

**POVIJEST HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI 1—5.**

Sveučilišna naklada Liber i Mladost, Zagreb 1974—1978.

Pišu: Ivo Frangeš, Josip Kekez, Dunja Fališevac, Dubravka Oraić, Nedjeljko Mihanović i Ante Stamać

Donoseći na jednome mjestu skup prikaza o *Povijesti hrvatske književnosti*, »Croatica« ispunja zadaću koja je, u drugom tipu izlaganja, trebala zapasti prvenstveno naša glasila; koja, zadaća, i nadalje ostaje poziv svim našim znanstvenicima i kulturnoj javnosti da se kritički razračunava s tim temeljnim djelom hrvatske književne historiografije. Prikazi što ih donosimo autorizirana su izlaganja sa stručnih sjednica u Sekciji za teoriju književnosti Hrvatskoga filološkog društva, na kojima se o svakoj pojedinoj knjizi podrobno raspravljalo u širokom rasponu književnoteorijskog znanstva.

Čitatelj će jamačno zapaziti da nedostaje prikaz 3. knjige, *Od renesanse do prosvjetiteljstva*, što su je napisali Marin Franičević, Franjo Svelec i Rafo Bogišić. Taj se dio *Povijesti* pojavio najranije, još 1974, i o njemu su već izrečeni mjerodavni stručni sudovi; knjiga je uostalom odavno ušla u širu uporabu kao priručnik i udžbenik. Ostale četiri knjige naprotiv još uvijek imaju značaj kulturne novine.

Sveučilišnoj nakladi »Liber«, pokrovitelju cijeloga pothvata i marljivom nakladniku, na ovome mjestu upućujemo sve pohvale, među inim i zbog dolične opreme knjiga; ta je oprema primjerena njihovu kapitalnom značenju. Vjerujemo da ćemo uskoro moći pozdraviti i dvije posljednje knjige, o književnosti našega stoljeća, kako je to i najavljeno u općem planu.

Uredništvo

**Maja Bošković-Stulli: »Usmena književnost«; Divna Zečević: »Pučki književni fenomen«**

Citanje ove posve izuzetne knjige budi splet misli koje idu od potrebe da se поблиže objasne pojmovi usmene i pučke književnosti, do pitanja biti književnosti uopće. Već sam natpis *Usmena i pučka književnost* (naravno, bez nekog predumišljaja, ali i bez opravdanije znanstvene potrebe) povezuje usmeno i pučko, ne samo koricama knjige nego i onim i koje se najlakše može opravdati pukom slučajnošću. Ponajprije, materijal je nepravredno zguran u jednu knjigu; a ima ga — već i ovako — za dvije knjige. Pročitamo li upozorenje prve autorice: »Uz jednake poglede o usmenoj poeziji kao i u dosadašnjem prikazu, ali iz značajno izmijenjenoga rakursa, usmjerenog na prikazivanje žanrova u povijesnom razvoju i recentnim oblicima — bit će napisan *drugi dio* [ist. I. F.] pregleda usmene književnosti (str. 323); — pročitamo li dakle to upozorenje, postaje jasno da je građa, bar prema autoričinu pogledu, u najmanju ruku još jednom tolika. Nadalje, autorica je izlaganje prekinula tamo gdje počinje takozvana »novija« književnost hrvatska, negdje na završetku preporodnog razdoblja (»Tek se doba narodnog preporoda počinje orijentirati prema namjernom traganju za usmenom književnošću koja se sada gleda kao osobit književni tok«; str. 322). Konačno, i druga je autorica, premda je građu obuhvatila sve do najnovijih vremena, ne zaboravivši pritom ni sasvim osebujan tip suvremene pučke književne komunikacije kao što su takozvane »ilustracije«, tjednici poput »Arene« i »Vikenda«, ipak ostala dužna (dakako, više sebi i svom istraživačkom trudu nego nama) dalju provjeru prebogatog materijala i još produbljenije teoretsko uopćavanje ovog nadasve zanimljivog i, nemojmo se varati, važnog oblika književnog izživljavanja takozvanih širokih slojeva.

Nije samo natpis knjige podložan kritičkoj opasci; i u okviru dosad objavljenih pet knjiga *Povijesti hrvatske književnosti* (a ova je, prema zamisli izdavačevoj, prva po redu) ima sličnih, i vrlo teških, nerazmjera: dovoljno je pogledati treću i četvrtu knjigu. Treća knjiga *Od renesanse do prosvjetiteljstva* (zanemarimo sad činjenicu da je ona bila objavljena prva; da je njezin tisak — jedini — nešto sitniji pa će u njoj materijala biti više za arak-dva, dakle ne 400 nego 430—440 stranica) obuhvaća građu pretežnog dijela takozvane starije književnosti hrvatske. Rečeno Vodnikovim primjerom, to je — bez Jagićeva dijela o »glagolskoj« književnosti (str. 9—60) — čitava Vodnikova *Povijest* (dakle str. 61—406); rečeno Kombolovim primjerom, to je građa od str. 57. do 482. njegove kudikamo sitnije tiskane *Povijesti hrvatske književnosti do Preporoda*. Slična se »nepravda« desila i u četvrtoj knjizi *Ilirizam — Realizam* (str. 7—217 + 489—494, odn. str. 219—488 + 495—502), koja obuhvaća većinu 19. stoljeća, odnosno godine 1830—1860. i 1861—1892. (ili, prema dosad uvriježenoj periodizaciji, do 1895. godine); a svaki je od tih dijelova, i u ovakvoj strukturi, zapravo zasebna knjiga. Peta knjiga, *Književnost moderne* (1892—1914), po stranicama 7—374, bliža je objujmom prvoj i drugoj knjizi nego trećoj i četvrtoj; uspoređena s prvom, ona je

dvostruko tanja, za što nema nikakva razloga. Prema tome, ako zasebne knjige posvećene usmenoj i pučkoj književnosti ostavimo na početku (i dademo im brojeve 1 i 2), dosad objavljena građa u pet knjiga morala bi zapravo biti artikulirana u ovom nizu knjiga: (1) Usmena, (2) Pučka, (3) Srednjovjekovna, (4) Renesansna, (5) Barok i prosvjetiteljstvo (uvjetan naslov), (6) Ilirizam, (7) Realizam, (8) Moderna, (9) Između dva rata, (10) Od revolucije do danas. Bez obzira na »privlačnu« brojku 10, ovakav bi raspored kudikamo reljefnije istakao građu hrvatske književnosti. No to su ovdje samo usputne napomene koje su — valja to istaći — postale moguće upravo zahvaljujući izuzetnom i do danas pionirskom naporu zaslužnog izdavača. Samo se tako i smiju shvatiti.

Citanje ovoga prvog sveska, da ostavimo po strani zanimljivost i dobrim dijelom novinu građe, gotovo na svakom prekretništu postavlja na raspravu sociološku komponentu književno-umjetničkog fenomena. Više, očitije nego bilo koji drugi oblik književnosti, umjetnosti uopće, usmena književnost ističe okolnost, bolje reći kategoriju društvenog i povijesnog konteksta u kojem nastaje i u kojem postoji. Nasuprot modernoj umjetnosti koja je, vidimo to i čujemo gotovo svaki dan, u odnosu na ranija razdoblja, nepopularna (»priznao« je to i od te činjenice započeo svoju blistavu analizu strukture moderne lirike Hugo Friedrich; priznao je to prvi, trideset godina prije njega, Ortega y Gasset, pišući 1925. svoj znameniti esej o »dehumanizaciji [moderne] umjetnosti« i upozorivši na tu bitno sociološku činjenicu), — nasuprot, dakle, modernoj umjetnosti koja je svjesno nejasna, usmena je književnost prije svega razumljiva i jasna po upotrebljivosti svoje semantike i rasprostranjenosti svoje metaforike. Zanimljivo je na ovome mjestu sve dalje implikacije koje proistječu i mogu proisteći iz te činjenice, valja samo upozoriti da je usmena književnost, po biti svog nastanka i funkcioniranja — popularna. Nije pak ni svrha djela o kojemu raspravljamo ni ovih redaka kojima ga prikazujemo da tu popularnost, uz prijeteći podignut prst, predbacimo suvremenoj umjetnosti; želimo jednostavno upozoriti na nezaobilaznu činjenicu da kategoriju društvenoga nikako ne možemo isključiti iz našeg nastojanja da se fenomen umjetnosti racionalno shvati. Jednostavnije rečeno, usmena se književnost ne mora brinuti za svoju razumljivost, prihvatljivost; ona stopostotno, bez ostatka korespondira sa svojim konzumentima, i ona sa zadovoljstvom može ukazati na brojnost vlastite publike; moderna se umjetnost, svjesnim izborom, upravlja ograničenom broju konzumenata pa se tako, čak i mimo vlastitu želju, već u času nastanka javlja kao polemika; u najblažem smislu kao polemika protiv postojećeg, prethodnog sustava izražavanja, rušeći ga i namećući svoj. »Prepoznavanje« kanoniziranih postupaka (ali njihova svježina, još nepoznata upotreba), to je način postojanja usmene umjetnine. Neprepoznavanje, upravo i nemogućnost prepoznavanja neiskusanih, »premijskih« postupaka, to je bit modernoga umjetničkog izražavanja.

Tako promatrana, ova knjiga u oba svoja dijela, i »usmenom« i »pučkom«, otkriva, ogromne, nabujale rijeke koje se valjaju ispod usplahirenih potocića »službene« umjetnosti. Promatrana povijesno, u povi-

jesnom tijeku, ta je činjenica izravno proporcionalna društveno-političkoj strukturi zajednice. Ne mislimo time ni izdaleka reći da se takozvana »viša« književnost ograničava stoljećima na onaj tanušni sloj nacije (jedva 1 ili 2% pripadnika vladajućih slojeva koji znadu čitati i žele čitati); jer njegova se uloga i značenje u okviru nacionalne književnosti ne svodi isključivo na taj zaprepašujuće neznatan broj; mislimo samo podsjetiti da ono 98% pučanstva bez ikakve sumnje svoje književnoumjetničke potrebe ne podmiruje na istim vrelima na kojima to čini takozvani učeni sloj. Točnije rečeno, Petar Hektorović ne samo da čuje, nego i sluša, zapisuje i, priznajmo mu to, divi se pjevanju i »prigovaranju« (razgovoru i nadmetanju) svojih suputnika ribara Nikole i Paskoja. Bez obzira na žanrovsku konvencionalnost, činjenica je da se »učena« književnost obraća »priprostoju«; i da je obratan smjer neostvariv. Istina je da »učena« književnost intervenira u »priprostu«, da se njezini tragovi osjećaju na tekstovima usmene, ali je tu više u pitanju usluga iskustva nego nadmoć nadahnuća; taman toliko koliko je očito da je u predivnoj tužaljci *Majka Margarita* dosljedna, uporna, nepogrešiva izvedba doprinos Barakovićeve, a emocionalna supstanca čudesne bugaršćice dobro koje se u taj čas odista može nazvati općenim.

*Usmena književnost* Maje Bošković-Stulli pokazuje upravo to: i dosad neumorno isticanu, bogatim istraživanjima potvrđivanu ali nigdje sustavno prikazanu istinu o hrvatskoj književnosti kao jednoj od rijetkih u kojoj su te dvije matice odvojene ali paralelne i bliske do međuovisnosti; ne samo po naravnoj činjenici da (u našem kulturnom krugu, u ranom srednjem vijeku) *lingua vulgaris* i u pjevanju »učene« književnosti zamjenjuje latinski odnosno starocrkvenoslavenski, da prema tome učena književnost — preuzimajući pučki jezik — nužno preuzima i čitav semantički i semiotički arsenal pučkog izraza. Otuda je i dilema: kako da se disciplinira ova golema i po utjecaju na tzv. umjetnu toliko znamenita građa — razriješena upravo osloncem na umjetnu. Ona je »povjesnija« od usmene; budući pisana, ona je sačuvala mnogo pisanih, i to vrlo relevantnih, svjedočanstava o usmenoj; ukratko, ona je, po svojoj biti, podložnija i podesnija znanstvenom istraživanju. Zakoni kauzalnosti, pojačani zakonima sukcesivnosti, u njoj su očitiji; dio njezine ljepote krije se i u toj nezaobilaznoj međuovisnosti pojedinih njezinih članova; kategorija historijskog vremena osnovna je vertikalna oko koje se gradi njezino postojanje. Obratno, zbog načina postanka i prenošenja, usmena računa s čudesnom »bezvremenošću«; prividnom — doduše — ali sugestivnom do te mjere da se toj »bespovijesnosti« i povijesna zbivanja natapaju dubljim, nadvremenim značenjem. Jedinствена bugaršćica o Marku Kraljeviću i bratu mu Andrijašu, koju bilježi Hektorović, povijesno uzima samo kao polaznu pretpostavku. Braća su, doduše, povijesne ličnosti, štoviše poznate povijesne ličnosti, ali ta činjenica služi samo umjetničkoj fiksaciji njihova slučaja: on — taj slučaj, a ne znamenita braća — glavni je junak predivne balade. Sasvim je jasno da se povijesna istina o dvojici braće ne da izlučiti iz slušateljeva (odnosno, danas isključivo) čitateljeva doživljaja. Ali Hektorović, u času ribanja, i njegovi

»štioći«, u miru čitanja, čak i bez obzira na pomno zapisanu melodiju i izriječkom istaknuti način kako je valja pjevati, vrlo dobro znaju kako se to pjevanje izvodi. Znaju njegovu temeljnu pretpostavku. Drugim riječima, slušaju i čitaju na isti »formulaični« način na koji usmeni pjesnik pjeva: kao što konvencionalna uvodna formula (ili nekoliko njih, svejedno) pomaže pjesniku da se prenese u tvoračko stanje, tako isto ta formula upozorava i čini pozornom publiku da, kačićevski rečeno, sad, neposredno »slidi pisma« o tome i tome junaku odnosno događaju.

Vodeći građu u osloncu na pisanu književnost, Maja Bošković-Stulli morala je prihvatiti neke uvjete svog izbora: povijest usmene književnosti nužno je napisala kao povijest građe koja je popratna umjetnoj. To je još očitije podsjetimo li na objašnjenje kojim autorica opravdava granicu svog izlaganja: ona je povučena do uključivo preporodnog razdoblja, pa se autorica zaustavlja upravo tamo gdje građa hrvatske usmene književnosti nije više nehotično ostavljen trag u djelima pisane književnosti, nego namjerno traganje »za usmenom književnošću koja se sada gleda kao osobiti književni tok« (322). Onoga časa, dakle, kad se ta građa posve osamostaljuje i kad se oblikuje samostalna svijest o njoj, izlaganje se prekida. Slično vrijedi i za nenačetu građu o žanrovima usmene književnosti »u povijesnom razvoju i recentnim oblicima«, ali bi se taj drugi dio, »zbog različitosti pristupa, koji više neće biti tako izravno vezan uz povijest hrvatske pisane umjetničke književnosti«, izložio »odvojeno« (323). Nastaje tako važno teorijsko pitanje: dobili smo, po prvi put, ovako bogato i ovako sustavno izloženu građu hrvatske usmene književnosti (s uvodnim dijelom koji se odnosi na problematiku usmene književnosti uopće), dobili smo je u povodu i u sklopu prvog dosad sustavnog prikaza te iste hrvatske pisane književnosti, od prvih početaka do konca takozvanog modernističkog razdoblja (negdje oko 1914), ali smo se time, u isti mah, sukobili s dilemom o mogućnosti pisanja samosvojne povijesti usmene književnosti. I još jednom otvorili spomenuto teorijsko pitanje: koliko se građa usmene književnosti daje podvesti pod povijesno; odnosno: nije li povijesnost usmene književnosti nerazlučivo vezana bilo uz povijest pisane književnosti bilo uz društvenu povijest, bolje rečeno uz povijest pretežne većine nacije, većine koja se postupno, tečajem povijesnog procesa, sve više osvješćuje i usporedo s tim postaje sve malobrojnija?

