

Izdanja Instituta za znanost  
o književnosti

Recenzent  
Milivoj Solar

Likovna oprema  
Josip Vaništa

ALEKSANDAR FLAKER

STILSKE  
FORMACIJE

SVEUČILIŠNA  
NAKLADA  
LIBER

ZAGREB  
1976



2318

## SADRŽAJ

STILSKA FORMACIJA-11 — Postanak termina-11 — O pojmu 'pravac'-14 — Povijest književnih ideja ili povijest književnosti?-17 — O izgradnji stilske formacije-21 — Stilska formacija i periodizacija-25 — Stilska formacija i društvena funkcija književnosti-27 — Pojam funkcije kod Mukašovskog i Jakobsona-29 — Prijedlog pojmovnog sustava (funkcija književnosti)-39 — Zaključne napomene-45

TEKST I FUNKCIJA — Primjeri iz hrvatske književnosti-49

*Stilska formacija* — Leksikografska obrada-57

O PERIODIZACIJI ISTOČNOEVROPSKIH KNJIŽEVNOSTI-59 — Nadnacionalne formacije i nacionalne književnosti-59 — Osebnost književnosti istočnoevropske zone-61 — Ne samo terminološki prijedlozi (19. i 20. stoljeće): Romantizam ili narodni preporod?-65 — Bidermajer ili protorealizam?-67 — Realizam i poetski realizam-73 — Dezintegracija realizma, moderna, impresionizam, secesija-79 — Avangarda-92 — Socijalno angažirana književnost-97 — Usporedna tabela periodizacije nekih istočnoevropskih književnosti-102 — Shema periodizacije hrvatske književnosti-103

*Romantizam* — Leksikografska obrada-105 — Pristup-105 — Nastanak pojma i njegovo širenje-106 — Suvremena upotreba pojma-108 — Stilska formacija-110 — Lirsko načelo-111 — Romantični pejzaž-113 — Romantičarska metaforika-115 — »Glazbenost« pjesništva-116 — Hiperbolizacija i fantastika-117 — Nemotiviranost zbivanja-119 — Fragmentarnost struktura-119 — Hibridnost književnih vrsta-120 — Funkcija izražavanja-122 — Književnopovijesni opseg pojma romantizam: Njemačka književnost-123 — Francuska književnost-125 — Engleska književnost-125 — Talijanska i španjolska književnost-126 — Ruska književnost-126 — Srednjo- i istočnoevropske književnosti-126 — Jugoslavenske književnosti-127

*Hrvatski narodni preporod* — Leksikografska obrada-131 — Ilirizam i narodni preporod-131 — Književnost narodnog preporoda-132

STRUKTURA KULTURE HRVATSKOG NARODNOG PREPORODA-135 — Vertikalni kontinuitet-136 — Njemačka književna kultura-139 — Mjesto slavenskih kultura-140 — Evropski romantizam-143 — Literarno-filološka kultura-145 — Tabela indeksa-147

*Realizam* — Leksikografska obrada-149 — Pristup-149 — Nastanak i širenje pojma-149 — Širenje značenja-152 — Pojam u suvremenoj znanosti-153 — Stilska formacija-154 — Fabula i karakter-154 — Opisnost-155 — Reprezentativnost karaktera-156 — Pripovjedačeva »objektivnost« i komunikativnost jezika-157 — Dominacija romana-159 — Društveno-analiitička funkcija-159 — Rani realizam-161 — Razvijeni realizam-162 — Visoki realizam-162 — Dezintegracija realizma-163 — Hrvatski realizam-164 — Srpski realizam-164 — Slovenski realizam-165

*Motivacija* — Leksikografska obrada-167

KOVAČIĆEV ROMAN »U REGISTRATURI« I STILSKA FORMACIJA REALIZMA-169 — Idiličnost kao karakteristika predrealističke hrvatske književnosti-169 — Kovačićeva parodičnost-175 — Digresija: Da li je Kovačić parodirao Mickiewi-

cza?-177 — Realistička koncepcija romana-181 — Predrealistički modeli i opozicija selo — grad-185 — Pučka počela Kovačićeva stila u opreci prema »literarnosti«-190 — Zaključak-196

O POJMU AVANGARDE-199 — Potreba za 'zajedničkim nazivnikom'-199 — Niječne i konstruktivne odrednice avangarde-202 — Avangarda — jedinstvo suprotnosti-205 — Pitanje o stilskoj formaciji-207

PITANJE RUSKE AVANGARDE-209 — Ruske avangardne književne skupine-209 — Niječne odrednice ruske avangarde-211 — Leksičke inovacije-214 — Suodnošenje semantičkih nizova-216 — Načelo realizirane metafore i metonimički princip-219 — Načelo grafičkog izdavanja riječi-222 — Načelo disonancije-224 — Proces dehijerarhizacije vrsta-227 — Konstruktivno načelo-230 — Montaža-233 — Depersonalizacija-235 — Subjekt konstrukcije-238 — Struktura i zbilja-242 — Svijet revolucionarne perspektive-243 — »Univerzalističko« i »nacionalno« u ruskoj avangardi-245 — Individualizam i kolektivizam-247 — Eksperiment i načelo pristupačnosti-248 — Opseg pojma 'ruska avangarda'-251 — Zona djelovanja avangarde-254 — Asistematičnost avangarde-257

HRVATSKA KNJIŽEVNOST PREMA AVANGARDI I SOCIJALNO ANGAŽIRANOJ KNJIŽEVNOSTI-265 — Hrvatska moderna i avangarda-265 — A. B. Simić — avangarda sažetih struktura-268 — August Cesarec i Miroslav Krleža-269 — Tin Ujević-274 — Izgradnja socijalno angažirane književnosti-276 — Ruralističko krilo-280 — Krležino osporavanje lijevih dogmi i građanskih struktura-282 — Hrvatsko pjesništvo potkraj tridesetih godina-287 — Literarnost i autentičnost ratnoga pjesništva-292 — Kontinuitet poslijeratne književnosti-296

*Socijalistički realizam* — Leksikografska obrada-301 — Književna doktrina-301 — Temeljne postavke doktrine-303 — Stilska formacija-304 — Novije interpretacije pojma-307

*Roman* — Leksikografska obrada-311 — Pojam romana-311 — Poteškoće u definiranju-311 — Teorije romana-312 — Roman i ep-314 — Podjela romana-315 — Roman zbivanja-317 — Roman karaktera-318 — Roman prostora-319 — Roman vreme-

na-320 — Umnožavanje u vremenu-321 — Roman vremena i prostora-322 — Monološko-asocijativni roman-322 — Roman iskaza-323 — Opozicija prema realističkom romanu-323 — Novi roman — antiroman-324

DIJALEKT KAO OSPORAVANJE-327 — O »literarnosti« hrvatske književnosti-327 — Realizam i dijalekti-329 — Pravaška satira-330 — Secesionističke stilizacije-332 — Krleža i »dijalektalna« poezija tridesetih godina-333 — Pitanje suvremene funkcije dijalekta-335

Autorova napomena-337

Kazalo imena-343

Bilješka o piscu-358

# STILSKE FORMACIJE

Pokušaj pojmovne sistematizacije

## STILSKA FORMACIJA

POSTANAK  
TERMINA

Pojam stilska formacija svjesno sam prvi put upotrijebio u članku *O realizmu*, objavljenom u časopisu »Umjetnost riječi« 1958, br. 2, sa željom da se otrgnem od pojmova 'pravac' i 'metoda', iza kojih su stajale dvije različite koncepcije povijesti književnosti. Jedna je od njih bila prvenstveno pozitivistička, koja je linearno povezivala različite i srodne povijesne pojave, ponajprije bilježeći književne kontakte unutar jedne ili između dviju različitih književnosti i na temelju takvih, pretežno svjesnih, kontakata gradila »pravce« kojima su se pojedine nacionalne književnosti ili skupine nacionalnih književnosti razvijale. Druga je pak koncepcija bila u svojim polaznim pozicijama ahistorijska i normativna, pa sam u spomenutom članku, inspiriranom jednom sovjetskom književno-znanstvenom diskusijom, s takvom koncepcijom ponajviše i raspravljao. Pojam stilske formacije činio mi se tada prikladnijim za obilježavanje velikih, povijesno nastalih i povijesno ograničenih u svome trajanju, stilskih jedinstava. Taj je pojam odgovarao onome što ga je uspješno primjenjivala marksistička historiografija — dakle terminu 'društvena formacija' i dosta je točno obilježavao nastajanje velikih stilskih jedinstava kojima više

ne odgovara tradicionalni termin 'stil'. U naše vrijeme bujnog razvoja lingvostilistike, pojam je stila pripao neminovno jezičnim slojevima književnoga djela, ili je pak svoju vrijednost toliko proširio da odista treba svaki put posebno odrediti u kojemu je značenju pojam upotrijebljen, pa se služimo različitim pomoćnim odrednicama i govorimo o »individualnom, piščevu stilu«, »povijesnom stilu«, »stilu epohe« i sl.

Tek kasnije, prelistavajući radove ruskog teoretičara i historičara književnosti V. M. Fričea (jednog od istaknutih marksista u sovjetskoj književnoj kritici), primijetio sam kako se pojam stilske formacije, premda u užem i manje određenom smislu, upotrebljavao već u toliko poticajnim sovjetskim dvadesetim godinama, posebno unutar sintagme »*stilevye i žanrovye formacii*« (klasicizam, romantizam, realizam ostaju za Fričea, prema tadašnjim terminološkim običajima — 'stilovima').<sup>1</sup> U naše je vrijeme srodne pojmove počeo upotrebljavati G. D. Gačev. On je u svojoj knjizi *Ubrzani razvoj književnosti*, koja je uskoro postala poznata i u nas iz drugih razloga,<sup>2</sup> uveo pojmove »ideološke« i »književne formacije« kao »radne termine, da bi naglasio cjelovitost i strukturu procesâ,<sup>3</sup> polazeći u biti od istih terminoloških potreba koje smo i mi uočili kada smo, u prvi mah spontano, uvodili termin 'stilska formacija'. Kako je u Gačevljevoj knjizi riječ o početnom razdoblju novije bugarske književnosti, u kojoj se tek u 19. st. pojavljuje »raspadanje sinkretičke svijesti«, posve je razumljivo da sovjetski autor upotrebljava općenitije termine »ideološke« i »književne formacije«, iako posljednji od ta dva termina već djelomice pokriva opseg termina »stilska formacija« (*Književna formacija na racionalističkom stadiju* — »klasicizam«; *Književna formacija na stadiju osjećajnosti* — »sentimentalizam« naslovi su

<sup>1</sup> Usp. V. M. Fričea, *Problemy iskusstvovedenija*, Moskva-Leningrad 1930, str. 103, 112—114.

<sup>2</sup> Upozorio je na tu knjigu Svetozar Petrović u referatu *Metodološka pitanja specifična za proučavanje naših nacionalnih književnosti* što ga je podnio simpoziju »O historiji jugoslavenskih književnosti« u Sarajevu 1964. Usp. također S. Petrović, *Priroda kritike*, Zagreb 1972, str. 205.

<sup>3</sup> G. D. Gačev, *Uskorennoe razvitie literatury*, Moskva 1964, str. 105.

poglavlja ove poticajne knjige) u smislu u kojem smo ga počeli upotrebljavati.

Kako je termin očito nedostajao, on se postepeno počeo širiti. Dakako, najprije su ga počeli primjenjivati hrvatski književni historičari, upozorio je na nj i Dragiša Živković u svom referatu na V kongresu slavista Jugoslavije u Sarajevu 1965,<sup>4</sup> a zatim je prihvaćen i u Slovačkoj. Poznati slovački teoretičar Mikuláš Bakoš služio se, pozivajući se na moje radove, terminom '*stilevaja formacija*' ili '*slohová formácia*' u svome referatu *Historijska poetika i povijest književnosti*, napisanom za VI međunarodni kongres slavista u Pragu 1968,<sup>5</sup> a istovremeno me je uredništvo časopisa »Slavica slovaca« zamolilo da za njihove potrebe u tom časopisu obrazložim termin. Najplodotvornije je, međutim, koliko mi je poznato, termin 'stilska formacija' upotrijebio Miodrag Popović u svojoj studiji o srpskom romantizmu, oslanjajući se na moje i Škrebave radove iz knjige *Stilovi i razdoblja*. Pojam tu, naime, nije primijenjen formalno, samo radi zamjene pojma 'pravac' ili 'struja', nego je čitava studija posvećena upravo proučavanju srpskoga romantizma kao prve u srpskoj književnosti »jedinственe formacije koja dominira određenim razdobljem i povezuje veći broj pisaca u jezičko-stilsku celinu« a na temelju pojedinih stilskih kompleksa.<sup>6</sup>

Sirenje pojma svjedoči o tome da je on znanosti potreban. »Ergocentričko gledište« u odnosu prema procesima književne evolucije, kako je to u spomenutom referatu formulirao Bakoš,<sup>7</sup> prilaženje povijesti književnosti kao dinamičnoj smjeni »makrosistema« (termin Žirmunskoga)<sup>8</sup> ili »strukture strukturâ«, sve više prodire u

<sup>4</sup> Usp. i u knjizi D. Živkovića *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd 1970, str. 368 i 376.

<sup>5</sup> Usp. *Istorija literatury i istoričeskaja poetika*, »Slavica Slovaca« III, 1968, str. 365—371, i na slovačkom jeziku u knjizi M. Bakoša *Literarna historia a historička poetika*, Bratislava 1969, str. 5—15.

<sup>6</sup> Usp. Miodrag Popović, *Stilski kompleksi i književni žanrovi u srpskom romantizmu*, »Književna istorija« II-7, 1970, str. 511—551.

<sup>7</sup> Usp. »Slavica Slovaca« III, 1968, str. 372.

<sup>8</sup> Usp. V. M. Žirmunskij, *Literaturnye tečenija kak javlenie meždunarodnoe*, Leningrad 1967, str. 10.

disciplinu koju zovemo poviješću književnosti, pa je prirodno da stari književnopovijesni pojmovi, opterećeni drugačijom metodologijom, ne zadovoljavaju. Valja, dakle, pronalaziti nove. Jedan je od njih — stilska formacija.

#### O POJMU 'PRAVAC'

Suvremena književnopovijesna terminologija služi se vrlo često pojmovima 'pravac' (rus. *napravlenie*, njem. *Richtung*, polj. *kierunek*) ili 'struja' (rus. *tečenie*, njem. *Strömung*, engl. *trend*, franc. *courant*, polj. *prąd*), ponekad kao sinonimima, ponekad pak pridajući tim pojmovima različito značenje.<sup>9</sup> U novije vrijeme, kada se pojmom 'stil' sve više počinje služiti stilistika u svim njezinim varijantama, pa je on počeo nestajati iz književnopovijesne upotrebe, došlo je štoviše do rehabilitacije tih pojmova, posebno pojma 'struja', koji je npr. izbio u prvi plan i na V kongresu Međunarodnog udruženja za poredbenu književnost u Beogradu 1967, na kojem je jedna od glavnih tema bila: *Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux*, ili engleski: *Literary movements considered as international phenomena*. Ni pojam 'struja', vrlo široko (ali rijetko dovoljno precizno) upotrebljavan, ne može nas zadovoljiti, osim, dakako, u slučajevima kada je on dobio svoje obrazloženje i tumačenje u smislu koji nam se čini bližim suvremenim metodološkim orijentacijama, kao što je to jamačno u radovima poljskoga teoretičara Henryka Markiewicza, s čijim bismo se tumačenjem pojma '*prąd literacki*' mogli vrlo brzo složiti. Markiewicz, naime, ovom pojmu nastoji dati značenje nadindividualnog i nadnacionalnog književnoga jedinstva što ga konstruira književni historičar.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> O različitim značenjima pojmova '*napravlenie*' i '*tečenie*' u ruskoj znanosti usp. studiju A. N. Sokolova *Literaturnoe napravlenie (opyt stat'i dlja terminologičeskogo slovarja)*, Izvestija AN SSSR, OLJA, 1962, t. XXI, vyp. 5, str. 401—410.

<sup>10</sup> Usp. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, str. 184—214 i *The concept of literary trend in the history of literature u Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrade 1967; Amsterdam 1969*, str. 29—36.

