijskoj suprotstavljenosti dobra i zla dodiruje dobri i pristojni Kumičić s grubim, neugodnim Kovačićem. No ideala se ni taj naturalist ne može odreći.

To je, uostalom, jedna od temeljnih značajki hrvatskoga realizma. Ako je, prema Littréovu *Rječniku*, realizam slikanje života bez primjese ideala, hrvatski realizam nije mogao pristati na takvo slikanje života. Otuda u njemu neizbježna crta utilitarnoga, pedagoškoga, pa čak i romantičnoga. Stoga je Zolina kritička nesmiljenost djelovala tek posredno, u okviru već provjerene, poviješću i društvenim životom uglavljene podjele »dobro — zlo«, odnosno »naše — tuđe«. Svaka dublja kritika činila se neke vrsti cinizmom, svako traženje uzroka alko je i počinjalo na socijalnom terenu moralo je dovoditi na politički; jer sve su nedaće hrvatskoga društva toga vremena odista korijen vukle prije svega iz činjenice da se to društvo razvijalo na periferiji moćnoga carstva, na periferiji moćnih interesa i da kapitalizam koji se u Hrvatskoj užurbano izgrađivao, nije bio toliko plod unutrašnje logike hrvatskoga socijalnog razvitka, koliko odblesak puno snažnijih poremećaja kojima je centar bio daleko izvan hrvatskoga ekonomskoga i nacionalnog teritorija.

Glavni je junak sveukupnoga Šenoina stvaranja Zagreb, upravo jedna posebna romantično-realistična vizija toga grada: realistična u detalju, romantična u sintezi. Mladi Zola, siromašni stanovnik mansarda iz pariških predgrađa, osjeća francuski glavni grad kao socijalnu i moralnu nepravdu; nacionalna komponenta bila bi u toj viziji duboki anakronizam: »Taj veliki Pariz, nepomičan i ravnodušan, koji je neprestano ležao pred mojim prozorom, činio mi se nijemim svjedokom mojih radosti i mojih žalosti. Gladovao sam i plakao pred njim; a pred njim sam i ljubio, i doživljavao najveće sreće. Dakle, još od svoje dvadesete godine sanjao sam da napišem roman u kome bi Pariz, sa svojim morem krovova, bio junak, nalik na antički korus. Bila mi je potrebna intimna drama, tri-četiri bića u jednoj sobici, a potom ogroman grad na vidiku, neprestano prisutan, koji gleda svojim ledenim očima grozne muke ovih stvorenja.« Šenoinski Zagreb niti je takva neizmijerna zolijanska neman, niti se hrvatski pisac mogao do te mjere distancirati od njega da pruži njegovu isključivo kritičku sliku. Jedino što je realizam mogao učiniti — a nije bilo malo — jest oslobađanje od šenoinske zagrebocentričnosti. Proces je čak, u odnosu na Zolu, bio obrnut: nakon Balzacovih, Stendhalovih i Flaubertovih zagušljivih slika francuske provincije, Zola je svoje kritičko motrište vratio u balzakovski Pariz. Jedino je Kovačićeva slika Zagreba takva, »zolijanska«. Pun gorčine, i osobne i političke, Kovačić je *U registraturi* želio prikazati takav Zagreb, Zagreb mansardi i suterena, pokvarene gospode i bespomoćne sirotinje, bezemljaške bijede koja je upravo počela pristizati sa sela u »bijeli« Zagreb; a njegov glavni junak nije više rodoljubni borac za nacionalnu pravdu (koliko god to iznenađivalo pri Kovačićevu pravaštvu) nego sorelovski, rastinjakovski moroovski mladić koji se ne sprema više na *éducation sentimentale* nego na *éducation politique*, a sve to s najdonje ljestvice siromašnoga, »perifernoga« hrvatskog društva. Hrvatski realisti, međutim, pošli su od Zagreba prema pokrajini. Prvo djelo hrvatskoga realizma, Vojnovićev *Germanium*, izvlači čak i teoretske književne pouke iz paralele Zagreb-Split, odnosno Zagreb-Dubrovnik; a za njim će krenuti i ostali posliješenoinski pisci: Kumičić prikazuje Istru, Novak Senj i Primorje, Kozarac Slavoniju, Gjaljski Zagorje, Turić Liku, Draženović Liku i Senj, Tomić Slavoniju, itd. Tako je u odnosu na Šenou razvitak hrvatskog realizma mnogo više nalik na razvitak talijanskoga realizma (verzima) u odnosu na Manzoni. Nikakvo čudo: integraciju talijanske nacije književnost je, kao i u Hrvatskoj, potpomogla upravo prikazivanjem tek odskora ujedinjenih talijanskih pokrajina jedne drugoj; isto je činio i hrvatski realizam, naravno, bez političke prednosti koju je imala ujedinjena Italija. Od pamti-vijeka ujedinjenoj Francuskoj, taj proces bio je suvišan: tamo se već davno formirao snažan industrijski proletarijat, koji je u Italiji postojao tek na Sjeveru: u Hrvatskoj gotovo nikako.

