



Croatica XXII (1991) — 35/36 Zagreb

Izvorni znanstveni članak

Nina Aleksandrov-Pogačnik

**ZNANOST O KNJIŽEVNOSTI U RAZDOBLJU
MODERNE**

UDK 886.2



Tekst polazi od pretpostavke da su potrebna nova čitanja hrvatske moderne, posebno njenog teorijskog i metodološkog aspekta, odnosno revizija razdoblja, od periodizacijskih oznaka do valorizacije rada pojedinih protagonista moderne.

Ovome tekstu nije nakana biti nikakvom završnicom posla, već on može biti shvaćen tek kao prolegomena: za neke moguće (buduće) studije, proistekle iz određenih njegovih metodoloških stanovišta, natuknica pa i slutnji. Naime, opće mjesto o složenosti, heterogenosti, kontroverzama i dvojbama (književnopovijesnog) korpusa koji je u našoj znanosti ubilježen pod nazivom moderna nije tek prazna historiografska poštapalica, već uistinu otežavajuća okolnost u opserviranju, tumačenju i određenom usustavljivanju pojava i problema s kojima se susrećemo.

Ne radi se zapravo o nepoznavanju materijala, pojava, prilika i naslova — iako i tu ima, unatoč čitavim knjigama posvećenim moderni, prilično neproučenih mjesta i bijelih stranica, što je svakako najnužnije kompletirati — već o nekim posve prijeponim bitnim razgraničenjima, teorijskim i metodološkim, čije pak reperkusije na temeljna književnopovijesna pitanja ostavljaju nedoumice, nepouzdana markacije, pa stoga i otežavaju relevantne kritičke prosudbe.

Mislim ovdje, prije svega, na sam pojam i termin, njihovu periodizacijsku ubilježbu, i sve što s te razine problema proistječe, pa je prigoda da se o tome nešto pribilježi.

Termin moderna, austrijske provenijencije, prezuet od H. Bahra, književnopovijesno obilježava ono razdoblje hrvatske književnosti fin da siećla i početka dvadesetog stoljeća, razdoblje dezintegracije realizma,¹ u kome se pojavljuje različito mnoštvo »modernističkih« stilskih tendencija i književnih struktura, a koje pokušava integrirati taj periodizacijski signum. Koliko je taj opće prihvaćeni termin uopće relevantan u ovom kontekstu ne treba načinjati, uz napomenu kako periodizacijski odnosno terminološki problemi toga razdoblja nisu naš specificum, pa i u europskim razmjerima nisu baš adekvatno riješeni.

Razdoblje književnosne moderne integrira u sebi modernistički pokret u užem smislu, politički, socijalni, kulturni, kratkotrajniji, koji je prema M. Šicelu² signiran godinama 1897. i 1903, počinje, dakle pojavom »Hrvatske misli« siječnja mjeseca 1897, koja je inaugurirala prašku struju »mladih«; prema V. Flaker³, koja se priklanja mišljenju M. Marjanovića, pokret traje od 1895. do 1903. odnosno 1901. kad prestaje izlaziti »Život«. Godina 1895. godina je »sveopćeg omladinskog sastanka u Zagrebu« srpnja mjeseca, i studentskih listopadskih demonstracija s paljenjem mađarske zastave na Jelačićevu trgu.

¹ Termin preuzet od A. Flakera, *Stilske formacije*, Zagreb 1976, str. 79.

² Usp. *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 5, M. Šicel, *Književnost Moderne*, Zagreb 1978.

³ Usp. Vida Flaker, *Casopisi hrvatskoga modernističkog pokreta*, HFD, Zagreb 1977, str. 13, 14. i dalje.

Čini mi se da tu dvostrukost treba imati na umu, budući da te dvije razvojne sastavnice hrvatske moderne čiji tijek, međuodnosi i interakcije nisu baš tako jednostavni, bitno obilježavaju cijelo razdoblje i otežavaju njegovu valorizaciju. Čisto književna modernistička obilježja, naime, nazočna su prije pojave časopisa koji su ih pokušali programatski promicati. Time se zapravo ipak potvrđuje (Ejhenbaumova) teza o vlastitoj evolutivnosti književnih struktura na razini književnopovijesnog niza, što se zbiva istodobno (gotovo) u svim europskim književnostima bez obzira na vanjske okolnosti, odnosno da se unutar stilske formacije na zalazu (realizam/naturalizam) javljaju inovantni stilski pomaci, navješćujući nove stilske tendencije. Stoga je posve prirodno da se pojava razdoblja moderne pokušava datirati ranije od pokreta, negdje devedesetih godina prošloga stoljeća, pa u različitosti opcija, pri čemu za svaku postoji određeni argument, čini mi se najsvrhovitije početno je obilježiti godinom 1892, kad izlazi Matoševa stilski posve inovantna novela *Moć savjesti* (iste godine kad i Gjalskijev *Andeo* i Leskovarova *Katastrofa*), a završno godinom 1914, Matoševom smrću.⁴ Mislim, naime, da je datumsko vezivanje — razgraničenje uz pojavu (opus) A. G. Matoša višestruko opravdano. Riječ je o izuzetno osobnosti, stvaraoču koji je obilježio razdoblje, jedinom pravom simbolistu hrvatskoga pjesništva, koji je, bez ikakve dvojbe, (stilski) najboljim svojim tekstovima u vrhu europskog pjesništva s početka našega stoljeća. Symbolist Matoš, »moderni symbolista«,⁵ anticipira i unosi u hrvatsku književnost i ekspresionističke elemente; u nizu njegovih tekstova nazočna je ekspresionistička stiletika, a poznato je da se oko 1910. (u povijesti književnosti, u likovnim umjetnostima i ranije!), vezano uz berlinski »Der Sturm«, datira »das expressionistische Jahrzehnt«. Valja podsjetiti i na eksperiment futurizma začet *Manifestom* 1909. godine.

Uostalom 1914. izlazi i *Hrvatska mlada lirika*, antologija koja je iskazala vidokruge i domete pjesništva toga razdoblja. J. P. Kamov, koji posebne probleme stvara shematičnosti naše književne historiografije, dugo ekskomunicirani Kamov također već je četiri godine mrtav (1910), a njegovo je stvaralaštvo i u europskim razmjerima inovantno i avangardno, da je i Matoša isprva šokiralo pa se smeo u kritičkoj prosudbi, među ostalim, puno je ekspresionističke grotesknosti, ali i futurističkih elemenata. Prema tome, do-

⁴ 1914. godinu graničnom za modernu postavlja također i I. Frankeš u *Povijesti hrvatske književnosti* (1987). Ne ulazeći u argumentaciju zapisao je: »Naprotiv konac moderne... najbolje je ostaviti na višestruko znamenitoj i graničnoj 1914.« (str. 237).

⁵ Takvim ga prepoznaje i njegov suvremenik M. Ogrizović u tekstu *Artista*, Hrvatska smotra, knjiga II, 1907, str. 160.

voljno je argumenata da se datumski ne prolongira trajanje jednog zapravo stilski hibridnog a terminološki prijepornog »pravca«, već je razborito što više se približiti europskim tendencijama odnosno periodizacijskom razgraničenju, osobito kad za to itekako ima opravdanja.