Građa drugog dijela ove knjige, koji je pisala Divna Zečević (*Pučka književnost*, kako kaže naslov djela i njegovo kazalo, odnosno *Pučki književni fenomen*, kako tvrdi natpis na str. 357) svakako je »sretnije ruke« negoli prvi; bar što se tiče maločas dotaknutog problema. Povijesnost njegova mnogo je lakše dokaziva i kudikamo potrebija u času kad tu književnost, odnosno taj književni (ili paraknjiževni, svejedno) fenomen ocjenjujemo. Način postajanja i postojanja ovog tipa književnog aktiviteta gotovo je u svemu nalik na takozvanu visoku književnost. Problem je jedino u estetskom; gotovo da bismo s obzirom na rasprostranjenost i djelotvornost pučkknjiževnog izraza bili u kušniji reći: u takozvanom estetskom.

Jer što je pučka književnost? Dobro upozorava autorica: »Ako dakle iz sveukupnosti svog životnog iskustva pučku književnost proglasimo kao postojeću neknjiževnost, moramo istodobno konstatirati da su vrhunske vrijednosti umjetničke književnosti, a i čitava ta književnost za golemo mnoštvo pismenih, polupismenih i nepismenih slojeva — nepostojeća književnost« (str. 365). I nije tu u pitanju nikakva odmazda, po načelu: »Ti ćeš mene pa ću i ja tebe«, odnosno, ako je s gledišta umjetne književnosti pučka književnost nedjelatna, to je i s njezina gledišta posve nedjelatna — umjetna! Autorica, očito, polazi od Katičićeve tvrdnje o životnom totalitetu u kojemu se jezična postava ostvaruje. Ali je i tu, a to dokazuje autorica prihvaćajući Katičićevu misao, potrebno govoriti o najmanje »dva« tipa životnog totaliteta; čime onda i sama kategorija gubi apsolutnu vrijednost. No upravo nas ta sumnja vodi rješenju: razriješimo li taj totalitet kao ukupnost životnog i emocionalnog iskustva konzumentova, postaje nam jasno koliko je razumijevanje i doživljavanje književnoumjetničke pojave vezano uz povijesnu i društvenu određenost konzumenta umjetničkog (ili nazoviumjetničkog, svejedno) djela.

Još je davni, preporodni Luka Ilić Oriovčanin (vidi ovdje str. 384) upozorio na postojanje pučkog fenomena u hrvatskoj književnosti. On, doduše, govori o pjesmama (narodnim, učenim i — »kalfinskim«, tj. varoškim), on, klasno uzeto, luči tri klase: seljake, ili kako se to i danas može čuti, narod; građane, obrtnike, koji pjevaju varoške pjesme; i tanki sloj inteligencije, koji stvara tzv. višu književnost, onu koja stoji iznad prvih dvaju slojeva, ali koju ni seljaci ni građani ne čitaju; to je onaj društveni sloj što su ga feudalci stoljećima zakupljivali, konzumirali njihove plodove a nikad se ne dovinuli do njihove najdublje poruke. Pučko stvaranje negdje je na sredini puta između narodnog i umjetničkog; osobito je to vidljivo u tehničkom pogledu, jer se pučko stvaranje okretno služi i jednostavnošću usmenog i klišetiziranom složenošću umjetnog. Estetski, ono ne može dosegnuti izvornu čistoću usmene književnosti, niti, još manje, rafiniranu dubinu umjetne.

Tu se sad, ponajprije za autoricu samu, otvara i terminološko pitanje: koliko je adekvatan atribut pučki? Odgovor je dat u praksi. Naziv je uzet iz dalmatinske književne tradicije koja je hrvatskoj književnosti dala i najpučkijega (a to ovdje znači i najpopularnijega, najčitanijeg) književnika uopće, fra Andriju Kačića Miošića; a s njime i njegovim primjerom povezan je upravo i termin — pučki. Jer Kačić sigurno nije pisao za one koji su čitali Gundulića i Palmotića, Ignjata Đurđevića i Petra Zoranića; pa čak ni Petra Hektorovića, unatoč njegovim superiornim bugarštičkim kolažima. Ali je imao nepreglednu publiku; a za preporod učinio koliko i Gundulić! Puk je za Antu Petravića (vidi str. 387), terminološki moguće ali faktički pogrešno, onaj dio naroda koji je svršio — pučku školu! Pa koliko god Petravićev termin bio etimološki pogrešan, on — u skladu s dalmatinskom tradicijom — funkcionira dobro i ako ga shvatimo kako je on u našoj tradiciji uvriježen, on i dalje može sasvim dobro funkcionirati. Valja samo znati koji mu sadržaj daje.

No o svemu tome, osim ove vrijedne knjige (vidi posebno str. 388—391), imamo i studiju Maje Bošković-Stulli u »Umjetnosti riječi« XVII/1973.

*Pučka književnost* Divne Zečević knjiga je (rekli smo već, ova su dva djela sasvim arbitrarno omeđena istim koricama) koja zahtijeva podrobniju ocjenu. Građa skupljena i obrađena u njoj posve je nova. Pa ako je vrijednost dijela što ga je pisala Bošković-Stulli u sposobnosti i vještini da se poznata građa oblikuje prema vlastitoj viziji, a ta vizija potkrijepi vlastitim proučavanjima i rezultatima, dio što ga je pisala Zečevićeva posve je nov, neobrađen i dosad uglavnom nepoznat. Valjalo je ne samo otkrivati građu nego joj i nalaziti metodologiju; valjalo je, kao što je to učinjeno i za usmenu književnost, pratiti građu usporedo s takozvanom umjetnom i u isto vrijeme pokazati u čemu je osobita povijesnost pučke; valjalo je, konačno, ne popustiti pred neprijepornom važnošću i ulogom pučkog stvaranja u povijesti književnog rada u Hrvata: pomno ocijeniti koliko umjetna duguje pučkoj, koliko pak pučka umjetnoj. I naposljetku koliko je pučka književnost nezaobilazan, propeđutički stupanj za pristup takozvanoj umjetnoj, učenoj. Jer poznati stihovi

Na istoku sunce grane,  
na zapadu vidim vrane

plod su jednoga od »najučenijih« stihoklepaca svoga vremena, Franje Ksavera Jarmeka! A njihova je tragika pored ostalog i u tome što su bili krivo adresirani: da ih je pisao pučki pjesnik svojoj pučkoj publici, mogli su oni, uza svu svoju stravičnu rogobatnost, govoriti o neizbježnom sukobu blistavih sanja i mračne, zlokobne zbilje! A ovako su, zbog nemoćne pretencioznosti »pjesnika« (koji nije »pjevač« samo hrvatski, nego i njemački, i francuski, i... tko zna kako još), budući upućene publici koja je čitala Matoša, morali doživjeti — Matoševu kritiku. Još jedan dokaz o sociološkoj uvjetovanosti ne samo umjetničkog aktiviteta nego i onoga što se tim aktivitetom samozvano želi nazvati.

Dva izuzetno vrijedna djela — u jednoj knjizi. To je, ujedno, i naš najveći prigovor.

**Ivo Frangeš**

## **Preliminarnost kao korak naprijed**

Prva rečenica zapisana hrvatskim jezikom jest usmena, jest i narodna, pa stoga ističemo da eto upravo tako počinje nacionalna pisana književnost. Možemo joj, ako baš hoćete, zanemariti invokativnost kršćanskoga sadržaja, no ne bismo smjeli mimoći njezino praktično značenje u svakodnevici narodnoga života, očitovanoga individualno ili kolektivno; izriče se prije započinjanja bilo kojeg čina; više ili manje odlučnog, ali uvijek brižnog; kraćeg ili pak (namjerno smo na planu simbolike) toliko dugog koliko traje cijela jedna povijest, u ovom slučaju povijest književnosti. Možemo li odmah i zaključiti da je upravo zbog toga pisano stvaralaštvo

i tako beričetno? Ako da, onda vrijedi ponoviti da je to ponajviše stoga što usmenost i narodnost sve do dana današnjega nisu napuštali svoju mlađu i pismom ostvarenu pratilju. Navedeno odmah potvrđuje i tekst na čiji smo se incipit upravo pozvali, koji je ujedno višestruko, pa i književno cjelovit, iako ne možda tako da bi bio sazdan kao jedna književna forma, konkretno bugarščica, kako je to domišljato pomislio Slamnig,<sup>1</sup> pa zatim možda i nepotrebno povukao svoju tezu, već barem onako kako su to uočili s obzirom na usmeno Bratulić,<sup>2</sup> a s obzirom na ritmičko pulsiranje Hercigonja<sup>3</sup> i Bratulić.<sup>4</sup> Nemam razloga išta miješnjati u onome što sam i sam napisao o *Baščanskoj ploči* kao dijelu teksta narodne kulture i usmene književnosti,<sup>5</sup> ali bih mogao ponešto nadodati, pa ako i ne bi bilo tako čvrsto odredljivo kao prethodno, barem se neke pojave iskazuju problemski i označuju rekonstruktivnost kao postupak u književnoj arheologiji, pa i njezinoj povijesti kao mozaiku.

Daljnji, naime, podatak u *Ploči* karakterističan za bugarščicu jest konjunkcija *da* u dvjema ustaljenim formulama (»Da iže to poreče klini i Bog«, »Da iže sdě živet, moli za nje Boga«), što ima stilsku funkciju potvrđivanja, naglašavanja, u značenju *tako, neka, nego, dakle*; znači da tekst *Ploče* nije podvrgnut samo ritmizaciji nego i stilskom isticanju.<sup>6</sup> I u bugarščici je ovo svojstvo locirano na samom početku stiha i sadrži istu stilsku funkciju. Da se ne traži i drugdje, upućujem na dva zasad najstarija i općepoznata primjera, što ih je zapisao Hektorović: *Marko Kraljević i brat mu Andrijaš*, stihovi 11, 31, 43, 58; *Uojevode Radosav Siverinski i Ulatko Udinski*, stih 18. Možda Slamnigova pretpostavka o

<sup>1</sup> Ivan Slamnig, *O stihu hrvatske poezije 17. stoljeća*, Zbornik Zagrebačke slavističke škole, Zagreb, 1974, br. 2, str. 43—50.

<sup>2</sup> Josip Bratulić, *Jedanaest stoljeća hrvatske književnosti*, »Kritika«, Zagreb, 1970, br. 13, str. 452—469.

<sup>3</sup> Eduard Hercigonja, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 2. *Srednjovjekovna književnost*, Zagreb, 1975.

<sup>4</sup> Josip Bratulić, *Nav. dj.*

<sup>5</sup> Josip Kekez, *Meduprožimanje usmene i pisane srednjovjekovne hrvatske književnosti*, »Croatica«, Zagreb, 1977, br. 9—10, str. 7—58.

<sup>6</sup> Da je ovo prastaro *da* u srednjovjekovnim tekstovima i bugarščici ipak u stanovitoj stilskoj svezi potvrđuje i *Dundulovo viđenje* iz *Petrisova zbornika*, u kojemu su i drugi rekviziti tipični za bugarščicu. *Dundulovo viđenje* je ujedno ilustrativan primjer kako prijevod biva ostvaren usmenopripovjednim — naravno, domaćim — stilom. Evo samo jedne tipične parajezične usmene rečenice: »I kada bē treti dan, počē ga Dundul prositi toga dlga u toga prijatelja za tri konje.« Srednjovjekovna stilistika ima to obilježje da različitim vrstama usmenoga stvaralaštva gradi pisanu fakturu, i to ne samo općenito, nego je i svaki pojedini tekst u tom smislu raznovrstan; pa su čak i u proznom tekstu prisutni i stihovi različite duljine i različitih pjesničkih oblika odnosno različite književne vrste. Kad smo već na *Dundulovu viđenju*, neka nam posluži kao ilustracija kako se u prozu asocijacijski ubacuje stih (sporedno je što nije narodni, postupak je isti kao da jest): Redovnike i use božje službenike tih vsih nenavidjaše (...). Podcrtani osmerac čest je u starim crkvenim pjesmama, a inače mu prethodi osmerac s kojim se rimuje i koji završno uvijek sadrži *redovnike*, pa onda u proznom tekstu ovo *redovnike* asocijacijski povlači drugi dio metričke konstrukcije: *i use božje službenike*.



*Baščanskoj ploči* kao bugarščici ni ne stoji, ali je, vjerujem, očito da je svečani čin darivanja obilježen estetskim podacima, primarno iz poetike usmenoga, a ni to nam nije povijesno beznačajno. Sve to skupa zapravo proistječe iz zahtjeva slavlja i njegova narodskog konteksta, pogotovu kada isti takav kontekst očituje i *Vinodolski zakonik*, čiji je incipit narodskiji i u svakodnevici praktičniji negoli onaj u *Baščanskoj ploči*, pa onda i narodnu versifikaciju, po čemu su oba spomenuta naslova vrlo analogna. *Baščanska* je *ploča* takve provenijencije da može naginjati ritmu, stihu, metričkom modelu; dok se zakonici i statuti doduše klone poezije, ali pri utemeljenju, potaknuti sviješću o vlastitomu, narodnomu, što rado i sami ističu, pa unose i u paragrafe, uvodno su već samim činom spremni na poetsko. Prije nego se nepisano pravo njihovih (i naših) predaka unese u paragrafe, koji dakako ne podnose nikakvu poeziju pa ni ritmizaciju poezijom, daje se informacija o vremenu i sudionicima sesije svečano postavljena pomoću epskih i lirskih deseteraca, lirskog osmerca odnosno dvanaesterca:

V ime božje, amen. Let gospodnjih 1288, indicio prvo, dan 6 miseca jenvara.

*U vrěme kralja Ladislava (4 + 6), preslavnoga kralja ugarskoga (4 + 6), kraljestva njega leto 6 na deset(e). Va vrime ubo velikih muži (5 + 5), gospode Fedriga, Ivana, Levnarada (6 + 6), Dujma, Bartola i Vida (8), krčkih, vinodolskih i modruških knezi (4 + 6; 6 + 6).*

Naši su književni folkloristi, a osobito medievalisti vrlo skeptični kada je riječ o izvlačenju stihova iz proznog teksta, pogotovu ako neki metri mijenjaju granice prije uspostavljenih kulturoloških zona. *Vinodolski zakonik*, kao i druga vrela, uvjeravaju nas u razvijenost hrvatske poezije, npr. i epske, i likovima i građom starijom od one što je vezana za tursku najezdu, ali inače vrlo srodne, mijenja se samo građa; također i da čakavsko područje njome obiluje. Za dalekosežnije zaključke pak, bit će valjda još podataka.

Knjiga u povodu koje ovdje govorimo, naznačila je i htijenje da definira takve pojedine regionalne zone, da uočava i versifikacijske pojave, naravno uz mnoštvo drugih nezaobilazivih komponenata davno izgrađene poetike, pa se odmah lako uočava da je njezino polazište načelno sretno izabrano, ali da mu — kad bi i bilo povijesno obuhvatno, što nije — za nadogradnju manjka odlučan broj svjedočanstava, pa se postavlja i pitanje koliko je uopće u ovom trenutku primjereno. Upravo versifikacijsko pitanje vrlo zorno izaziva sumnju u ovaj tip povijesti; dobilo je ono u *Povijesti usmene književnosti* jedva jednu stranicu, na kojoj su iznijeta dosadašnja rijetka stanovišta, načelna i neargumentirana iako u osnovi točna.