U hrvatskoj i srpskoj književnoj terminologiji dominira još uvijek pojam 'pravac', koji je u novije vrijeme ponovo potvrđen cetinjskom serijom »Biblioteka književni pravci«, i beogradskim zbornikom.<sup>11</sup> Ovaj bi termin valjalo zadržati, i to upravo u onom značenju koji je on u biti već dobio. Pravcima bi valjalo zvati one tendencije unutar književnopovijesnoga procesa koje su se očitovale u određeno vrijeme u književnoj kritici i u drugim javnim oblicima književne svijesti (npr. programatski iskazi u pojedinim književnim djelima), pa su voljom nosilaca te svijesti dobivale odgovarajuće nazive i teoretska obrazloženja. Pravci nastaju dakle u svijesti određenih razdoblja kao posljedica djelatnosti stanovitih književnih pokreta ili skupina ili se pak pojavljuju kao rezultanta srodnosti u kritičkoj misli određenoga vremena, pa ih i određujemo na temelju načela koja je ta kritička misao ispovijedala. Teoriju književnoga pravca izvodimo dakle iz književnokritičke građe, nekada manifestativnoga i programatskoga karaktera, nekada podignute na filozofsku razinu; katkada i iz dnevne kritike koja sadrži implicirane ili eksplicirane zahtjeve i norme koje postavlja pred književnost. Ne moramo se ni tu pridržavati »samoimenovanja« (izraz Žirmunskoga), pojedinih pravaca. Tako npr. »naturalna škola« u ruskoj književnosti četrdesetih godina prošloga stoljeća postaje pravcem koji će biti potvrđen djelatnošću ruske kritike šezdesetih godina i dobiti u radu Černiševskoga naziv Gogoljev pravac (*gogolevskoe napravlenie*), da bi zatim, pod utjecajem francuskih književnokritičkih programa, konačno dobio naziv realizam, pa stoga možemo govoriti o realizmu koji kao pravac djeluje između četrdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Pravcima ćemo također nazvati one svjesne tendencije u književnosti našega stoljeća koje su se pojavljivale u jednoj zemlji i zatim, pod istim nazivom, prelazile u druge zemlje i njihove književnosti, dakako, uz stanovite modifikacije.

<sup>11</sup> Usp. M. Pantić, D. Nedeljković, R. Josimović, M. Jovanović, M. Dimić, J. Janičijević, J. Čolović, M. Tabaković, *Épohes i pravci u književnosti*, Beograd 1965; Z. Gluščević, *Romantizam*; S. Penčić, *Realizam*; R. Josimović, *Naturalizam*; V. Jokić, *Simbolizam*; Z. Konstantinović, *Ekspresionizam*, sve Cetinje 1967; D. Živković, *Književni periodi i književni pravci*, Beograd-Sarajevo 1970.

Tako ćemo govoriti o ekspresionizmu u njemačkoj književnosti, o pojavi ekspresionističke skupine u Poljskoj, o odjecima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti, o ekspresionističkoj grupi u Srbiji itd., i sve ćemo ove pojave zvati ekspresionističkim pravcem. To vrijedi, dakako, i za francuski i srpski nadrealizam, ali već u definiranju »hrvatskoga nadrealizma« moramo biti vrlo oprezni i svjesni da upotrebljavajući pojam »spontanoga nadrealizma«<sup>12</sup> napuštamo zapravo koncepciju utvrđivanja pravca i primičemo se povlačenju tipološke analogije i konstruiranju bar manje stilske grupacije.

Pri tome treba da imamo na umu kako nacionalne modifikacije pojedinih pravaca ne znače uvijek njihovu istovjetnost u različitim nacionalnim književnostima niti vode uvijek prema stilskom jedinstvu. Tako npr. govorimo o futurizmu u Italiji i futurizmu u Rusiji, ali pritom moramo biti svjesni da su to dvije različite pojave, koje leže, doduše, na jednom pravcu u razvoju evropske književnosti, ali nipošto ne znače jedinstvo u stilskim postupcima. S druge strane već su nas sovjetski historičari književnosti uputili na stilsku istovjetnost mnogih struktura što ih je stvorio Vladimir Majakovski s pojavama koje su nastale na pravcu što ga je zacrtao njemački ekspresionizam.<sup>13</sup> Tome ćemo se pitanju, uostalom, još vratiti u ovoj knjizi kad budemo govorili o avangardi kao nadnacionalnom stilskom zajedništvu.

Kada govorimo o pravcima, upravo zbog svijesti o različitosti pojava koje, prema iskazima pisaca i kritičara, navodno dakle, nastaju na jednom pravcu razvitka, skloni smo svaki put istaknuti nacionalni atribut pravca, pa tako najčešće govorimo o ruskom realizmu, francuskom naturalizmu, njemačkom ekspresionizmu, hrvatskoj moderni, ruskom imажinizmu, srpskom nadrealizmu, socijalnoj književnosti u Jugoslaviji, češkom poetizmu i dr. Govorimo tada o pravcima koji su djelovali na razvitak srodnih pojava u drugim književ-

<sup>12</sup> Ovaj je pojam upotrijebio Miroslav Vaupotić u svome referatu na simpoziju o avangardi u Smolenicama 1965. Usp. *Spontánný nadrealistický výraz v chorvátskej lyrike* u zborniku *Problémy literárnej avantgardy*, Bratislava 1968, str. 268—276.

<sup>13</sup> Usp. B. V. Mihajlovskij, *Russkaja literatura XX veka*, Moskva 1939, str. 389, 403—404.

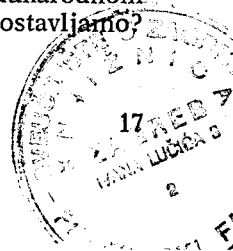
nostima ili su genetski povezani s pravcima u drugim književnostima, što još uvijek ne mora značiti da tvore nadnacionalna stilska jedinstva. Istraživanje tako shvaćenih pravaca nedvojbeno nam može i mora pomoći u spoznavanju književnopovijesnoga procesa jedne ili više nacionalnih književnosti u njihovim »uzajamnim vezama« ili »utjecajima« jedne na drugu, ali bismo ipak morali biti svjesni da je to samo preduvjet za istraživanje književnopovijesnih pojava kao »makrosustava« ili povijesno nastalih nadindividualnih i nadnacionalnih struktura. To je vrlo jasno spoznao u svome, već citiranom udžbeniku ruske književnosti 20. st. B. V. Mihajlovski, kada je u svojim tumačenjima i nazivima nadindividualnih stilskih pojava u ruskoj književnosti nakon dezintegracije realizma napuštao okvire istraživanja pravaca ruske književnosti devedesetih godina 19. st. i početka našega stoljeća (do 1917), a s time i njihova »samoimenovanja« (simbolizam, akmeizam, futurizam) i u nekoliko slučajeva prišao konstrukciji drugih književnopovijesnih stilskih jedinstava i upotrebi terminologije koju nisu razvili pravci u ruskoj književnosti, nego su je stvorila iskustva evropske (prvenstveno njemačke) kritike i znanosti. Tako je npr. Mihajlovski izdvojio impresionizam kao stilsko jedinstvo u ruskoj književnosti devedesetih i devetstotih godina, a Leonida Andrejeva uvrstio je već u ekspresioniste, čak i bez ograde da se radi o ekspresionizmu *avant la lettre*.<sup>14</sup> Razumije se, i u ovom je slučaju riječ o napuštanju pozitivističkog istraživanja pravca (konkretno ovdje: ruskoga simbolizma) i o izgradnji o pravcu neovisne književnoznanstvene kategorije — koju Mihajlovski još uvijek naziva stilom.

POVIJEST  
KNJIŽEVNIH  
IDEJA ILI  
POVIJEST  
KNJIŽEVNOSTI?

Pod tim sam naslovom svojedobno napisao osvrt na V kongres za poredbenu književnost u Beogradu, na kojemu je jedna od glavnih tema, kao što smo već spomenuli, bila: »Književne struje kao međunarodne pojave«. Što je na ovom međunarodnom skupu rečeno o pitanjima koja u ovoj knjizi postavljamo?

<sup>14</sup> Usp. *cit. djelo*, str. 78—101, 321, 328—331.

2 Stilske formacije





Okvirni referat podnio je Kongresu sada već pokojni sovjetski teoretičar V. M. Žirmunski pod naslovom *Književne struje (tečenija) kao međunarodna pojava*. U tom je referatu, s više razloga vrlo poticajnom, Žirmunski istakao svoj kritički odnos prema poredbenoj književnosti koja se ne bi smjela ograničavati empirijskim poređivanjem i trebalo bi da krene dalje — »od jednostavnog poređivanja koje konstatira sličnosti i razlike prema njihovoj povijesnom tumačenju«, pa bi stoga valjalo proučavati ne samo »utjecaje« jedne književnosti na drugu nego razmatrati i tipološke analogije ili konvergencije u književnom procesu različitih književnosti, koje nam rječito govore o postojanju općih zakonitosti književne evolucije. Ove se opće zakonitosti, kaže dalje Žirmunski, očituju upravo u pojavi književnih struja kao »sustava značajki« (*sistema priznakov*) koje su uzajamno uvjetovane i mijenjaju se dinamički »zajedno s mijenjanjem društveno-povijesne zbilje, s različitostima nacionalnim, socijalnim i individualnim«. Razmatrajući pak probleme terminâ kojima obilježavamo književne struje u 19. i 20. st., Žirmunski je upozorio na pogubnost »autoriteta samoimenovanja«, tražeći da se književni historičari ne oslanjaju na izjave samih sudionika književnih procesa i pokreta, već da idu dalje od toga. Na primjeru baroka Žirmunski je tumačio kako valja prevladavati spoznaje jednoga određenoga vremena i graditi veće nadnacionalne cjeline. Ono što smo danas skloni zvati barokom svojedobno se nazivalo, u različitim nacionalnim književnostima, »gongorizmom«, »marinizmom«, »šleskim školama«, »metafizičkom školom«, »precioznošću«, »končetizmom« itd. Barok je za ovo zajedništvo novi pojam, »na koji svodimo pojedinačne, nacionalne pojmove. To su 'mikrosistemi' koji postoje u okvirima jednog 'makrosistema' i u različitom se stupnju diferenciraju prema svojim nacionalnim ili individualnim značajkama.«<sup>15</sup> Iako nije bio dovoljno jasan u određivanju kriterija na temelju kojih bismo određivali »sustave značajki« i »makrosisteme« unutar povijesti knji-

<sup>15</sup> Referat citiram prema već citiranom ruskom izvorniku, str. 3, 7, 10. Na francuskom je jeziku referat objavljen u, također već citiranim, *Actes du V. Congrès de l'AILC*, str. 3—22.

ževnosti (Žirmunski se suprotstavio u svom referatu iminentnom i »formalističkom« proučavanju književne evolucije), ovaj je referat nedvojbeno dao svjerljivu platformu na kojoj se može graditi povijest svjetske književnosti.

Međutim, veći dio referata posvećen pojedinim književnim »strujama« odudarao je od temeljnih teza Žirmunskoga. Tako je npr. referat Corneliusa de Deugda pod naslovom *Jedinstvo romantizma kao međunarodnoga pokreta. Fenomenološki pristup* govorio zapravo o teorijskim, filozofskim postulatima romantizma kao književnoga pokreta i to, kako je to kasnije primijetio na samom kongresu Markiewicz, u ograničenom krugu nacionalnih književnosti, ne uzimajući u obzir romantizam u istočnoj Evropi.<sup>16</sup>

Esejistički koncipiran referat Harryja Levina *O širenju realizma* nije ni pokušao ponovo definirati realizam. On je istakao zanimanje realista za predmetni svijet, njihovu reifikaciju svijeta, pa prema tome i gubljenje iluzija, a napose je naglasio »ikonoklastičnost« realizma i s toga stajališta osporio socijalističkom realizmu pravo na baštinjenje realističkoga imena. Referatu su nedostajali analitički elementi, a sam je realizam shvaćen djelomično ahistorijski, pa je čak, na što je također upozorio Markiewicz, dobio vrijednosno značenje. Diskusija koju je ovaj referat izazvao nije više bila književnoznanstvene naravi.

René Wellek svojim je referatom dopunio zapravo poglavlja o baroku, klasicizmu, romantizmu i realizmu koja smo upoznali u prevedenoj u nas knjizi *Concepts of Criticism*.<sup>17</sup> Ovaj je zaslužni jelski profesor u referatu *Shvaćanje i pojam simbolizma u povijesti književnosti* vrlo savjesno obradio simbolizam »najprije kao školu, zatim kao pokret i napokon kao razdoblje«. Međutim, premda je ustanovio gornju i donju granicu razdoblja koje je nazvao imenom simbolizma (1885—1914) i razgraničio ga od realizma s jedne strane i avangardnih pokreta s druge strane, profesor Wellek nije ipak eksplicirao kriterije na kojima je to razdoblje izgradio. »Čini se — pisao

<sup>16</sup> De Deugdov referat naći ćemo također u *Aktima Kongresa*, str. 172—189.

<sup>17</sup> R. Velek, *Kritički pojmovi*, Beograd 1966.

je u svom referatu Wellek — da je 'simbolizam' razumljivi termin za dominantan stil koji se pojavio nakon realizma 19. stoljeća.<sup>18</sup> Ali upravo o stilskim značajkama i odrednicama simbolizma najmanje smo u referatu čuli. Uza sve poštovanje prema precizno prikupljenim podacima o književnom kretanju u Evropi toga vremena, i to od Francuske do Češke i Rusije ili Španjolske, uza svu građu kojom se doista možemo koristiti, a koja nam je pregledno i sažeto iznesena, mi se nismo ni kada smo slušali ovaj referat mogli oteti dojmu kako u referatu ipak mnogo toga nedostaje — dakako, prije svega sama književna djela!

Na Wellekov referat posve se prirodno nadovezao i prilog Miklósa Szabolcsija *Književna i umjetnička avangarda kao međunarodna pojava*, koji je u širokom rasponu od Francuske i Njemačke do Španjolske i književnosti Latinske Amerike, do Rusije i zemalja srednje i istočne Evrope (spomenut je i Micićev »Zenit«) ukazao na duhovnu srodnost i međunarodni karakter književnih i umjetničkih pokreta u vremenu između 1905. i 1938. i uvjerljivo dokazao potrebu uvođenja termina koji bi mogao ujediniti mnoge naoko raznolike pojave (ekspresionizam, kubiizam, futurizam, dada, nadrealizam i dr.). Premda je Szabolcsi težio i prema isticanju općih karakteristika, ipak nije u potrebnoj mjeri uspio svoje teze potvrditi i relevantnim primjerima iz književnih djela, obrazložiti ih stilskim zajedništvom književnosti toga razdoblja. Tako je i sam pojam ostao još uvijek na hipotetičkoj razini.

Toliko o temeljnim referatima ovoga kongresa koji su pročitani na njegovim plenarnim sjednicama. Na neke od drugih priloga još ćemo se osvrnuti. Međutim, već ove naše opaske istakle su i naš odnos prema vladajućim metodološkim tendencijama — bar u krugu komparatista. Kongres je, naime, dobro pokazao potrebu povijesne klasifikacije i sistematizacije književnih pojava, napose kada je riječ o mnogim spornim pitanjima moderne književnosti. Predložio je i neka rješenja na koja ćemo se morati vra-

titi. Pa ipak, niz teorija o nadređenim književnopovijesnim cjelinama — onako kako su iznošene na kongresu — ili je građen na uopćavanjima koja su odvojena od analize pojedinačnih književnih djela ili se zasniva na podacima iz svijeta književnih ideja, na građi koja se uzima iz književne kritike, programâ i manifestâ.

Valjalo bi, po mojem mišljenju, izraziti skepsu u svim onim slučajevima kad se teorija o jednoj književnopovijesnoj cjelovitosti ne oslanja na sustavne analize književnih djela kao umjetničkih fenomena te iz njih izvodi opće povijesne zakonitosti. Teorijski programi mogu nam pomoći u snalaženju i traženju izlaza iz guste šume problema, ali nam često preporučuju pogled na drveće od kojega se naše šume sastoje. Ili da parafraziramo jednu metaforičku izreku Šklovskoga: boje zastava što ih književne grupe, pokreti i škole ističu na književnim tvrdavama ne daju nam uvijek najpouzdanije informacije o pravom sadržaju samih tvrđava. Prema tome, da zaključimo: ovaj je kongres postavio pred nas još jednom pitanje: hoćemo li, kada je riječ o »književnim pravcima« i o periodizaciji književnopovijesnoga procesa koju na tim »pravcima« redovno zasnivamo, pisati povijest književnih ideja ili ćemo se nastojati približiti povijesti književnosti kao povijesti književnih djela?

#### O IZGRADNJI STILSKE FORMACIJE

Termin 'stilska formacija' prema onome što smo gore iznijeli ne može biti istovetan pojmu 'pravac' niti 'struja' (u onom smislu u kojemu se pretežno upotrebljavao na komparativističkom kongresu), premda nikada nije dovoljno naglasiti da savjesno obavljena istraživanja književnih ideja ili doktrina mogu dati mnogo dragocjenih podataka koje možemo iskoristiti kod izgradnje modela stilske formacije, a i kod njezinoga pojmovnoga oblikovanja. Samim ćemo se pak terminom 'stilska formacija' služiti samo u onim slučajevima kada, utvrdivši srodnost ili istovetnost strukturalnih elemenata u cijelom nizu književnih djela, dođemo do zaključka da imamo posla s povijesno značajnim stilskim jedinstvom, s određenom »strukturuom strukturâ«,

<sup>18</sup> *Actes...*, str. 277. Wellekov prilog o simbolizmu objavljen je također u njegovoj knjizi *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London 1970, 1971.

koja je nastala u određenom razdoblju književnopovijesnoga procesa jedne ili, u pravilu, više nacionalnih književnosti.