M. Šicel, naime, u svojoj *Književnosti Moderne* optira za godinu 1916. odnosno 1917, obilježenu almanahom *Grič*, a to, mislim, s obzirom na činjenice o kojima je bilo riječi, nije uputno prihvatiti. Pjesništvo Gričana, naime, ispisuje jedan potrošeni pjesnički jezik, neinteligentno i diletantski nasljeđujući svoga velikog Učitelja tamo gdje to zapravo nije bilo moguće. A. G. Matoš, naime, jedno je razdoblje hrvatskog pjesništva zaključio, on je zatvorio jedna vrata, i to je jalovo epigonstvo vodilo poeziju u slijepu ulicu, u mrtvi krug. Otškrinuta Matoševa vrata u novo ti pisci stihova nisu bili kadri primijetiti. Prema tome anakronizmi, primjerice Lj. Wiesnera, i vizneri uopće, ne mogu označivati nikakav međaš. Zgodno je prisjetiti se ovdje kako je »gospodina urednika 'Sutle'« maestrašno obilježio M. Krleža u *Davnim danima*.

Prije negoli prijedem na temu ovoga rada u užem smislu, u svezi s književnom modernom, uputno je upozoriti na još neke, pa i poznate, književnopovijesne odnosno metodološke nedoumice. Riječ je o tome da moderna nema stilske dominante, da nije stilska formacija u smislu cjelovitosti, već je u njoj raspršen veći niz (raznorodnih) stilskih stremljenja (i pravaca) koji su u hrvatsku književnost importirani iz više europskih literatura, te je ta činjenica, vjerojatno, osnovica mnogostruko prijeporne teze o europeizaciji hrvatske književnosti. Žaloso bi uistinu bilo kada bi se jedna od najstarijih (i najkompletnijih) europskih književnosti »europeizirala« u početku dvadesetog stoljeća. U stilskoj šarolikosti, pluralizmu moderne, niti opreka realizam — modernizam nije uopće djelotvorna, budući da je realizam jedna od njenih djelatnih sastavnica a ne tek puka rezidua.

Međutim, ono što uistinu smeta na toj razini problema, jest određena — ne znam je li preoštro reći — komocija kojom se, bez kritičkog opreza, pridijevaju pravci ili »stilovi« kojima bi termin moderna imao biti zajednički nazivnik, i u povijesti književnosti i u ostaloj literaturi (uglavnom).

Na taj način zbrka je potpuna.

Tako modernu čine dekadansa, simbolizam, impresionizam, neoromantizam, neoklasicizam, esteticizam i sl. Pri tome termin dekadansa, francuske provenijencije (vjerojatno Verlaineov), u tome sklopu nema relevantnosti budući da nije stilsko-periodizacijska odrednica; označava duhovno i etičko ustrojstvo određene ličnosti i njen odnošaj prema životu (i smrti, dakako). Neprihvatljiv čini mi

se i termin esteticizam kojim se služi njemačka historiografija, budući da nije nikakva periodizacijska odrednica i isuviše je mnogoznačan. To naravno nije u opreci s činjenicom kako određena ideja esteticizma prožima stilska stremljenja i sredstva stvaralaca moderne, no to je, teorijski, druga razina problema.

Odrednicu simbolizam držim, zapravo, jedino periodizacijski relevantnom, te bi je, uz određena teorijska pojašnjenja i specifikacije, bilo uputno koristiti, bez obzira što je još rašireno mišljenje kako u nas simbolizima gotovo i nema.

Pojam simbolizma kao stilske formacije veoma je složen, ima više razvojnih tijekova, i ne treba ga vezivati za 1886, kad u »Figarou« izlazi *Manifest simbolizma* Jeana Maréasa. Te godine, naime, izlazi i knjiga »zrelog« simbolizma Rimbaudove *Iluminacije*, a temelji simbolističke poetike postavljeni su u pjesništvu Baudelairea, učvršćenj poezijom Rimbauda, Verlainea i Mallarméa. Simbolizam, šturo rečeno, jest dispozicija duha kojoj je uspjele izgraditi izuzetno složenu poetiku, čijim idejno-teorijskim, svjetonazorskim, estetskim i formalnim dimenzijama doprinose ponajbolji francuski pjesnici posljednjih četiriju desetljeća 19. stoljeća, od Ch. Baudelairea, s kojim i počinje »megakultura modernizma«. Bez pretenzija na sustavnost iznijet ću nekoliko sastavnica simbolističke poetike, različitih razina, kako bi postalo razvidno koliko ih je prisutno u stvaralaštvu moderne (i njemačko-austrijske i hrvatske).

Prije svega to je odnošaj prema prirodi, »teorija pejzaža«, koji postaje ontološka i spoznajna kategorija (usp. Matoša!). Osjećajna ambivalentnost unutar filozofije prirode koju simbolisti (djelomično) preuzimaju iz romantičarske poetike, a to nije i jedini romantičarski element, projicirana je u pejzaž, u njegovu percepciju odnosno tumačenje. Priroda nije čutilni realitet već znak onostranog, vidljivi rub spiritualnog fluid kojega treba osjetiti, i u smisao kojega treba pomirati. Vidljivi svijet pun je čudesnih otkućaja (onostrane) duhovnosti, »simbola«, te je Baudelaireova teza iz *Suglasja* i studije *L'art romantique*.

Spiritualna ozračja prirode i duha/duše mogu biti spojena u mogućem beskrajnom prostoru kao početak povratka duhovnom jedinstvu. U trenucima izuzetne pjesničke sabranosti mogu se, u viziji, naslutiti obrisi jednog izvanvremenog apsolutnog Sklada. (Premisa uzvišenog sklada jest i simbolističko sjećanje na klasicizam.) Apsolut jest lijepo, Ljepota (la Beauté) čista, zapravo njena duhovna svedenost, pojam (Ljepote). Sklad. Ideja Ljepote u simbolističkom pjesništvu prisutna je u sublimaciji svih svojih pojavnih mogućnosti koje onda iščeznu u čistome pojmu (l'absence). Nepri-
sutnost.

Ideja Ljepote, kult uzvišena sklada (izvorište teze o esteticizmu) tjerali su »proklete pjesnike« da iscrpljuju svoju vidovitost

(A. Rimbaud: *Pismo vidovnjaka*), da uza sva raspoloživa pjesnička sredstva ostvare neostvarivo.

Trebalo je sići previše duboko da se naslute izvori, i svi nisu izdržali. Traži se također, i sukladno svemu tome ona prva ili zadnja riječ, odnosno apsolutni izričaji. Riječ stoga postaje zvuk, miris i boja (boja glazbe, glazba boje) propitkuju svojstva riječi, nje-ne sjenke i zvukove. (Usp. Rimbaudove obojene *Samoglasnike*, Mallarméovu opsesiju glazbenim sugestijama.) Kad je pjesništvo, kao transcendentna aktivnost, bilo svedeno na svoj čisto književni plan, to je bio znak zamiranja, početak kraja simbolističke poezije. Prema tomu, simbolistička poetika, među ostalim, pokušaj je da se književni (poetski) izraz proširi, nadopuni, potpomogne likovnim i glazbenim stilsko-izražajnim mogućnostima; bio je to, zapravo, zahtjev da pjesništvo i može i mora uzimati na znanje dostignuća glazbene i likovnih umjetnosti. Ta značajna poetična premisa (nazočna i u Baudelairea, Verlainea, Rimbauda i Mallarméa napose) uz poznato Mallarméovo načelo »slikati, ne stvar, nego učinak što ga ona proizvodi« dovela je do situacije koja, čini se, izaziva priličan nesporazum. Naime, teza kako nije potrebno pjevati (pjevati = slikati) pojavnost već njen odbljesak odnosno utisak u duhu/duši bila je putokaz određenoj mogućnosti veze s impresionizmom. Uglazbljeni odnosno obojeni utisci jesu dio simbolističke poetike, i jedna vrsta *impresionističke tehnike* nazočna je u stilsko-jezičnoj transpoziciji u pjesništvu simbolizma. Izdvajam sintagmu impresionistička tehnika s razloga što držim da impresionizam *uopće nije književni pravac*, već likovni. U likovnim umjetnostima (posebno slikarstvu) on je imao određen više načelno-metodološki doli svjetonazorni okvir i praktična ostvarenja i metode slikanja (plencrizam, »plošno svjetlo«, pointilizam, posebni kolorizam, odnos značenja boje i njene uporabe), što su revolucionirali europsko slikarstvo. Iz enciklopedijskih naznaka uz likovni impresionizam, kao, primjerice, »čulni«, »nemisaoni« i slično, jasno je koliko su neke (temeljne) odrednice impresionizma u opreci sa sličnim književnim ostvarenjima. Istina jest, doduše, da čisto tehničku razinu, određeni način prenošenja (utisaka) vanjske realnosti nije moguće zanemariti u simboličkome pjesništvu, ali ga treba pojmiti ne kao opće načelo već samo u smislu kako je to, sumarno tek, pojašnjeno.