Iako na žalost tek krnje interferencijski, pisana je ova *Povijest* i iscrpno i sintetički, na osnovi trenutno zatečena stanja, što uostalom rade i sve druge dobre povijesti književnosti, pa ipak moramo odmah upozoriti da ćemo o vrstama usmenoga stiha, a to znači i oblika u dotičnu stihu, više doznati iz same proze negoli iz pjesništva, što je za srednji vijek

uostalom i logično. Pri unutrašnjoj rekonstrukciji proznoga teksta odnosno srednjovjekovne stilistike, doduše, možemo, pa i trebamo, uvažavati prilog stihovanoga predložka odnosno latinske cursus-paradigme, ali koja u našem tekstu nerijetko biva provedena i sredstvima jedino nama svojstvenima; mi moramo uvažavati i brojne strukturne ustaljivosti u jeziku, i, naravno, adekvatno ih procesu ustaljivanja tumačiti, ali ne smijemo zapostaviti, naprotiv, svjesno (izrazito) ritmiziranje poznatim metrom poznatih oblika, kako to očituje analogno i stihovima ritmizirana narodna zdravica. Pa ako već i postoji jezično-strukturna ustaljivost stiha, nije li i to znak prisutnosti tekstovnih jedinica u dotičnu metru. Vončina studija npr. o podrijetlu Zoranićeva proznog izraza<sup>7</sup> navela je Pantića na tvrdnju kako bismo tako mogli svaku prozu smatrati stihovima isprepletenu.<sup>8</sup> No, ipak je Vončina načelno u pravu. Pop Martinac će deseterački požaliti što Turci *nalegoše na jzik hrvatski*, pri čemu deseterac možemo smatrati slučajnim, jezikom ustaljenim u smislu kako i danas u najšturijoj prozi ili novinskom članku (osobito naslovu) iskrasne deseterac ili neki drugi stih (najčešće osmerac), ali je i to rezultat obrazovanja na dugoj tradiciji. Martinac inače poseže za epskim već poetski primijenjenim desetercima (ne bih ih sada ovdje htio ponavljati), a da se ne bi nevjerno pomislilo kako su do njega dospjeli pred strahom od Turaka, osim na navedeni *Vinodolski zakonik* iz 13. stoljeća, pozivam se i na *Pisan svetago Jurja* iz 14. stoljeća, osobito njezin deseterac-epsku formulu; također i na druge, ali možda manje atraktivne izvore.<sup>9</sup> Ipak: slijedeći primjer više dolikuje Matičinoj zbirci negoli možda Istri iz prve polovice 15. stoljeća: *Sestro naša* (Melestino), *otvori nam vrata* (10). *Otvoru vam vrata; da boju se vraga* (6+6), uslijedit će odgovor, a kad ih već pusti unutra: *skuha im večeru, prostri im postelju* (6+6).<sup>10</sup>

S druge strane, i što je donekle rjeđe: ako u tipično proznom tekstu, čije rečenice ponajčešće počinju sa *i*, što znači da se može precizno očitati gdje je početak a gdje kraj rečenice, svi rečenični dijelovi pulsirajuće prohodno teku, a u svakoj je rečenici broj slogova isti, zaključak je samo jedan: stih.

<sup>7</sup> Josip Vončina, *O porijeklu Zoranićeva proznog izraza*, »Umjetnost riječi«, Zagreb, 1968, br. 3.

<sup>8</sup> Miroslav Pantić, *Petar Zoranić i naša narodna književnost*, »Zadarska revija«, Zadar, 1969, br. 5.

<sup>9</sup> Uostalom, zašto ne spomenuti i *Aleksandridu*, koja je inače puna građe iz više usmenih oblika, pa i stihova različite duljine poredanih jedan do drugoga:

(Dragi moj Aleksandre,) sada vrime došlo je / za baščinsku zemlju biti se; / vazmi vojsku i na boj pohodi /.../

Smrtju Filipovu ja oskrbih / i dite njegovo (nejako) ja požalih i njega hoću u dvoru carstva moga da bude i da shranju ga i carskim običajem nauču ga. I knjigu moju prijamše brzo ga k mani dovedite i paki na ono carstvo vraću ga. Kandarkusa vam poslah, vernoga moga, u zemlji vašoj gospodovati (i) vojsku vašu k mani posilati. (I) danak mani po zakonu prinesite. / Filipovo dite k mani dovedite /.../ (Prema Štefanićevoj *Hrvatskoj književnosti srednjega vijeka*, str. 321).

<sup>10</sup> *Amulet s molitvama i legendom o Sisinu*, v. Štefanić, *nav. dj.*, str. 181.

Elemente epskog pjevanja i narodnog pripovijedanja relativno dostatne za rekonstrukciju (naravno, uz osmišljajno povezivanje s drugim poznatim podacima), koji čak intenzivno razaraju epistolarne formule i kancelarijski stil bacajući ih na rubove, ili ih zadržavajući samo uvodno, nalazimo osobito u legendama, pričama i romanima.<sup>11</sup> I Gundulićevo nasljedovanje epske pjesme ima svoje korijene u srednjem vijeku. Nije, naime, Gundulić samo poznavao narodnu epiku i nije njegov susret s njom ostvaren jedino time što se služio njezinim likovima, motivima i temama (kako se obično ističe) nego je poznavao i tradiciju nasljedovanja epske pjesme, u prvom redu tehniku oblikovanja epskih scena po uzoru na narodnu, pri čemu treba imati u vidu da autor *Osmana*, najargumentiranije prilike u svekolikoj hrvatskoj književnosti, taj kompozicijski postupak nasljeduje iz starijih razdoblja, praktički iz srednjovjekovlja. Autorica *Povijesti usmene književnosti* zaključuje medijevalnu epohu uvažavajući Slamnigovo i Petrovićevo odnosno Hercigonjino mišljenje, po kojemu nije opravdano »isključivanje narodnog pjesništva, kao hipotetičkog činoca utjecaja, iz raspravljanja o genezi našeg umjetničkog stiha (pa i onda kada je riječ o osmercu) premda zapisi narodnih pjesama potječu tek iz kasnijih vremena«. Pretpostaviti nam je da je točno kako i »neliturgijska poezija, formalno oslonjena na latinsku crkvenu pjesmu, versifikacijski tako ustaljena jer je mogla biti lako adaptirana na autohtonu podlogu, na pretpostavljenu staru hrvatsku versifikaciju, rani pučki stih«, ali i u tome očito moramo biti odlučniji. Stil pisca zasnovan na vrlo adaptiranom sužvljenju s usmenom tradicijom, a realiziran nadahnuo neposredno i bogato asocijativno čini više ili manje prepoznatljivom građu lirske pjesme, epske pjesme, paremiakus odnosno njihove stihove i intonaciju. Stih latinske crkvene pjesme u našem se tekstu intonacijski relativno lako razlikuje od domaćeg, narodnog. Pa ako je možda i prema stranom predlošku pretočen u hrvatski stihom koji ne odaje prepoznatljivost predloška odnosno da ni u kojem smislu stih bilo kojeg metra ne hramlje, označuje tradiciju vlastitoga. Upravo razne duljine u prozi podržavaju gornju postavku. Poslovice pak u šesteru i osmercu, navlastito rimovane, ponajbolje to potvrđuju, kao i brojne kolokvijalno ustaljene cjeline (ne eventualno u prozi nego baš u pjesništvu).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Navoditi sve takve tekstovne jedinice i njihove narativnostilske postupke, bilo bi za ovu svrhu preopširno. Skrećem pozornost samo na to kako se npr. u legendama uvodno poziva na kroniku ili koja druga vrela, kao i na mjesto zbivanja radnje, kancelarijskim stilom, da bi odmah iza toga potekla usmena narativnost, s brojnim stilskim postupcima usmene pripovijetke.

<sup>12</sup> I u nekim primjerima što sam ih izdvojeno donio u navedenoj radnji potvrđeno je postojanje nekih osnovnih stihova, ili njihovih dijelova, u narodu odnosno u usmenom stvaralaštvu. Oni su primjerice ustaljene paremiološke ili druge kolokvijalne cjeline, koje kao takve bivaju za nove potrebe izdvojene iz govora kao stih. Da je riječ o narodnom osmercu, ilustrativan je primjer *Ot ljubvi ženske: A ni na svit još se rodil/ ki bi ženi vse ugodil*, što je parafraza poslovice *Taj se nije još rodio, tko bi svima ugodio*. Budući da je riječ o semantičkoj prilagodbi, potvrda je još potvrđnija. *Ot ljubvi ženske* i inače voli poslovicu sadržajnopoučnu, ali i zbog versifikacijskih razloga:

Versifikacijsko pitanje zadire i u brojna druga što ih asocira ova povijest književnosti, i ne samo u intenzitet nego i u ekstenzitet usmeno-književnog trajanja. Trenutno bez izrazitije želje da se o ovom pitanju razglaba — mislim da je to autorica vrlo razložno kriterijski postavila u radovima koji su prethodili njezinoj *Povijesti*, a ovdje ga navodim kao primjer za najstarija razdoblja, bilo geografski bilo dijakronijski, posebno što se tiče pojedinih oblika — navodim samo primjer stećka, čiji izraz osim versifikacijski nudi građu i u ovom smjeru. Već je poznato da je rečenica na stećku ritmizirana usmenim pjesništvom i da nosi stihove ili dijelove stiha, u što bih dakako ubrojio i cjelovite osmerce, ali — do čega dolazi Svetozar Matić, pa ga doslovno i citiram —: »Istočno od linije Rađevina — Boka Kotorska, to jest na zemljištu srednjovjekovne srpske države, sačuvani grobni natpisi nemaju ni tragova stiha, niti svih onih karakteristika epskog doba koje odlikuje bosanske natpise: viteza, vernih slugu, sahranjivanja na baštini, iako su ostale formule istočnih i zapadnih natpisa zajedničke, a nekad doslovno iste.«<sup>18</sup> Ako su dijelovi stiha na stećcima iz bugarščica, onda barem znamo dokle možemo geografski, pa i historijski, protegnuti i ovaj oblik, bez bojazni da ćemo pretjerati. Isto se odnosi, naravno, i na epsku pjesmu, kao i lirsku.

Dakako, proces međuprožimanja dvaju književnih tokova ne prestaje prelaskom pisanoga stvaralaštva u nove stilske formacije niti se iscrpljuje navedenim oblicima niti njihovim dijelovima, ovdje tek krajnje izdvojeno nabačenima za ilustraciju nekih pojava. Svi oni zajedno, nakon što bivaju uočeni, odlučno nadopunjuju a nerijetko i mijenjaju našu predodžbu o pisanom i usmenom stvaralaštvu. No, stoga postavljaju i pitanje koncepcije i mogućnosti ostvaraja jedne cjelovite povijesti usmene književnosti ovoga tipa, posebno u naše dane. U svojoj izvanrednoj studiji *Usmena književnost u sklopu povijesti hrvatske književnosti*, što je pročitana na znanstvenom savjetovanju o povijesti hrvatske književnosti, a prvi put objavljena u »Umjetnosti riječi« br. 3, 1967, dala je Bošković-Stulli iscrpan tlocrt (pa i nacrt) povijesti usmene i povijesti pučke književnosti, što bih ja gotovo bez ograde, čak zanosno, i sada potpisao. Nije toliko ni nejasno pak, zašto je autorica odustala od na-

---

*smrti ni uteći* (6), ali *smrti ni uteći* (8). *Plač Marijin* u Štefanićevoj *Hrvatskoj književnosti srednjega vijeka* ima osmerac — da izvučem samo jedan primjer — *plačem ništar ne dobivaš*, što odgovara općekolokvijalnom *time ništa ne dobivaš*, pri čemu se *time* daje varirati brojnim supstantivima u instrumentalu, među kojima je upravo *plač* možda i najfrekventniji. Da narodni osmerac podržava primjenu osmerca u pisanoj književnosti i iz drugih usmenih vrela također očituje *Plač Marijin*, kojemu je i tematski, a ne samo versifikacijski, tužbalica najprimjerenija: *Ča mi rabi nevoljnici, / tužnoj ženi žalosnici*.

<sup>18</sup> Svetozar Matić, *Tragovi stiha na stećcima*, u knjizi *Naš narodni ep i naš stih*, Novi Sad, 1964, str. 246—269. Matićevo tumačenje u ovoj vrijednoj studiji da je tome tako što je pravoslavna crkva imala odbojan stav prema narodnomu stvaralaštvu ne čini nam se prihvatljivim, jer se svi njegovi argumenti provjeravaju i drugdje. Moramo pretpostaviti, dakako, da je i osmercačke i deseteračke pjesme bilo u izobilju s obje strane povučene granice; pa da se uzrok navedenomu pronađe, potrebno je drugo fundiranje.

---

vedenoga predložka, odnosno zašto ga je osjetno suzila iako i ovakav kakav jest u njezinoj historiografskoj kreaciji biva šarmantnim. Dobar dio razloga je primarno objektivne prirode, što znači da proizlazi iz statusa usmene književnosti i stanja znanosti o usmenoj književnosti. Sumnju u to je li moguće s interferentnoga aspekta obuhvatiti cjelovito i ujedno sagledati specifičnosti po kojima se usmena književnost razlikuje od pisane izražava autorica već na samom početku knjige i sugerira zapravo niječan odgovor. No, provedba joj ipak podosta odudara od uvodne postavke. A kada bi to načelno i bilo moguće, nužno je kazati da se unutar njezine sumnje ugnijezdio problem što ga je mogla natkriti takva povijest, ali ne i razriješiti: ona zapravo prihvaća opredjeljenje oslonca na građu iniciranu u funsnotama znanosti o pisanomu stvaralaštvu. A to je nedostatno, pa i kada bivaju višesmjerno osmišljene potencijalom kakvim raspolaže autorica *Povijesti*. Nakon unutrašnje rekonstrukcije, Ignjat Đurđević npr. nudi obilje materijala o prisutnosti usmene građe svoga doba, dok je Švelecova bilješka samo detalj u toj cjelini. Slično je s Bunićem Vučićem i brojnim drugima (Belostenčev *Gazophylacium* kao riznica paremiološkog gradiva nije npr. ni spomenut). Ponavljam, raspoloživa građa nije za podcjenjivanje, što upravo potvrđuje ova *Povijest*, a što sam i sâm koncepcijski posve analogno obavio prije nekoliko godina, pa mi je to i poznato. Velikom akribijom, bogatim asocijativnim sposobnostima i valjanim poznavanjem činjenica i pojava Bošković-Stulli se snašla ponajbolje i spasila književno-povijesno krnju koncepciju, koju je još morala i realizirati nedostatnim gradivom. Od ovakve literature što ju je za obuhvaćeno razdoblje trebala sintetizirati, izostala su svega dva-tri naslova: po jedan Bratulićev, Matićev, Vončinin i Pantićev, malo prije sam ih apostrofirao, i možda tu i tamo još koji, prije manje negoli više značajan. Više značajnim smatram Šižgorićeva prethodnika Benedikta Kotruljevića, posebno što se tiče paremiološke građe, koja je za razliku od Šižgorićeve ipak poznata, i pogotovu što se u danom trenutku nije moglo posegnuti za literaturom kojoj podliježu srednjovjekovna vrela. No, već sam rekao — nadam se, uvjerljivo — da induktivni proces još nije bio dovoljno proveden, pa je i mozaik što bi ga tvorila književna arheološka građa osjetno krnj; a kada bi bio i potpun, još ne bi bio povijest. Zbog istoga je razloga i mogla biti naglašena samo ona građa koju obilježavamo srednjovjekovnom, bez obzira na to u kojem je razdoblju zatječemo i koja je pri interferiranju kolala od pisanoga prema usmenome, a ne i obratno. Smatralo se naime da postoji samo prvo, no u medijevalnoj su se epohi obje književnosti ponašale i receptivno i emisijski. Naravno, takva u knjizi dominantno prisutna građa nije mogla biti izostavljena, ali bi ova druga ne samo odlučno nadopunila prvu, nego je ova kao dio usmenoga stvaralaštva književno čistija, osnovnija, starija, a to donekle još znači da nam omogućuje i zavirivanje u prostor onkraj prvih pisanih spomenika, što bi nedvojbeno bilo dostatno za povijesnu cjelovitost. Zbog istoga razloga, necjelovitosti istraženoga, uslijedilo je u knjizi pronalaženje konkretnih primjera iz