Stilske su formacije za nas, dakle, takva velika književnopovijesna jedinstva koja, zahvaljujući tome što njihov model možemo povijesno interpretirati, odlučuju o karakteristikama i imenovanju pojedinih književnih razdoblja. To su ujedno jedinstva koja konstruiramo na temelju analize pojedinačnih književnih djela, pa nam ona pomažu ne samo u poslu sistematizacije i klasifikacije djela nego i u njihovoj književnopovijesnoj interpretaciji, pa čak — usudujemo se to reći — u njihovu vrednovanju. Polazeći od analize konkretnih književnih pojava i modelirajući stanovitu stilsku formaciju, ponovo osvjetljujemo konkretne pojave, zahvaljujući tome što smo odredili opći, nadindividualni pojam i njegov sadržaj te pronašli povijesno mjesto pojedinačnog u općenitom sustavu književnih djela. Razumije se, pritom ne zaboravljamo da je uvijek riječ o živom i dinamičnom književnopovijesnom procesu, a naše su književnopovijesne konstrukcije — samo pomoćno sredstvo u spoznavanju toga procesa posredstvom modela koji ga nužno, pa i usprkos naše volje, zaustavljaju i čine statičnim.

Izgradnja modela određene stilske formacije podrazumijeva najčešće konstrukciju modela za svaku književnu vrstu posebno, istraživanje uzajamnih odnosa među pojedinim književnim vrstama, a također i unutrašnju dijalektiku književnopovijesnoga procesa, nastajanje, razvoj i raspadanje stilske formacije ili pak njezin prijelaz u novu stilsku formaciju u nastajanju. Stoga je u radu na izgradnji stilske formacije najvažnije pronaći one bitne značajke stilskoga zajedništva koje odlučuju o interpretaciji i određivanju stilske formacije i to stoga što upravo te, a ne bilo koje druge, značajke predstavljaju temelj u nastajanju stilskoga jedinstva i upravo su njima podređene druge strukturalne osobine. Tako ćemo npr. vidjeti kako je za stilsku formaciju realizma bitno postojanje socijalnopsihološki motiviranoga voljnog karaktera, koji stupa u odnose s drugim likovima ili karakterima, kao okosnice oko koje se grupiraju drugi elementi realističkoga djela, a koji se mogu grupirati u

različitim suodnosima, ali uvijek unutar sustava podređenosti tako shvaćenom karakteru kao modelu ljudskoga ponašanja u sasvim određenim socijalno-historijskim uvjetima.

Razumije se da ovako shvaćene stilske formacije kao koherentne, manje ili više čvrste, ali ujedno raznolike u pojedinostima, stilske cjelovitosti ne mogu uključivati sva djela jednog vremenskog odsjeka bez ostatka, i to ne samo zbog dinamike i dijalektike književnopovijesnoga procesa koja dovodi do supostojanja ili suprotstavljanja dviju ili više stilskih formacija u jednom književnopovijesnom razdoblju, nego i zbog toga što dijalektika književnopovijesnoga procesa prolazi nekada i kroz jedno djelo, pa se u njemu strukturiraju osobine dviju ili više stilskih formacija, a tek naša interpretacija tih osobina odlučuje o pripadnosti takvoga djela ovoj ili onoj stilskoj formaciji. Postoje tako djela s izrazito heterogenim stilskim osobinama, vrlo često s izrazitim arhaičnostima u stilu kao ostacima već nestalih grupacija ili formacija, ili s izrazito anticipativnim strukturalnim elementima (često su takva djela ujedno i arhaična i novatorska, kao što je npr. na marginama evropskoga realizma nastali Kovačićev roman *U registraturi*), pa će takva djela morati narušavati shematičnost naših konstrukcija ili ćemo ih morati čak izdvajati iz njih, tumačeći ih izvan karakterističnih stilskih formacija.

Već ovom prilikom valja posebno naglasiti da će u razvoju naših književnosti (mislim tu na hrvatsku i druge jugoslavenske književnosti) kao književnosti diskontinuirana ili zakašnjela razvoja (riječ je o našem 19. stoljeću) biti takvih djela ili manjih grupa još mnogo više negoli u razvijenim evropskim književnostima, u kojima se književnopovijesni procesi uslijed vrlo jakih tradicija odvijaju u kudikamo »čišćim« oblicima, ili ih mi tako vidimo jer su upravo one za određena književna razdoblja postale stilogene za cijeli evropski kulturni krug pa iz njihove građe i izvodimo naše modele, a ti su nam modeli mjerilo za razvoj drugih književnosti. Jedva da bismo mogli npr. Mažuranićevu *Smrt Smail-age Čengića* bez ostatka uključiti bilo u stilsku formaciju klasicizma bilo definirati kao romantičarsko djelo, nego ćemo, naglasivši u njoj

nazočnost »kobi« hrvatske barokne tradicije — Gundulićeve, zajedno s Frangešom, najveću vrijednost naći upravo »u njezinoj romantičnoj pobjedi nad tiranijom pravila i u njezinoj klasičnoj pravilnosti.«<sup>19</sup>

Uostalom, upravo »velika« djela redovno su atipična u povijesti književnosti, jer upravo ona dovode do revolucija u stilu i upravo ona postaju zakonodavna u stilskom pogledu, upravo ona sintetiziraju najpotpunije iskustva prošlosti i nagovještaju budućnost, pa se javljaju često na razmeđima dviju ili nekoliko stilskih formacija, ne pripadajući bez ostataka ni jednoj od njih. Ovo vrijedi npr. sasvim sigurno za Goethea, zbog kojega kao da je i stvoren pojam »klasike« u njemačkoj književnosti (pojam, dakako, nije istovetan s pojmom »klasicizma« u drugim književnostima). Njegov ćemo opus u cjelini teško svrstati u jednu općeevropsku stilsku formaciju, a ovo vrijedi i za Puškina, oko čije pripadnosti određenoj »metodi« ili »pravcu« još uvijek traju sporovi u znanosti o književnosti, jer je ovaj baštinik klasicističkih ideala postao istaknutim romantičarom, a ujedno je anticipirao i mnoge pojave realizma. Takve primjere možemo nizati, dakako, u nedogled: Stendhal i pitanje romantizma i realizma; romantičarske osobine Turgenjevljeva djela; Baudelaire i romantizam s jedne strane i moderna poezija s druge strane; Dostojevski kao baštinik sentimentalizma i romantizma, vrhunski realist koji nagovještuje nove stilove u evropskoj književnosti, itd.... I naposljetku ćemo doći do poraznoga zaključka: čiste modele stilskih formacija najbolje ćemo moći tumačiti na — književnim epigonima.

Međutim, ovi primjeri dokazuju upravo nužnost upotrebljavanja tih, prilično apstraktnih, književnopovijesnih pojmova. Ove apstrakcije nam ipak pomažu u spoznavanju konkretnih djela, pa i onih »najvećih«, pored ostalog i u odgovoru na pitanje: zašto su ta, a ne druga djela postala »velikima« ili »najvećima«.

<sup>19</sup> I. Frangeš, *Klasično i romantično u Smrti Smail age Čengića*. — VII međunarodni kongres slavista, Warszawa — Prilozi, Zagreb 1973, str. 80.

### STILSKA FORMACIJA I PERIODIZACIJA

Konstruiranje stilskih formacija ili grupacija nedvojbeno nam može pomoći ne samo u interpretaciji, pa i povijesnom vrednovanju pojedinih književnih pojava (djela), nego i u izgradnji povijesti književnosti kao povijesti književnih djela. Ponajprije, modeliranje stilskih formacija može u znatnoj mjeri pomoći ili čak odlučivati o periodizaciji književnopovijesnoga procesa, tj. pri određivanju i definiranju pojedinih, razdoblja — perioda i epoha. Pri tome bismo se odmah morali dogovoriti i o terminologiji. Ostajući pri našem općem terminu *razdoblja*, mogli bismo upotrebljavati termin *periode* tamo gdje on pokriva manji vremenski isječak za koji je karakteristična stanovita stilaska grupacija, a termin *epoha* upotrebljavali bismo tamo gdje on označuje veće razdoblje kojim dominira stanovita stilaska formacija. Međutim, ne bismo smjeli zaboraviti da za nas pojmovi stilske grupacije i periode, odnosno stilske formacije i epohe ne mogu biti istovetni. Kad bismo gradili periode ili epohe samo na jednoj stilskoj grupaciji ili stilskoj formaciji — negirali bismo dijalektiku književne evolucije. Stilaska formacija *može* biti izgrađena na stilskom zajedništvu niza srodnih djela, dok književna epoha *može* biti građena na takvom zajedništvu, ali uvijek uz uvjet da se u njoj iskazuju kako pojave dotrajalih stilskih formacija tako i anticipacije novih formacija i uzimaju u obzir pojave opozicija dominantnoj stilskoj formaciji. Tako npr. epoha realizma redovno podrazumijeva dominaciju stilske formacije realizma koja obuhvaća prozu (roman i novelu) toga razdoblja i realističkoj prozi podređene pjesničke strukture u nizu slučajeva, ali u isto vrijeme glavnina pjesništva stoji u opoziciji prema formaciji realizma (postromantičarske pojave, parnasizam i dr.), pa je to bitna oznaka strukture razdoblja u kojemu upravo pjesništvo ujedno nagovještuje skoriju pojavu novog perioda i epohe. Osim toga, postoje mnoga razdoblja za koja ne možemo utvrditi da njima dominira jedna stilaska formacija ili grupacija. Tako se npr. u hrvatskoj književnosti u doba koje obilježujemo imenom narodnog preporeda segmenti koji genetski potječu iz različitih evropskih stilskih formacija (klasicizam, sentimentalizam, romanti-

zam, a čak i hrvatski barok, renesansa i usmeno pjesništvo) podređuju specifičnoj društvenoj funkciji književnosti, pa ovo razdoblje ne nazivamo imenom jedne od evropskih stilskih formacija, nego ga određujemo specifičnom društvenom funkcijom književnosti, i po njoj dajemo i naziv epohe. Upravo u tom slučaju pojam epohe (razdoblja) postaje nadređen pojmu stilske formacije i uvjetuje interpretaciju pojedinih djela.

Konceptcija periode kao povijesnoga jedinstva stila i nazora o svijetu unutar određenoga vremenskog raspona u najviše slučajeva pokazuje svoju statičnost. Osamdesete godine 19. st. u hrvatskoj književnosti svi ćemo uključiti u razdoblje realizma, pa makar se razlikovali u našim pogledima na njegovo trajanje. Pa ipak, u to vrijeme piše Harambašić, počinje stvarati Kranjčević. I što se događa zbog koncepcije periodizacije koju zovemo »unitarističkom«? Događa se da studenti književnosti, kada ih pitamo kojoj stilskoj formaciji ili pravcu ili stilu pripada Kranjčević — redovito odgovaraju: pa, realizmu... Na sreću je Kranjčević živio i stvarao i izvan osamdesetih godina, pa smo pjesnika *Lucida intervalla* pokušali premjestiti na početak epohe moderne hrvatske književnosti.<sup>20</sup> Nije nam uspjelo! Naši udžbenici i priručnici poznaju naime samo »unitarističku« koncepciju razdoblja, koja u knjigama izgleda otprilike ovako: a) realizam u svjetskoj književnosti: Balzac, Stendhal, Gogolj, Turgenjev, Tolstoj, Dostojevski, b) realizam u Hrvatskoj: društveno-političke prilike, stranka prava i narodna stranka, ban Khuen; pojava realizma, polemike oko naturalizma, »Vijenac« i »Hrvatska vila«; regionalni karakter hrvatskog realizma: Primorje, Zagorje, Slavonija, c) pisci i djela: Kovačić (pravaš, Zagorje), Kumičić (pravaš, Istra, naturalizam s romantizmom pomiješan), Kozarac (ekonomski problemi, Slavonija) ... Kranjčević (Primorac, pravaš, borac protiv tiranije: *Radniku, In tyranos*). Prema tome, dakle, Kranjčević nije drugo nego realist! Usprkos tome što smo svi čitali, ako ne samoga Kranjčevića, a ono bar Krležin esej o Kranjčeviću!

Posebno su i naglašeno stilski polimorfna razdoblja koja ubrajamo u epohu moderne književnosti. Ali upravo

<sup>20</sup> Usp. *Nacrt za periodizaciju novije hrvatske književnosti, Književne poredbe*, str. 37.

zbog toga nam upravo ovdje, u interpretaciji književne povijesti, mogu pomoći pojmovi periodā. Procesi koji se zbivaju u književnosti našega stoljeća, od vremena kad je započela dezintegracija stilske formacije realizma, odlikuju se nedvojbena polimorfizmom, pa pred nama stoji još veliki napor u sistematizaciji vrlo raznorodne književne građe i modeliranja pojedinih stilskih grupacija. Ne može nas nipošto za našu epohu zadovoljiti jednostavna opozicija modernizam ↔ (kritički) realizam ili modernizam ↔ (socijalistički) realizam, pogotovo kada se iza tih pojava kriju vrijednosni sudovi, ali ćemo se rado složiti sa Žirmunskim kada postavlja tezu kako suvremenu književnost (»suvremeni modernizam«) karakterizira »mnoštvo pjesničkih mikrosistema«, ali je ujedno uvjeren u to da se ovi »mikrosistemi« i sada (vidjeli smo ovo načelo u Žirmunskoga eksplicirano na primjeru baroka) »pojavišu kao dio univerzalnog makrosistema, karakterističnoga za opće tendencije umjetnosti«.<sup>21</sup> Pitanje je, međutim, da li je taj makrosistem jedinstven i univerzalan, ili je riječ o postojanju i smjenjivanju nekoliko makrosistema koje bismo mogli obilježiti imenom stilskih formacija? A dok takav makrosistem, odnosno takve makrosisteme ne uspijemo modelirati i pronaći ono što čini njihovo jedinstvo, pojmom periode možemo se korisno poslužiti za obilježavanje temeljne suprotnosti u tim polimorfnim razdobljima s kraja 19. i početka 20. stoljeća.

**STILSKA  
FORMACIJA  
I DRUŠTVENA  
FUNKCIJA  
KNJIŽEVNOSTI**

Pojmom stilske formacije obilježili smo velika, povijesno nastala stilska jedinstva kao nadindividualne, a najčešće i nadnacionalne književnopovijesne cjelovitosti, o kojima se, u nedostatku prikladnijega termina, govori ponekad, dakako uvjetno, kao o »strukturi strukturâ«. Konstruiranje stilske formacije, istakli smo također, znači pronalaženje bitnih stilskih osobina koje tvore pojedini opći model, određivanje povijesno nastalih suodnosa književnih vrsta u takvoj cjelini, a zatim i interpretaciju književnopovijesnoga procesa i

<sup>21</sup> *Cit. referat*, str. 11.

njegove dijalektike kao dinamičke smjene stilskih formacija u njihovu konstituiranju i dezintegraciji. Polazeći od općih modela, možemo zatim kretati i prema posebnom ili pojedinačnom modelu, uspoređujući specifične strukture ili pojedinačne strukture s općim modelom i njihovo mjesto unutar stilske formacije, pa tako steći nove spoznaje, bez kojih nije moguća potpuna, a to znači povijesna interpretacija književnog djela.

Gradeći pojam stilske formacije kao književnopovijesni termin koji je analogan pojmu društvene formacije što ga je osobito proširio marksizam u svom nastojanju da prouči opće povijesne zakonitosti koje vladaju ljudskim društvom, doveli smo književnopovijesni proces u suodnos s društvenim procesima i ukazali na širi — društveni — kontekst u kojemu književnost, podvrgavajući se, kao umjetnost, osebnim načelima modeliranja zbilje, vrši stanovite društvene funkcije.

Već smo naglasili da se stilske formacije mijenjaju, kad je riječ o pojedinim značajkama njihovih struktura, ne samo u ovisnosti o tradicijama i opstojnosti pojedinih modela (napose književnih vrsta) unutar evropske književnosti kao velike nadnacionalne cjeline ili pak unutar nacionalne književnosti kao osebnoga dijela te cjeline (a upravo ovdje, zbog neravnomjernog protjecanja književnopovijesnoga procesa u Evropi i drugdje, nacionalne tradicije imaju osobitu ulogu, pa nisu nikako zanemarljive pri proučavanju osobitosti jedne formacije unutar sklopa što ga definiramo kao književnost jednoga jezika ili jedne nacije), nego se one također transformiraju u ovisnosti o specifičnosti društvenih funkcija književnosti u različitim nacionalnim i socijalnim sredinama. Ako npr. usporedimo hrvatski ili slovački ili češki, pa čak i poljski, realizam s najrazvijenijom i stilogenom formacijom realizma u francuskoj ili ruskoj književnosti, vrlo ćemo brzo doći do zaključka da su se mnoge strukturne značajke u tim nacionalnim i socijalnim »sredinama« promijenile (kada kažemo »sredinama« činimo svjesnu omašku, izlazeći iz sfere književnosti u sferu društva). Takve promjene možemo dovesti u vezu s funkcijom književnosti u društvu koje je uvjetovalo dugo trajanje nacionalno-didaktičke funkcije književnosti, pa je ova onemogućavala razvoj naglašene socijalno-analitičke funkcionalnosti što je odgovarala stil-

skoj formaciji realizma u književnostima nacija koje su već bile riješile nacionalno pitanje i razvile otvoreniju klasnu borbu koju je, na svoj način, modelirala književnost, pružajući tako spoznaje o socijalnim procesima ne samo književnoj kritici nego i idejnim nosiocima i teoretičarima klasne borbe.