Prema tome, određena varijanta impresionizma, stilski reducirana na impresionističku tehniku (posebno u transpoziciji pejzaža, u poeziji i malim proznim oblicima) dio je simbolističke poetike, odnosno jedan njen odvojak, jedan od modela simbolizma. Ako je to, u naznačicama, potrebno objasniti, čini se da su takve tendencije bile nazočne upravo kad bi se transcendentno pjesničko mišljenje svodilo na književno-formalni plan; umjesto metafizičke osmišljenosti svake i svekolike osjetilne pojavnosti (objekta), smisao bi ostajao nedokučen, u rasapu čak. Pojavnost, kao razbi-

jeno zrcalo, odblijesnula bi tek niz utisaka, detalja, svjedočeći umjesto osmišljene cjeline (svijeta) tek njegovu »fluidnu trenutačnost«.

Međutim, valja upozoriti da, ipak, postoje »impresionistički pjesnici«. Nedorasli, i duhovno-svjetonazorno i stilski-izričajno, simbolističkoj, moguće je reći, metafizici, ti su (loši) pjesnici izdvajali utisak, motivski i stilski, iz konteksta pripadajuće poetike. Nižući bezazlene žanr-sličice, izdvajajući impresionističku tehniku u nekakvu dominantu, jedino stilsko sredstvo, stvarali su dojam o postojanju nekakvog impresionističkog pravca, uspijevajući prevariti prvenstveno književne historičare.

Zbog svega toga uistinu držim da je prijeko potrebno preispitati sve periodizacijske odrednice moderne, osobito impresionizam kao (pre)često obilježje velikog broja književnika hrvatske moderne; u toj reviziji sadržaja cjelokupnog razdoblja možda bi se djelatno mogao osposobiti termin secesija kao »stilska grupacija« na što upozorava i A. Flaker u tekstu *O periodizaciji istočnoeuropskih književnosti*,⁶ osobito i zato što je termin bio u optjecaju u tom razdoblju, te postoji niz onodobnih tekstova, i polemičkih, o secesiji. Među njima svakako je (naj)značajniji tekst Ive Pilara, objavljen već 1898. Konceptijom načelno-manifestni, taj je tekst nužno hibridan u iskazivanju određenih estetskih, teoretskih stajaništa, ali i šireg shvaćanja umjetnosti, njenog funkcioniranja i mjesta u širem socijalnom kontekstu.

Može se, uostalom, općenito zaključiti da je doktrinarna hibridnost tekstova iz razdoblja moderne činjenica koja bitno otežava snalaženje među njima, uspostavljanje parametara za njihovu razdiobu i valorizaciju, a sve pojmovne i teorijske kontroverzije rezultirale su nedostatnim i često jednostranim, shematiziranim opisivanjem i tumačenjem toga razdoblja hrvatske povijesti (književnosti).

Drugi bitan razlog koji otežava detekciju i uzrok je mnoštvenosti i šarolikosti razdoblja jest djelomično paralelan djelomično isprepleten tijek dviju linija moderne o kojima je bilo riječi, književne moderne i užeg modernističkog pokreta (političkog, kulturnološkog), a to je suodnošenje djelomično opet bilo u interakciji, posebno kad su ga povezivale ličnosti koje su sudjelovale i na jednoj i na drugoj razvojnoj razini.

Stoga smo, također, svjedoci različitih prosudbi i ocjena, prema kojima se pozicija dijagnostičara i tumači određeni problem.

⁶ Usp. A. Flaker, *op. cit.*, str. 90 i dalje. Pojmom secesije bavili su se i Z. Posavac i A. Stamač.

Primjerice, odnos tzv. starih i mladih, u modernističkome pokretu koji je označen i »borbenom fazom« za novum u kulturi i umjetnosti, odnosno u društvenom, političkom i nacionalnom životu, u časopisima je, proglasima i polemikama deklarativno tretiran antagonistički, do netrpeljivosti. Međutim, ako pratimo recepciju tzv. starih književnika u cijelome razdoblju, očito biva da oni i nisu tako loše prošli. Dapače. (Valja usporediti kritičku recepciju Gjalskog, Kozarca, Vojnovića, Kranjčevića, Leskovara, Kovačića koji je za Matoša »prvi naš simbolista« i dr.)

Realizam ne doživljava svoj rasap već se kontinuiraju realistički modeli pisanja, uz određene stilske inovacije koje se u njemu javljaju dok je on još, kao stilska formacija, u snazi; estetičke teorije izravno se (ponekad) nadovezuju na tzv. stara stanovišta, djelatna i u razdoblju moderne, kao što i književnokritički položaji komplementiraju mnoge teorijske elemente prethodnika. Isto tako, nakon ugasnuća »Života« (1901) jedini književni časopis »Savremenik« — koji, ako nije promovirao, svakako je propagirao književno stvaralaštvo modernista, okupivši ih prilično već u prvoj godini izlaza — u prvom je godištu uređivao (pra)stari Đuro Šurmin (primjerice godište 1907). Ili: u pravaški orijentiranoj »Hrvatskoj smotri«, u kojoj pišu A. Tresić-Pavičić i Đ. Arnold, uz S. Tucića, pa »domoljubne« početke F. Galovića, objavljuje veoma često i A. G. Matoš, kako poeziju (tu je tiskana antologijska *Maćuhica*, između ostalog) tako i kritičko-polemičke tekstove, a taj časopis kao uzor, doduše politički a ne književni, postavlja E. Kumičića.

Može se s pravom zaključiti kako programatska galama nije isuviše utjecala na kontinuiran i normalan razvojni tijek i suživot unutar književnog stvaralaštva.