kasnijih vremena da bi se metodom analogije vraćalo starijim razdobljima, pri čemu dolazi do kidanja kontinuiteta, a ni primjerenost ne mora biti potpuna jer tekstovi ili znadu biti prvotno pisani, pa sekundarno usmeni, što također samo čini jedan, naknadni, dio ili pak poticaji pisana u uvjetuju novo stvaralaštvo. Pri tome nije nevažno da smo mi, čini se, već podosta iznevjerili termin usmena književnost što smo ga nedavno ponovno usvojili. Dalo bi se pomisliti, ne vidim valjana razloga da bude drugačije, kako nam relativno novi termin ne bi trebao pokrivati ni više ni manje nego što ga je pokrivaio termin narodna književnost, pri čemu bi se mislilo na stanovitu poetiku, a ne na sve ono što traje usmenom komunikacijom. Termin *usmena književnost* samo je uvjetan, a bit će da nije ni konačan; počeo nam je izmicati kontroli i vršiti nasilje u struci kao što je to nekada činio termin *narodna književnost*. Što npr. znači upit, je li pismom fiksirano usmeno djelo pisano ili usmeno? Pa i pisana književnost traje usmenom komunikacijom. Također: zašto onda uopće govorimo o trećem književnom fenomenu? Na »prostoru« što ga oblikuje odrednica *književno misliti*, usmeno i pisano stvaralaštvo puno su bliži nego što se želi predočiti. U pravilu, mnogo toga što se ističe kao specifičnost usmene književnosti odnosi se i na pisanu, a koja ništa od toga ne osjeća kao svoj problem. Neofolkloristika i brojni neoizmi udaljuju nas od našeg osnovnog predmeta, o čemu inače autorica *Povijesti* zauzima primjeren stav, ali oni prethodno i nju i sve nas u struci sputavaju, pa i dalje kaskamo za znanošću o pisanoj književnosti. Uostalom, iz nekontrolirana htijenja za suvremenosti proistekli su osnovni nedostaci ovoga djela, pa i njegova koncepcija. Praktički mišljeno i globalno postavljeno: ne bi nam se povijest usmene književnosti smjela bitnije razlikovati od npr. povijesti pisane književnosti. Razina i broj razlika bio bi po prilici specifičnošću ravan onom u odnosu francuska književnost : hrvatska književnost ili njemačka književnost : francuska književnost ili povijest hrvatske drame : povijest hrvatskog romana. Pojednostavnjeno rečeno, do sada nismo ni imali povijest usmene književnosti, osobito ne valjane, a zapostavljivo je i ono što su donosile povijesti pisane književnosti. Što je tomu tako razloga je poviše, a osnovni je u samoj znanosti o usmenoj književnosti i nedostatku historiografske tradicije. Mišljenje po kojemu se nipošto ne može braniti »zamisao jedne historije nacionalne književnosti iz koje bi usmena književnost bila isključena« u naše doba uopće nije sporno; sporna je realizacija, jer manjkaju osnovne njezine pretpostavke. Naravno, podosta je uzroka i onih izvanjskih, pa počesto i izvanknjiževnih. Kako inače objasniti činjenicu da ova *Povijest* zaostaje na Kukuljevićevu »Arhivu«, a predstoji joj još čitavo stoljeće praćenja intenzivna trajanja, djelovanja i zanimanja za nju, i predstoji joj još se nekoliko puta vraćati na dojučive početke pa ponovno prema ovamo (žanrovski i interžanrovski)?

Ne treba posebno isticati da je usmena književnost starija od pisane, ne treba ni to da joj značenje u nacionalnom trajanju nije manje od učinka pisane književnosti, ne treba ni to da ni brojem ni kvalitetom ostvarenih jedinica, također ni brojem konzumenata, ne zaostaje za

onima u pisanomu stvaralaštvu, čak ni to da je više usluga pružala pisanoj negoli je od ove uzvratno dobivala, a to opet potvrđuje kako joj je prostor od nepune knjige pretijesan. Ipak: s obzirom na prošla razdoblja i imajući u vidu sve dosad izišle knjige iz kolekcije ove povijesti hrvatske književnosti, koncepcijski je ostvaren znatan napredak. I koliko je dakle koncepcija povijesti hrvatske književnosti uznapredovala, toliko je kao njezin dio i sama *Povijest usmene književnosti* Maje Bošković-Stulli učinila kvalitativan skok naprijed. Zahvaljujući sretnom izboru autora odnosno historiografsko-kreativnom potencijalu njegovu, *Povijest usmene književnosti* neće biti podvrgnuta bitnijim korekcijama, ali hoće nadopunama. Iz toga proizlazi i naš sažetak o njoj: vrijedno ali nepotpuno djelo. A to na žalost znači da nacionalna usmena književnost i nadalje ostaje bez svoje povijesti.

Drugi dio knjige, onaj koji govori o tzv. pučkoj književnosti, potvrđuje globalno sve ono što smo rekli o prvom dijelu, pa ako se po stupnju realiziranosti razlikuju, a dokažljivim držim da se razlikuju, onda je i to uvjetovano prethodno ostvarenim/neostvarenim pretpostavkama. Što se tiče samog mjesta pučke književnosti u povijesti nacionalne književnosti, i na ovomu je planu postignuta značajna novost, no ipak nam se čini da su obje povijesti iz prvoga sveska trebale biti odijeljene posebnim knjigama, što možda i ne bi bilo odviše važno da nije riječ o pogrešnom shvaćanju mjesta i uloge dviju književnosti, kako u njihovu suodnosu tako i u sklopu nacionalne književnosti inače.

S druge pak strane: povijesti tzv. pučke književnosti prethodila su uglavnom samo autoričina istraživanja, dok je u tom smislu usmena književnost ipak uživala povoljniji status. Ova povijest tzv. pučkog stvaralaštva morala se ostvarivati od samog nultog polazišta. Stoga će ona zacijelo osim stanovitih nadopuna doživjeti i stanovite korekcije, što je u pomanjkanju bilo kakva kontinuiteta posve razumljivo. Izdvajam tek terminološko određenje, pa i koncepcije u pristupu fenomenu tzv. pučkog štiva koje određuju samu terminologiju. Tzv. pučka književnost jednostavno obolijeva od posve istih dječjih bolesti što ih je nekada preboljevala tzv. narodna književnost, a koje je ova već dobrano prevladala i odbacila, a ova prihvaća i baš odbačenu terminologiju i baš odbačene pristupe. Posebno je problematično što ona prihvaća i odbačenu građu ostalih poetika, pa joj se povijest formira isključivo na estetski negirajućim odrednicama. Učecí dakle na tuđim pogreškama, povijest pučke književnosti raspolaže provjerenim iskustvom samooblikovanja, a kvantitativna i kvalitativna osnovica nalazi se u knjizi o kojoj je riječ. Na nama je pak da ne zaboravimo kako je ona doslovno, ali zaista doslovno, prvijenac i da autoricu podsjetimo na to da bismo kao prvijenac uskoro rado vidjeli i jednu hrestomatiju tzv. pučkih književnih tvorevina.

Josip Kekez

## Eduard Hercigonja: »Srednjovjekovna književnost«

Knjiga Eduarda Hercigonje povijest je hrvatske srednjovjekovne književnosti koja je kao književno razdoblje, kao stilska formacija u smislu »[...] povijesno značajnog stilskog jedinstva, određene strukture struktura«,<sup>1</sup> u ovom djelu prvi put osmišljena. Jagićeva povijest književnosti najstarijeg doba<sup>2</sup> hrvatsku srednjovjekovnu književnost sagledava, naime, samo kao dio glagoljske književnosti, samo kao fenomen glagoljice, izuzetno značajan za hrvatsku kulturu, ali irelevantan za književnopovijesni razvoj naše pisane riječi. Jagićevu koncepciju slijedi niz povjesničara naše književnosti (I. Broz,<sup>3</sup> Dj. Šurmin,<sup>4</sup> V. Lozovina<sup>5</sup>), sve do S. Ivšića<sup>6</sup> koji povijest srednjovjekovne književnosti shvaća kao komparativnu povijest provenijencije tekstova; za njim slijedi Kombolova<sup>7</sup> povijest, koja — u slijedu Ivšićevih komparativnih analiza — povijest našeg književnog srednjovjekovlja sagledava kao rezultat različitih poticaja, utjecaja, dodira i veza s istočnim, zapadnim ili nekim slavenskim književnostima (konkretno češkim). S obzirom na književno-estetsku vrijednost za Kombola je srednjovjekovna književnost početak pismenosti, uvod u književnost, tek predvorje umjetničke riječi. Žanrovski sustav koji Kombol nalazi i vidi u našoj srednjovjekovnoj književnosti može se karakterizirati kao sustav nekih jednostavnih oblika koji prethode razvijenim književnim oblicima i vrstama hrvatske renesansne književnosti. Kombol otkriva čari i draži nekih srednjovjekovnih tekstova, ali to je daleko od prolazne ocjene njegovog strogo estetskog suda. Svojevrsnu koncepciju povijesti hrvatskog srednjovjekovlja dao je i V. Štefanić,<sup>8</sup> no budući da se radi o predgovoru antologiji srednjovjekovnih tekstova, razumljivo je da je sustavna i razrađena koncepcija književne povijesti izostala. Međutim, već po Štefanićevoj periodizaciji i klasifikaciji možemo zaključiti da on srednjovjekovnom razdoblju naše književnosti pristupa s punom svijesću o kompleksnosti žanrovskog sustava kao i o mijenama koje je taj sustav prolazio.

Hercigonjinoj povijesti prethodi, dakle, niz koncepcija koje — bez obzira na mnoge razlike — shvaćaju hrvatsko srednjovjekovlje samo uvjetno i samo u određenim aspektima upravo književnim razdobljem, stilskom formacijom. Tako je knjiga E. Hercigonje prva naša povijest

<sup>1</sup> Usp. o tome: A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb 1976, str. 21–27.

<sup>2</sup> V. Jagić, *Hrvatska glagoljska književnost*, u *Vodnikovoj Povijesti hrvatske književnosti*, Mh, Zagreb 1913.

<sup>3</sup> I. Broz, *Crtice iz hrvatske književnosti*, sv. II, Zagreb 1888.

<sup>4</sup> Dj. Šurmin, *Povijest književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb 1898.

<sup>5</sup> V. Lozovina, *Dalmacija u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1936.

<sup>6</sup> S. Ivšić, *Sredovječna hrvatska glagoljska književnost*, *Sveslavenski zbornik*, Zagreb 1930, str. 132–142.

<sup>7</sup> M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Mh, 2. izd., Zagreb 1961.

<sup>8</sup> V. Štefanić, *Hrvatska književnost srednjega vijeka*, 1. knjiga Pet stoljeća hrvatske književnosti, Mh — Zora, Zagreb 1969.



koja ne samo da srednjovjekovlje shvaća kao stilsku formaciju i od te pretpostavke polazi nego i u svim svojim rješenjima i zaključcima tu polazišnu pretpostavku i dokazuje. Hercigonja, naime, u svom djelu ostvaruje put od književnopovijesnih kategorija ka književnoteoretskim zaključcima kao i književnokritičkom vrednovanju, a istodobno i obrnuti put — od književnoteoretskih postavki dolazi do književnopovijesnih sinteza ili, s druge strane, do relevantnih književno-estetskih sudova. Metodološki gledano, Hercigonjina je povijest srednjovjekovne hrvatske književnosti pluralistička, i to na nekoliko načina: pluralizam metoda prisutan je, s jedne strane, u književnoteoretskom osmišljavanju književnopovijesnog procesa, s druge strane prisutan je u analizi, prosudbi i vrednovanju pojedinog književnog djela. Sam Hercigonja to u predgovoru svojoj knjizi ističe:

Ovaj je pregled pet stoljeća dugoga književnog djela naših, mahom anonimnih, srednjovjekovnih pisaca, pokušaj da se ostvari takvo viđenje njihova stvaralaštva, koje će polaziti od njihova teksta kao potencijalnog književnog ostvarenja, od društvene funkcije te književnosti i od spoznaja o specifičnostima hrvatskog sudioništva u procesu slavenskoga i — šire — evropskoga književnog srednjovjekovlja, te o vlastitostima njezine strukture.

Naglasak je pri tom bio na metodološkom pluralizmu kao uvjetu svojevrsnog prevrednovanja prikazane građe i pretpostavci mijenjanja nekih dosadašnjih procjena i shvaćanja o stupnju »literarnosti« i estetičnosti ostvaraja naše srednjovjekovne proze, poezije i drame. Jer danas je postalo posve jasno koliko je u pravu istraživač književnosti kada, poput D. Daichesa, ustvrdi da »... nema jednog 'pravog' metoda u postupanju s literarnim problemima, nema pojedinačnog pristupa djelima literarne umjetnosti koji bi pružio sve značajne istine o njima ...« jer »... totalnu viziju, ili nešto što se njoj približuje, postižu samo oni koji nauče udruživati saznanja što ih pružaju različiti pristupi«. (*Critical Approaches to Literature*, London 1956.)<sup>9</sup>

Za Hercigonju je povijest književnosti bar dvoje: s jedne strane to je niz povijesnih, socioloških, filoloških, jezično-stilskih, književnopovijesnih, komparativnih, kulturoloških studija i niz književnoteoretskih razmatranja u vezi s periodizacijom i klasifikacijom srednjovjekovne književnosti. Podnaslovi uvodnih studija najbolje pokazuju široki raspon pretpostavki i odrednica što ih Hercigonja postavlja kao okvir svojoj povijesti:

1. *Povijesne i sociološke odrednice hrvatske književnosti srednjega vijeka. Pretpovijest i počeci*

---

<sup>9</sup> E. Hercigonja, *Srednjovjekovna književnost, Povijest hrvatske književnosti* 2, Liber — Mladost, Zagreb 1975, str. 8.

2. *Urijeme i prostor. Periodizacija hrvatske književnosti srednjega vijeka*
3. *Problemi jezika i stila*
4. *Književne vrste*
5. *Opće značajke i vlastitosti dijakronije hrvatske književnosti srednjega vijeka. Hrvatski udio u općeslavenskoj (crkvenoslavenskoj) književnosti*
6. *Dodiri hrvatskoglagoljske i češke književnosti srednjega vijeka. Neke češko-hrvatsko-ruske paralele*

Dakle, u ovom uvodnom dijelu Hercigonja postavlja književnom korpusu srednjovjekovlja relevantan kontekst, što mu pak omogućuje daljnju analizu književnih djela unutar navedenih odrednica povijesnog procesa i unutar granica poetičkog i žanrovskog sustava. Važno je ovdje naglasiti da takvo shvaćanje opće i književne povijesti zazire od svake determiniranosti i mehaničkog svodenja književnopovijesnog procesa na općepovijesne uzroke jer se uloga povijesti kao društvenog događanja svodi na određivanje konteksta djelu, a nikako ne predstavlja element koji bi mogao djelovati na konstituiranje književnokritičke prosudbe djela. Drugi dio knjige najbolje pokazuje kako Hercigonja književnopovijesni proces sagledava isključivo kao mijenu poetičkih normi i širenje žanrovskog sustava, kao unošenje novih žanrova u korpus, što sve može biti u vezi s određenim općepovijesnim mijenama, ali se ne može na te opće promjene svesti niti iz njih objasniti. Osim što predstavlja povijesni i društveni okvir našoj srednjovjekovnoj književnosti, ovaj uvodni dio pokazuje i književnoteoretske pretpostavke u sagledavanju književnopovijesnog fenomena hrvatskog srednjovjekovlja.

U drugom i trećem dijelu knjige, koji nose naslove: *Na vrelima staroslavenske baštine (Književni rad 1. razdoblja)* i *Na obzorju pune zrelosti (Književni rad 2. i 3. razdoblja)*, Hercigonja daje u povijesnom slijedu niz interpretacija nad djelom kao književnim tekstom, kao i niz kritičkih prosudbi o književno-estetskoj vrijednosti tih djela. To je drugi aspekt autorova poimanja književne povijesti. Ovdje se očituje i druga razina Hercigonjina metodološkog pluralizma: u kritičkom sudu o djelu on slijedi koncepciju o vrednovanju djela na osnovi podatka kao i na temelju kriterija srednjovjekovnih retorika, ali isto tako uzima u obzir i stajalište suvremenosti, odnosno kritički sud o djelu u skladu je sa senzibilitetom suvremenog čitaoca. Na taj način ovo djelo predstavlja i poetiku hrvatskog srednjovjekovlja — historijsku i suvremenu istodobno — koja na svojevrsan način dokida dihotomiju između književne povijesti i književne kritike, i to na materijalu izuzetno neistraženom upravo s takvih pozicija:

Imperativ trenutka u istraživanjima hrvatske književnosti srednjega vijeka jest njeno promatranje ne samo kao filološke građe već i kao ostvarene razine umjetnosti riječi.