**POJAM  
FUNKCIJE KOD  
MUKAŘOVSKOG  
I JAKOBSONA**

Pojam funkcije, dakako, nije novi pojam. Suprotstavljajući se socijalno-genetičkom i kauzalnom tumačenju književnih pojava kakvo su razvijali oni ruski kritičari koji su polazili od Plehanovljeva učenja o »socijalnom ekvivalentu« književnoga djela, ruski formalisti, ponajprije Šklovski, a zatim osobito Tinjanov, dolazili su do shvaćanja funkcionalnosti književnoga djela, pa čak — u Tinjanovljevu slučaju — do teza o ovisnosti stilskih osobina djela o neposrednoj funkciji književnoga oblika unutar stanovite društvene situacije.

Međutim, pojam je funkcije u svome estetičkom sustavu temeljitije razradio tek Jan Mukařovský, i to u vrijeme kada je tijekom unutrašnje evolucije svoje koncepcije o naravi i strukturi književnoga i umjetničkoga djela — a stanovitu je ulogu igrao i uspostavljeni dodir s marksizmom — shvatio da valja izići iz zatvorenog kruga imanentnog proučavanja književnosti. U svojoj knjizi *Estetska funkcija, norma i vrijednost* (1936) definirao je Mukařovský svoje shvaćanje estetske funkcije kojom se umjetnička djela razlikuju od neumjetničkih, ali je odmah naglasio kako nema nikakvih čvrstih granica između »predmeta i zbivanja« koji jesu nosioci estetske funkcije i onih koji to nisu. Umjetnost, stoga, ima i druge funkcije osim estetske, pa je za nju karakteristična suprotnost »između podređenosti i nadređenosti estetske funkcije u hijerarhiji funkcija«, a te ju suprotstavljene snage »u isto vrijeme organiziraju i dezorganiziraju, tj. održavaju u njoj neprekidno razvojno gibanje«, pa je zapravo već time češki teoretičar ukazao na značenje funkcija za dinamiku umjetničkopovijesnoga i književnopovijesnoga procesa.

O naravi drugih funkcija Mukařovský u svojoj knjizi nije temeljitije govorio. Ipak je istakao kako u književnosti estetskoj funkciji konkurira obavijesna funkcija (*funkce sdělovací*), osobito izražena u govorništvu, eseju, didaktičkoj poeziji, romansiranoj biografiji, ali i u umjetničkoj prozi općenito. Značajna je ovdje i nasumce izrečena opaska o dramu, karakteristična napose za mislioca koji pripada narodu s jasno izraženom tradicijom nacionalne borbe u 19. st.:

»Drama oscilira između umjetnosti i propagande; povijest izgradnje češkog Narodnog kazališta jasno pokazuje kako su odlučivali izvanestetski motivi, osobito potreba nacionalne propagande.«

Mukařovský je već u ovoj knjizi doveo pitanje (estetske) funkcije u vezu s »kolektivom«, ističući kako su tendencije prema širenju ili sužavanju estetskoga područja socijalne činjenice, a primjere je zato uzeo iz moderne književnosti i umjetnosti, naglašavajući s jedne strane »panesteticizam« simbolizma i dekadencije, s druge pak strane polemiku protiv esteticizma (*»uměleckosti«*) unutar suvremene umjetnosti koju je vodio konstruktivizam, nadrealizam, a zatim i socijalistički realizam. Funkcije se, dakle, prema Mukařovskom, ostvaruju preko nadindividualnih cjelina i vezuju se za norme stanovitoga razdoblja.<sup>22</sup>

Suodnos pak estetske funkcije i drugih — praktičnih funkcija u umjetnosti Mukařovský je u svom sintetskom i preglednom članku o češkom strukturalizmu, napisanom 1947. za poljsku javnost, sažeto ovako formulirao:

»Cilj je 'sadržaj' svake funkcije, određuje njezinu kakvoću i u pravilu joj daje ime: gospodarska, politička, spoznajna i sl. Estetska funkcija nema takvoga sadržaja i u tome je smislu besadržajna, formalna. Ona je dijalektičko nijekanje funkcionalnosti uopće. To joj ipak ne smeta da uđe u dijalektičke odnose s drugim funkcijama, tvoreći s njima sinteze; upravo zbog toga što nema vlastite kakvoće, prima vrlo lako kakvoću drugih funkcija koje

<sup>22</sup> J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, str. 19—22.

prati. Tako je u umjetnosti i izvan nje. U umjetnosti je ipak temeljni, 'asimptomatičan' pol antinomije naravna i temeljna funkcija — estetska, izvan umjetnosti ovaj je pol jedna od izvanestetskih funkcija.«

Ističući kako je »istraživanje funkcija umjetnosti tek u počecima«, Mukařovský zaključuje odjeljak posvećen tom pitanju:

»Time što je umjetnost, tobože protiv svoje naravi, stalno primorana da poseže praktički u životni proces, ona obnavlja svoju estetsku izgradnju. Odnos umjetnosti prema materijalnoj zbilji i društvenom zbivanju manifestira se dakle u svjetlu funkcija u svojoj raznolikosti i intimitnosti. Nauka o funkcijama, uz nauku o semantici umjetnosti, omogućava da se stvori organska veza između sociologije umjetnosti i studija umjetničke izgradnje, područja koja su do sada — na štetu stvari — prije očitovala težnju prema međusobnoj izolaciji.«<sup>23</sup>

U svom učenju o funkcijama umjetničkoga djela Mukařovský je, dakle, vidio mogućnost uspostavljanja organske veze između proučavanja umjetnosti i književnosti sa sociologijom umjetnosti, veze koju su pokušavali uspostaviti pozitivisti u 19. st., a zatim su na njoj tvrdokorno inzistirali oni marksisti koji su, polazeći od Marxova nauka o borbi klasa, prišli književnosti — jedni i drugi, međutim, krećući od analize društvenih odnosa prema književnom djelu, a ne suprotnim pravcem, tj. od književnog djela i njegove analize prema njegovu funkcioniranju unutar društvenih odnosa.

U samu razradu problematike izvanestetskih funkcija književnoga djela Mukařovský se ipak nije upustio. Imenovao je samo neke od mogućih funkcija umjetnosti kao npr. spoznajnu, odgojnu, moralnu, socijalnu, političku funkciju.

Primjenu pak nauka Mukařovskoga o funkcijama na književnopovijesni proces i njegovo proučavanje možemo vidjeti u radovima njegova učenika Felixa Vodičke. Upravo interpretirajući estetičke studije Mukařovskog, ovaj je

<sup>23</sup> *Isto*, str. 123.

književni historičar došao do zaključka da »strukturiranje i destrukuiranje umjetnosti, pa prema tome i književnosti, nužno zavisi od strukturiranja i destrukuiranja sustava funkcija koje se primjenjuju u životu čovjeka u konkretnoj povijesnoj situaciji«. <sup>24</sup>

Proučavajući prvenstveno povijest češke književnosti, Vodička stalno naglašava specifičnost njezinih »društvenih funkcija« u uvjetima i okolnostima evropskoga romantizma, a evropskom realizmu, kojega bit vidi u »društvenoj analizi«, suprotstavlja kretanje češke književnosti u drugoj polovici 19. stoljeća, koja i dalje njeguje »društveni apel« i realističke oblike ostvaruje tako da češki realizam postaje sredstvom traženja »narodnih odgojnih modela«, održavajući kontinuitet »društveno-odgojnog shvaćanja književnosti« i u skladu sa stalnim oživljavanjem funkcija baštinjenih od preporodnog vremena, »modificira nanovo uspostavljeni kontinuitet« s evropskim književnostima. <sup>25</sup> Pojam »praktičke funkcije« Vodička zapravo zamjenjuje širim i povijesnoj građi adekvatnijim pojmom društvene funkcije (*funkce spoločenská*) kao temeljne suprotnosti estetskoj funkciji kako ju je razradio unutar svoga sustava Mukařovský.

Ako je Vodička primijenio neka načela strukturalizma Mukařovskog na povijest književnosti kao »strukturu razvitka« njezina, onda je Jakobson pojam funkcije približio pojmovnom sustavu suvremene teorije informacije i lingvistike i na tim temeljima razradio cijelu tipologiju funkcija jezika. Polazeći od čimbenika koji određuju svako prenošenje jezične obavijesti, dakle od pošiljaoca koji šalje poruku primaocu, a ta se poruka odnosi na stanoviti kontekst i zahtijeva određeni kôd u kontaktu između pošiljaoca i primaoca, Jakobson gradi svoju tipologiju funkcija na temelju osnovnih orijentacija sadržanih u tekstu. Tako dobivamo slijedeći niz jezičnih funkcija:

<sup>24</sup> F. Vodička, *Struktura vývoje*, Praha 1969, str. 327.

<sup>25</sup> *Isto*, str. 73, 113.

1. Orijentacija prema kontekstu razvija referencijalnu, odnosno denotativnu ili kognitivnu funkciju (*referential, denotative, cognitive function*) — kao »glavni zadatak brojnih poruka«.

2. Orijentacija na pošiljaoca razvija emotivnu ili ekspresivnu funkciju (*emotive or expressive function*) koja »ima za svrhu direktno izražavanje govornikova stava prema onome o čemu govori«.

3. Orijentacija na primaoca razvija konativnu funkciju (*conative function*) koja »nalazi svoj najčistiji gramatički izraz u vokativu i imperativu«, tj. u neposrednom obraćanju primaocu.

4. Orijentacija na kontakt, »uspostavljanje, produženje ili obustavljanje općenja, provjeravanje ispravnosti kanala i sl.« ima fatičku funkciju (*phatic function*), koja je, dakako, manje relevantna za književno djelo.

5. »Kadgod se pošiljaocu ili primaocu (ili obojici) ukaže potreba da provjere da li upotrebljavaju isti kôd... govor obavlja metajezičku (tj. glosarsku) funkciju« (*metalingual, i. e. glossing function*).

6. Orijentacija pak na poruku kao takvu, »dovođenje u fokus poruke radi nje same — to je poetska funkcija (*poetic function*) jezika«.

»Poetsku funkciju« razmatra pak Jakobson u skladu s onim što je već Mukařovský rekao o estetskoj funkciji umjetnosti, a prema tome i književnog djela.

»Svaki pokušaj svođenja poetske funkcije na sferu poezije ili ograničavanja poezije na poetsku funkciju predstavljao bi varljivu simplifikaciju. Poetska funkcija nije jedina funkcija umjetnosti riječi (*of verbal art*) već samo njezina dominantna, određujuća funkcija; u svim drugim verbalnim djelatnostima ona, nasuprot tome, djeluje kao sporedna, uzgredna konstituenta.« <sup>26</sup>

<sup>26</sup> Usp. *Style in Language* (ed. by Th. A. Sebeok), New York—London 1960, str. 353—357 i u srpskom prijevodu R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd 1966, str. 290—295.





## JAKOBSONOVA TIPOLOGIJA FUNKCIJA JEZIKA

<i>Shema A</i> (Faktori)	Kontekst		
	Pošiljalac	Primalac	
		Kontakt	
		Kôd	
<i>Shema B</i> (Funkcije)		Referencijalna (denotativna, kognitivna)	
	Emotivna (ekspresivna)	Poetska Fatička	Konativna
		Metajezička	

Ovu Jakobsonovu tipologiju funkcija jezičnog saopćenja adaptirali su za potrebe teorije književnosti i didaktičke ciljeve autori poljskog priručnika *Nacrt poetike (Zarys poetyki, 1972)*. Za svaku od funkcija koje ispunjava književno djelo oni su naveli primjere iz poljske književnosti, ali su ujedno cijeli sustav približili i pojmovno tradicijama proučavanja književnosti, pa tako u njihovu sustavu imamo slijedeći niz funkcija:

1. Komunikativno-spoznajna funkcija (s orijentacijom na označeno, designat).

2. Ekspresivna funkcija (s orijentacijom na pošiljaoca).

3. Impresivna ili apelativna funkcija (s orijentacijom na primaoca — pri čemu su pojmovi »ekspresivne« i »apelativne« funkcije preuzeti očito iz Bühlerove *Sprachtheorie*, na koju se pozivaju kako Jakobson tako i Mukařovský).<sup>27</sup>

4. Fatička funkcija.

5. Metajezička funkcija (ovi su pojmovi prenijeti iz Jakobsonova sustava, ali se pobliže ne obrađuju jer se, po mišljenju autorâ, uglavnom ne pojavljuju u »jezičkim saopćenjima«).

<sup>27</sup> Usp. *Style in Language*, str. 352 i J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1941, str. 83.

6. Poetska ili estetska funkcija koja se postiže »nadređenom organizacijom teksta« kao književnog.<sup>28</sup>

Slično su postupili i autori sada već standardnog poljskog priručnika *Nacrt teorije književnosti* (M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński), s time što su uveli kao »osobiti pojavni oblik metajezičke funkcije« — metapoetsku funkciju koja se pojavljuje onda »kada pisac u književni iskaz uvodi neke refleksije koje se tiču ovih ili onih svojstava pjesničkog govora«.<sup>29</sup>

Međutim, kada prelaze s pitanja o funkcijama iskaza na pitanje o funkciji književnoga djela, ovi poljski autori, polazeći od nauka Mukařovskog o estetskoj funkciji umjetničkoga djela kao dominantnoj, svode socijalne funkcije književnoga djela na dva temeljna tipa: estetsko-spoznajnu i estetsko-odgojnu funkciju, s time što će, govoreći o razmjeni funkcija s drugim nizovima, spomenuti i utilitarnu funkciju umjetničkoga djela — odnosno estetsku funkciju utilitarnih predmeta, a govoreći o odgojnoj funkciji i ističući kako se ona ostvaruje na različite načine, vraćaju se poljski autori na isticanje ekspresivno-impresivne funkcije, stapajući tako dvije funkcije iskaza u jednu:

»U epskim djelima odgojna je funkcija tijesno ovisna o spoznajnim vrijednostima slike, u lirskim je djelima pored toga i čak prvenstveno — ovisna o ekspresivno-impresivnoj funkciji.«<sup>30</sup>

Autori su ovog priručnika osobito svjesni značenja mijene funkcija u književnopovijesnom procesu, tijekom kojega se posebne funkcije u društvenom životu »specijaliziraju«, »a zajedno s njima formiraju se posebna svoj-

<sup>28</sup> Usp. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1972, str. 155—162.

<sup>29</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, str. 87.

<sup>30</sup> *Isto*, str. 59.

stva koja svaki put nastupaju u specifičnom sklopu.«<sup>31</sup> Posebno su to pitanje poljski autori razradili u poglavlju o književnom razdoblju gdje pišu:

»Osebniji, estetski ciljevi književnosti uvijek se vežu s nekim izvanestetskim ciljevima, što je neodvojivo, između ostaloga, od činjenice da književno djelo zbog svoje jezične građe ima polifunkcionalni značaj. Ali hijerarhija tih funkcija može biti vrlo raznolika u kulturnoj svijesti pojedinih epoha. Svaki put očituju se tu dvije tendencije, manje ili više osvještene i teoretski formulirane: težnja za izdvajanjem književnosti iz ostalih oblika društvene djelatnosti i težnja za uspostavljanjem srodstva, ovisnosti (ili čak podređenosti) književnosti i drugih područja društvene i kulturne djelatnosti. Pod pritiskom tih dviju tendencija i uz različitost udjela svake od njih, formiraju se pogledi na ciljeve književnoga stvaranja i piščevu ulogu u različitim epohama.«<sup>32</sup>

U slijedu svojih tvrdnji pisci ovog priručnika vrlo brzo napuštaju tumačenje načina na koji se pojedine funkcije ostvaruju unutar književnog djela ili skupova književnih djela, te prelaze na tumačenje različitosti u svijesti unutar pojedinih književnopovijesnih razdoblja, posebno obrađujući pitanja književnoga života, književne publike, književne kulture, ustanova književnoga života i nakladnih ustanova, a napokon i pojma književne generacije, pa pitanje društvenih funkcija književnosti povezuju više s pitanjima koja pripadaju sociologiji književnosti negoli s pitanjima o ustrojstvu književnoga djela.

Sa stajališta sociologije književnosti i očito polazeći od potreba suvremenih statističkih metoda u sociološkom ispitivanju funkcioniranja književnosti, prišao je pitanju društvenih funkcija književnosti i slovački istraživač Rudolf Lesňák koji zapravo također slijedi teoretske direktive Mukašovskog, i to upravo onako kako su one primijenjene u poljskim priručnicima. Lesňák nalazi, međutim, sociološki adekvat pojmu funkcije koji ostavlja samom

<sup>31</sup> Isto, str. 464.