Riječ je o fenomenu o kojemu je lucidno, s malo drukčijeg aspekta pisao Matoš u jednome iz niza svojih tekstova — polemika s M. Marjanovićem *Realizam i artizam* (»Savremenik«, 1911), Matoš, naime, pobija tezu, koja je bila svojedobno veoma prisutna, o tome kako su mladi u književnosti bili protivnici realizmu, pa su i ti pojmovi (realizam i artizam) bili postavljeni kao antipodi, suprotnosti koje se gotovo isključuju. Matoš takvo polazište drži promašenim i postavlja problem na prave temelje: realizam i artizam funkcioniraju na istoj književnoestetskoj razini razdoblja u vrijednim umjetničkim ostvarenjima. Svaka književno-kritička prosudba koja se temelji na antagonizmu realizam-artizam, gdje bi termin artizam namjesto estetske opcije trebao imati i etičko-moralne konotacije, pogrešan je u ishodištu i znači simplifikaciju problema. Iz toga je teksta vrijedno zapisati aktualno Matoševo određenje artizma, koji i nije baš najsretniji termin u smislu književnoteorijske relevantnosti, a koji biva zamjenjivan, kadšto, terminom esteticizam ili još nespretnijim larpurlartizam i sl. Držim

da termin artizam treba pojmiti arbitrarno, budući da je Matoševo teorijsko i estetsko stanovište složenije i potpunije od pojma što bi ga taj termin imao pokrivati. »Artizam nije ništa drugo no emancipacija umjetnosti od svih onih elemenata koji nisu umjetnički i koji nisu oslobođenje umjetnika od svih neumjetničkih obzira. Ozloglašena lozinka l'art pour l'art znači tek to da cilj umjetnosti može biti samo umjetnost, samo ljepota, da je umjetnost tako slobodna i nezavisna kao nauka i da je jedino mjerilo umjetničke vrijednosti snaga estetičke sugestije.«⁷ Riječ je ovdje o naporu Matoševu, koji je najdosljednije od svih, ne samo deklarativno-deklamatorski već cijelim svojim stvaralačkim angažmanom, pokušao ishoditi i veoma kompleksno braniti stanovište autonomnosti književnougjetničkog čina.

Teorijski, doduše, vezan uz simbolističku poetiku (estetiku) služenja ljepoti kao univerzalnom i sugestiji ljepote u najvećoj sabranosti individuuma, subjekta, svim izričajnim sredstvima, Matoš zapravo nadrasta svoje vrijeme te znanjem a još više intuicijom i instinktom (pred)osjeća, intuira temeljni teorijski i metodološki kompleks koji je obilježio XX. stoljeće i antipozitivističku pobudu, od estetike Croceve (1902) nadalje.

Kao mala povijesna potkrijepa teze kako je Matoš istodobno participirao u svome vremenu ali bio i ponad svoga vremena, te koliko mu je vrijednosni kriterij bio visok i osjetljiv, mogao bi poslužiti i njegov odnos prema austrijsko-bečkom utjecaju.

Iako se u povijesti književnosti ideje i stanovišta o slobodi umjetničkog stvaranja i nekakav estetizam pripisuju, uglavnom, tzv. bečkoj grupi mladih Milivoja Dežmana i Branimira Livadića, koji su ih propagirali, približavajući bečki secesionizam hrvatskom književnom životu, Matoš im, zastupajući slična stanovišta, nikada nije pripadao. Ni »Prater — kulturi, ni kapuciner estetiци«. On je svoje osobne slutnje i intuicije, vjerovanja, svoj vrijednosni sustav i parametre učvršćivao, uspoređivao, nadopunjavao drugim, uglavnom romanskim duhovnim kontekstom i stilskim događanjima. Matoševo mišljenje o tzv. bečkoj grupaciji hrvatske moderne, posebno u njenom, kako sam Matoš kaže, Sturm und Drang periodu, jest i ovaj matoševski zločesto i ironično intoniran prosvjed stvaraoca koji u svakom trenutku kod suvremenika uspijeva prepoznati vrijednost kao i pokazati zablude: »M. Marjanović nije ni snivao, da je našu »Modernu« najstrože osudio, namećući joj učiteljem jednog austrijskog »pacera«, pa još pacera iz druge ruke. Zagrebačka »Moderna« možda baš s toga nije ništa, ili vrlo malo za

⁷ A. G. Matoš: *Ralizam i artizam*, »Savremenik«, 1911. Citirano prema *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Antun Gustav Matoš, III, str. 86.

ovo deset godina dala i stvorila, jer ju mogaše inspirirati jedan Bahr i voditi jedan Dežman».⁸

Govoriti o znanosti o književnosti u doba moderne znači voditi računa o svim dodirnutim problemima, ali, isto tako, otvoriti i dotaći još niz novih. I to priličan niz. A to i jest nakana ovoga teksta.

Naime, ako tzv. znanost o književnosti čine tri konstitutivna dijela: teorija, kritika i povijest (književnosti), onda bi trebalo prema tim odjeljcima i preispitati odgovarajući materijal i svrstati ga. Međutim i ovdje treba početi od načelnih pitanja koja mogu biti i metodološke naravi.

Teorijski tekstovi u tome korpusu postoje, odnosno postoje u jednom specifičnom obliku. Naime, određene teorijske premise interpolirane su u kontekst književne kritike i u određene tekstove manifestnog i programatskog karaktera. To, dakle, nisu teorijski tekstovi već bi to mogli biti, uz ostalo. Odnosi se to i na, primjerice, Livadićev članak *Za slobodu stvaranja* (1900) i na Matošev *Artizam i realizam* (1911), u kome Matoš, među ostalim, raspravlja i o stilu, definirajući ga spremnije i pametnije od mnogih kasnijih stilističara kao »izraz unutrašnjih zakona umjetničke tvorbe«. Svi ti tekstovi, globalno uzevši, uglavnom zaokupljeni postuliranjem kulture i umjetnosti (književnosti) u određenoj etničko-socijalnoj zajednici, govore o njihovom suodnošenju, o položaju i ulozi pisca u takvoj zajednici, o prirodi književnosti i njenom funkcioniranju, i to u širem opsegu pojma negoli to određuje teorija (književnosti). Ne znam griješim li ako dio tih tekstova smještam pod odrednicu sociologije književnosti, naravno bez ideoloških naznačnica, ali ipak i s takvim natruhama u izrazitim oprekama nacionalno — univerzalno, kroatizam — južno(jugo)slavizam, demokratizacija umjetnosti — elitizam, koji su, u raznim oblicima, obilježili i čisto književno stvaralaštvo. I dok su tekstovi uglavnom ali ne isključivo tzv. praške grupe imali taj širi kulturološki (sociološki pa i psihološki) raspon, slični tekstovi tzv. bečke grupe književnika u jednom dijelu trude se oko teorijskog određenja pojma ljepote, odnosno točnije doživljaja ljepote, sa svim posljedicama i izvedenim pojmovima; baveći se prvenstveno problemima vezanima za estetička teorijska promišljanja, ti tekstovi i imaju naznake takvih promišljanja. Istini za volju valja reći da, u segmentima, i neki »praški« tekstovi mogu pripadati u estetiku, odnosno njene socijalne aspekte. I u toj točki određene veze s estetikom dolazi do velikog nesporazuma. Ako je točno da se »unutar hrvatske kulturne povijesti upravo moderna odlikuje razmjerno većim

⁸ A. G. Matoš, *Sintetička kritika*, Hrvatska smotra, II, 1907; str. 78.

brojem estetičkih rasprava, traktata i doktrina. Ne samo tek manifeste, kritika ili prigodnih programatskih članaka,⁹ a točno je, postavlja se načelno metodološko pitanje zbog čega ti tekstovi (u većini) nisu bili uopće uključivani u povijesti književnosti i u književnopovijesne prosudbe.

Stoga je i kritička i povijesna valorizacija razdoblja nužno nepotpuna i nedovoljno argumentirana. Načelno bi se mogao postaviti prigovor da je estetika još uvijek smatrana dijelom filozofije a ne teorije odnosno povijesti književnosti, pa stoga njene pisce i promicatelje i ne treba uključivati u taj korpus. Međutim ta distinkcija gubi snagu argumenta ne samo s razloga što je interdisciplinarnost postulat relevantnog spoznavanja cijelog niza problema u duhovnim znanostima i znanosti o književnosti posebno, budući da su veze, suglasja i prožimanja takva da je oštre granice bezobzirno povlačiti, ponajprije i zato što je u razdoblju moderne taj nalet raznovrsnosti, pluralnost ideja i pogleda, smjerova, zapravo sam njegov temelj. Ako se zna da je niz ljudi pisao niz tekstova, pokušavajući odgovoriti na pitanje o prirodi književnosti, autonomiji umjetnosti, kategoriji istine i ljepote, o naravi i doživljaju ljepote, teško je shvatiti da sav taj materijal u raspravljanoj je o moderni, uglavnom, nije uopće uključivan.