Takav pristup srednjovjekovnim tekstovima koji može (ili bolje — mora) biti jedan od ingredijenata vrijednosnog suda o promatranim književnim pojavama u nas je, međutim, tek u začetima. Lingvističko-stilistička raščlamba spisa srednjovjekovne književnosti pretpostavlja metodološki složen postupak koji pri komunikaciji s književnom građom, otkrivajući vrijednosti izraza, izbor jezičnih sredstava markirani, podignut iz stilski neutralnog konteksta, nastoji prepoznati i namjeru pisca i respektirati namjeru, doživljaj suvremenog primaoca, njegovo dekodiranje nekog jezičnoga izražajnog sredstva kao stilske informacije.

Jer za senzibilitet moderna čovjeka književnost je srednjovjekovlja otkriće i izazov. Kao odjek estetičkih prosudbi, vrijednosti svog vremena u duhovnom podneblju jednog iz temelja izmijenjenog svijeta, ta književnost potiče na određenje prema svojim vrijednostima i svojim rješenjima umjetničkoizražajnih problema sa stajališta suvremenosti.

I dalje:

Upravo to: namjera primaoca koji komunicira sa starim tekstom ne tek prema vrijednosnim mjerilima razdoblja kada je spis nastao uvjetuje npr. i konstituiranje suvremene prosudbe o nekim do sada zapostavljanim tekstovima kao integralnim elementima žanrovskog sustava hrvatske srednjovjekovne književnosti, njihovu interpretaciju kao porukâ na razini istinskog književnog ostvaraja, estetičkog označenja (zapisi srednjovjekovnih kodeksa, grafiti, privatnopravni i javnopravni dokumenti, pisma i sl.).<sup>10</sup>

Polazeći s navedenih pozicija Hercigonja u svojoj povijesti kronološki kriterij podređuje žanrovskom, tj. prati dijakroniju svake pojedine književne vrste određujući joj mijene poetičkih normi i zakonitosti, promjene dominantnih strukturalnih elemenata, a s tim u vezi često iznosi i niz relevantnih filoloških, književnopovijesnih ili književnoteoretskih problema — npr. o provenijenciji teksta, o jezično-stilskim inovacijama naših prevoditelja i supisaca, o problemu ritma itd. itd. Treba ovdje reći da Hercigonja u književni korpus srednjovjekovlja unosi niz novih vrsta i podvrsta, koje su prijašnji književni povjesničari shvaćali isključivo kao spomenike jezika i pismenosti, te tako izuzetno širi granice žanrovskog sustavu srednjovjekovlja. Unutar dijakronije žanra autor daje vrlo često i kritički sud o pojedinom djelu na osnovi analize strukturalnih elemenata, od motivsko-tematskog sloja, preko kompozicije i jezično-stilske razine pa do razine svjetonazorske. Osobito su u tom smislu značajne analize djela naše srednjovjekovne proze.

Ne ulazeći ovdje u niz značajnih analiza i rješenja koja je u svojoj knjizi dao (npr. analiza gospodarskog stanja glagoljaša, prvi kontakti

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 35—36.

Hrvata s djelom solunske braće, analiza stiha i ritma, problem sinonimike i njezine stilogenosti, otvaranje puta novim vrstama i podvrstama u književni korpus itd. itd.), treba reći da je Hercigonja svojom *Poviješću* dao izuzetno značajan doprinos ne samo povijesti hrvatske književnosti već isto tako — s obzirom na metodologiju — značajan doprinos književnom znanstvu u nas uopće. Vrlo čisto teorijski i metodološki koncipirana, s priupitanošću o vlastitim polazištima Hercigonjina je *Povijest* uistinu dokraja razrađena kao model književnopovijesnog djela. Odredivši fenomen srednjovjekovne hrvatske književnosti kao jedinstveni i cjeloviti književni korpus, kao jedinstveno i cjelovito literarno razdoblje, povijesno i sociološki definirano, s vlastitim književnim vrstama i podvrstama, s postupnošću i određenom logikom razvoja, odredivši ga kao razdoblje u kojem vlada određeni sustav poetičkih normi i zakonitosti, utemeljenih u specifično shvaćenoj koncepciji jezika i stila, Hercigonja našu srednjovjekovnu književnost konstituira uistinu kao srednjovjekovnu stilsku formaciju u punom značenju te riječi.

Dunja Fališevac

### Milorad Živančević: »Ilirizam«; Ivo Frangeš: »Realizam«

Knjiga *Ilirizam—Realizam*, četvrta u nizu edicije *Povijest hrvatske književnosti*, djelo je dvojice autora — podatak koji po mnogo čemu zaslužuje da počnemo upravo njim. Do pojave Liberova izdanja književnopovijesnim poslom bavili su se u nas isključivo pojedinci, sve tamo od Jagića pa do Barca i najnovijih nastojanja. Suvremeni trend specijalizacije s nesagledivim porastom pozitivnih znanja s jedne je strane oduzeo prioritet ideji pojedinačnoga rada, ali je s druge, istodobno, otvorio nezaobilazivo pitanje o mogućnostima motrenja na cjelinu književnopovijesnih procesa. Pitanje o razumijevanju cjeline postavlja se to više u slučaju nacionalnih književnosti kakva je hrvatska, gdje osnovni problem kontinuiteta, njegova narušavanja i ponovnog uspostavljanja nigdje još nije obuhvaćen jedinstvenim dijakronijskim pogledom. Iz specifičnih razloga same nacionalne književne historiografije, sve do Barca orijentirane uglavnom na zgošnj u pozitivnu činjenicu s obveznim metodološkim izolacionizmom, za takav obuhvatan pogled nisu postojale elementarne znanstvene pretpostavke. Pitanje stoga s punim pravom valja postaviti upravo uz monumentalno Liberovo izdanje. Dobili smo specijalističke knjige nesaglediva domašaja, obavljen je golem analitički posao, ostvarene su štoviše i primjerne sinteze iz perspektive različitih, u višem smislu ravnopravnih metodoloških obzora. Ne smijemo međutim zaboraviti da književna povijest i sama, časom svoga pojavljivanja, pripada povijesti. Edicija koju sada imamo postaje onaj povijesni temelj od kojega će morati polaziti svaki novi pokušaj. Pa ako je iz perspektive nenapisanog kompendija hrvatske književne povijesti prvenstvo pojedinačnog ra-

da i moglo biti poljuljano, onog trenutka kada je kompendij tu, pojedinačnom naporu — unatoč svim, makar kako opravdanim ili pokadšto samo nametljivim razlozima galopirajućeg specijalizma — valja vratiti netaknuto, pa i obnovljeno dostojanstvo. A to dostojanstvo pojedinca i njegova napora i nije nigdje drugdje nego baš u mogućnosti da se metodološki fundira vidik i tako sagleda cjelina. Odgovor na pitanje o razumijevanju nacionalne književnosti kao određenoga sustava sa specifičnim zakonitostima razvoja može se stoga očekivati tek u obzoru poimanja samoga povijesnog tijeka. Jedinstvenu književnopovijesnu koncepciju može dakle izvesti, ili barem kontrolirati,<sup>1</sup> samo izgrađeni, da ne kažemo veliki, pojedinac (niz pojedinaca). Široko blago znanja sada je tu, ostaje nam da pričekamo poglede koji pružaju *videnje*. U kojem će pak smjeru krenuti književnopovijesno istraživanje nakon fundamentalnoga Liberovog izdanja možemo ipak samo nagađati. U svakom slučaju, vrijedi porazmisliti i o tomu.

Knjiga Milorada Živančevića i Ive Frangeša *Ilirizam—Realizam* u tom je smislu višestruko poticajna. Na prvi pogled to je metodološki koncipirana cjelina. Pogledajmo samo kazalo. Obje povijesti, i Živančevićeva o razdoblju ilirizma, i Frangešova o razdoblju realizma, sadrže tri analogna istraživačka kruga: 1. *Kulturno-povijesne prilike doba*, 2. *Pisci i djela* i 3. *Književnost ilirizma, odnosno realizma u europskom kontekstu*. Pa ipak, jedinstvo strukturiranja građe izvanjske je, a ne unutarnje naravi. Autori su izgrađeni na različitim metodološkim izvorima, u različitim smjerovima znanstvenog izlaganja, s različitim pogledima na smisao razvoja hrvatske književnosti, i svako kompozicijsko jedinstvo tu dolazi naknadno, više iz praktičnih nego iz dubljih pobuda. Ne bismo dakle pogriješili kada bismo govorili o dvije zasebne knjige, dva zasebna viđenja hrvatske novije književnosti, ali nam se čini da nas šira problematika, pa i sam ideal jedinstvenoga sagledavanja nacionalnih književnopovijesnih struktura (radi se napokon i o tomu da nam se knjiga već i samim načinom svoga prezentiranja nudi kao jedna!), obvezuje na drugi, ako ne važniji a ono — barem teoretski gledano — zanimljiviji put.

Bilo bi svakako zanimljivo čuti zašto edicija *Povijest hrvatske književnosti* u cjelini niti pak knjige koje se javljaju u njezinu okviru — nemaju adekvatna predgovora. Pol bi nam komentatorskog posla bilo unaprijed riješeno s nekoliko uvodnih riječi o metodološkim zasadama s kojih su autori pošli u ovaj, u svakom pogledu fundamentalan posao. Bit će međutim da je i to jedan od problema što ih sobom donosi kolektivan napor poput ovoga, gdje svaka knjiga, svako razdoblje, nije samo predmetna nego i metodološka monada. I upravo stoga što se jedinstvo koncepcije ni u našoj knjizi nigdje izriječno ne obrazlaže, niti ga mi sa svoje strane možemo sagledati, primarnu zadaću vidimo u tomu da pokuša-

---

<sup>1</sup> Nije slučajno u njemačkoj znanstvenoj djelatnosti na visokoj cijeni rad »izdavača« (*Herausgeber*, ne *Verleger*-nakladnik!), čovjeka koji — kada se već radi timski — cijelu stvar zamišlja i vodi do konačna oblika. Takve, centralne osobe u Liberovoj ediciji nije međutim bilo.

mo rekonstruirati neke općenitije, zajedničke probleme što su ih autori, na ovaj ili onaj način, imanentno promišljali, donoseći rješenja o kojima mi sada možemo razgovarati. Relevantnim teoretskim pitanjem stoga ne mogu biti pojedinačni istraživački slojevi, pa ni europski koji u sklopu edicije znači neprijepornu novinu, nego dinamična cjelina dijelova, onaj OBLIK što ga je pred književnog povijesnika još 1910. postavio Vodnik: »Za povijest naše književnosti treba tek naći oblik a to je upravo najteža stvar, i u tom pravcu se još uvijek ne napreduje. već jednako posrće«.<sup>2</sup>

Tri su, koliko možemo naslutiti, glavne teškoće na koje su autori morali nailaziti u traženju toga »oblika«. 1. *Sam predmet*, književnost tzv. malog, »pod razne uprave« rascjepkanog naroda, tzv. nestilogena, nezakonodavna, »nedržavna«, »manje diferencirana«, »zaturena« književnost, da nabrojimo samo neke od brojnih naznačnica koje bi htjele reći isto, 2. *Problem periodizacije književne povijesti* općenito i nacionalne književne povijesti posebno i 3. *Specifični problemi povijesnoga mišljenja*: kriza povijesnoga mišljenja ili njegova renesansa? To su ujedno i tri problemska kruga na koja želimo upozoriti.

1. Prvi se problem u jednakoj mjeri odnosi na oba autora. To je i razumljivo. Uza sav ubrzani razvoj što ga hrvatska književnost proživljava od poziva Maksimilijana Vrhovca iz 1813. na skupljanje narodnih umotvorina pa do pjesništva Kranjčevićeva, njezin je razvoj, više ili manje, tekao u znaku politike. »Zakoni društvenog razvitka — kaže na početku svoje povijesti Ivo Frangeš — nisu u njoj samo neizbježna pozadina, bez koje je bilo kakvo povijesno kretanje nezamislivo; nego i književnost ima ambiciju da na te zakone utječe: povijest i umjetnost vezane su povratnim djelovanjem, i svaki pjesnički napor vuče za sobom, u sebi, svoju zbiljsku pretpostavku« (220) i, nešto dalje, »Kako je temeljno pitanje hrvatskoga javnog i nacionalnog života u to vrijeme problem političkog statusa Hrvatske, socijalno je pitanje, neizbježno; gurnuto u drugi plan« (222). Tradicionalno povijesno pitanje: gdje se nalazi princip mijene, da li u samim književnim strukturama ili izvan njih, za hrvatsku se književnu historiografiju nikada nije moglo postaviti na razini najviše apstrakcije niti s radikalizmom kakav poznaje zapadnoeuropska književnopovijesna misao. I u doba najnižeg oblika filologije i u doba najviših teoretskih sustava jedno je uvijek bilo jasno: odnos između književnosti i društva, napose politike, za hrvatsku je književnost 19. st. bitan odnos bez kojega je književna povijest nezamisliva. I dok u hrvatskoj književnoj historiografiji niti je bilo niti je moglo biti ozbiljnije dileme oko imanentizma zbog specifičnoga razvoja samoga predmeta, upravo činjenica osebnosti nacionalnoknjiževnog procesa unutar europskih književnih struktura potaknula je puno važnije pitanje o naravi samoga odnosa između književnoga i drugih, napose društvenoga niza. U starijoj, pozitivističko-filološkoj školi, književnost se naprosto

<sup>2</sup> Dr. Branko Drechsler [Vodnik], *Historija književnosti Andre Gavrilovića*, »Savremenik«, Zagreb, VI/1911, 4; cit. po knjizi Ivo Frangeš, »Antun Barac, ZAZNOK-SNL, Zagreb, 1978, 6.

deducirala iz povijesti društva i osoba, u novijim slučajevima, kao što je to kod Barca,<sup>3</sup> problem je riješen oblikom piramide u kojoj se društvo nalazi dolje, a književna djela na vrhu, »u zraku«, bez prave veze sa svojim dnom, dok je u suvremenim pregnućima pitanje o odnosu između književnosti i društva postalo pitanjem *funkcioniranja* književnih struktura. U tom sklopu nije nikakvo čudo da se teorija funkcionalizma razvila navlastito u krugu ljudi koji dolaze iz srednjo- i istočnoeuropskih strana (Jakobson se razvija u praškom krugu, Mukařovský, Flaker, Žmegač i dr.).

Polifunkcionalnost književnog djela naslutio je u nas već i Barac: »Umjetnina ne stoji pred čitaocem kao nešto završeno, bez oštanka, nego je treba uvijek iznova doživljavati, pa možda i mijenjati stajalište s kojega je čovjek motri.«<sup>4</sup> I odmjereno i svjesno, izbrisavši Barčevo »možda«, Živančević i Frangeš — svaki u okviru svoga metodološkog sustava — postavljaju književnost u suodnos sa svim relevantnim nacionalnim izvanknjiževnim strukturama, od idejne povijesti (kod Živančevića je to kratka, ali za njegovo viđenje razdoblja ilirizma nimalo slučajna povijest panslavističke ideje na liniji Orbini—Gaj), preko povijesti društva, napose politike (kod Frangeša je to osobna vizija hrvatske političke tragedije s kulminacijom u Nagodbi), do općekulturnih prilika u najširem rasponu časopisa, homoloških područja umjetnosti (funkcijsko polje koje do Frangešova *Realizma* u književnoj historiografiji nismo imali), književnoznanstvenih društava, kazališta i književne kritike. U poglavlju *Pisci i djela* različne rakurse daju životopisne bilješke, stavovi samih pisaca o sebi, o pojedinim problemima, o drugima ili izabrana »poglavlja« iz književnokritičke i znanstvene tradicije. Europski pak kontekst pruža autorima mogućnost da u okviru stilskih formacija romantizma i realizma razmotre specifičnost svoga predmeta. Ni romantizam ni realizam nisu u hrvatskoj književnosti bili »čisti«, teza je obojice autora. Nas međutim ne zanima toliko ta, inače posve točna teza, niti druge teze što su ih o pojedinim problemima izrekli, koliko nas zanima to kako su autori svoje teze izveli, tj. zanima nas ono elementarno poimanje odnosa između književnog i drugih nizova koje im je poslužilo da do svojih teza dođu. A ta nas pitanja vode onda dalje, prema problemu periodizacije i književnopovijesne koncepcije.