<sup>32</sup> Isto, str. 475—476.

književnom djelu: određujući odnos književno djelo—primalac kao dvosmjerni odnos, naglašava dvojakost pojmova koji taj odnos obilježuju: »s gledišta književnoga djela to je pojam funkcije, a s gledišta primalaca pojam potrebe«. Ako je s pojmom funkcije, prema Mukašovskom, povezan pojam vrijednosti (*hodnota*) onda je s pojmom potrebe, prema Lesňáku, povezan pojam komunikacije koja se ostvaruje kao pristupačnost književnog djela, a vrijednost i komunikacija (komunikativnost) stoje u neposrednoj međusobnoj ovisnosti:

»Snižena pristupačnost, 'prijenosnost', a prema tome i receptivnost teksta, neposredno utječe na mjeru funkcionalnosti izražajnih sredstava, a naposljetku i na mjeru estetske vrijednosti djela.«<sup>33</sup>

Polazeći od takve međusobne ovisnosti društvene funkcije i društvene potrebe, Lesňák gradi svoju sustavnu tipologiju različitih razina recepcije književnih djela u kojoj ističe kako bi svakoj razini recepcije imala odgovarati i različita funkcionalnost djela. Slovački teoretičar razlikuje tako slijedeće tipove recepcije književnosti: utilitarnu, socijalnu, emocionalnu, etičku (ovom tipu čitačeve recepcije odgovara odgojna funkcija djela), racionalnu (ovom tipu odgovara spoznajna funkcija djela) i estetsku, a izvan svoje tipologije ostavlja i tip recepcije književnosti kao *zabavne*.<sup>34</sup>

Nedovoljno je, međutim, uočen prijedlog tipologije društvenih funkcija književnosti koji su u svom srednjoškolskom priručniku *Svijet književnosti* (1967) iznijeli autori okupljeni oko Felixa Vodičke, a u kojemu nalazimo vrlo poticajno poglavlje o *Funkcijama književnosti* koje je također, rukovodeći se potrebama sistematizacije za didaktičke svrhe, izvelo zaključke iz estetičkoga stava strukturalizma Mukašovskog.

Prema autoru poglavlja u knjizi kojoj je urednikom bio pokojni Vodička tri su temeljne funkcije književno-

<sup>33</sup> R. Lesňák, *Typologické problémy výskumu recepcie literatúry*, »Slovenská literatúra« XX, 1973, 3, str. 279.

<sup>34</sup> Isto, str. 285—286.

sti: spoznajna, izražajna i vrednujuća (*poznavači, vyjadřovací, hodnotící*). Književnost u funkciji objektivnog spoznavanja nastoji reproduirati pojedinačne pojave zbilje da bi je pojmlila i shvatila — bilo zanimajući se za jasno izražena svojstva čovjekova bilo, ostavljajući likovima i zbivanju individualne crte, nastojeći ujedno izraziti ona čovjekova svojstva i društvene pojave »koji karakteriziraju ljudske skupine ili društvena zbivanja u određeno vrijeme, na određenom mjestu«. Književnost u funkciji subjektivnog izražavanja poima svijet putem subjektivizacije, izvođenja svijeta iz osjećaja jedinke koja u svojoj nutrini »odražava svijet, traži smisao svog životnog usuda, doživljava sklad ili sukob svojih predodžbi i težnji s vlastitim životnim iskustvom«. Subjektivno izražavanje, po mišljenju autora, može se razvijati »posredovanjem oslobođene mašte« u zbivanje, kao u Máchinu *Maju*, ili pak »prožimati opsežne kompozicije romana stavljajući u prvi plan psihički svijet svojih junaka«, kao npr. u obliku unutrašnjeg monologa u Joyceovu *Uliksu*. Književnost u funkciji vrednovanja (autor ističe također pojam odgojne funkcije) uzima pojave životne zbilje radi toga da ih uspoređi s određenim idealom, polazeći od ustanovljenih vrijednosti, odnosno normi, koje pomaže »tvoriti, učvršćivati i odgajati za njihovo usvajanje«. Na pojavama životne zbilje demonstrira tada književnost stanovite teze ili svoje shvaćanje temeljnih problema čovjeka, društva, čovječanstva, služeći se idealizacijom nekih ljudskih vrijednosti i stvaranjem »standardnih junaka«. Na drugom polu takve književnosti stoje konstruirane fantastične, utopijske ili alegorične »slike koje obuhvaćaju posve određene granične situacije, karaktere, odnose i sukobe, tako da se na njima mogu otkriti i vrednovati temeljna pitanja ljudske egzistencije, morala, zakona ljudskoga vladanja«.

U svim tim slučajevima ove se funkcije spajaju s »estetskim značajem« književnosti i ne možemo ih poistovećivati sa znanstvenom spoznajom, s autentičnim izrazom autorove psihe ili s izravnim odgojnim djelovanjem. Sve su te funkcije nazočne u književnom djelu, premda se u »određenoj situaciji književnoga razvoja« neke od njih reduciraju na račun jedne.

Izvan ove temeljne tipologije funkcija književnosti i ovi autori ostavljaju djela koja su stvorena na pretpostavci njihove zanimljivosti, odnosno zabavnog značaja, koja se temelje prvenstveno na »igri, domišljatosti ili duhovitosti« (navode se primjeri različitih igri riječi, rješavanja različitih kombinacija uzajamnih odnosa likova, detektivskih romana), ali mogu služiti i drugim ciljevima.<sup>35</sup>

**PRIJEDLOG  
POJMOVNOG  
SUSTAVA  
(FUNKCIJA  
KNJIŽEVNOSTI)**

Pokušamo li sažeti dosadašnje prijedloge obilježavanja različitih funkcija iskaza i književnoga djela kao strukture, odabirući one koji su posebno primjenljivi za karakterizaciju pojedinih stilskih formacija s obzirom na njihove funkcije, dobit

ćemo otprilike slijedeći pojmovni sustav:

Prihvatimo li kao temeljnu opoziciju, koja je imanentna svakom književnom djelu kao umjetnini, opreku između njegove estetske funkcije i društvene funkcije, utvrdit ćemo da estetska funkcija obilježuje svako djelo, organizirajući tekst, ali će, dakako, u nekim formacijama ova funkcija biti naglašenija, pa ćemo u takvim slučajevima u karakterizaciji formacije naglašavati upravo tu funkciju; tako npr. u simbolizmu ili u secesiji unutar razdoblja koje nazivamo modernom. Naglašenija estetska funkcija, znamo, dovodi do smanjivanja društvenih funkcija književnosti, a vodeći prema hipertrofiji iskaza u poetskoj funkciji unutar književnog djela (poetizaciji), smanjuje, bar u prvo vrijeme, orijentaciju poruke na primaoca, pa dovodi u pitanje dostupnost teksta i njegovu recepciju (pjesme »za malobrojne«, pjesme »za pjesnike« i sl.).

Uz naglašenu estetsku funkciju djela, uz dominaciju poetskog iskaza pojavljuje se vrlo često u književnom tekstu također iskaz u metatekstualnoj funkciji kao posebni oblik metajezikskog iskaza. Metatekstual-

<sup>35</sup> *Svět literatury I. Napsal autorský kolektiv za vedení Felixe Vodičky, Praha 1967, str. 24—25.*

nost je zapravo također osobina svakog književnog djela, jer nema književnoga djela koje ne bi stajalo u stanovitom suodnosu s već postojećim književnim djelima ili drugim kulturnim tekstovima, ali ćemo o metatekstualnoj funkciji iskaza govoriti onda kada se to ne podrazumijeva, nego je tekst na koji se iskaz odnosi ovako ili onako (aluzija, citat i sl.) označen. Metatekstualni iskazi pojavljivat će se redovito u slučajevima razvitka novih formacija, naglašenih modifikacija pojedinih formacija na drugom socijalnom ili nacionalnom tlu, pa nam njihovo učestalo pojavljivanje dopušta da govorimo i o funkciji estetskoga prevrednovanja, koja povlači za sobom potrebu novoga sporazumijevanja između pošiljaoca i primaoca. Metatekstualnim iskazima obiluju npr. djela ranoga romantizma (Puškinov *Ruslan i Ljudmila* npr. ili čak i *Jevgenij Onegin* kao »posve« novi oblik »romana u stihovima« s vrlo izraženom funkcijom estetskoga prevrednovanja i autorovim metatekstualnim digresijama u kojima se obraća čitaocu da bi objasnio novi »kôd«), ranoga realizma (usp. npr. Ljermontovljevi predgovor *Junaku našeg doba* ili Balzacov predgovor *Ljudskoj komediji*), a funkcija estetskoga prevrednovanja osobito je izražena u djelima kako evropske avangarde tako i u djelima suvremene književnosti (osobito karakteristično razvijanje tzv. minus-postupka koji zamjenjuje neposredni metatekstualni iskaz). Uostalom, već obilježavajući stanovitu formaciju imenom avangarde, mi zapravo ističemo njezinu posebno naglašenu funkciju estetskoga prevrednovanja, pa je i po tome pojam temeljnim značajkama formacije i te kako primjeren.

Vratimo li se drugom polu naše opozicije, tj. društvenoj funkciji književnosti, dobit ćemo slijedeće temeljne tipove njezina ostvarivanja:

Na prvom mjestu morat ćemo ovdje govoriti o književnosti u funkciji spoznavanja (gnoseološka funkcija) koju ćemo dalje obilježavati s obzirom na predmet spoznavanja kao društveno-spoznajnu, psihološko-spoznajnu, antropološko-spoznajnu itd. Ako je temeljni postupak kojim se takva funkcija ostvaruje analitički, onda možemo, dakako, govoriti ne-

posredno npr. o društveno-analitičkoj funkciji književnosti evropskog realizma ili psihološko-analitičkoj funkciji stanovitih oblika romana u vrijeme dezintegracije realizma i moderne književnosti, primjerice sve do Prousta ili čak do Krležina *Filipa Latinovicza* (u posljednjem slučaju s naglašenom funkcijom estetskoga prevrednovanja). Naglašena funkcija spoznavanja vodi prema učestalosti kognitivnih iskaza, napose u slučajevima zanemarivanja estetske funkcije djela, kao. npr. u evropskom naturalizmu.

Na drugom mjestu morat će biti riječi o književnosti u funkciji izražavanja (ekspresivna funkcija) koja dovodi pred nas subjekt izražavanja (pošiljaoca) i s njegova stajališta predočuje svijet. Pritom valja razlikovati slučajeve kada subjekt izražavanja (u mnogim slučajevima radi se o lirskom subjektu) govori u svoje individualno ime (funkcija individualnog izražavanja) ili pak u ime socijalne ili nacionalne skupine (funkcija skupinskog, grupnog, kolektivnog izražavanja). Po tome ćemo razlikovati npr. različite modifikacije stilske formacije romantizma od kojih će neke imati naglašeno nacionalno obilježje (npr. poljski romantizam) kada će subjekt izražavanja govoriti ne samo u svoje ime nego u ime cijele nacije. Razumije se da će književnost s naglašenom ekspresivnom funkcijom karakterizirati i učestali ekspresivni iskazi, a u slučajevima kada će se subjekt izražavanja orijentirati na primaoca (čitaoca ili slušaoca) također i impresivni iskazi, s time da će oni nekada poprimati apelativni značaj, pa ćemo ih moći zvati apelativnim iskazima ili naprosto apelima. Impresivni će tako npr. u romantičara biti pejzažni odlomci, a apelativni iskazi karakterizirat će npr. »budnice« i »davorije« u pjesništvu hrvatskog narodnog preporoda, koji, usporedimo li ga s evropskim romantizmom, znatno smanjuje temeljnu, ekspresivnu funkciju ove stilske formacije i razvija aksiološku društvenu funkciju književnosti. Razumije se, ekspresivna funkcija nije samo karakteristična za stilsku formaciju evropskog romantizma: pojavit će se ona ponovno u vrijeme moderne koje ćemo jednu od formacija obilježiti imenom impresionizma, što odlično označuje orijentaciju

na impresivnost poetskog iskaza, a ekspresivnu funkciju posebno će naglasiti i evropska avangarda, naročito u pojavnom obliku ekspresionizma, ali i u drugim svojim oblicima, kad god subjekt izražavanja nastupi ne samo s učestalim ekspresivnim iskazima nego ih ujedno spoji s naglašenom funkcijom estetskog prevrednovanja svijeta oko sebe.

Na trećem mjestu govorimo ovdje o književnosti u funkciji vrednovanja (aksiološka funkcija), što ne znači da je ona manje rasprostranjena od prvih dviju temeljnih funkcija. Štoviše, upravo se ona ostvaruje u mnoštvu specifičnih nizova. Možemo, dakako, razlikovati ostvarenje ove funkcije po tome s kojega se stajališta pojave vrednuju, dakle djela s funkcijom moralnog, etičkog, socijalnog, nacionalnog, političkog, partijskog (usp. kategoriju »partijnosti« u književnosti socijalističkog realizma) itd. vrednovanja, pri čemu će književnosti naroda koji u 19. st. nisu riješili nacionalno pitanje imati naglašenu funkciju vrednovanja s nacionalnog stajališta, pa možemo govoriti da su one razvijale stilske formacije modificirajući ih u skladu s nacionalnom funkcijom književnosti. S druge pak strane funkcija vrednovanja može biti različita prema naglašenosti samoga čina vrednovanja u strukturi književnoga djela, pa tako dobivamo niz odgojne funkcije, pedagoške funkcije, didaktičke funkcije (npr. klasicistička basna) i napokon neposredno utilitarne funkcije koja svojom dominacijom ugrožava estetsku funkciju djela, ali može igrati stano-vitu ulogu u estetskom prevrednovanju zatečenih struktura, kao što su to sigurno učinili tekstovi za agitacijske i reklamne plakate koje je pisao Majakovski poslije listopadske revolucije. Književna djela u funkciji vrednovanja razvijaju sve tipove iskaza, ali s obzirom na potrebu njihove dostupnosti primaocu ovi iskazi moraju biti komunikativni, što će reći manje orijentirani na estetsko prevrednovanje, pa prema tome tradicionalniji i podređeni stanovitom čvrstom normativnom estetskom sustavu. Nekada će se u takvim strukturama pojavljivati posredni ili neposredni apelativni iskazi kojima se pisac obraća neposredno čitaocu ili auditoriju.

Posebno mjesto pripada književnosti u funkciji zabavljanja (ludistička funkcija),<sup>36</sup> kojom se redovito odlikuju djela što ih svrstavamo u trivijalnu književnost ili u subliteraturu, ali koja u književnopovijesnom procesu stoje u stanovitom suodnosu s književnim formacijama, pa su ruski formalisti (Šklovski) došli čak do zaključka da se novi oblici pojavljuju upravo kao rezultat interakcije tzv. kanoniziranih oblika i sublitterature. Tako nema sumnje da su neki tipovi književnih djela, koji su isprva imali ludističku funkciju, svojim prestrukturiranjem i funkcionalizacijom u smislu prihvatanja drugih funkcija dobili značenje kanonske književnosti u skladu s normama dominantnih stilskih formacija. Tako je poznat slučaj romana Dostojevskog koji su nastali u interakciji književnosti ruskog realizma s romanima naglašene ludističke funkcije zapadnoevropske provenijencije (tzv. bulevarski roman, kriminalistički roman). U hrvatskoj književnosti mnogi su postupci karakteristični za satiru iz pravaških satiričkih časopisa (koji su se u vrijeme realizma smatrali sublitterarnom pojavom), a i elementi metatekstualnih iskaza (parodični iskazi) također našli svoje mjesto u društveno funkcionalnoj strukturi velikoga Kovačićevog romana *U registraturi*. S druge pak strane književnost s ludističkim funkcijama često osporava strukturu kanonizirane književnosti, pa se i zasniva na metatekstualnim iskazima (ironija, parodija i sl.), i unutar stilske formacije i književnopovijesnog procesa dobiva znatno mjesto upravo zbog svoga suodnosa s tekstovima koji priznaju određene norme već dotrajale stilske formacije. U ruskoj književnosti razdoblja realizma poznat je tako mistificirani lik Kozme Prutkova, tobožnjeg autora parodija mudrih sentencija i (romantičarskoga) pjesništva; u engleskoj književnosti istaknuto mjesto zauzima tzv. »nonsense literature« (Carroll, Edward Lear, Chesterton) s čestim suodnošenjem s kanoniziranom književnošću, a takav tip ospora-

<sup>36</sup> Kako je u svom prilogu diskusiji o mojem referatu *Pitanje društvenih funkcija književnosti* što sam ga podnio kolokviju hrvatskih i njemačkih znanstvenika na Sveučilištu u Konstanzu primijetio H. R. Jauss, ova se funkcija zapravo može svrstati kao zasebna podvrsta *estetske funkcije* književnog djela.

vanja »velike književnosti« s čestim metatekstualnim iskazima nalazimo obilno unutar avangardne književnosti (francuski nadrealizam, *oberiuti* u ruskoj književnosti i sl.), također s istaknutom funkcijom estetskog prevrednovanja.

#### PREGLED FUNKCIJA KNJIŽEVNOG TEKSTA

<i>Funkcija</i>	<i>Karakterističan iskaz</i>
I ESTETSKA FUNKCIJA	poetski
funkcija estetskog prevrednovanja	metatekstualni
II DRUŠTVENA FUNKCIJA	
a) funkcija spoznavanja (gnoseološka)	kognitivni
b) funkcija izražavanja (ekspresivna)	ekspresivni, impresivni
c) funkcija vrednovanja (aksiološka)	naglašeno komunikativni, apelativni
funkcija zabavljanja (ludistička)	naglašeno komunikativni, metatekstualni

Ovako zacrtan pojmovni aparat koji, dakako, valja upotpunjavati može nam korisno poslužiti u proučavanju povijesti književnosti, a napose za traženje onih elemenata književnog djela i čitavih stilskih formacija koji neposredno povezuju književnopovijesni proces s društvenopovijesnim procesima. Razumije se, i tom prilikom valja naglasiti, zajedno s Mukašovskim, polifunkcionalnost književnog djela, pa i cijelih stilskih formacija koje se tek hijerarhiziranjem i dehijerarhiziranjem pojedinih

funkcija konstituiraju, i koje upravo samo prema dominantnim u njima funkcijama možemo okarakterizirati i istražiti njihovo mjesto unutar općekulturne strukture određenog razdoblja, pa i njihovo funkcioniranje unutar socijalne strukture i pojedine društvene formacije.