Ako se i jesu obratili hrvatskoj pokrajini, hrvatski su realisti u mnogo čemu prema Zagrebu zadržali šenoinsko poštovanje. Novak je, u nekoliko sličica iz zagrebačkoga »gliba« odnosno njegovoga »velegradskog (!) podzemlja« pokušao dati kritičniju sliku hrvatske metropole. Siromašni đaci, nezbrinute djevojke, gladne obitelji, nezapostavljeni hranitelji, sva ona galerija tipova koju je Šenoa u *Kanarinčevoj ljubovci* samo naznačio, sve je to našlo mjesta u Novakovu pripovijedanju. On se čak odvažio i na neku kriptosocijalističku kritiku. A rezultat je bio da su ga smatrali za pisca jednolična i dosadna, koji od slabosti stvara puno romana kao što njegovi sirotinjski junaci rađaju puno djece. Prigovaralo mu se da je bez mašte, a Zola je smatrao da je mašti u suvremenom romanu odzvonilo, jer romanopisac i nije drugo doli »zapisničar društva«. Nedozrela i ideala potrebna hrvatska malogradska publika nije imala smisla za takvo pisanje. Stoga je i Gjalski, taj najkompletniji književnik svoga vremena, potkraj razdoblja upozoravao: »Ja sam slijedio i slijedim puteve realizma, jer taj način najviše odgovara mojoj čudli. [...] Tendenciji rodoljubnoj nisam se uklanjao nit joj se uklanjam [...]. Baš zato, makar realističan pisac, ipak se nisam ugibao opisima napr. lijepe noći, mjesecinom rasvijetljene pod drktajem slavuljeve pjesme, mada je to bilo za tzv. realističnu školu, i još više za njezinu nasljednicu naturalističnu školu, *une horreur* — i vječni izvor neprekidnim šalama i ruganju proti romanticizmu. Realistična škola — osobito naturalizam, — odbacivala psihologiju, kao i racionalistična znanost, — ja sam ipak kao realista u svojim radnjama uvijek nastojao da mi bude glavnim objektom promatranja ljudska duša, pa makar da sam morao kojiput sezati u mistične strane.« Racionalno pristajanje Gjalskoga uz realizam i u isto vrijeme emocionalno vraćanje romantizmu ne pokazuje samo njegovu intimnu situaciju nego, rekli bismo, uopće situaciju hrvatske književnosti sve do kraja XIX. stoljeća. Njegove riječi najbolje objašnjavaju turgenjevizam, ne samo njegov nego i ostalih realista hrvatskih, turgenjevizam kojemu se oteo jedino Kovačić. I racionalni Kozarac, često puta nazivan modernim Relkovićem, rado je priznavao svoj dug prema »kralju novele«; a u knjizi dugovanja turgenjevskih našli bi se i mnogi drugi. Pa i zanatski najkonzekventniji realist (možda čak i naturalist!) hrvatski, Josip Draženović, stvarao je pod jednovremenim dojmom Turgenjeva i Maupassanta: turgenjevac u prvim pripovijestima i u pjesmama u prozi, on je — potkraj razdoblja — u najzrelijoj knjizi hrvatskog realizma, u svojim *Criticama iz primorskoga malogradskega života*, napisao nekoliko uzornih realističkih novela. Zaturenost, skučenost provincijalnih prilika, tema toliko bliska suvremenom naturalizmu, našla je u Draženoviću svoga najpotpunijeg pripovjedača.