2. Nije slučajno što nam se uz problem periodizacije nameće razgovor o povijesti ilirizma Milorada Živančevića, kao što neće biti slučajno ni to da će nas problem književno-povijesne koncepcije potaknuti na razgovor o povijesti realizma Ive Frangeša. Autor *Ilirizma*, vrstan poznavatelj svoje teme, zacijelo je imao razloga da se odluči baš za pojam ilirizma. Isto je tako autor imao razloga da razdoblje, za razliku od Barca koji ga omeđuje god. 1850, pomakne sve do 60-ih i 70-ih godina, tj. do osnutka Jugoslavenske akademije: »Jedan pokret ne pre-

<sup>3</sup> Usp. Ivo Frangeš, *op. cit.*, 38—39.

<sup>4</sup> Antun Barac, *Literatura o Preradoviću*, u *Književnost i narod*, Matica hrvatska, Zagreb, 1941; usp. Ivo Frangeš, *op. cit.*, 23.

staje tako što biva zabranjen, on traje dok su žive njegove ideje i dok služe transmisije koje ih prenose. Zato kao posljednji čin ilirizma ne treba uzimati ni revoluciju, ni Bečki dogovor, već osnutak Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu 1866. godine« (47).

Termin »ilirizam« posvećen je s jedne strane historiografskom tradicijom, s druge je to pojam što ga je u borbenoj fazi kulturno-političkog pokreta skovao Gaj, a prihvatili sudionici epohe. Termin je i danas živ. Zadržava ga, u Barčevu opsegu, Miroslav Šicel u *Pregledu novije hrvatske književnosti*, premda ga ne smatra najsigurnijim, kao što će to, uostalom, pokazati njegov daljnji književnoistraživački razvoj u smjeru odbacivanja »izrazito historijske« periodizacijske terminologije. U svom *Nacrtu za periodizaciju novije hrvatske književnosti* iz 1967.<sup>5</sup> Aleksandar Flaker zastupa jedinstvenost razdoblja kakvu nalazimo i u Živančevića, ali je njegov prijedlog da se prekine s tradicijom »samoimenovanja«, tj. preuzimanja termina iz diskurzivne svijesti književnih pokreta ili programa, te da se razdoblje nazove po funkciji koja čini bit književnog procesa: književnost u funkciji konstituiranja moderne hrvatske nacije ili, jednostavnije, kako to i stoji u Flakerovoj periodizacijskoj shemi: Književnost u nacionalnoj funkciji.

Problem očito nije jednostavan. Ako periodizacijske pojmove shvatimo u smislu teoretskih distinkcija Benna von Wiesea ili Welleka, ako ih dakle shvatimo kao regulativne ideje koje moramo najprije otkriti u samoj književnosti da bismo zatim tu književnost uopće mogli interpretirati, onda nas termin ilirizma neće do kraja zadovoljiti. Sve da je panslavistička ideja i bila konstitutivna ideja cijeloga razdoblja, i onda bismo morali dvojiti. Postojala je i ideja kroatizma, kako to lijepo pokazuje autor na primjeru Vukotinićeva razlikovnog para ilirizam—kroatizam iz 1842. Ili je barem postojalo protuslovlje, nevideno u zapadnoeuropskoj duhovnoj povijesti uopće, kako to lucidno otkriva Krleža u odlomku što ga, s najvećim pravom, ponovno čitamo u Živančevića. Problem međutim nije u idejama, nego u književnim strukturama. Dileme oko književnih struktura autor je najsustavnije izložio u završnom poglavlju o *europskom kontekstu*. Tu je — analizirajući specifičnosti nacionalne književnosti u obzoru europskoga romantizma — pokazao s koliko se problemskih razina mora sučeliti svako analogno nastojanje. Izložio je Barčevo poimanje romantičkih crta hrvatske književnosti toga razdoblja, pokazao da ih ima i više, ali je i njegov zaključak posve točno morao glasiti: »Nije samo romantizam, dakle, nego je i prosvjetiteljstvo onaj tijek s kojim se ilirizam ponajprije mora dovesti u vezu« (214). Pouzdan i sustavan u izlaganju pojedinačnih portreta i opusa, suvereno vladajući nepreglednom pozitivnom građom, autor je zacijelo bio svjestan terminoloških teškoća koje pogađaju baš »njegovu« razdoblje. Moglo bi se reći da su razlozi tradicionalne terminologije prevagnuli kod izbora pojma »ilirizam«, ali bi se isto tako moglo postaviti i pitanje, nije li

---

<sup>5</sup> Usp. Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, SNL, Zagreb, 1976, 103; tekst *Nacrta* u »Umjetnost riječi«, Zagreb, XI/1967, 3.



izbor termina rezultat dubljeg autorova opredjeljenja da proces povijesnog razumijevanja književnih struktura — u sklopu jednog više činjenično nego strukturalno orijentirana funkcionalizma — pokrene ipak izvana, od »strukture struktura« prema djelu, a ne od djela prema van? Bilo kako bilo, periodizacijska je terminologija, ukoliko ne želimo zapasti u nominalizam, stav koji govori ne samo o predmetu istraživanja, nego i o njegovoj interpretaciji.

3. Već i letimičan pogled na povijest realizma Ive Frangeša svjedoči nam da je književno djelo središte autorova interesa. Možemo se svakako zapitati je li to samo slučajno da se *Pisci i djela* nalaze baš u s r e d n i, između nacionalnih općekulturnih okvira i europskih stilskih jedinstava, kod Živančevića romantizma, kod Frangeša realizma. Pa ipak, do kraja izgrađena, izrazito individualna književnopovijesna koncepcija nadaje nam se tek u onom času kada spoznamo da se tri poglavlja Frangešove povijesti nikako ne mogu izuzeti iz vlastite cjeline niti promatrati svako o sebi. Polifunkcionalnost književnih struktura unutar različnih kontekstualnih sklopova tu više nije samo predmet istraživanja, nego i zakonita metoda izlaganja. Uzmimo bilo koji »portret«, npr. Kovačićev. Tu je i paralela, zapravo antiteza, sa Šenoom, tu su i društveno-povijesne prilike, tu je i uzgredna analogija s jednim Stendhalovim stavom, tu je i Jakša Čedomil sa svojim zapažanjima o Kovačićevu djelu, pa paralela s Gjalskim, pa Krležine opaske o »laurizmu«, pa Ivan Kronic, pa Kovačićevi vlastiti misaoni iskazi. Tu je naravno i profinjena analiza samoga djela, pa sintetski pogled na književni lik Kovačićev, koji opet — povratno — osvjetljuje sve dotaknute pojave. I tako je svuda. Društvenopolitičke i kulturne prilike razmatraju se s pomoću pisaca i njihovih djela, pisci i djela rasvjetljuju se ne samo analizom djela, nego i sinkronim paralelama s drugim piscima iz nacionalnog i europskog konteksta, s društvom, s kulturnim prilikama, s diskurzivnim stavovima samih pisaca i kritike. Pitanje čemu pripada primat u odnosu između književnog i drugih izvanknjiževnih nizova ovdje se ne može postaviti, jer je autorov odgovor jasan: u povijesnom procesu ništa ne odnosi prvenstvo, nego se sve »činjenice« nalaze u stanju beskrajne pokrenutosti i neprestanog uzajamnog rasvjetljivanja. U tom sklopu dobro je ponoviti riječi Ante Stamaća o »globalnom funkcioniranju teksta«.<sup>6</sup>

Jer radi se upravo o tomu: dok je u interpretacijama pojedinačnih djela Frangeš polazio od heuristički izabrana podatka, koji je u cijeloj ophodnji interpretacije bio ono posljednje uporište, čvrsta ishodišna točka, tako sada u povijesti čvrstim točkama postaju pojedini opusi, točnije — talenti. Kategorija talenta, što je autor otkriva u poglavlju o europskom kontekstu, ona je ista, ili barem slična, kategorija koju je Krleža pronašao kao vlastiti umjetnički spas postavivši pred hrvatsku književnost analogne sinoptičke tablice europskih pojavljenja. Evo tog mjesta

<sup>6</sup> Ante Stamać, *Točnost motrenja, elegancija pisanja* (Ivo Frangeš, Matoš, Uidrić, Krleža, naklada Liber, Zagreb, 1974), »Croatica«, Zagreb VI/1975, 6, 277.

gdje autor odaje svoju ishodišnu misao: »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« (474). Ako je dakle talent onaj izvanvremenski početak, točka kao najmanji krug, onda je jasno zašto je i doživljaj centralna kategorija Frangešova metodološkog sustava. Onda je jasno i to zašto nijedna od postojećih suvremenih metoda tu ne odnosi prvenstvo i zašto se takvo pisanje širi u koncentričnim krugovima koji izlaze i sabiru se u svakoj novoj početnoj točki a da se zapravo nikada ne mogu smiriti. Sinkrone točke uvijek su iste, ali im je u svakom novom krugu položaj drukčiji. »Oblik« što ga je pred povijesnika postavio Vodnik tu nam se nadaje kao *krug krugova* s tri, vrijednosno najčvršće, točke: Mažuranić, Senoa, Kranjčević. A to je ujedno i jedna osebujna vizija povijesti uopće, književne napose. Ni relativizam ni apsolutizam, nego — da nadovežemo na Welleka — izrazito osobni, nijansirani perspektivizam sa središnjim kategorijama talenta, doživljaja i kružnog izlaganja.

Navedimo na kraju autorove retke što ih je, govoreći o Šenoi, izrekao zapravo o sebi, svom viđenju i svom izlaganju književne povijesti: »Ni u jednome svom dijelu nema Šenoino djelo onog značenja što ga ima kao cjelina. Možda je upravo u toj cjelovitosti, u tom širokom zahvatu i širini pogleda, glavno značenje Šenoino. Jer, vrijednost njegove pojave nije aritmetički zbroj vrijednosti njegovih pojedinačnih aktiviteta, nego nova kvaliteta koja se najbolje izražava u trajnosti i u aktualnosti cjeline toga djela« (354).

Dubravka Oraić

## Ivo Frangeš o hrvatskom realizmu

U četvrtoj knjizi *Povijesti hrvatske književnosti* obrađena su dva razdoblja hrvatskoga književnog i kulturnog života. Period *hrvatskoga narodnog preporoda*, pod nazivom *ilirizam* (str. 7—217), napisao je Milorad Živančević, a razdoblje *realizma* (str. 219—488), u vremenskom rasponu od 1860. do 1895, obradio je Ivo Frangeš.

Premda u ovom osvrtu neće biti riječi o predmetu što ga izlaže prof. Živančević, potrebno je primijetiti da su u knjizi očigledne dvije literarne škole, dva metodološka pristupa književnopovijesnoj građi. Dok je pristup prof. Živančevića više-manje *pozitivistički*, u Frangeševu zahvatu upoznajemo književnopovijesni pogled koji se temelji na *stilističkom* i *estetskokritičkom pristupu*. Dok je Živančeviću moderni stilistički pristup prodirao u analizu tek kao nastojanje, Frangešu se nametao kao habitus osobnoga pristupa u imanentnom razmatranju književnog stvaranja. U preispitivanju hrvatske književne baštine Frangeš je primijenio

složeniji vlastiti izgrađeni teoretski postupak, prema kojemu je *stil*, odnosno *umjetnost riječi*, temelj umjetničke vrijednosti književnog djela.

Filološka metoda i biografski pozitivizam tu su posve prevladani, a da ipak u tome modernom pristupu faktografski element nije zanemaren ni zapostavljen. Koliko god je Barčev pristup u našoj povijesti književnosti činio stanovito odstupanje od filološke, biografske i pozitivističko-tekstološke metode naših starijih povjesnika književnosti, njegova se metodologija još uvijek iscrpljivala na pozitivističkom utvrđivanju stanja naših književnopovijesnih vrijednosti. Istom s Frangešom naša znanost o književnosti prelazi na područje stilističke interpretacije i estetičkog vrednovanja književnih djela.

Dok se Barčev znanstveni pristup zaustavio negdje između *filologije* i *estetike*, Frangešovi književnokritički nazori fundirani su na modernijoj metodi: između *stilistike* i *estetike*. Barčeva pozitivističko-estetička metoda dignuta je u tom stilističko-estetskom pristupu na nov stupanj. Znanstvenokritički sustav na kojemu Frangeš obavlja preispitivanja i procjenu naših književnopovijesnih ostvarenja, temelji se na izgrađenom stilističkom pristupu. Frangeš nije od onih književnih povjesnika koji samo ukazuju na nove smjernice, već on čvrsto i sigurno kroči vlastitim putem u pravcu suvremenoga modernog usmjeravanja naše znanosti o književnosti.

Ta nova koncepcija povijesnog zahvata književnosti prožeta je težnjom da se definiranje pojava i ličnosti ostvari u cjelovitom sintetičkom pregledu. Svako osmišljavanje i književnopovijesno određivanje umjetničkog djela i pisca usmjereno je prema *sintezi*. Frangeš uvijek prelazi od pojedinačnog na općenito. Distingvira bitno od nebitnoga. Pozornost se ne zaustavlja na nebitnim stvarima. Iz obilja ravnodušnih i beznačajnih akcidencija umije izdvojiti i istaknuti ono što je za razumijevanje epohe najbitnije. U interpretaciji vješto odabire detalj književnog djela koji nam problem čini spoznatljivim u cjelini. Ne gubi se u moru činjenica, već ga u istraživanju pokreću oni problemi koji su bitni za sintezu stilskog i umjetničkog utvrđivanja književnih ostvarenja pojedinih pisaca u odrednicama realističkog postupka. U vertikalnoj povezanosti književnih pojava, autora i stilskih formacija, detalji i skice postaju cjelinom.

Nego, u toj sintetičkoj sustavnosti ne gube se individualne crte snažnih osobnosti i pojava. Tu se odmah razlikuju veliki važni akteri književne povijesti od manje značajnih literarnih statista sa sporednom ulogom. Naglasak se stavlja na one pisce i književna djela koji najpotpunije odražavaju stilsku formaciju i povijesne odrednice epohe. Preko tih glavnih aktera daje nam autor sintetičke zaključke o cijelom razdoblju. Smatra da nije toliko bitna faktografska potpunost i zbrojidba posebno obrađenih književnih imena, koliko povijesna vizija koja prožimlje cjelinu književne građe i sve točke duhovnog kretanja u vremenu i prostoru nacionalne kulture. Portreti pisaca organski su uklopljeni u opći proces kulturnih i političkih zbivanja koja su djelovala na razvoj naše književnosti.

U tom ostvarivanju modernoga kritičkog pristupa nikako nisu zanemareni i drugi vidovi promatranja književnih pojava. U pokretanju

književnoestetskih problema uključene su povijesne, sociološke, filozofske, psihološke i etičke kategorije. Tako je od posebne metodološke važnosti što Frangeš paralelno prati sve komponente društveno-političkog razvoja u kojima je nastajala naša književnost realizma. Uvijek su dani baza i povijesni kontekst iz kojih proizlaze pisci i njihova djela. Književni događaji se preobražavaju u političke i obratno. Tu možemo pregledno pratiti i razvitak hrvatskoga književnog jezika, koji se preko Mažuranića, Šenoe i Kranjčevića oblikuje u klasičan i moderan izraz; klasičan s obzirom na stariju književnu baštinu, moderan u pravcu uključivanja regionalnih i dijalektalnih osobina žive govorene riječi. Na taj način Frangeš ostvaruje viziju o neprekinutom kontinuitetu hrvatskoga književnog jezika, ono što je — čini se — izostalo u prvom dijelu knjige prof. Živančevića, koja obrađuje razdoblje hrvatskoga narodnog preporoda.

Usporedo s postojanjem raznorodnih vrsta umjetnosti književno djelo je promatrano u sklopu mnogolikih stvaralačkih odnosa. Tako paralele i analogije književnog stvaranja s hrvatskom likovnom i glazbenom umjetnošću multiplikativno obogaćuju našu predodžbu o intenzitetu stvaralačkog duha u razdoblju realizma. Tim sinkronim zahvatom u razmatranje cjelokupnoga umjetničkog života i u povijesni razvoj uzajamnih umjetničkih djelatnosti, objašnjavanje književnih pojava dobiva u Frangešovoj viziji novu, složenu dimenziju.