#### ZAKLJUČNE NAPOMENE

Stilske formacije, dakle, kao nacionalne ili nadnacionalne književne cjelovitosti mogu se opisati u svojim osnovnim stilskim osobinama, njihovo se povijesno sazrijevanje, razvoj i raspadanje može protumačiti unutrašnjim zakonitostima književne evolucije, ali punu interpretaciju takvih cjelovitosti i pojedinačnih djela unutar cjelovitosti, kao i dijalektičkih procesa nastajanja, strukturiranja, destrukturiranja i smjenjivanja njihova možemo dati tek kada spoznamo te književne strukture u njihovoj društvenoj funkciji.

Pritom moramo odmah ponovno upozoriti na sljedeće: društvenu funkciju književnoga djela ili cijele stilske formacije ne određujemo na temelju našega poznavanja izvanknjiževnih, socijalnih i ekonomskih procesa, nego prvenstveno polazeći od strukturalnih suodnosa unutar samoga književnog djela ili unutar cijele stilske formacije. Ne bismo, naime, smjeli zamjenjivati pitanje o funkcionalnosti književnih struktura postavljanjem pitanja o socijalnom porijeklu književnih djela, tj. brkati istraživanje funkcionalnosti sa socijalno-genetičkim istraživanjem kakvo su, kao što smo rekli, do krajnosti doveli oni marksistički historičari književnosti koji su tražeći, prema Plehanovljevim smjernicama, »sociološki ekvivalent« djela<sup>37</sup> pokušavali klasificirati književnost prema klasnim oznakama (buržoaska, sitnoburžoaska, seljačka, proleterska književnost).

Nije toliko važno za ispitivanje realističkoga djela hoćemo li ga npr. protumačiti socijalnim idejama koje ono izražava (vrlo često iskazima stvorenih likova) ili ga

<sup>37</sup> Usp. Plehanovljeve *Predgovor trećem izdanju zbornika »Za dvadeset godina«* u knjizi *Ruska književna kritika*, Zagreb 1966, str. 198.

povezati s društveno-povijesnim procesima zemlje u kojoj je nastalo (propadanje jedrenjaka i književnost u Hrvatskom primorju!), nego hoćemo li istražiti kako ono ostvaruje društvenu funkciju koja čini bit stilske formacije realizma. Za povijest književnosti, kakvu bismo htjeli izgraditi pojava bioloških motivacija u Novakovu *Titu Dorčiću* značajnija je činjenica od pojave parobrodarstva na Jadranu. Realističko djelo nastaje za nas onim časom kada struktura književnoga djela počinje ispunjavati društveno-analitičku funkciju unutar društva i upravo određivanje vremena i načina kada se takva funkcija u književnom djelu počinje ostvarivati zadatak je književnog historičara koji tako, polazeći od predmeta kojim se prvenstveno bavi i za koji treba da bude znanstveno osposobljen, sudjeluje zapravo u izgradnji povijesti kulture i društvene povijesti svoga naroda i čovječanstva.

Prije nego što u diakroniji i sinkroniji književnopo- vijesnoga procesa dobijemo nizove djela srodne strukture, pa prema tome i funkcija, mi ne možemo govoriti o stilskoj formaciji, pa tako ni o stilskoj formaciji realizma. A dezintegracija te stilske formacije nastupit će za nas onda kada nove književne strukture budu već počele nijekati mogućnost društveno-analitičkoga ispitivanja suodnosa čovjeka i društva, kada se kretanje u svijetu što ga predočuje književno djelo bude oblikovalo kao fragmentarno, disocirano i nespoznatljivo, a čovjek, odnosno književni karakter, prestane biti središtem kretanja. U razdoblju koje započinje dezintegracijom realizma očito dolazi do stalnoga raslojavanja i polarizacije društvenih funkcija književnosti, pa će neke grupacije u svojim djelima naglašavati isključivost estetsko-impresivne funkcije, druge će davati prioritet spoznavanju psihičkih procesa ljudskoga individuuma (koliko su samo Freud ili Adler naučili iz dijela Dostojevskoga, koje, vjerno društveno-analitičkoj funkciji, razvija već i druge funkcije), treće će pak, polazeći od uvjerenja da su povijesne zakonitosti već spoznate, vrednovati društvene pojave s određenih filozofskih, pa čak i političkih pozicija. Pred našim se očima npr. razvio karakterističan književno-povijesni fenomen kada se, preuzimajući strukturalne

elemente stilske formacije realizma, ali mijenjajući u novim strukturama njihovu funkciju, pojavila, uz pomoć normativne estetike, cijela jedna stilska formacija koja je naglasila svoju socijalno-pedagošku funkciju. Riječ je, dakako, o socijalističkom realizmu kojega se djela ni ne daju proučavati izvan njihove funkcionalnosti, odnosno suodnosa socijalno-pedagoške funkcije s drugim funkcijama. Istraživanje struktura ovih formacija moderne književnosti sa stajališta njihove funkcionalnosti stoji zapravo tek pred nama, a ako je riječ o pojmovnom aparatu — on je tek skiciran, pa ćemo u mnogo slučajeva radije opisati funkciju negoli je strogo određenim pojmom imenovati.

Valjalo bi istaknuti još jedno. Već iz onoga što smo rekli jasno je da stilsku formaciju ne gradimo prostim uspoređivanjem književnih djela u diakroniji i sinkroniji, nego njihovim izborom i postavljanjem pitanja o njihovim suodnosima unutar strukture strukturâ koju smo nazvali stilskom formacijom. U toj strukturi strukturâ ispitujemo, između ostaloga, i odnose među pojedinim književnim vrstama. Te suodnose možemo u mnogo slučajeva izvoditi skoro neposredno iz društvene funkcije pojedine stilske formacije. Tako npr. u klasicizmu imamo cijelu hijerarhiju književnih vrsta, a svaka od njih ima svoju namjenu; pojedine književne vrste postavljene su jedna spram druge u jasnim opozicijama: oda hvali vrline a satira kudi mane, tragedija uzdiže etička načela — komedija šiba društvene poroke itd. Svaka književna vrsta ima posebno mjesto u funkciji vrednovanja ljudskoga čina unutar ustaljenoga sustava etičkih vrijednosti. Romantizam razbija taj sustav, razvija lirsko načelo, unoseći »lirski nered« u strukturu strukturâ, a zapravo podređuje cijelu stilsku formaciju u nastanku funkciji izražavanja ljudskih emocija. Realizam pak razvija kao dominantnu književnu vrstu roman kao najpodesniji oblik za analizu društvenih i psiholoških odnosa i suodnosa, avangardne grupacije dehijerarhiziraju književne vrste i tako ističu u prvi plan one koje mogu biti neposredno primijenjene u ljudskom svakodnevnom životu — one su uostalom i stvorile teorije suvremenoga funkcionalizma i to ne samo u arhitekturi nego i u drugim rodovima umjetnosti.

Od stilistike, dakle, vodit će nas put prema istraživanju makrostruktura, od istraživanja makrostruktura u njihovoj funkciji prema pojedinoj riječi u kontekstu — ovaj krug u književnopovijesnom istraživanju valja uvijek iznova obigrati.

## TEKST I FUNKCIJA

### Primjeri iz hrvatske književnosti

#### A

Vratimo se sad k momu »putniku iz štedljivosti« natrag. — Ako je putnik ove vrsti koji se u klasifikaciji Yorika (Sterne) ne nalazi zajedno i pijetista, tad mu ne treba da se bodežem napuljskih lupeža izvrgne i s pogibiju života i kese do Vezuva potrudi; jerbo on ionako ne ide tamo da se nad pušćim onim i ognjenu lavu rigajućim grobom Plinija divi, već da si kod čudotvorne krvi sv. Januara grešnu dušu okrijepi. Ne treba mu, rekoh, ni Januara — ni Antuna Padovanskog; jerbo što daleko traži — kod kuće se nalazi. Ta i u Ludbregu nahodi se čudotvorna krvca. Ali mi smo kao i muhamedanci; oni koji blizu Meke obitavaju, hodočaste dalje na proštenje. Ko na primjer nekoji u Budim itd.

Ljubopitnost više puta mōra brodi da vidi prvobitne one šume kroz koje se Missisipi il Missouri valja. — Ta ako može bit i tebe ova napast pograbi, udubi se u planine tvoje pa motri bukve gorostasne koje u susjedstvu svojem tūtnja sjekirā jošte nikad čule nisu. Fantazija tvoja neka ti nadomjesti ono dugolisno raskošno rašće na kojem se šareni kolibri ljuljaju; ako što kukudrijā i aligatorā ne susretaš — u tom je, mislim, više sreće negoli nesreće.

Ovo je, dakako, odlomak iz putopisa koji se očito metatekstualno suodnosi s bar dva djela svjetske književno-



sti. Prvo je od njih i izriječkom označeno. Ironična »klasifikacija« putnika odista pripada Sterneovu Yoricku iz *Sentimentalnog putovanja* (1769). Drugo djelo na koje se odnosi metatekstualni iskaz u drugom odlomku, jamačno je *Putovanje u Ameriku* (*Voyage en Amérique*, 1826) Chateaubriandovo. Oba djela, znamo, pripadaju stilskoj formaciji evropskog predromantizma, a i njemački pijetizam otvorio je vrata sentimentalizmu u književnosti koja je hrvatskom čitaocu prve polovice 19. st. bila najbliža.

Namjera piščeva nije, međutim, da nas upozna ne s književnošću drugih naroda ni s njihovim duhovnim gibanjima. Kognitivnost iskaza nije naglašena: mi saznajemo samo da pijetisti odlaze na grobove svetaca, da naši ljudi odlaze na hodočašća u strane zemlje (spominje se i sv. Antun Padovanski) i da postoje ljudi koji putuju u Ameriku radi doživljaja naravi. Odlomak, naprotiv kao da je podređen funkciji osobne ekspresije koja je u biti invarijantna za model evropskog predromantizma, ali i to je samo privid. U ovom odlomku ekspresivnost iskaza postaje apelativnost — neposrednim obraćanjem čitaocu, i inače čestim u »sentimentalnim putopisima« evropskog predromantizma — a ova apelativnost sugerira čitaocu stanoviti vrijednosni sustav.

U prvom odlomku autor još ne apelira na čitaoca: on se ironično odnosi kako prema »putniku« koji odlazi da se divi potresnoj i smrtonosnoj naravi Vezuva tako i prema hodočasniku koji odlazi »čudotvornoj krvi«: ali i ovdje već imamo naglašene domaće vrijednosti, nasuprot stranima. U drugom odlomku ova opozicija domaće ≠ strano dobiva već značenje izravnoga apela. Autor bez sumnje sada priznaje vrijednost suodnosa čovjeka i naravi, on se kao pravi romantičar poziva na maštu, ali bitan je njegov poziv na stvaranje odnosa prema domaćoj prirodi koja je jednako »prvobitna« kao i ona koju je Chateaubriand našao u Americi. Upravo hrvatska priroda — »bukve gorostasne koje u susjedstvu svojem tutnja sjekira jošte nikad čule nisu« — dakle priroda oličena u nimalo egzotičnim, pa čak ni u tradiciji osobito poetiziranim bukvama, suprotstavljena je predromantičarskoj i romantičarskoj egzotici Chateaubriandovih palmi, kolibrića i krokodila daleke Amerike. Cijeli se

odlomak, polazeći dakle od ekspresivne funkcije modela, pretvara u aksiološki model s izrazitim odgojnim djelovanjem. U ovom odlomku iz Nemčićevih *Putositnica* (PSHK 34, str. 37) jasno se razabire polemika s evropskim predromantizmom i romantizmom, i u toj polemici istaknuta je funkcija književnosti u konstituiranju nacije: u vrijednosnom sustavu koji autor predlaže čitaocu sve što je strano dobiva negativnu oznaku, a domaće vrijednosti pozitivnu. Osobito je negativan u kratkoj, svake estetizacije iskaza lišenoj aluziji odnos prema »hodočasticama« u Budim, razumljiv u godinama »ilirizma« i zbog toga izravno politički funkcionalan godine 1845, kada je prvi dio *Putositnica* objavljen.

## B

U bogata posavska sela naselili se Cigani već odavna: jedni su kovači, drugi koritari, a rijetko da se koji i pluga latio. Ta svoj zanat tjeraju oni samo naoko, uistinu su pak pravi nesretnici. Da je tomu tako, slijedi već iz toga da se naseljuju samo u najbogatije predjele, a gdje je sirotinja, tu ih nema. Inače su pasmina obdarena prirodnom filozofijom kao rijetko još koji narod: nitko od njih nikakve koristi nema, a oni ipak žive: nitko ih nije vidio da se ubiše teškim poslom, a oni se ipak lakše proturaju kroz život nego mnogi gazda koji ima trideset rali zemlje. U neku ruku slični su oni ljudima à la Leon Jungman: i jedne i druge uzdržava tuđa zemlja za koju oni ne mare, za koju oni ne rade, već su samo dotle u njoj dok im račun podnaša.

Za razliku od prijašnjeg, ovaj je fragment novelističkog teksta — iskaz s izrazitom kognitivnom funkcijom. Estetske funkcije ovaj odlomak kao da ni nema, dobiva je tek u sklopu veće cjeline — novele. Ovakav kakvoga predočujemo, mogao bi biti dijelom kakva novinsko-publicističkog članka koji nema estetsku funkciju. Osobito prvi dio fragmenta pruža samo informaciju o Romima (Ciganima) u Slavoniji. Drugi pak dio dobiva očito aksiološku vrijednost. Već sintagma »pasmina obdarena prirodnom filozofijom« svojom ironijom pogađa vrijednosni sustav što ga je bio stvorio evropski romantizam

u kojemu su »prvobitni« narodi s »prirodnom filozofijom« predstavljali model ponašanja (američki Indijanci u Chateaubrianda, Cigani u Puškina ili Prospera Mériméa). U slijedu isticanja vrijednosti čovjeka i naroda autor naglašava korist (za narod), radinost, brigu za zemlju, rad za zemlju. Svih tih vrijednosti ne vidi Kozarac u Cigana; za njih kao i za Leona Jungmana, također došljaka u Slavoniju — ovo je tuđa zemlja, i oni su na njoj samo eksploatatori (»dok im račun podnaša«). Načelo rada za svoju zemlju i u *Teni* (PSHK 53, str. 350) je provedeno kroz cijelu novelističku strukturu kao vrhovna vrijednost; ono je naglašeno i u ovom karakterističnom odlomku. Prema njemu su razvrstani pojedini likovi, prema njemu su ocijenjeni i narodi. Stranci i doseljenici dobivaju u noveli izrazito negativne oznake — izuzevši lik koji predstavlja »radine« Čehe. Gnoseološka funkcija koju nosi u sebi društveno-analitički model evropskog realizma komplicira se u Kozarca aksiološkom funkcijom, ali sada drugačijom negoli u Nemčića: Kozarac ustaje u obranu gospodarskih interesa nacije i tom svom stavu prilagođuje model realističke novele.

### C

Kao pirotehnički prsak kidao se i prosipao Stravinski ispod njihova četiri gudala. Voluptuozna zlatna kiša u tonovima što se različali na sve strane: u pravcima, u parabolama, u krugovima. Kričala je iz tog žamora mladost pod suncem, mladost u radosti, gonjena, uhvaćena, obujmljena, ugrizena. A onda delirij. Sad naglo prekinutim akordom, sad drskom disonancom, sad opet sunovratnim skokovima i intervalima. Bježanje u svim smjerovima, mahito okretanje na jednom mjestu, prevrtanje u zraku. I smijeh: smijeh od veselja, smijeh od poruge, smijeh od škakljanja. I riječi: tople i izazivne. I kretnje: reptilne i bestidne. A onda sve se zavrtjelo u koncentričnim, suprotno kružećim, sedefno šarenim kolobarima i odsukalo i usulo u jedan nezasični vrtlog. Svak na svoj način i prema svojim raspoloženjima. Ali svi u nekom vrtloglavom zanosu koji ih je držao visoko nad svim realnostima. Nikad se nisu tako savršeno složili kao danas.