Godine 1871, kad Šenoa objavljuje prvi moderni hrvatski roman, *Zlatarovo zlato*, počinje Emil Zola svoj povijesni predgovor

ciklusu *Les Rougon-Macquarts* (koji traje sve do 1893); iste godine počinje i Brandes svoja znamenita predavanja o glavnim strujanjima europskih književnosti XIX. stoljeća, obilježavajući tim činom novo poglavlje europske kritike a, u okviru svoje domovine, početak velike bitke za liberalne ideje. Ta se dva »obračuna«, iz dvije europske, bitno različite sredine, iz jedne velike i jedne male književnosti, navode ovdje kao ilustracija Šenoina položaja, a preko njega, položaja sveukupne hrvatske književnosti. Brandesov poziv odjekuje ne samo u Danskoj, nego u cijeloj Skandinaviji, a njegova predavanja nisu samo danski nego i europski događaj. Glas Šenoin imao je puno manji domašaj i od Gajeva; no upravo je to sužavanje pozornice bilo završni čin hrvatskog preporoda. A smisao Šenoine pojave u književnosti i jest u tome što je on bio pjesnik toga zadnjeg čina. Zolin pak obračun, dio je svjetskog zbivanja i počinje kao »pesimistička epopeja ljudske prirode«. Već po tome nije on mogao odgovarati duhu i položaju hrvatske književnosti u okviru nacionalnog života. Ono što se obično, i s pravom, naziva realističkim pesimizmom nije moglo privući tadašnjega hrvatskog pisca, jer je on znao da mora biti »optimističan«, konstruktivan, utilitaran. Obratno, optimistička crta realizma, vjera u znanost i evoluciju (dakle usavršavanje i jedinke i društva), vjera u rad, u čestitost, u smisao ljudskog napora, to su bile zasade koje su nalazile odjeka u svijesti hrvatskog spisatelja: posebno ove tri posljednje čine temeljnu moralnu i etičku podlogu Šenoina stvaranja.

»Istina je tužna«, zaključuje Renan svoja razmišljanja. I hrvatska je tog vremena istina tužna; samo što to u nas nije filozofski nego praktički zaključak. Pouka koju iz njega vuče književnost upravo je u tome da se protiv te tužne objektivne istine valja boriti i izmijeniti je. Istina kao temeljni postulat, književnog stvaranja konzekventno provedena, mora dovesti do renanovskoga zaključka. Šenoino odbijanje da »žalosti sebe i druge« nije ništa drugo nego spoznaja da je ta objektivna istina puna tuge, da rađa posvemašnjim osjećajem bespomoćnosti. Potpuno usvojen realizam vodi ili totalnoj skučenosti, potištenosti, poraženosti, ili pak svijesti o potrebi revolucionarnog preobražaja društva. Nedozrelo za revolucionarni zahvat, pa čak i za takvu minijaturu »revolucije« kakva je bila Kvaternikova »smutnja«, hrvatsko društvo ne može prihvatiti realističku književnu formulu koja ga razgolićuje pred njim samim. Zola kao motto svojoj *Thérèse Raquin* (1868) uzima Taineovu misao da su »porok i vrlina proizvodi poput šećera i vitriola«. Te iste godine propada Šenoina *Ljubica!* Začudo. Realizam poistovjećuje realno i objektivno, dakle drži se prije svega suvremenosti, jer se samo ona može objektivno, znanstveno promatrati. Zato on daje prednost suvremenom (Šenoa bi kazao socijalnom) romanu. Ako već pođe u povijest, realizam to čini na floberovski način: da napiše *Salammbô*, Flaubert putuje u Tunis;