Premda u književnopovijesnoj obradi literarne materije osjećamo permanentno nastojanje da se o umjetničkom fenomenu progovori estetskim mjerilima, Frangeš svoj estetički sustav ne primjenjuje kruto, apodiktički i jednostrano. U primjeni estetičkih mjerila nije ekskluzivan kao što u svoje doba bijaše naš književni povijesnik i estetičar Albert Haler. Uvijek vodi računa o genezi umjetničkog djela, o njegovoj prehistoriji, o povijesnom kontekstu, o vremenu i prostoru njegova nastanka. Pisca i književno djelo dovodi u svezu sa širom društvenom i povijesnom podlogom iz koje potječu. U usporedbi naših umjetničkih djela u kontekstu europske književnosti i na »sinoptičkoj tablici europskih književnih zbivanja«, Frangeš to književno djelo ne udaljuje iz središta problema zasnovanih na povijesno-socijalnoj podlozi i od čimbenika koji ga vežu s organizmom naše nacionalne književnosti.

U izvornom postupku svoje prosudbe Frangeš primjenjuje svoj svojevrsni pozitivizam. U području stvaralačkog duha hvata se u koštac s obiljem činjenične građe. Književna djela prošlosti nastoji predočiti kao konstitutivne sastavine književne tradicije i u povijesnom kontekstu u kojem su se pojavila. Portreti pisaca: Šenoe, Gjalskoga, Vojnovića, Kovačića, Novaka i Kranjčevića ocrtani su istinskim životnim obrisima, a zaključci potkrijepljeni književnim tekstom. Književnopovijesni pozitivizam upotrijebljen je, ali fundiran na novim rezultatima znanosti o književnosti i na težnji da se sustavom stilističke analize čitatelju dočara dojam umjetničkog fenomena.

No ta unakrsna primjena različitih aspekata nije neki pragmatistički eklekticizam, već potreban dijapazon sagledavanja kakav iziskuje osebujna materija našega književnog stvaranja i naših specifičnih prilika. Utvr-

đujući estetska i stilistička svojstva književnog ostvarivanja u razdoblju realističkog crtanja naše stvarnosti, Frangešovo je izlaganje uvijek vezano uz osovinu našega povijesnog zbivanja. Naš realizam je interpretiran i ocijenjen u objektivno spoznatljivim uvjetima. Postojano je nazočna autorova svijest o povezanosti književnosti sa životom i problemima vlastita naroda. Stoga umjetničko djelo promatra kao izraz mnogostrukoga duhovnog života jednoga povijesnog razdoblja. U narodu u kojemu je književna pobuda istodobno povezana s idejom o slobodi, a kulturna svijest prelazi u nacionalnu, naš realizam nije ni mogao biti bez romantičnih ideala i iluzija. Ulazeći u analizu stilskoga određenja realizma, Frangeš je upozorio na sve one »Uliksove brazgotine« po kojima naš realizam biva, s obzirom na posebne društveno-političke prilike, prepoznatljiv i stilski specifičan.

U toj raspravi o realizmu dano je, kao važnom povijesnom čimbeniku, zamašno mjesto promatranju društvenih i gospodarskih prilika. Povijest hrvatskog realizma izložena je u kontekstu s krupnim povijesnim zbivanjima druge polovice XIX. stoljeća. Prateći temeljnu liniju našega političkog i kulturnog zbivanja, koja je od hrvatskog preporoda i Gaja te preko Mažuranića, Šenoe, Starčevića, Kvaternika, Strossmayera i Račkoga rasla kroz društvene kataklizme našega životnog tijeka povijesti, Frangeš je izvanredno zgusnuo obilje zbivanja u kratak isječak vremena. Razmatranje društvenog stanja pružilo je autoru priliku da svoj smisao za sintezu primijeni na upoznavanje važnih političkih ličnosti i ključnih događaja. To je doba kojemu u politici Mažuranić, Starčević i Strossmayer daju ime, te su ta tri stožera duhovnog i političkog života ocrtana kao uzvišeni primjeri prošlosti. Ni u jednom dosadašnjem povijesnom traktatu nije tako uvjerljivo prikazan razboriti i umjereni državnički genij Mažuranića, politička postojanost »Staroga« te duhovna širina i kulturno mecenatstvo Strossmayera. I manje pojave i osobnosti prikazane su na jezgrovit, jasan i umjetnički način. Raznolike povijesne epizode i sporedni događaji vode jedinstvenom cilju i daju sintetičan pregled cjeline. U vremenskoj i uzročnoj povezanosti događaja Frangeš umije zapaziti one sudbonosne povijesne trenutke koji uvjetuju razvoj zbivanja i tijek sudbine naroda.

Frangeš se ne zadovoljava da prepriča tvrdnje i misli što su ih iskazivali prethodni povjesničari. Svugdje pridržava pravo da o činjenicama i akterima događaja izreče vlastitu izvornost suda i kritike. Ozračje političkih i književnih zbivanja uvijek je obasjano osobnom refleksijom. A ondje gdje povijest sama za sebe dovoljno govori, nastojao je da joj se ne nametne i da je ne nadmaši. Povijesna pouka, što je Frangeš silogistički izvodi, nameće se sama od sebe. Dok je vrednovanje umjetničkih ostvarenja razmatrano estetičkim mjerilima, događaji kulturnog i političkog značaja promatrani su pragmatistički. U nepristranom prosuđivanju prošlosti Frangeš s nekoliko trijeznih poteza objašnjava ljude i događaje. Kao što znade istaći velike povijesne značajeve i krupne podvige, s istim »sine ira et studio« želi prosuditi postupke protivnika. U takvom povijesnom rasuđivanju postaje nam i lik morskog Khuen-Héderváryja

kompleksno cjelovitiji od dosadašnjih uglavnom prezirnih prikazivanja. Iz svijesti takva nepristrana rasuđivanja proizlazi i Frangešova kritička umjerenost prema povijesnim kontroverzним osobama koje se radije opredijeliše da za dobrobit nacije služe režimu negoli da stupe u besplodnu oporbu.

U poglavlju o društvenim i političkim odnosima Frangeš je dao takvu pregnantnu sliku razvitka hrvatske kulturne i političke misli, da se doista ne možemo oti dojmog tog razlaganja i sintetičkoj moći te prosudbe. Kao da se u toj sadržajnoj konciznosti željelo ostvariti davnu antičku klasičnu tacitovsku težnju, da se povijest iznese, opiše i prikaže književnim umijećem i na umjetnički način. Taj traktat je kratak, ali u povijesno-sintetičkom pogledu dosad najtočniji prikaz tog razdoblja. To poglavlje, prijeko potrebno za povijesno razumijevanje naše književnosti XIX. stoljeća, ostaje nuždan uvod i u svako daljnje pisanje hrvatske povijesti te epohe.

Posebnu pozornost u Frangeševoj raspravi privlači poglavlje koje razmatra književnost hrvatskog realizma u europskom kontekstu. U usporedbi s umjetničkim dostignućima razvijenih europskih književnosti Frangeš uvijek uzima u obzir stupanj razvoja hrvatske književnosti, problem izraza u određenom povijesnom trenutku te sveukupnost pojava koje su utjecale na ustrojstvo naše književnosti. To poglavlje pokazuje kako njegov književnopovijesni horizont seže dalje od hrvatskih književnih i političkih konstanta. U objašnjavanju tendencija što se ukrštavaju na najrazličitije načine, nastojao je pokazati težnje i ostvarenja hrvatskog realizma kao sastavni dio europeističke stilske koncepcije prikazivanja stvarnosti. Utvrđujući stilsko i umjetničko određenje hrvatskog realizma u koordinatama europskog književnog stvaranja, nije inzistirao na strogom identitetu naših stilskih i sadržajnih elemenata s makrostrukturama europskog realizma. Frangeš izbjegava da standardna mjerila velikih književnosti primijeni na našu literaturu shematskim uopćavanjem. Za stanovitu zaostalost i periferni položaj naše književnosti u okviru europskih literarnih stremljenja pronalazi prave razloge. Pri utvrđivanju, kakvim su se specifičnim načinom odrazili bitni i konstitutivni elementi europskog realizma, kao tertium comparationis uzima način na koji je naša književnost oblikovala i umjetnički izrazila našu životnu istinu. U isticanju naših nacionalnih specifičnosti on utvrđuje izražajne strukture naše stilske formacije realizma. Time naš realizam u europskoj povijesti duha postaje konstitutivan dio opće linije europske stilske formacije realizma, a istodobno i čimbenik naše književne baštine.

U toj analizi sretno su se u osobi autora sjedinile odlike znanstvenika i profesora-predavača, koji teži da u objašnjavanju književnog fenomena bude znanstveno jezgrovit i u izlaganju jasan. Doista se Frangešovo predočavanje povijesne razvojne linije naše književnosti i vizije duhovnog života odlikuje stilskom jasnoćom i pregnantnošću. Svoj postupak nije podredio niti normama vlastita metodološkog pristupa. Ništa se u prosudbi književnog stvaranja ne prejudicira, niti shematički uopćava. Ne pada pod zamku neke »znanstvene objektivnosti« koja bi zanemarila ka-

tegoriju intimnog i intuicijskog pristupa književnom fenomenu. Dosljedno se drži načela da kritika umjetničkog teksta mora poći od djela samoga. O umjetnosti raspravlja primarno umjetničkim razlozima. Frangeš poznaje književni i neknjiževni tekst, i prema tome stvara procjene, sudove i umjetničke diferencijacije.

Svježinom izlaganja takva se povijest književnosti i sama odlikuje kreativnošću, jer je to literatura o literaturi. Ta konstruktivna znanstvena analiza uvijek teži prema rafiniranosti izlaganja i aforističnosti formulacije. Izlaganje činjenica svodi se na najnužnije. Stilska svojstva primjerena su sadržaju i mislima. Temeljna osobitost tog stila je jezgrovitost, koja čitatelja navodi na pozornost i razmišljanje. No ta je konciznost uvijek sazdana od jednostavnosti, jasnoće i ozbiljnosti razlaganja. Romanska kultura autorova i sklonost skladno odabranoj rječitosti daju njegovu raspravljanju stilsku draž. Ova književnopovijesna monografija o hrvatskom realizmu otkriva nam u punom svjetlu društveni, kulturni i umjetnički zamašaj razdoblja našeg realizma. U svome cjelovitom sintetičkom prikazu ona ostaje najkonciznijom anatomijom duha ove bogate epohe u povijesti hrvatske kulture.

**Nedjeljko Mihanović**

## Miroslav Šicel: »Književnost moderne«

I svojom ambicijom i svojom strukturom, i pojedinačnim kritičkim sudovima i načinom izlaganja, Šicelova je *Književnost moderne* postavila skup pitanja koja bi valjalo izraditi u obliku jasnih književnoteorijskih aporija. Ako nam je više do razmatranja o obliku književnopovijesnog uvida što ga reprezentira Šicelovo djelo a manje do recenzentske registracije učinjenog posla; ako nam je više do nastavljenog razgovora a manje do prihvaćanja odnosno odbijanja mnoštva sudova u ovom temeljnom djelu; ako nam je dakle više do sumišljenja a manje do decidirane praktične »ocjene«, to nikako ne znači »bijeg od suda«, nego to upravo znači: prihvatiti Šicelovu vizuru nad jednim znanstveno obrađenim i oblikovanim razdobljem hrvatske književnosti, i s tom vizurom pokušati uspostaviti djelatan razgovor.

Uostalom, poštujući zahtjev za recenzentskim objektivizmom valja reći: u *Književnosti moderne* Miroslava Šicela dobila je kroatistička znanost, javnost uopće, temeljitu historičarsku »sintezu«, koja se nakon nekoliko ranijih a nužno parcijalnih pokušaja (Marjanović, Pavletić, Hergešić, Flaker) odlikuje potpunnošću, sustavnošću izlaganja činjenica, i jasnim demarkacijskim obrisima. U tom smislu Šicelova je dugo očekivana povijest *prva uopće*, i svako daljnje raspravljanje o hrvatskoj modernj kao književnoumjetničkoj i duhovnoj oznaci za djelatnost unutar dotičnog povijesnog razdoblja morat će polaziti od nje.

Vratimo se međutim izabranom smjeru izlaganja: o ambicijama pisanja povijesti moderne, o strukturi knjige, o pojedinačnim kritičkim

sudovima te o načinu izlaganja. Tim četirima književnoteorijskim temama Sicelova knjiga pruža obilje podataka, i ispitati ih u svekolikom ponudenom obilju bilo bi obaviti značajan posao u kakvoj obuhvatnijoj raščlambi. Njoj će naš prilog pokušati naznačiti koordinate.

Pisana povijest književnosti — dijakronijski usmjereno izlaganje svekolikog ili parcijalnog korpusa nekog jezika, naroda, područja, civilizacije — mora zadovoljiti dvije bitne referencije: povijesnost i književnosnost. Prva nam motrenje širi na sveukupni broj književnih fenomena; druga nam motrenje omeđuje na fenomene estetski relevantne. Prva, povijesnost, podrazumijeva supstancijalnu duhovnu utemeljenost društvenog bitka u danom historijskom razdoblju odnosno trenutku, te književnost pripada njezinu obzorju; druga, književnosnost, podrazumijeva posvećenije zanemarivanje društvenog bitka kao opće pozadine, radeći na oblikovnim odrednicama, poglavito jezičnim, i to na odabranoj historijskoj horizontali. *Prva jest metoda povijesnog presjeka, druga apovijesnog presjeka.* Prva u krug razmatranja unosi čitav niz književno nerelevantnih mjesta, pri čemu književne činjenice tvore skup izrađenih varijabla; druga se trsi sva ta mjesta zanemariti i ustrajati na činjenicama kao prividno statiziranim konstantama što su ih od davnina oblikovale poetika, metrika, retorika, stilistika. Povijesnost se i u književnosti manifestira kao interakcija pojedinačne ili opće svijesti i uvjeta materijalne i duhovne opstojnosti; književnosnost pruža mogućnost uvida u način opstojnosti književnih djela u odnosu prema matičnu jezik, poglavito mogućnost uvida u strukturu. U krajnjoj crti, povijesnost deducira književno djelo iz »stanja« i strukture duha; književnosnost kao pozicija inducira djelo, biva tlom s kojega se ono uvodi u prepoznati skup čovjekovih komunikacijskih mogućnosti, i tu se raspravljavanje agnostički zaustavlja.

Moguće je pozivati se na sustavne razluke što su ih u tom smislu u naše doba obavili npr. Crane, Jauß, Lotman, Barthes, nedavno Škreb i Solar, i niz drugih. Čini se međutim da sve te razdiobe, bez obzira na to kako profilirale svoja krajnja opredjeljenja, izražavaju jednu neospornu dilemu suvremene znanosti o književnosti, dilemu koja u krajnjoj crti završuje oblikovanjem slijedeće antiteze: književnost kao društvena (duhovna) pojava, ili književnost kao oblik postojanja (danog) jezika i (opće) jezičnosti.

Takav antitetički odnos sadrži u sebi i sama sintagma »povijest književnosti« kao jednoznačan termin. U zaoštrenu obliku moglo bi se zajedno s Craneom formulirati ovakav sažetak: ili je pretpostavljen niz književnih činjenica povijest i tada veoma malo povijest *književnosti*, ili je taj niz književnost i tada veoma malo *povijest* književnosti.

Ali se činjenično stanje vazda opire taksonomskim modelima, pa i ovim koji operira zakonom o isključenju trećega. I to zato što je književna činjenica svojom strukturom više ili manje modelirala i svijest o povijesnom položaju svojih stvaralaca, svoj stvarni kontekst, ili pak



aktualno stanje svoga medija (jezika), pa se lako nudi i kao gradivo svekolikom povijesnom obuhvatu. Na tu se značajku književnog (književnih) djela jamačno pozivaju svi povjesnici književnosti kao na minimum svojih ekspertskih prava. Standardni oblik povijesti književnosti moguće je tada reducirati na inačicu »povijest književnih djela« — kako je to nedavno učinio Flaker — a ne, recimo, povijest književnih zbivanja, ideja, autora, što je sve moguće opisati i kao materijal za »pravu« historiju ili (filozofski utemeljenu) povijest.