Informacija u ovom tekstu naoko ima vrlo malo. Znamo tek da je riječ o glazbi Stravinskoga. Tekst je izrazito estetski organiziran, a estetska je vrijednost naglašena, kada je riječ o glazbi, i isticanjem umjetnosti Stravinskoga koja drži sudionike »visoko nad svim realnostima«. To je ujedno i jedini aksiološki iskaz — prema kojemu je umjetnost najviša vrijednost. Kognitivnih vrijednosti tekst također ima malo: znamo da je riječ o kvartetu, ali uzalud ćemo tražiti obilje glazbenih pojmova: gudala, tonovi, žamor, akord, disonanca — i to je sve. Sviranje gudačkog kvarteta oblikovano je ovdje u nizovima pojmova iz geometrije: pravci, parabole, krugovi, smjerovi, koncentrično (kolobari), a oni označuju redovno kretanje tonova koji se razlijeću, bježe, okreću, prevrću, vrte, odsukaju i usipaju u vrtlog. Drugi niz pojmova koji stvaraju dojam o glazbi pripada likovnom doživljaju: zlatna kiša, mladost pod suncem, sedefno-šareni kolobari. Jedan semantički niz tumači drugi. Ali ovaj impresivni iskaz uvodi još jedan bitan semantički niz koji možemo vezati za erotski doživljaj: mladost je gonjena, uhvaćena, obujmljena, ugrizena... a napose se veza glazbe s erotskim doživljajem uspostavlja u nizu: smijeh od veselja, smijeh od poruge, smijeh od škakljanja — riječi: tople i izazivne — kretnje: reptilne i bestidne. Impresivna funkcija iskaza ovdje je očita, a razaznajemo da je ona izgrađena na tezi kako je glazba vezana za seksualni doživljaj, pa tek tako nosi ovaj tekst i gnoseološku funkciju. Razumije se, Begovićev *Kvartet*, pa i ovaj mali ali karakteristični fragment (PSHK, 76, str. 154 — 155), genetski je vezan za književnost razdoblja moderne, prvenstveno za impresionizam s naglašenom i dominantnom estetskom funkcijom književnog djela, ali već pripada vremenu ne samo Przybyszewskog s njegovim panseksualizmom nego i Freuda s libidonožnom podsviješću.

### D

Nebo je već dugo praznina  
bez boga i serafina,  
beskrajna pustinja siva  
kroz koju kadšto aeroplan, grdna tica, pliva,

Ne lete više gore duše ko laste.  
Čovjek u zemlju legne i sav se raspe.  
K bogu izgubismo pute.  
Pjesnici stoje pred ništavilom, i čute.

Ovaj je tekst pjesma: on je, prema tome, već time organiziran kao tekst u izrazito estetskoj funkciji, a sav je iskaz naoko poetičan. Međutim, i u prvom čitanju primijetiti ćemo da je njegova poetičnost invertirana: tradicionalna poetičnost ovdje je negirana, a hijerarhični svijet tradicije opovrgnut. Cijeli poetski izraz stoji u izrazito metatekstualnoj funkciji: suodnosi se sa strukturom pjesništva i kulture koja je priznavala opoziciju visoko ≠ nisko kao opoziciju pozitivno (uzvišeno, božansko) ≠ negativno (nisko, zemaljsko), ali je osporava rušeći hijerarhiju nebo-bog-serafini — duša — čovjek, priznajući kao jedini suodnos čovjek ≠ zemlja, pa tako lišavajući čovjeka njegove tradicionalne vertikale (u drugim šimićevim — ali i Krležinim — pjesmama, tradicionalnu će ljudsku vertikalu zamijeniti kozmička povezanost čovjeka sa zvijezdama kao preosmišljanje tradicije). Polugu ovoga estetskog prevrednovanja predstavlja u Šimićevu *Praznom nebu* pojava znaka suvremene civilizacije — aeroplana — »grdne ptice« oponirane »dušama ko lastama«. Tako dobivamo tekst u naglašenoj funkciji estetskoga prevrednovanja koja je karakteristična za evropsku avangardu, od koje Šimića dijeli to što gubitak tradicionalnog estetskog sustava u ovoj pjesmi lirski subjekt vrednuje negativno, i to tradicionalnom metaforom »beskrajne pustinje sive«, i zaključuje poentom koja označuje gubitak poetičnosti u svijetu »bez boga i serafina« koje su zamijenili — aeroplani. Funkcija estetskog prevrednovanja svijeta kao kulturne tradicije ovdje je dopunjena aksiološkom funkcijom koja u biti temeljnu funkciju poništava. Šimić kao da prihvaća avangardizam, ali u njega ujedno i sumnja.

E

U maštama ću tebe loviti  
trače sunca s ružičastom niti.  
U etere će srce ploviti,  
otvorene čaške nebo piti,  
jer bez tebe biti  
znači mene prepoloviti.

Moju nagu dušu neću kriti,  
da bi javan bio žmarak skroviti.  
Ja ću tebe blagosloviti  
i molitvenom riječju osloviti.  
Ja ću tebe suzom liti  
i sebe smiješkom obnoviti.  
Vidjeti ćeš krvav grč strahoviti.  
Tvojom rosom ti ćeš mene miti.

Moje srce tvojoj biti  
hiti,  
ni do groba nismo siti.

Svojim dahom ti si svijet jezgroviti  
kamo će se sloge boja sliti.  
Ja ću tebi vijence viti,  
draganjima oviti,  
i tada će opet biti  
u potpunoj kiti  
cjeloviti  
— Cjelov i Ti.

I ovaj tekst ima izrazitu estetsku funkciju: organiziran je kao pjesma s nizom jednakih rima. Pjesma je lirska s tradicionalnim suodnosom ja ≠ ti. Lirski subjekt izriče svoje osjećaje u odnosu prema neimenovanome »ti«, pa je u njemu naglašena ekspresivna funkcija pjesništva. Pjesnik zaista izražava (svoje) osjećaje, i sve je tome podređeno. Međutim, promotrimo li metaforički sustav ove pjesme, vidjet ćemo da je osjećaj izražen u nizu tradicionalnih toposa. Ti kao »trak sunca s ružičastom niti«, plovidba srca, otvorena čaška neba, blagoslov u oslovljavanju i molitvena riječ, ljubav do groba, a napose završni metaforički niz vijenac — oviti — kita, uz namjerno isticanje harmonije boja, govori o tradiciji sniženog romantizma, rekli bismo čak i bidermajerskoj. Čak i »krvav grč« ovdje je smješten između »smiješka« i »rose« kojom će »ona« — »njega« miti. Pjesma očito ipak ne pripada sniženom romantizmu, niti je pisana za djevojački album u vrijeme bidermajera. Pokazuje to posebno naglašeno rimovanje: jednake rime u cijeloj pjesmi postaju stvarnom okosnicom oko koje se pjesma gradi i sve je ostalo zapravo tome podređeno.

Pjesma je poentirana »sastavljenom« rimom: *cjeloviti* — *Cjelov i Ti*, kakvu je razvio također ruski avangardist Majakovski, ali u ovoj pjesmi ona nije nosilac naglašena značenja, već poeta dosljedno provedenog formalizacijskog postupka koja se doimlje kao puka igra-rija: ova je rima uvedena i u naslov Ujevićeve pjesme *Cjelov i Ti*, pa je očita ne samo ekspresivna nego i ludistička funkcija ovoga »poetičnog« teksta koji se gradi na zadanoj rimi. Ludistička funkcija u biti osporava ovdje ekspresivnu funkciju, a s njome i evropsku i hrvatsku pjesničku tradiciju izrazito metatekstualnim iskazom. Stavimo li pjesmu u povijesni kontekst evropske, hrvatske, pa i Ujevićeve poezije, sve te njezine osobine još će više doći do izražaja. Pjesma nije, dakako, izrazito avangardna, ali u biti — svojim ludističkim osporavanjem konvencije njoj kao stilskom sklopu također pripada. Ludistička je funkcija ovdje usko povezana s funkcijom estetskoga prevrednovanja svijeta, pa i ljubavi koja se 1932. godine nije više mogla ni takvim rječnikom ni takvim nasilnim rimovanjem izricati.

## STILSKA FORMACIJA (Leksikografska obrada)

Povijesno nastalo veliko stilsko jedinstvo. Pojam se pojavio kao analogan »društvenoj formaciji«, radi semantičkoga rasterećenja pojma stil. Za razliku od pojma pravac kojim redovno označujemo osvještene književnopovijesne tendencije koje se očituju prvenstveno unutar pojedinih nacionalnih književnosti (njemačka romantika, francuski a zatim i hrvatski realizam, francuski i ruski simbolizam, engleski imažizam, srpski nadrealizam, socijalna literatura u Jugoslaviji i dr.), pojmom stilske formacije obilježujemo velike nadindividualne i nadnacionalne književnopovijesne cjelovitosti, konstruirajući ih na temelju stilske interpretacije srodnih književnih djela, a ne na temelju programatskih samoodređenja pojedinih pokreta ili škola. Konstruiranje stilske formacije znači pronalaženje bitnih stilskih osobina koje tvore pojedini model i odlučuju o njegovoj estetskoj i društvenoj funkciji, određivanje povijesno nastalih suodnosa književnih vrsta, a zatim i interpretaciju književnopovijesnoga procesa i njegove dijalektike i, dosljedno tome, njegove osebnosti u svakoj pojedinoj nacionalnoj književnosti. Tako shvaćena stilska formacija može biti pouzdaniji temelj za periodizaciju unutar povijesti književnosti. Nazive za pojedine stilske formacije može-

mo (ali ne moramo) preuzimati od književnih pokreta ili pravaca kada su oni odista stilogeni u nadnacionalnim mjerilima (romantizam, realizam i dr.). Kada je riječ o manjim ili manje izraženim stilskim jedinstvima, s manjim stupnjem strukturalne srodnosti, ostvarenim samo u okviru jedne književne vrste ili samo u pojedinim književnostima — govorimo o stilskim grupama.

## O PERIODIZACIJI ISTOČNOEVROPSKIH KNJIŽEVNOSTI

### *NADNACIONAL- NE FORMACIJE I NACIONALNE KNJIŽEVNOSTI*

Posebno značenje ima istraživanje funkcija književnosti u poredbenom ispitivanju književnih pojava unutar onih književnosti koje nisu mogle postati stilogenima u svjetskom književnopovijesnom procesu. Stilske formacije i njihovi idealni modeli nastaju u sredinama relativno razvijenijih književnosti koje, u stanovitom povijesnom vremenu, stvaraju oblike koji postaju uzornim modelima za druge književnosti, ali prvenstveno odgovaraju funkcijama koje takvim oblicima namjenjuju njihovi vlastiti društveni organizmi. Tako je npr. francuska književnost stvorila u 17. st. stilsku formaciju klasicizma i njezin normativni sustav koji je postao stilogenim sustavom što se oponašao u nizu drugih evropskih književnosti, npr. u njemačkoj, ruskoj, a dijelom (posredno) i u hrvatskoj i srpskoj književnosti, ali je njegova funkcija prvenstveno bila vezana za francusku apsolutnu monarhiju i francusku društvenu strukturu. U drugim književnostima koje su nasljeđovale ovaj model moralo je, dakle, dolaziti do promjena u skladu s drugim društvenim potrebama i funkcijama koje je ova stilska formacija poprimala unutar drugih društvenih struktura. Francuski

je klasicizam prestajao biti francuskim, on je postajao osebujnim njemačkim, ruskim, hrvatskim ili srpskim klasicizmom.

Modeli jedne stilske formacije šire se izvan nacionalnih književnosti u kojima su nastali, oni zahvaćaju književnosti drugih jezika i nacija, ali u njima oni gube niz svojih funkcija, poprimaju druge funkcije i doživljavaju značajne i osebujne transformacije i modifikacije. Nadnacionalna stilska formacija zadržava tada u svojim različitim nacionalnim pojavnim oblicima svoje bitne strukturalne osobine, ali se one jednim dijelom narušavaju ili mijenjaju u skladu sa specifičnim funkcijama unutar pojedinih nacionalnih društvenih organizama. Pojavljuju se one u pojedinim nacionalnim književnostima samo fragmentarno a da nisu razvile cijeli sustav književnih rodova i vrsta (ruski klasicizam npr. dugo ne ostvaruje potpuni sustav ove stilske formacije jer tek sa znatnim zakašnjenjem stvara herojski ep, a hrvatski je klasicizam u biti fragmentaran) ili se pak u njima pojavljuju sa svim nove strukture koje nastaju segmentiranjem različitih strukturalnih elemenata i njihovim podvrgavanjem novim društvenim funkcijama (primjer Mažuranićeva spjeva već smo u tom smislu bili naveli). Katkada na toj osnovi nastaju u manje razvijenim književnostima, uslijed specifično naglašenih funkcija, osebujni oblici koji zatim postaju stilogeni i »zakonodavni«<sup>1</sup> i u književnostima koje smo do tada smatrali razvijenijima. Karakterističan je npr. u tom smislu razvoj realizma u ruskoj književnosti koja »barbarizacijom« zatečenih književnih struktura (npr. uočljivim segmentiranjem raznorodnih stilskih elemenata u djelima Dostojevskoga i Tolstoja), »slobodnija« od čvrstih stilskih tradicija negoli književnost izrazitoga vertikalnog kontinuiteta kakvom smatramo književnost francusku,<sup>2</sup> svojom osebujnom polifunkci-

<sup>1</sup> Prijedlog D. Đurišina da se podjela književnosti na »zakonodavne« i »nezakonodavne« zamijeni podjelom na »diferencirane« i »manje diferencirane« mogao bi se, dakako, prihvatiti. U ovom kontekstu ipak pojam »zakonodavnosti« ne možemo zamijeniti. — Usp. D. Đurišin, *Z dejin a teorie literárnej komparatistiki*, Bratislava 1970, str. 176.

<sup>2</sup> O komparativnim prednostima tradicijom neopterećenih književnosti »barbarskih sredina« pisao je zapravo u nas,

onalnošću probija putove mnogim novim oblicima i postaje stilogenom u svjetskom književnopovijesnom procesu.

#### OSEBUJNOST KNJIŽEVNOSTI ISTOČNO- EVROPSKE ZONE

Suodnos nadnacionalnih stilskih formacija i pojedinih nacionalnih književnosti iskazuje posebnu problematiku kada se uputimo u proučavanje književnosti koje su se razvijale, ako prihvatimo Krležinu oznaku, istočno od linije Gdańsk — Trst.<sup>3</sup> Književnosti ove evropske zone koju možemo uvjetno nazvati istočnoevropskom (premda se zapravo radi o geografskom kompleksu srednje i istočne Evrope) tvore naime posebno književnopovijesno jedinstvo zbog većih ili manjih srodnosti u svom povijesnom razvoju. Ponajprije, to su književnosti diskontinuirana razvoja. Provalom Tatara s jedne strane ili Turaka s druge strane, s treće pak strane dugotrajnim trajanjem dominacije inojezičnih kultura (njemačke u baltičkom području a dijelom i u češkim zemljama, poljske na području povijesne Litve — dakle suvremene Litve, Bjelorusije i ukrajinskih zemalja i sl.), usporen je ili prekinut razvitak nacionalnih kultura kakav poznamo iz kulturnopovijesnih modela što su ih stvorile vodeće književnosti zapadne Evrope. Zbog toga ove književnosti npr. ne poznaju renesansu i barok, ili ove stilske formacije dopiru do njih samo fragmentarno i u vrlo udaljenim odjecima. To vrijedi i za rusku knji-

uspoređujući francusku književnost s ruskom, ali i hrvatskom i srpskom, Miroslav Krleža u esejima *Smrt Anatola Francea* i *O Marcelu Proustu* (usporedba Proust—Dostojevski!). Njegovu tezu po kojoj se »istine u takvim barbarskim sredinama gledaju po prvi put, dakle se otkrivaju, i po tome je mogućnost neposrednosti mnogo veća« (*Smrt Anatola Francea, Eppure si muove*, Zagreb 1938, str. 118) valjalo bi zaista književnopovijesno argumentirati i razraditi.

<sup>3</sup> O posebnosti književnopovijesnoga procesa u istočnoevropskim književnostima mnogo se govorilo na komparativističkom simpoziju u Budimpešti 1962. Usp. materijale simpozija u zborniku *La Littérature comparée en Europe Orientale*, Budapest 1963. — U nas je na tu posebnost upozorio 1964. Svetozar Petrović. Usp. *Priroda kritike*, Zagreb 1972, str. 194—195, 204—206.

ževnost do koje je renesansa dopirala u vrlo dalekim anonimnim odjecima poljskim posredništvom, a još i danas traju znanstvene diskusije o sadržaju i opsegu pojma 'ruski barok'.<sup>4</sup> Izuzetak na tom prostoru sve do 18. st. predstavljaju poljska, hrvatska i mađarska književnost, koje uglavnom slijede temeljne stadije razvijenih zapadnoevropskih književnosti. Međutim, i u poljskoj i u hrvatskoj književnosti dolazi kasnije do bitnih promjena. Poslije podjele Poljske nacionalna kultura dospjeva u stanje ugroženosti zbog pritiska rusifikacije ili germanizacije, pa je i razvoj književnosti u 19. st. poremećen, a slabljenjem hrvatskih kulturnih središta na Jadranu težište se književnoga djelovanja u 18. st. premješta u sjevernu Hrvatsku te se ponovo postavlja pitanje književnog jezika, a kontinuitet hrvatske književnosti time se narušava.

Početak 19. st. sve su se istočnoevropske književnosti, osim ruske, kao književnosti konstituirane i velikodržavne nacije, našle zapravo pred istim problemom — društvene funkcije u vrijeme kada je nacija dospjela u situaciju ugroženosti, kao što je to bilo u Poljskoj, ili se tek imala konstituirati na modernim temeljima građanskoga nacionalizma kao što je to bilo u nizu drugih istočnoevropskih zemalja. Prihvatanje ove, posebne funkcije, koju nisu poznavale razvijene književnosti evropskoga Zapada (francuska, engleska književnost) dovelo je tijekom 19. st. do srodnog razvoja književnosti istočnoevropske zone i do srodnosti u formiranju osebujnih stilskih formacija u tim književnostima — od Baltika do Crnoga mora.