Tekst Z. Posavca *Hrvatska estetika u doba Moderne*, tiskan u već citiranoj knjizi, stoga je pravo otkriće i izazov.

Tekst je to koji je, kako i sam autor kaže, »skiciozan« budući da je često morao ostati na »iznošenju elementarnih informacija«, ali bez obzira na tu okolnost Posavac pomiče određene uobičajene predodžbe o moderni, naznačujući smjerove mogućih revalorizacija i izgradnje potpune i drukčije slike razdoblja, budući da »dosadašnje poznavanje odnosno uobičajeno prikazivanje Moderne za sva područja pruža preoskudnu, škrtu, jednostranu i nepotpunu, što će reći u mnogom pogledu manjkavu, kadgod baš pogrešnu ili samo djelomice točnu, a dijelom baš netočnu sliku doktrinarnih kontroverza Moderne«.¹⁰

Činjenica je da se duhovna klima razdoblja, u najširem opsegu riječi, isuviše iščitavala iz eksplicitnih tekstova, programa, i manifesta koji u manjem dijelu sadrže određenu teorijsku poziciju, estetički doktrinarnu ili metodološki osvijesćenu.

Relevantniji tekstovi koji iskazuju smjerove teorijskih interesa, vidljivo je to iz Posavčeva teksta, gotovo su se preskakali. Uistinu je čudno kako se o Livadiću »ne zna, jedva se zna i propušta se spomenuti« njegova doktorska disertacija koju je obranio kod

⁹ Usp. Zlatko Posavac, *Estetika u Hrvata*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1986, str. 152.

¹⁰ Z. Posavac, *op. cit.*, str. 171.

R. Zimmermanna u Beču, koja, prema Posavcu, nudi dosta teoretskih inovacija općenito, ali važnih za Livadićeva stanovišta i kasnije djelovanje. »Livadić vrlo rano poznaje Crocea i postat će sljedbenik nekih njegovih tvrdnji.«¹¹

Iako Posavčev tekst nabraja uz potrebna kraća pojašnjenja sva imena i naslove relevantne za teorijsku odnosno estetičku misao razdoblja moderne, a ima ih dosta, izdvajam neke koji bi uistinu valjalo rehabilitirati, proučiti i uključiti u nadopunu slike razdoblja i njenu revalorizaciju i reinterpretaciju.

To je Đuro Arnold, s nizom zanimljivih tekstova, koji je u *Književnosti Moderne* M. Šicela spomenut jednom kao jedan od urednika »Vijenca«, a u *Povijesti hrvatske književnosti* I. Frangeša nabrojen je tek u kritičkom napisu o Matošu i na kraju knjige u Leksikonu pisaca, s nekoliko redaka, valoriziran prema dvojbenoj shemi »stari« — »mladi«. Zatim Ivo Pilar o čijem tekstu *Secessija* Šicelova *Povijest* (str. 118) govori kao o reakciji (mladih) na brošuru (starog) F. Kuhača *Anarhija u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, a Frangešova ga *Povijest* niti ne spominje. Cherubin Šegović napisao je, među ostalim, tekst *Sloboda stvaranja i Kritika* u »Glasu Matice Hrvatske« (1906), nudeći teorijsko određenje i određenu podjelu kritike, ali je, s ideoloških predrasuda, gotovo posve odbačen.

U taj bi niz zatim svakako pripadali posve izuzeti Lj. Dvorniković, psiholog, čiji tekstovi pokreću zanimljivo pitanje recepcije književnosti, potom Iso Kršnjavi, u našoj historiografiji poznat kao »konzervativni Khuenov predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu«,¹² ili u Frangešovoj *Povijesti* nazočan tek u potpisu pod slike (Izbor i opis likovnih priloga J. Bratulić); zatim, prije svih, F. Marković, dakako, zbog uspostavljanja konteksta susljednosti, ali i zbog njegovih anticipativnih i modernih stanovišta. »Primjetiti je pro primo: kao cjelina ostadoše Markovićeve radovi do danas neproučeni, brojni od njih doslovce nepoznati.«¹³

Što se književne kritike tiče tu je situacija donekle povoljnija, posebno što se prezentiranja imena i tekstova tiče, vjerojatno i stoga što je općeprihvaćeno mišljenje kako je kritika (shvaćena zapravo veoma široko i ne baš pojmovno precizno) jedan od temeljnih književnih i književnoznanstvenih oblika razdoblja. U taj opseg pojma naime, ulazili su i tekstovi programatskog karaktera iz prvotne borbene faze, kada je i prava kritika bila rjeđe zastupljena. Stoga je i na mjestu objektivna metodološka naravi o nedovoljnoj pojmovnoj diferenciranosti i ponekad ne baš točnim podjela-

¹¹ Z. Posavac, *Isto*, str. 164.

¹² M. Šicel, *op. cit.*, str. 24.

¹³ Z. Posavac, *op. cit.*, str. 173.

ma i karakterizacijama. Pojam književne kritike, naime, miješao se s nekakvim općim načelima kritičnosti prema prethodnicima i prethodnim književnim modelima, što je posve druga razina problema, te bi uz taj korektiv dosta autora odnosno tekstova svakako trebalo zamijeniti svoja mjesta. Primjerice, tekst *O hrvatskim književnim prilikama* Milivoja Dežmana (1897) ne pripada u književnu kritiku.

Ako bismo detektirali cjelinu razdoblja, može se reći kako su najprofiliranija i paradigmatička za cijeli niz problema bila dva kritičara, posve oprečnih teorijskih stanovišta, kritičarske prakse, temperamenta, ukusa i političkih opcija, stoga i vazda u međusobnoj polemici, Milan Marjanović i Antun Gustav Matoš. M. Marjanović bio je pripadnik tzv. praške grupe modernista, što znači da je određene svjetonazorne i vrijednosne kriterije izgrađivao, u svojim počecima, između ostalog i pod utjecajem Masarykova »realizma« i narodnjaštva, ostajući do kraja, na određeni način, vezan uz njih.

Zazirući od stanovišta o autonomiji umjetnosti i njenoj estetskoj suverenosti, iako i ne bez sluha za estetsku dimenziju i moderni subjektivizam (»Ljepota je užitak, ona je subjektivno«), Marjanović drži temeljnom društvenu funkciju književnosti koja mora korespondirati s društvenim i narodnim životom, kao pratilac, tumač i usmjeritelj. »Historija hrvatske književnosti u XIX stoljeću ne može se pisati kao isključivo književna historija već treba da se piše kao historija o hrvatskoj književnosti, o njenom postojanju, pribiranju, vježbanju i probijanju kroz sitan život i kroz teške prilike još mladog i nerazvijenog narodnog društva.«¹⁴

Temeljni sociologizam Marjanović komplementira s ostalim elementima devetnaestostoljetnog pogleda na književnost (biografizam, historizam, psihologizam), tražeći nakavu sintetičku kritiku koja bi okupljala i tumačila cijeli niz uglavnom izvanjskih elemenata koji određuju književno djelo. Marjanović je tipični pozitivist koji svoje uzore i učitelje niti ne skriva. Tenovac prema teorijskom opredjeljenju (H. Taine, uostalom, njegova *Filozofija umjetnosti*, biva prevedena upravo u tom razdoblju, 1895), Marjanović tumači književno djelo tako da vezuje »autore s epohama i milieuom, milieu sa cijelim životom prirode, društva i čovjeka« (*Aktualni zadaci naše kritike*, 1909). U istome tekstu Marjanović estetsku metodu proglašava jednostranom, optirajući za neku vrstu historijske kritike, opredjeljujući se vrijednosno za djela u kojima su nazočni problemi »života, društva i kulture, a ne tehnička

¹⁴ M. Marjanović, *Hrvatska književnost, njezin put i njezino obilježje*, Bosanska vila, Sarajevo 1910. Citirano prema, *Hrvatska moderna. Kritika i Književna povijest*, Zagreb 1975; str. 326. (Priredio M. Šicel.)

vještina, artizam«; Marjanović, dakle, čuva pogubni pozitivistički dualizam sadržaj/forma, i za razliku od Crocea, na primjer, on svakako smatra kako je književnost, prije svega, sadržaj.