Prošire li se međutim historičarove ambicije toliko da zanemare medij te u prvom planu tematiziraju najšire shvaćen stvarni kontekst književnih činjenica odnosno osobne autorske svjetonazore, blizu smo zaključku da je posrijedi upravo prvi član naše antinomije. Na jasan se način izjednačuje povijest književnosti s fundamentalnom poviješću ili bar s poviješću stanovitog razdoblja, njegove kulture.

Takvu je izjednačavanju pribjegao Miroslav Šicel. Suočen sa zadacom da u općem nacrtu »Liberove« *Povijesti hrvatske književnosti* prikaže književnost moderne, on se — to je jasno — našao pred tamnim ponorom. Prvo, književnost moderne splet je vrlo zapletenih književnosnih činjenica i odnosa, bogatih i modeliranim sadržajem i strukturiranim izrazom. Drugo, taj je splet, rečeno je već, tretiran parcijalno, doduše s brojnim dobrim predradnjama, od kojih se osobito ističu pojedinačne studije o Matošu (Kaštelan, Frangeš, Pranjić), o Nehajevu (Lasić), Nazoru (Marjanović, Barac, Mihanović), Vojnoviću (Suvin, Ivanišin), o Kosoru (Jelčić), i druge. Treće, u razdoblju književne moderne prvi se put u Hrvatskoj na moderan i zreo način, kritički i svjesno, postavio problem međusobnog odnošenja književnosti i politike. Četvrto, razdoblje hrvatske povijesti 1895—1914. jest razdoblje izrazito dinamično i pluralno usmjereno, i do danas, tri četvrt stoljeća kasnije, nisu još pohvatani svi konci tadašnjega društvenog i političkog života; neki se aspekti tumače jednostrano, neki se prešućuju, a temeljitije su istraženi oni kojima je zbilja »dala za pravo«: koji su vodili ozbiljenju nove, jugoslavenske države.

Hrvatski su pisci zapravo već od ilirizma (do danas) u žarištu hrvatske politike — bilo kao subjekti (rjeđe), bilo kao objekti (češće). U razdoblju što ga osvjetljuje Šicel te su dvije ontičke pozicije nekako izvagane; znak je to stanovite kulturne razine, svakako ne jedini njezin znak. I tu kulturnu razinu, taj standard komuniciranja i njemu odgovarajućih institucija — koji se ne očituje samo većom ili manjom estetičkom vrijednošću književnih djela već i ravnopravnim sudioništvom pisaca u javnom životu (novine i časopisi to bjelodano pokazuju, isp. Vida Flaker, *Časopisi hrvatskoga modernističkog pokreta*, 1977) — Šicel je morao imati pred očima pišući *povijest* književnosti. Tu povijest sudbinski obilježuje prijelomna godina 1895: radikalni antiugarski akt (spaljivanje zastave na Jelcu), nastup nove intelektualne generacije, i počeci drugačijeg umjetničkog senzibiliteta kojemu vodičem postaje slikarstvo, likovnost uopće.

Tolikim mnoštvom predmeta refleksije književna se povijest mora pozabaviti iz sinoptičke vizure, kako je to činio Šicel. I na tom sinoptičkom planu prednost je dao drugoj od značajki slavne 1895: konstituiranju novog naraštaja intelektualaca; tek se u pregledu pozabavio temeljnim odrednicama povijesne zbilje (što je u redu), i tek malo i paušalno novim estetskim senzibilitetom i njegovom teorijom (što je knjizi manjak).

Ali zamisli historičara kakav je Šicel — u Barčevoj brazdi, s nešto naglašenijim pozitivističkim tendencijama ali i s nešto većom otvorenošću prema tekovinama suvremene teorije — savršeno odgovara sama realizacija, sama knjiga, koja u svojoj referenciji vidi mogućnost oblikovanja književnopovijesnog »lijevka«, zapravo »stošca«: opseg osnove odnosno obod obasiže determinirajuću društvenu zbilju, a vrh odnosno izduljena »rupa« predstavlja patničku piščevu egzistenciju koja posljeduje »djelom«. Obujam među tim dvjema krajnostima skup je odrednica kompaktno viđenog »književnog života«.

Čitavu tu strukturu izlaže *Uvod*. Osnovicu književnopovijesnog raspravljanja čini poglavlje *Društvene i političke prilike (1892—1916)*; medijalnu sferu izlažu poglavlja *Časopisi, Kazališni život* (i likovni, i glazbeni); zatim se prelazi na »specifično polje« književnosti, u poglavlju *Kritika i književna povijest*; na kraju dolaze *Pisci i djela*, kojih prikaz čini drugu polovicu knjige.

Takav dosljedno ostvareni nacrt čini nam se jednim od najznačajnijih dosega ove knjige: nad »mutnim obiljem« uspostavlja se čvrst (i provjeren) taksonomijski model, koji (ali!) antitetički značaj književnosti i povijesnosti jednostavno ignorira. Metoda je to »dobrog starog« pozitivizma, s parcijalnim korekturama u pogledu uloge i značaja pojedinih pisaca. (Uostalom, jamačno je važnije dati svoj model, napisati *Književnost moderne*, negoli jamrati nad jednom bitnom nemogućnošću!)

U svemu tomu valja istaknuti činjenicu da Šicel — što nam se vidi jednim od novih prinosa motrenju na modernu — izrazito značenje pridaje zamjerno visokom hrvatskom kulturnom životu uopće nakon 1895. Govoreći u posebnim poglavljima o časopisnom, kazališnom, likovnom i glazbenom životu, on na stanovit način afirmira i umjetnosni značaj književnih činjenica. Jamačno je to obogaćenje klasičnog pozitivističkog (izokrenutog) stošca, koji tako ne prestaje stajati na vrhu, ali istodobno ostaje u nekom lebdećem stanju, dajući strukturi o kojoj je riječ lakoću i prozračnost. A da su time pogođene neke od najizrazitijih crta naše »belle époque«, o tome nema dvojbe.

I sada dolazimo do središnjeg pitanja: Kako pomiriti nacrt — izvodljiv i izvediv više manje dosljedno — i parcijalne sudove koji se tiču pojedinih pojava: pisaca, djela, knjiga? Kako pretpostavljen književnopovijesni sustav učiniti prepoznatljivim u procjeni danog opusa? Kako metodu vidjeti u stvarima?

Bilo bi dobro navesti neke od tvrdnja što ih Šicel izriče u smjeru svoga temeljnog zadatka, ali odmah potom i poneku ocjenu koja se tiče danog pisca (opusa). Na primjer:

»Zvuči pomalo paradoksalno, ali je nezaobilazna činjenica da su upravo u vrijeme banovanja ozloglašenog Khuena Héderváryja (1883—1903), u hrvatskoj povijesti jednom od najtamnijih političkih razdoblja, kulturni život i uopće kulturnoumjetničke manifestacije bile . . .vidljivije i prezentnije nego ikada . . .« (str. 36)

(Šicelova »pomaloparadoksalnost« to odavno već nije: u determinizam po kojemu bi duhovne pojave ovisile o društvenoj ili političkoj situaciji moderno mišljenje više ne može vjerovati.)

Ali nakon takve kvalifikacije razdoblja dolazi i tvrdnja koja, podrazumijevajući modernu (bar u prvoj fazi, do 1903) kao generacijski *pa* kulturni pokret, autentičnom književnom stvaranju priznaje slobodan prostor individualnog čina:

»Da su problemi umjetnosti u okviru pokreta bili najmanje tretirani, govori i činjenica da su najistaknutiji književni stvaraoci toga doba kao Matoš, Begović, Vidrić, Domjanić ili Nazor ostali u potpunosti izvan pokreta.« (str. 21)

(Dakle — rečeno je prije — doba je mračno, ali postoji ipak jak kulturni pokret, što opet ne znači da su u njemu i »najistaknutiji stvaraoci«; oni su, izričito se veli, »izvan pokreta«.)

Obazremo li se sada na koji od osnovnih Šicelovih sudova o nekom piscu, recimo o Matošu, kojega je ulogu naš autor s pravom stavio u središte svih tadašnjih književnih zbivanja, posvećujući mu (vlastitim modelom knjige) i najviše prostora, moći ćemo pročitati i sljedeće:

»Gotovo je teško reći je li se to Matoš baš rodio u najpogodnije vrijeme koje je od njega, kao snažne individualne umjetničke ličnosti, stvorilo vrhunskog pisca i izbacilo ga na površinu, ili se on sam kao stvaralac nametnuo tom vremenu, dao mu svoj specifični biljeg i postao jednim od najznačajnijih tumača i nosilaca novih umjetničkih tendencija koje su značile početak našeg izravnog povezivanja s kulturom Evrope.« (str. 164)

Očito se ova tri stavka o političkom, kulturnom i individualnom realitetu »ne slažu«. A izabrana su, ta tri stavka, heuristički; moglo bi ih se u lance nanizati dobar broj, i mnogi bi se od tih lanaca pokazao (zakonito) nesklapnim ili bar neskladnim. Donesemo li (odviše brz) zaključak, da strukturna indeterminiranost spomenutih triju realiteta protuslovi Šicelovoj gradbi knjige *povijesti*, činimo jednaku pogrešku kao kad bismo donosili (odviše brz) zaključak o posvemašnjoj sročnosti dijelova i cjeline u Šicelovu nacrtu pa realizaciji. I u slučaju *Književnosti moderne* Miroslava Šicela konstatirati nam je, da izgrađeni književni modeli i »prirodne« književne činjenice žive u »neprijateljskoj međuzavisno-

sti«. Uvidati tu međuzavisnost, ali *takvu*, značilo bi jednostavno imati više znanstveničke skepse.

Povijest kao fundamentalna znanost, povijest kulture, pa povijest književnosti u užem smislu, imaju pred sobom drugačije strukturirane zbiljnosti — pa bile one često i interferentne u obuhvatnom smislu — i te zbiljnosti sa svojim autentičnim generativnim modelima ištu i sebi primjerene taksonomijske modele. Mi bismo se svakako odlučili za onaj koji bi se mogao zvati »poviješću književnih djela«, pri čemu bi u prvi plan izbile tekstovne značajke: različito profilirane izrazne i sadržajne mogućnosti zatečenih jezičnih odnosa, sa semantikom i estetikom kao duhovnim korektivima.

Šicelova je težnja biti »obuhvatniji«, ali to uključuje i biti prisiljen zanemarivati vertikalne podudarnosti triju horizontala: povijesti, kulture i književnih činjenica (koje naš autor uostalom uvelike vezuje uz autorske osobnosti te uz njihova diskurzivna autoodređenja). Ondje međutim gdje je u pitanju književnost i njezina povijest, moramo posebno naglasiti neka Šicelova precizna određenja, za koja je moguće vjerovati da će u budućim raspravama značiti čvrsta polazišta: 1. moderna je prvenstveno generacijski pokret; 2. taj je pokret imao dva izvanzagrebačka središta, »praktični« Prag i »estetizantski« Beč; 3. valja lučiti prvu, borbenu fazu, od druge, književno plodonosnije, s godinom 1903. kao jasnom razdjelnicom; 4. termin »moderna« označnica je za *skup stilova* što ih je već ranije estetika i kritika nazivala: impresionizam, simbolizam, naturalizam, s elementima zakašnjelog realizma i budućnosnog ekspresionizma; (rado bismo ovdje povelj raspravu o »secesiji« kao zamjeni za »modernu«); 5. pretežni književni oblici moderne jesu lirika, novela i (kraća) drama; 6. središnje osobnosti književne moderne jesu: Leskovar, Matoš, Nazor, Šimunović, Vidrić (kojima autor posvećuje posebna poglavlja).

Opredijelivši se svjesno za model pisanja *povijesti* književnosti, Šicel daje uzorite preglede, s točnim dijakronijskim nacrtima (tabelama) u pojedinim poglavljima knjige. Same te tabele značajan su posao i domet, i govore o izvanrednom poznavanju činjenica i procesa koji se s njima zbivaju u *povijesti*. Interpretacije međutim, na temelju kojih Šicel ocjenjuje pojedine pisce, njih sedamdesetak, boluju od stare i rekli bismo neizlječive boljetice svih znanstvenika koji (slijedeći Vodnikov napatuk) hoće pomiriti povijest i »kritiku«. Interferiranje pojmova iz različitih disciplina, od povijesti preko psihologije, estetike, sociologije, biografike, do filologije i (tu i tamo) lingvistike; to »šuštanje pojmova«, to priloško-pridjevsko-imeničko nagomilavanje unutar iste rečenice uvelike otežava primanje posredovanih književnih činjenica. (Za vjerovati je da će buduće izdanje biti »pročišćeno«, te da će i pokoji neprecizan podatak biti ispravljen.)

Šicelova je *Povijest moderne* upravo uzorito pokazala, da interferiranje razina izlaganja — kao i spomenuto interferiranje zadaća povijesti književnosti uopće — predstavlja zasad teškoću koju će svaka književna historiografija morati postaviti kao svoj prvi metodološki prob-

lem. Uostalom, tako bi i mogla glasiti ta najsloženija književnohistoriografska zagonetka: prikazati što veće obilje činjenica, *ili* se dati voditi što čišćim smjerom izlaganja.

Ante Stamać

## Različiti tipovi kritičkog diskurza

(U povodu desetog kola edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti*)

### 1.

Petnaest je godina prošlo otkad je 1961. inauguriran Urednički odbor biblioteke *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, koji je već iduće godine objavio prvo kolo od dvanaest knjiga, i otada nas s većim ili manjim zakašnjenjima obradovao, jer se zamišljeni plan od 120 knjiga sve više bližio kraju. Tako danas s potpunim dvanaestim kolom upravo i jest ispunjen plan, ali edicija dakako tu niti može niti želi stati; ovih je dana naime već izišlo i jedanaesto kolo, dokazujući tako da za dobro planiranu ediciju i knjigu ne postoji krize.

Edicija *Pet stoljeća hrvatske književnosti* toliki je kapitalni izdavački, knjižarski, književni, kritički i uopće kulturološki pothvat i događaj, da bi već sama ta činjenica zaslužila posebnu pozornost. Plodno djelovanje i utjecaj tog pothvata već se danas osjeća, a za desetak godina osjećat će se još i više, unatoč tomu što se već danas isto tako osjeća potreba za ponovnim, »kritičkijim« i dopunjenijim izdanjem (to više što su neka kola potpuno rasprodana). Osjeća se potreba za novom valorizacijom, ali još više za *novim* kritičkim pristupom pojedinom djelu ili predmetnom području koje je u knjizi zastupljeno. Osjeća se dakle potreba da se književnom fenomenu pristupi ne kao *fenomenu*, ne kao pojavi, nego ponajprije kao *tekstu* — a tek potom kao jeziku — te da se s novijih metodoloških, teorijskih orijentacija o književnosti kao umješnosti tekstovne prakse progovori novim glasom, drukčije, raznorodnije. S onih naime stajališta, koja će nastojati prezentirati (u uvodnom eseju) književni tekst ne s pozicije »estetike« sadržaja — jer je taj »sadržaj« u *obliku* pjesme, novele, romana, drame itd. predstavljen u knjizi — nego s aspekta njegovoga tekstovnog ostvarenja, a to znači bazirati se na tehnici »pravljenja« književnog teksta (djela). To dakako neće, niti želi, biti puka formalistička analiza — jer ako se npr. govori o fabulativnim segmentima unutar sižejne ustrojbe, onda se ono *fabulativno* dakako odnosi na »sadržaj« — nego pak želi s pozicija shvaćanja komplementarnosti metodoloških orijentacija zahvatiti u djelo i tako dati cjelovitiju sliku i procjenu književnog diskurza dotična promatranika. Jamačno da će to obaviti s puno više uspjeha nego bilo kakva »estetika« sadržaja. To dakako ne isključuje mogućnost da se u pojedinog kritika neće osjetiti naglasak više na jednoj a u drugog na drugoj orijentaciji, no bitno je da se književnosti konačno pristupi kao *jezičnoj činjenici ostvarenoj u tekstu*.