naprotiv, da napiše *Zlatarovo zlato*, Šenoa ne mora (i ne želi) iz Zagreba. Ono što njemu nije bilo dano u *Ljubici*, i u djelima koja bi jamačno bio napisao da je *Ljubica* bila primljena kako je bila zamišljena, posrećilo se kasnijim realistima (Kumičiću, Novaku, Gjalskome, Kovačiću...) upravo zahvaljujući Šenoinu djelu. I upravo zato je, bez obzira na polemike, citate, autoritete, Šenoa bio glavni učitelj hrvatskih realista. To ga i čini ne samo središnjom figurom »Šenoina razdoblja«, nego i središnjom figurom sveukupnoga hrvatskog XIX. stoljeća.

Vidi se to i na hrvatskoj poeziji, od Šenoe do konca stoljeća. Među mnogobrojnim djelatnostima Šenoinim, poezija mu je svakako najslabija. Naslijedivši pojam pjesništva i pjesnika od Preradovića, preuzevši njegov (a ne Mažuranićev!) pjesnički jezik, Šenoina je poezija od prvog časa krenula u narativno i u deklamatorsko. I jedno i drugo proizlazilo je i iz poimanja pjesništva i iz poimanja pjesnika: poezija je, za Šenou, imala iste značajke kao i pripovjedna proza; jedino što se služila stihom; a virtuoznost je ionako bitna osobina njegova jezika. Upravo ta virtuoznost, ta suverena vlast nad jezikom, kao da je određivala i njegovu poetiku: vladajući izrazom, Šenoa je vladao i materijom; njegova je prisutnost (romantički!) vidljiva, on je se ne odriče, on je čak i svjesno nameće. A to je, ujedno, i glavna brana realističkim sklonostima njegova talenta. Očito je to i u onom turgenjevskom aspektu njegova pisanja, u izboru i obradi teme takozvanoga »suvišnog čovjeka«. Njegov je *Prijan Lovro* tipična realistička tema, ali je on vodi oprezno, koliko mu to dopušta onaj didaktički dio njegove poetike. Slično je i s kolektivnom temom koja je svoj navirtuozniji oblik našla u *Seljačkoj buni*, gdje i opet Šenoa ne dopušta »raspadanje« društva u realistički klasni ustroj, nego silom održava sintezu. Promatra hrvatsko društvo u najdramatičnijem času XVI. stoljeća kao cjelovit organizam, pa iako ni jednog časa ne krije svoju ljubav prema kmetu, želi još uvijek (zbog suvremenih razloga!) u svoju viziju uključiti i Alapića i biskupa Draškovića; jedino je kod Tahija slobodniji u kritici, ali i tu podržan posve nerealističkim, rodoljubnim razlozima.

Prvi snažan udarac toj »integralnosti« zadat će Kovačić — nasljeđivač i individualne (*Zagorski čudak*, *Fiškal*, itd.) i kolektivne Šenoina teme (*U registraturi*) — upravo u svome remek-djelu, u poluautobiografskom romanu *U registraturi*; preuzet će Kovačić niz tipova iz galerije Šenoinih romana, ali će, prije svega, demitizirati šenoinški Zagreb i uopće šenoinšku podjelu uloga. Dok »naturalist« Kumičić ostaje potpuno pod dojmom šenoinške šablone: »naše — strano«, Kovačiću Zagreb nije nikakav Trnksijev »oltar« nacionalnog života, nego grad u običnom, recimo sad slobodno realističkom smislu riječi. Prizori oko Mecene (Strossmayer!), njegova društva Poniznosti i ustrpljivosti (Akademija!), prigodnog

pjesnika Rudimira Bombardirovića Šajkovskog itd. konačno su oslobođanje hrvatske književnosti od prividno neizbježnog optimizma. Mnogo smirenije, s manje umjetničkog efekta, ali s više konstruktivnog učinka, to će isto učiniti Vjenceslav Novak, Josip Kozarac, Đuro Turić i drugi. Njihovim se djelima hrvatska književnost približava ruskom tipu književnog realizma, pridonoseći upoznavanju društva u svrhu njegova mijenjanja.