Istini za volju valja napomenuti da je M. Marjanović napisao tekstova u kojima pokušava ublažiti ili točnije nijansirati neka svoja stanovišta; primjerice on bilježi nijansu razlike (*Artizam i realizam*) u svojoj koncepciji stila koja bi imala pokazati kako njegov otklon od »artizma« nije znak estetske neosviještenosti i estetičke neobaviještenosti već stanovište da stil ne može biti »umjesto svega«, već formalna strana književnog djela treba biti prepoznatljiva kroz »organički izraz sadržine«. Može se zaključiti ipak i shodno svemu, da Marjanovićev vrijednosni kriterij i sud ne pristječe iz konsistentne teoretske jezgre i da je difuzan a eklekticizam da je osnovna značajka njegove kritičke metode. Z. Posavac posve točno naziva Marjanovića pozitivističkim eklektikom.

Kako se kritičar takvih osobina uspio nametnuti kao svojevrсни ideolog tzv. mladih s kojima je u malo čemu mogao korespondirati ne ulazi u vidokruge ovoga teksta, ali još je jedan prilog tezi o moderni kao razdoblju nespornosti, kontroverzija i loših procjena. Ali da je kritičar takvih opcija izuzetno nervirao jednog drugog kritičara koji je polazio od posve suprotnih, drukčijih stajališta, i bio, kako mu to i sam Marjanović priznaje »naskroz modernik«, povijesna je činjenica. A. G. Matoš, nasuprot Marjanoviću i istomišljenicima zagovara estetsku profinjenost i sklad, ekspresivnost oblika, osebnost i izgrađenost stila. Ne bih tvrdila da je (stoga) osnova njegova kritičarskog mišljenja ideja esteticizma; Matoševa opsesija ljepotom (simbolizam), harmonijom ljepote, te profilirani visoki vrijednosni kriteriji koje je ekskluzivno branio, imaju širu utemeljenost i značenje koje je teško obuhvaćati (pojmovno-teorijski dvojbena) terminima artizam, esteticizam, larpurlartizam i sl. Kao pjesnik i kritičar koji je duhovno i stilski dodirivao, intuitivao mnoga pitanja na samome začetku toga velikog umjetničkog pokreta, nije mogao pristati na pozitivistički model nekakve marjanovićevske sintetičke kritike koja bi više odgovarala povijesnom opisu prošloga nego što je mogla korespondirati s pitanjima moderniteta i fragmentarnosti, kao njegove misaone i stilske obilježbe. »Modernizmi su dakle pitanja stila, evolucije forme, nove sinteze stila, izrazi novih duša, novih umjetnosti, bez obzira na sadržaj, pa ako su naši đaci najuspjelijih, dakle romanskih modernizama ovako shvatili svoj modernizam, znači da bijahu mnogo moderniji od »Moderne« Hermana Bahra, Milana Marjanovića i Ivanova«, piše Matoš u svojoj kritici-polemici Marjanovićeve studije *Iza Senoe* u »Hrvatskoj smotri«. ¹⁵

¹⁵ A. G. Matoš, *Sintetička kritika*, Hrvatska smotra, II, Zagreb 1907, str. 79.

Nije nakana ovoga teksta pisati o Matošu kao kritičaru jer to je zasebna i zahtjevna tema, ali držim da na nekoliko vidova ovog problema valja ovdje upozoriti. Prije svega mislim na odrednicu impresionistički što se običajno pridjeva uz njegovu kritiku, a koju držim neadekvatnom. Vjerojatno se time želi podvući kako je ta kritika subjektivna pa i nekonsistentna, bez jedinstvenog misaonog teorijskog uporišta, donekle proizvoljna, »umjetnička«, što znači čitka i stilski dotjerana, više šarmantna negoli utemeljena itd. To je, dakako, samo djelomično točno, a karakterizacija Matoševa kritičarskog posla traži nove nadnaslove. Matoševa kritika jest subjektivna, da koristim taj već potrošeni izraz, jer kritika, kao stvaralačka duhovna aktivnost, to i mora biti. Ona nije proizvoljno nizanje impresija već su one rukovođene vrijednosnim kriterijem, načelnim stanovištima o smislu književnosti, njenom funkcioniranju i njenoj naravi, te su kritike teorijski osmišljene duhovnom klimom vremena i estetičkim načelima koja je Matoš preuzimao, osmislivši ih, od ljudi kojima je vjerovao i od kojih je učio.

Matoš, dakle, svoj vrijednosni sud obrazlaže kritičkim kontekstom koji, dakako, jest prepoznatljiv ali nije jednoznačan i nije vazda homogen. Držim da bi jedna temeljita analiza Matoševe citatnosti s kojom postojeće ocjene Matoša (i) kao kritičara nisu uspijevale izaći na kraj, pa su sva ta imena, pojave, godine, termini, kojima vrve Matoševi tekstovi, smatrane čak obmanama, razbacivanjima i provincijskom zasljepljenošću — bila itekako dobrodošao putokaz i polazište da se Matoševa kritičarska aktivnost i spozna i pravednije vrednuje.

Otežavajuća okolnost u prepoznavanju svakako je bila i strukturna i stilska nehomogenost Matoševa, koja je i u kritici očigledna, i koju je onda najlakše bilo proglasiti impresionizmom. Matošu, naime, nisu strana žanrovska pomicanja i prekoračenja, pa stoga i njegovi kritičarski tekstovi imaju širi dijapazon polivalentnosti negoli ga »propisuje« ta književnoznanstvena vrsta mišljenja o književnosti; oni stilski ujedinjuju, zavisno o temi i situaciji, i polemičku vehementnost i esejističku duhovnu razgibanost, i estetičko očitovanje i feljtonistički croquis. Jedino nije bio u stanju napisati dosadnu »znanstvenu« raspravu, ali mu je većina ocjena, procjena i dijagnoza, bez obzira na izričajni oblik, itekako znanstveno relevantna.

Zbog svega toga smatram da Matošev kritičarski rad treba dočekati nova (teorijska) čitanja, karakterizaciju i prosudbu koja bi bila primjerenija njegovu mjestu u hrvatskoj književnosti, te da se posve treba složiti sa Z. Posavcem kako »estetički a time ujedno i kritičarski dio Matoševa opusa jest i ostaje, kao i onaj čisto književni, ponos novije hrvatske kulturne povijesti«.¹⁶

¹⁶ Z. Posavec, *op. cit.*, str. 186.

Povijest književnosti u razdoblju moderne donekle dijeli sudbinu srodnih znanstvenih disciplina ali ima i prilično svojih osobitosti. Gotovo na početku toga razdoblja stoji Šurminova povijest književnosti,¹⁷ gotovo pri samom koncu Vodnikova,¹⁸ dva međaša, ne toliko znakovi dvaju oprečnih stanovišta koliko čitavoga jednoga razvojnog tijeka i sazrijevanja, književnoteorijskog, metodološkog i književnopovijesnog, koji kao početak odnosno kraj bilježe te dvije knjige. Šurminova *Povijest* tako krajnji je izdanak jednoga predznanstvenog perioda hrvatske književne historiografije značajnog za hrvatsko 19. stoljeće, za razliku od većih europskih naroda koji upravo o tome stoljeću ostvaruju znanstvenu povijest svojih nacionalnih književnosti, na temeljima pozitivističke paradigme znanosti i povijesti. Ako se izluče određeni tekstovi V. Jagića književnopovijesni posao u Hrvata, naime, bio je sveden na skupljačko-inventarsku razinu, neosmišljen filološki napor bez vrijednosne orijentacije, lišen pozitivističkog filozofskog i metodološkog konteksta. Znači bez ikakve ideje povijesti (povijesnosti), koncepcije, metodološke upitanosti, bez znanstvene vizije, bez artikularnog stanovišta, koje Vodnik metaforički naziva oblikom, pa stoga i bez svijesti o samome materijalu, korpusu (Šurmin još piše povijest književnosti i hrvatske i srpske).

Vodnikova pak *Povijest* već je posve na putanji znanstvene povijesti, kojoj autor nizom radova prethodno trasira put kao vrhuncu proučavanja književnosti, što je u suglasju s pozitivističkim premisama i duhovnim idealom. To je, štoviše, prvi utemeljen pregled, sinteza određenog razdoblja hrvatske književnosti, pouzdan, i danas još upotrebljiv i u mnogočemu neprevladan. Ta je *Povijest*, iako stvarana u situaciji gdje tradicija takvog posla jedva da je postojala, argumentiran i dosljedan model pozitivističke povijesti književnosti na premisama historizma, ali ipak ne treba podcijeniti činjenicu da su za Vodnika važni i pisac i sredina (u smislu tenovskog milieua), ali je pisac značajniji, ipak, od sredine a djelo važnije od pisca.

Taj put od predznanstvenih tumanjanja do znanstveno osmišljene koncepcije povijesti (književnosti) prijeđen je za veoma kratko vrijeme, ciglih petnaestak godina, zahvaljujući upravo pojavi B. Vodnika, pa ga stoga izdvajam kao paradigmatSKU pojavu razdoblja koje je njegov znanstveni posao obilježilo više negoli se to zna i ističe. Uz B. Vodnika i poslije Đ. Šurmina, doduše, ima još ljudi što su se bavili književno povijesnim poslom ili bili na tome tragu, ali jedva da koga treba spomenuti, osim temeljitog Ivana Milčeti-

¹⁷ Đuro Šurmin, *Povijest književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb 1898.

¹⁸ Branko Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti*, I, Zagreb 1913.

ća, Vodnikova varaždinskog učitelja, čija je *Hrvatska glagolska bibliografija I*, 1911, kao pouzdan filološki rad i danas nezanemarliva.

Uostalom, na *Povijest hrvatske književnost u Dalmaciji i Dubrovniku* M. Medinija iz 1902. reagirao je Vodnik promptno, u Vijencu 1903, i njegove kritičke objekcije dostatno govore o dometima toga teksta; isto tako Vodnik recenzijom reagira i na Prohaskinu studiju o hrvatskom baroku (o Đorđiću i Kanižliću) u »Savremeniku« (1910). S Prohaskom je Vodnik inače vodio načelne polemike (primjerice o kompleksu slavenskih književnosti) u »Nastavnom Vjesniku« i »Savremeniku«, a koje također očituju Vodnikovu znanstvenu superiornost.

Dva su elementa u nizu događanja hrvatske moderne koja su osobito obilježila mišljenje i djelovanje B. Vodnika, i to one njihove sastavnice koje držim temeljnim.

Kao prvo to je činjenica da je Vodnik bio praški đak, koji se kao dvadesetogodišnjak, u grupi hrvatskih modernista, obreo u Pragu gdje je i tiskan prvi njegov književnovijesni tekst *Prvi hrvatski pjesnici* (1901). Tamo je, fasciniran ličnošću i idejama T. Masaryka, uz pomoć jednog filozofskog, ideološkog i kulturološkog stajališta, tumačio i izgrađivao u sebi, s jedne strane, pojmove narodnog kulturnog identiteta, nacionalnog duha koji je, kasnije, kao jedno od težišta ugrađivao u svoju ideju povijesnog trajanja, koncepciju povijesti književnosti. S druge strane Masarykov »realizam«, otklon i kritičnost prema mitomaniji i kulturnim obmanama koje ometaju pravo shvaćanje nacionalne kulture, njegova borba (i) za znanstvenu istinu ma kakva god ona bila, od mladenačke inspiracije postaju djelatne sastavnice i postulati cjelokupnoga Vodnikova znanstvenog (kritičkog) angažmana.

U jednoj od kutija Vodnikove ostavštine u Arhivu Hrvatske, među dekretima, ubačen je papir na kome Vodnik ispisuje: »Ja pripadam generaciji »mladih« koja je na području beletristike i umjetnosti uopće provela potpunu slobodu stvaranja i kritike, pa makar da se ta generacija u početku u svome radu služila pretežno polemikom, negacijom i rušenjem starih, preživjelih, vrednota, ona je ipak stvorila zdravije prilike i znatno unapredila literaturu i umjetnost oslobodivši je od dotadašnjih tijesnih granica stvaranja. Taj isti proces valja u interesu nauke izvršiti i u nauci, a izvršiti se ne može, ako se ičim steže sloboda kritike« (U Zagrebu, 5. marta 1923.).

Uza spomenute elemente, od kojih ga je upravo sloboda kritičkog mišljenja vodila u beskrajne neugodne oporbe, samoću i smrt, Vodnikova veza s tzv. mladima izgrađivala je i utjecala na izgrađivanje još jedne izuzetne sastavnice njegova znanstvenog mišljenja.

To je Vodnikov vrijednosni kriterij, smisao i osjećaj za estetsku dimenziju književnog fenomena, koji je iskazivao već od prvoga znanstvenog teksta *Prvi hrvatski pjesnici*, optirajući u njemu, među ostalim, za estetsku reprezentativnost H. Lucića, tražeći u tzv. staroj hrvatskoj književnosti, davno prije Kombola, umjetničku vrijednost a ne tek kulturno-povijesnu potvrdu.

Ta je činjenica svakako rezultat sveze i dosluha i s estetičkim i poetičkim postulatima generacije modernističkih stvaralaca i s njihovim ostvarenjima, s cijelom duhovnom klimom, pa i s Matošem i njegovim »esteticizmom«, također, neizravno, bez obzira što je Vodnik Matoša znao nepravedno situirati (preskakati) u svojim antologijama, a Matoš mu, naravno, nije ostajao dužan.¹⁹ Osim toga ne treba zaboraviti da se Vodnik okušao i kao književni stvaralac, napisavši dva književna teksta, pripovijest s indikativnim naslovom *Razbacana uda* u »Mladoj Hrvatskoj« i dramu *Sfinga* u tri čina, koja je ostala u rukopisu, ima 81 list i nedostaje joj završetak.