Zanimljiv je i razvoj hrvatske poezije XIX. stoljeća. Ako je upravo poezija ilirizma dala jedino hrvatsko djelo toga vremena koje može naći, i nalazi, mjesta na europskim sinoptičkim tablicama — Mažuranićevu *Smrt Smail-age Čengića* — kasniji njezin tijek kao da se nije uopće okoristio postojanjem te znamenite umjetnine. Možda i zato što je, pod pritiskom romantičnog naslijeđa i objektivnih okolnosti, vladajući tip pjesnika bio upravo pjesnik-prorok, *poeta vates*. Kao i u Mažuranićevu slučaju, koji svojim remek-djelom zatvara čitavu prethodnu problematiku, tako je i pojmu pjesnika proroka smrtni udarac zadao upravo najveći pjesnik hrvatskoga XIX. stoljeća, Silvije Strahimir Kranjčević. Ako je nitko imao pravo nazvati se takvim pjesnikom, bio je to Kranjčević. Kao i Mažuranić, on je svoje pravo iskoristio na najbolji način: dokinuvši ga. Bilo je to moguće zato što je Kranjčević, usvojivši sav prethodni razvitak pjesničkog jezika, u doba realizma, dakle u doba nesklono individualnoj poeziji, uspio progovoriti vlastitim pjesničkim glasom.

Upozoriti da u času *Zlatarova zlata* i šenoinskih povjestica Rimbaud piše svoje čudesne stihove znači ne shvatiti problem: u Hrvatskoj, naprosto, u taj čas ne samo da nije bilo čovjeka koji bi mogao pisati poput Rimbauda, nego — vjerojatno — ni čovjeka koji bi ga znao adekvatno pročitati; ne zato što nitko nije znao francuski, nego zato što nitko nije mogao znati »remboovski«; a literature, čak vrijedne literature, — ipak je tada u Hrvatskoj bilo. Rast hrvatske poezije od Šenoine smrti, bolje reći od Harambašićevih *Slobodarki* (1883) do Kranjčevićevih *Bugarkinja* (1885) upravo je nevjerojatan; a moguć je samo zato što je skok, iako velik, na prvi pogled bio nevidljiv. *Bugarkinje*, naoko, nisu ništa drugo do li varijacija harambašićevskopravaškog repertoara; a ipak se u njima javljaju teme i rješenja koja će omogućiti kasniju Kranjčeviću liriku, onu koja ga stavlja među značajne europske pjesnike njegova vremena. Tipično realistička tema radnika i unošenje prirodnoznanstvene komponente u vlastitu poetiku omogućuje Kranjčeviću siloviti zalet u zvjezdano, u kozmično, u laicističko, približavajući, poslije stoljeća, hrvatsku liriku strujanjima i smjerovima europskih poetskih gibanja. Premda poklonik Byrona i Heinea, Kranjčević je bliži svome vremenu od bilo kojeg hrvatskog pjesnika XIX. stoljeća. Naoko parnasovac, on je ipak jedan od pjesnika koji najavljuju liriku moderne u njezinu najboljem vidu. Uostalom, bez njeга bi ona bila gotovo nemoguća.