Ta interakcijska povezanost s cjelokupnim duhovnim događajima unutar hrvatske moderne obilježila je i Vodnikov kritički rad. Vodnik je usporedno, naime, pisao i književnopovijesne studije i monografije²⁰ koje je zahtijevao njegov sveučilišni angažman, ali i književne kritike. Nakon kraćeg boravka u Pragu Vodnik je postao slušač Jagelonskog sveučilišta i tu ga se posebno dojmilo stvaralaštvo poljske moderne, koja je, također, imala stanovit utjecaj (i) na njegova kritičarska opredjeljenja. Stoga on u »*Nadi*« (1902) recenzira *Matku S. Przybyszewskog*, *Svadbu S. Wyspianskog*, a pod utjecajem svojih praških i krakovskih sveučilišnih učitelja izgrađuje svijest o slavenskom etnosu, kulturi i identitetu (treba usporediti njegovu monografiju o P. Preradoviću) te osmišljava nastojanja da, na primjer, repertoar zagrebačkog kazališta postane više slavenski orijentiran, upotpunjen češkim i poljskim dramatičarima.²¹

Kritičarski smisao da se odmah procijeni i progovori o suvremenicima, odnosno da se vrijednosni kriterij gradi, iskušava i izoštava na tekstovima gdje ne postoji (olakotna) vremenska odstupnica, isključivo, dakle, iz perspektive sadašnjosti, ostala je Vodnikova osobitost tijekom cjelokupnoga njegova rada. B. Vodnik bio je kompletan znanstvenik, kritičar, povjesničar i teoretičar književ-

¹⁹ Usp. npr. A. G. Matoš, *Antologija hrvatskih pripovjedača*, »Savremenik«, 1913.

²⁰ Opširnije o tim tekstovima u knjizi N. Aleksandrov Pogačnik, *U sjeni mrtve paradigme* (Branko Vodnik kao književni povjesničar), Osijek 1987.

²¹ Usp. B. Vodnik, *Slavenski repertoar hrvatskog kazališta*, »Vie nac«, XXXV, br. 17, Zagreb 1903, str. 549—550.

nosti, koji se okušavao na sve te tri razine književnoznanstvenog mišljenja. Bio je, štoviše, rijedak povjesničar književnosti koji je imao izuzetnu sposobnost da uoči teorijski problem, da teorijski misli, da razlučuje a ne da samo »sintetizira«, odnosno da teorijski utemeljuje svoj rad, i ta ga činjenica i danas smiješta veoma visoko u nizu hrvatskih povjesničara. Gotovo svaka njegova veća studija, naime, pokušava problematizirati određeno književnoteorijsko (i metodološko) pitanje. Tekstove teorijske odnosno metodološke naravi pisao je Vodnik — shvaćajući za naše duhovne prilike izvanredno rano i izuzetno obaviješteno, kako je o književnosti ispravno pričati ako se tom govenjenju ne iznađe oblik; u svome zreleme periodu — uglavnom kao predložak svojim sveučilišnim predavanjima, i oni su (osim jednog, uglavnom) ostali u rukopisu, pohranjeni u Zavodu za književnost i teatrologiju JAZU u Zagrebu.

Međutim, u vezi s tim problemima, valja ukazati i na jednu specifičnost, na, gotovo bismo mogli reći, put unatraske. Pritisnut, naime, sveučilišnim poslovima i angažmanom (tajničkim i uredničkim) u Matici hrvatskoj, Vodnik sve manje piše kritike. Njegov znanstveni interes sve je više okrenut povijesti književnosti koju je u postojećim okolnostima mogao ostvariti isključivo na premisama pozitivizma. Stanovište sadašnjosti stoga biva potiskivano perspektivom historizma, pripadajućoj takvoj koncepciji povijesti književnosti. Naravno da takva perspektiva pomiče mnogo što u mišljenju o književnosti, utječe i na aksiološku podlogu, pa Vodnik počinje gubiti svoj kritičarski refleks: njegov se vrijednosni kriterij, koji je korespondirao s izrazima moderniteta, akademizira i postaje djelomično zastario. Kontekst (povijesni) gotovo postaje značajniji negoli tekst, pa Matoš dobac, ne samo zbog povrijeđene taštine, znade Vodniku s pravom staviti kako »pravi kritičar dr. Drechsler nije« ili, primjerice, da je »literarni bibliograf«. Taj je proces, međutim, (na žalost) bila ujedno i jedina mogućnost da Vodnik izvrši svoju znanstvenu zadaću i našoj povijesti književnosti iznađe oblik, i da je, sa zakašnjenjem, privede odnosno vrati u europski kontekst.

Taj oblik, kao metodološka premisa i artikulirano stanovište, bila je dosljedno izvedena pozitivistička paradigma povijesti književnosti, kao povijesna nužda, koju Vodnik mukotrpno gradi umjesto da je zatiče.

Koliki je takva paradigma dopuštala, smisao za književnost kao umjetnost, za književno književnosti, za estetsku razinu njene poruke, u Vodnikovu je radu uvijek prisutan kao prepoznatljiva iako ne i nit vodilja, budući da bi to narušilo metodološki potporan cijele pozitivističke zgradbe.

Uistinu čemu tu veliku ispunjenu zadaću Vodnikovu na početku dvadesetog stoljeća opterećivati nekakvim grijehom, kada i dandanas, sveučilišni predavači književnosti, koji bi trebali biti najre-

levantniji njeni promicatelji, književne kritike gotovo uopće ne pišu, zazirući od njih. Sa sveučilišnih katedara rijetko se govori (u nas) o suvremenoj literaturi, povijesti književnosti (pa i najrecentnije) završavaju negdje zapravo prilično davno, budući da se čeka spasonosna veća vremenska distancija kako bi se, tobože, događanja suvremenosti mogla spoznati i vrednovati. To u situaciji naše povijesti književnosti znači smjestiti uredno sve na svoje mjesto u nekom, dakako, prošlom zbivanju koje sve smiruje i umrtvljuje, budući da je ona, bez obzira na neke iskorake, uvijek još bitno pozitivistička. Kritički kontekst i pozicija sadašnjosti — koja je jedina prirodna perspektiva a sve ostalo konstrukcija i fikcija — uzdrnali bi i polazište i temelj i razloge i argumente naših povijesti. Ne bi ih nitko mogao revidirati, one bi jednostavno prestale postojati.

ZUSAMMENFASSUNG

DIE LITERATURWISSENSCHAFT IN DER ZEIT DER MODERNE

Ausgehend von der Feststellung, daß die Forschung auf dem Gebiet der Moderne trotz zahlreicher Spezialstudien noch immer mangelhaft ist, unterzieht die Verfasserin der kritischen Analyse den Begriff und die Periodisierung der Moderne. Die Studie revidiert die zeitliche Begrenzung der kroatischen Moderne sowie weist aus die ungerechte Behandlung einzelner Protagonisten dieser Bewegung in den Literaturgeschichten hin. Des weiteren bringt sie in Frage die einseitigen, schematisierten Deutungen dieser Periode der kroatischen Literatur sowie kritisiert die Unbesonnenheit einiger Wissenschaftler, die die Moderne als gemeinsamen Nenner von Décadence, Impressionismus, Neuromanantik, Neuklassizismus und Ästhetizismus betrachtet haben.

Drei konstitutive Teile der Literaturwissenschaft — Theorie, Kritik und Geschichte — werden für die Periode der Moderne überprüft, wobei verschiedene Unzulänglichkeiten entdeckt werden. V.a. werden der neuartige Zugang zum Kritiker A. G. Matoš sowie zur wissenschaftlichen Arbeit B. Vodnika als Alternative zum bisherigen Forschungsstand vorgeschlagen.