Ako velika lirika Kranjčevića za nas i predstavlja ono što mi podrazumijevamo izričući njegovo ime, književni se historičar ne može oglašiti o činjenicu da i »pripremna« faza čini dio, neotuđiv dio te lirike. Ne samo iz biografskih razloga, nego ponajprije kao spoznavanje realija što ih je ta moćna umjetnost morala i uspjela pretvoriti u poetski doživljaj. Njegova pjesma *Radniku* nije samo iznenađenje u motivici dotadašnje hrvatske lirike; ona je i dokaz o Kranjčeviću spoznavanju novih društvenih snaga ali i mnogo više: pokazatelj novog poimanja čovjeka i pjesnika. Glavni junak dotadašnje hrvatske lirike ili je *homo croaticus* ili *homo slavicus*: njegova je erotika rodoljubna, njegova je metafizika rodoljubna, njegova je etika rodoljubna. Kad mladi Milan Šarić, 1897, u jeku modernističkih polemika, udari na dominantnu harambašićevsku liriku, onda je taj udar objektivno moguć jer je Kranjčević, tada, već bio stvorio posve novi tip hrvatske poezije: hrvatski čovjek, čak pravaški čovjek, ustupio je u Kranjčevića mjesto univerzalnom čovjeku. Bile su to slutnje kojih se i Gjalski dovinuo u *Radmiloviću* kojega, s puno valjanih razloga, stavljamo na početak moderne. Ponesen sumnjama u smisao književnog stvaranja u malih naroda, Radmilović se nosi mišlju da u romanu što ga upravo piše spoji *dolor croaticus* i *dolor humanus*, jer oni su mu nerazdvojni: »Snovao je u velikom modernom romanu prikazati neopravdanu hrvatsku muku, krivicu i bijedu, ah — i ne dotaknuti se samo toga, već i nevolje cijeloga čovječanstva; dodirnuti se one desetihiljadogodišnje muke što predstavlja kulturni čovjek; pa i ne samo to, htjede dati izraza cijeloj tragičnosti svega živoga na tom planetu, bijedi gonjene zvijeri u gori, tjerane ptice u zraku, mucu sitnoga crva u travi i jadne ribe u beskrajnim vodama. — Ah — i ne samo to, već htjede da prikaže i dalju muku što je izvan periferije planeta, (koja po njegovu mišljenju nije ograničena na ovo svemirsko zrno, već je svagdje — svagdje.« Očito je »program« Radmilovića (= Gjalskoga!) preširok, deklarativan, ali je mnogo vrednije napomenuti da je Kranjčević razvitak išao doslovno tim smjerom: »hrvatska muka« nije od njega, prvinom harambašićevskog retorika, stvorila rezigniranog prigodničara i prigodnog verzifikatora koji u badalićevske, arnoldovske stihovne četvorine slaže ideje dobre i ljepote; nego je on sa dna hrvatske zazidano sti — osjetio simboliku čovjekova položaja u bešutnoj prirodi i u nepravednim društvenim odnošajima. Pa ako i jest, recimo, Leconte de Lisle neklih tridesetak godina prije Kranjčevića, u sličnim, korektnim metrima pjevao slične ideje, Kranjčevićeve slike, njegovo pjevanje uopće, imaju uza sve to značajku izvornog, samo-svojnog doživljaja: samo je pripadnik malog, pritisnutog naroda mogao svoj doživljaj ropstva pretvoriti u univerzalnu viziju humaniteta. Senoa se do tih misli usudio vinuti tek u neshvaćenome *Prosjaku Luki*, prikazujući junaka koji nema nacionalnosti, koji je — kao bijedni prosjak-cigarin — izopćen iz okolnog (hrvatskog)

društva; ali, da Šenoa i svoje hrvatstvo doživi na sličan način, to se kosilo s njegovim pojmom i književnosti i narodnosti. Učinio je to Silvije Strahimir Kranjčević, čak i šenoinskoga konstruktivizma i starčevićanskoga nacionalizma, rodoljub koliko i oni (unatoč svim njihovim oprekama!), ali prije svega pjesnik. Prethodno je razdoblje europskoj književnosti moglo ponuditi Mažuranićevu *Smrt Smail-age Čengića*; ovo joj ne nudi najvećega svog pisca, Šenou, nego Silvija Strahimira Kranjčevića, pjesnika klasične snage i moderne izražajnosti.

(Završno poglavlje knjige *Ilirizam-realizam*, Povijest hrvatske književnosti, IV, koja izlazi u nakladi Libera, Zagreb.)