Naglašena uloga književnosti u stvaranju nacionalne svijesti, njezinom razvijanju, odnosno obrani, morala je modificirati književne strukture koje su potjecale iz drugih, socijalno razvijenih sredina, a koje su uslijed intenzivnijih komunikacija u 19. st. relativno brzo prihvaćane kao modeli i u istočnoevropskim zemljama. Ponavljamo da je od toga pravila bila izuzeta književnost ruskoga

naroda koji se razvijao unutar velike ruske nacionalne države, pa je čak i pojam »narodnosti«, kao jedna od krilatica 19. st., vrlo brzo dobivao izrazito socijalno značenje (tim se pojmom — rus. *narodnost'* — označavao uskoro ne nacionalni nego pučki karakter književnosti!), a književnost je počela preuzimati socijalno-analiitičke funkcije i razvijati u svijetu neviđene realističke strukture.

Već je iz ovoga što smo dosad rekli jasno da pojam 'književne zone' ne smijemo ni u kojem slučaju tumačiti statički. Književne su zone povijesno promjenljive kategorije, pa je sasvim sigurno da ni istočnoevropska zona nije u svim povijesnim razdobljima jedinstvena, odnosno književnosti te zone u različitim razdobljima pripadaju različitim kulturnim regijama. Sasvim je sigurno da srednjovjekovne slavenske književnosti starocrkvenoslavenskoga jezika ne samo što pripadaju jednoj regiji, nego tvore čak i koherentnije književno jedinstvo, a da se već pojavom »začinjavaca« hrvatska književnost iz toga jedinstva izdvaja da bi ušla u zonu mediteranske renesanse, dok ruska, srpska, makedonska, bugarska, pa i rumunjska književnost ostaju još zadugo vjerne bizantsko-pravoslavnom kulturnom i književnom krugu.

Valja također upozoriti da se pojam književnih zona ne bi nipošto smio brkati sa »zonama utjecaja« jedne književnosti na drugu. Do takve je pomutnje npr. došlo na Metodološkom kolokviju poredbene književnosti koji je održan u Budimpešti 1971. Na tome je skupu povod za diskusiju bio referat I. G. Neupokojeve *Dijalektika povijesnoga razvitka nacionalnih i svjetske književnosti* koji se odlikovao, između ostaloga, nabiranjem načina na koji nastaju i opstojte različite književne regije (npr. regija djelovanja helenističke kulture, staroslavenske tradicije, latinske tradicije — prema Curtiusu, regija sovjetske mnogonacionalne književnosti) ili zone (zona istočno- i srednjoevropskih književnosti, zona latinskoameričkih književnosti). Međutim, diskusija je pokazala kako referat nije bio dovoljno jasan u određivanju kriterija prema kojima bismo književnosti dijelili na zone. Tako je npr. A. O. Aldridge (Sveučilište države Illinois) istupio protiv »zonologije«, polazeći zapravo od tradicionalne komparatističke koncepcije istraživanja »utjecaja«. Po

<sup>4</sup> Imam tu na umu vrlo zanimljivu i s teoretskog gledišta polemiku između A. Morozova i D. Lihačova u časopisu »Rus-skaja literatura« 1968, br. 1, 4; 1969, br. 2; 1971, br. 3. Usp. također odgovarajuće poglavlje u knjizi D. Lihačova, *Razvitie ruskoj literatury X—XVII vekov*, Leningrad 1973.

njegovu mišljenju »brazilski autori saobraćaju više s Lisabonom, Parizom, New Yorkom i Londonom nego s Buenos Airesom, Santiagom de Chile ili Meksikom«, pa prema tome nema smisla govoriti o južnoameričkoj zoni, a A. Balakian (Njujorško sveučilište) čak je na svome putovanju u Južnu Ameriku došla do zaključka da (pisici) u Čileu i Argentini »govore španjolski, ali misle francuski«.<sup>5</sup>

Ovakvom shvaćanju zona kao »zona utjecaja« razvijenijih književnosti na manje razvijene, koje predstavlja baštinu tradicionalne komparatistike koja se pretežno bavila pitanjima utjecaja »velikih« pisaca iz razvijenih književnosti na pisce iz manje razvijenih književnosti, suprotstavio sam se već na tom kolokviju. U svojoj intervenciji u diskusiji založio sam se za isticanje kriterija na kojima bi se pojedine zone gradile. Za 19. st. ovi bi se kriteriji imali temeljiti na posebnostima funkcije književnosti u istočno- i srednjoevropskih naroda. Naglašavajući kako se nikako ne radi o zemljopisnim nego o književno-tipološkim zonama, citirao sam na ovaj kolokvij pozvanoga praškog profesora Krejčija koji je, pišući o predromantizmu u evropskim nacionalnim književnostima, obilježio srodne tendencije i u književnosti irskoj, flamanskoj, baskijskoj i provansalskoj, koje su također u 19. st. imale izrazitu nacionalnu funkciju.<sup>6</sup> Završio sam svoj prilog diskusiji o tom pitanju odgovarajući Balakianovoj: »Čileanci i Argentinci govore španjolski, ali ne bih rekao da oni misle francuski, uvjeren sam da misle čileanski i argentinski!«

Valjalo bi još naglasiti kako ni u 19. st. unutar tzv. istočnoevropske književne zone razvoj pojedinih nacionalnih književnosti nije nipošto ravnomjeran. Tako npr. bjeloruska književnost doživljava punoću svoga »preporoda«

<sup>5</sup> Građu s toga kolokvija objavio je časopis »Neohelicon« 1—2, 1973. Aldridgea citiramo sa str. 149—150. Intervencija A. Balakian nije objavljena, pa je citiramo prema bilješkama koje smo napravili na licu mjesta i za to joj se ispričavamo.

<sup>6</sup> Usp. K. Krejči, *Zur Entwicklung der Prärromantik in europäischen Nationalliteraturen des 18. und 19. Jahrhunderts*. U zborniku: *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlin (DDR) 1968, str. 233.

tek poslije 1905, a makedonska tek u socijalističkoj Jugoslaviji. Očito, međutim, i u tim slučajevima vrijedi zakon »ubrzanog razvitka«. Dovoljno je ovdje da citiramo bjeloruskog pjesnika Maksima Bagdanoviča koji je pisao o razvojnim putovima bjeloruske književnosti u vrijeme koje je prethodilo oktobarskoj revoluciji:

»... Kroz osam do devet godina svojega pravog postojanja naše je pjesništvo prošlo sve one putove, a dijelom i staze, koje je evropsko pjesništvo utabalo kroz više od stotinu godina. Od naših bi se stihova dao lako sastaviti 'kratki repertorij' evropskih književnih pravaca posljednjega stoljeća. Sentimentalizam, romantizam, realizam i naturalizam, napokon i modernizam — sve je to, katkada čak i u njihovim različitim strujama, odrazilo naše pjesništvo — doduše, najčešće površno, nepotpuno, ali je ipak odrazilo.«<sup>7</sup>

Napisao je to Bagdanovič mnogo prije nego što je Gačev iznio svoje teze o »ubrzanom razvoju« bugarske književnosti u 19. stoljeću!

**NE SAMO  
TERMINOLOŠKI  
PRIJEDLOZI  
(19. I 20. ST.):  
ROMANTIZAM  
ILI NARODNI  
PREPOROD?**

Ako je riječ o većini književnosti istočnoevropske tipološke zone, onda nam se već pojam romantizma, čak i s pridjevom 'nacionalni' ili 'domoljubni' (češki: *vlastenecký romantismus*), ne čini osobito pogodnim za obilježavanje cijeloga književnopovijesnog razdoblja.<sup>8</sup> Čini nam se naime, pogrešnom upotreba pojma 'romantizam' u svim onim slučajevima kada se radi o naslojavanju stilskih kompleksa različite provenijencije: klasiističke (najčešće s prosvjetiteljskom funkcijom), katkada

<sup>7</sup> M. Bagdanovič, *Zabyty šljah*. Cit. prema V. U. Ivašin, N. S. Perkin, *Asnoŭnyja asablivasci razvicia sučasnaj belaruskaj literatury. IV Mižnarodny z'ezd slavistai, daklady*. Minsk 1958, str. 10.

<sup>8</sup> Usp. kritiku pojma 'vlastenecký romantik' u slovačkoj povijesti književnosti a u odnosu na Šafarika, Kollára i Hollýa (Hollý) kod M. Bakoša, *Problemy literarnej vedy včera a dnes*, Bratislava 1964, str. 137.



romantičarske, ponajviše pak sentimentalističke (predromantičarske),<sup>9</sup> ali je za većinu struktura bitno da stoje u službi konstituiranja moderne nacije i toj su funkciji uglavnom podređene. Funkcija vrednovanja s nacionalnoga gledišta prevladava ovdje izražavanje lirskoga subjekta, književnost postaje na ovim prostorima često didaktičko-prosvjetiteljska (dovoljno je samo letimično pregledati »Danicu« da se to vidi), sentimentalna prema zavičajnoj idili,<sup>10</sup> epičnost prevladava lirsko načelo, a lirski subjekt ne nastupa u ime individuum, već u ime cijelog nacionalnog kolektiva. Zapravo, ni jedna od stilskih formacija koje su stvorile zapadnoevropske književnosti, a s njima i ruska književnost, ne razvija se ovdje kao cjeloviti sustav, pa će biti najprihvatljivije da cijelo ovo razdoblje, koje u istočnoevropskim književnostima traje katkada čak i preko polovice 19. st., opišemo temeljnom funkcijom književnosti, dakle kao razdoblje književnosti u funkciji konstituiranja

<sup>9</sup> O značenju sentimentalizma (za ovu priliku ovaj pojam smatram prikladnijim nego njemu nadređeni pojam 'predromantizam') u ovom tipu književnosti usp. također Krejči, *cit. rad*, str. 230—239. Usp. također *Klasicismus a sentimentalismus v literaturách východních a západních Slovanů* u zborniku *Československé přednášky pro IV mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě*, Praha 1958, str. 285—309, ili poljski prijevod toga referata u knjizi K. Krejči, *Wybrane studia slawistyczne*, Warszawa 1972, str. 45—87. — O naslojavanju »književnih pravaca« u rumunjskoj književnosti odgovarajućeg razdoblja, ističući »koegzistenciju predromantičarskih i romantičarskih aspekata s klasicističkim aspektima i mnogobrojnim stavovima koji potječu od prosvjetiteljstva«, govorila je na beogradskom kongresu za poredbenu književnost Vera Calin. Usp. *Aspects de la superposition des courants littéraires dans la poésie roumaine au cours de la première moitié du XIX siècle* u zborniku *Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'AILC, Belgrade 1967*, Amsterdam 1969, str. 229.

<sup>10</sup> Arkadično-idilično oblikovanje zavičaja karakterizira također i poljsku književnost. Ovu je problematiku temeljito obradila Alina Witkowska u knjizi *Stawianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972. To je knjiga »o arkadičnom 'Slavenskom Perivoju' o kojemu su maštali naši idiličari, a u kojemu je kraljevaio sveti Praslaven, i o tome kako su ovaj perivoj opsjedali i narušavali romantični buntovnici koji su tragediju smatrali krunom književnosti i najljepšim oblikom povijesti« — kao što u svojoj recenziji piše M. Janion. Usp. *Temat polski*, »Teksty« 1973, 1 (7), str. 136.

češke, rumunjske, latvijske ili hrvatske nacije.<sup>11</sup> U više slučajeva možemo iz praktičnih razloga, dakako, zadržati tradicijom posvećeni pojam književnosti narodnog preporoda koji se s pravom u nizu istočnoevropskih književnosti već upotrebljava za oznaku kraćega ili dužega razdoblja (češki: *narodní obrození*, bugarski: *v'zraždane*), s time što se taj pojam ne bi smio prevoditi kao 'renesansa' i morao bi se obvezno upotrebljavati s atributom 'narodni' ili 'nacionalni'.<sup>12</sup> Samo se po sebi razumije da ćemo za obilježavanje pojedinih zaista romantičarskih pojava upotrebljavati pojam romantizma, a za imenovanje cijeloga razdoblja rabiti ga samo tamo gdje je on potpuno na mjestu, kad upravo ova stilska formacija stoji u službi kolektivnog nacionalnog izričaja, a romantičarski se pjesnik pojavljuje u ulozi predstavnika nacije. To je sasvim sigurno slučaj u poljskoj književnosti, u kojoj romantičarski pjesnik postaje *wieszcz* — nacionalni prorok.

#### BIDERMAJER ILI PROTOREALIZAM?

Ustrajnost nacionalne funkcije književnosti i s njom povezani razvoj osebujnih struktura, modeliranih na temelju romantičarskih ili realističkih uzora, ali često modificiranih u duhu sentimentalizma ili pak naglašeno folkloriziranih, često pak s izrazitim didaktičkim osobinama, doveli su upravo na području istočne Evrope do širenja opisne karakterizacije narednoga razdoblja kao prelaznog »od romantizma k rea-

<sup>11</sup> Usp. *Književne poredbe*, Zagreb 1968, str. 29—32.

<sup>12</sup> Tako npr. u poljskom tekstu referata G. Dimova, koji je podijeljen sudionicima UNESCO-va simpozija »Humanističke i društvene vrijednosti slavenskih književnosti«, održanoga u Varšavi 1972, očito su prevodiočevom nespretnošću južnoslavenskim narodnim preporodima pripisane »renesansne težnje prema spoznavanju svijeta«, »renesansni procesi« itd., što se sve, uostalom, vrlo lijepo uklapalo u opći ton referata koji je u apologetici svega »preporodilačkog« (posebno bugarskog) išao dotle da je Botevljevu publicističku djelatnost okarakterizirao kao »vrhunsku tekovinu predmarksiističke estetičke misli«, zaboravljajući u svome zanosu ne samo Hegela i Feuerbacha nego čak i bližega — Bjelinskoga! (referat citiramo prema umnoženom poljskom tekstu).

lizmu«. <sup>13</sup> Ova sintagma, međutim, ne određuje u biti značaj razdoblja, posebno zato što upravo u većini istočnoevropskih književnosti nije bilo razvijenoga romantizma ni razvijenoga realizma, a još manje karakterističnih prelaznih tvorbi kao što je npr. Puškinov *Jevgenij Onegin*, koji je, kao što znamo, koncipiran kao bajronistički i romantičarski spjev, ali anticipira strukturu realističkoga romana. U novije vrijeme, koje očito teži prema većoj točnosti u nazivima i ne zadovoljava se više književnopoljesnim podštapalicama i neobaveznim pojmovima, pojavljuju se i drugi prijedlozi. Među njima valja istaknuti težnju da se iz njemačke (i austrijske) povijesti književnosti na područje srednjo- (ovdje to treba posebno naglasiti!) i istočnoevropske književne zone prenese pojam 'bidermajer' za označavanje bar nekih stilskih pojava. Takvih pokušaja ima ne samo u Mađarska, nego i u Poljaka, a u najnovije vrijeme i u srpskoj književnoj historiografiji. <sup>14</sup> Ne zbog toga što bi se pojam vratio književ-

<sup>13</sup> Ovo je, dakako, naslov poglavlja Barčeve *Jugoslavenške književnosti*, Zagreb, 1954. U Sicela je adekvatno poglavlje već konkretnije formulirano: od ilirizma prema realizmu. Usp. *Pregled novije hrvatske književnosti*, Zagreb 1971, str. 37. — Isto razdoblje šezdesetih i sedamdesetih godina u slovačkoj književnosti zove Bakoš »razdobljem prijelaza od romantizma prema realizmu«. *Literatura a nadstavba*, Bratislava 1960, str. 151. — Srodan je naziv srodnoga razdoblja, ali s mnogo točnijim određenjem — »postromantizam i evolucija realizma« upotrijebljen za mađarsku književnost 1844—1867. u knjizi T. Klaniczaya, J. Szaudera i M. Szabolcsija, *History of Hungarian Literature*, Budapest 1964, str. 126. — Imamo i slučajeve izbjegavanja stilsko-tipoloških odrednica. Tako Kleiner smještava Fredra, Czajkowskog, Kraszewskog, Norwida i dr. među pisce koji su djelovali u »vrijeme prevlasti romantizma«. Usp. *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław—Warszawa—Kraów, 1965, str. 367. — U novijem pak češkom priručniku književnost šezdesetih i sedamdesetih godina (Hálek, Světlá, Arbes, Neruda) dobiva opći naziv »književnosti demokratskih i narodnih ideala«, dok uvodno poglavlje o realizmu općenito dolazi tek prije prikaza realizma u češkoj književnosti (osamdesete godine). B. Balajka i dr., *Přehledné dějiny literatury 1*, Praha 1970, str. 301 i dalje.

<sup>14</sup> Mađarski znanstvenici pisali su i o bidermajeru općenito, pa i o mogućnosti primjene pojma na francusku književnost: Zolnai, B., *Irodalom és Biedermeier*, Acta Litterarum ac Scientiarum Reg. Universitatis Hung. Franciscus-Josephinae, Sectio: Philologica VII, Szeged 1935; Baróti, D.,

nosti iz druge kulturne sfere i u nama pobuđivao asocijacije na pokućstvo (Eichrodtova »švapskog učitelja Gottlieba Biedermeiera« nismo ni upoznali!) naših pokondirenih suvremenika, već zbog toga što taj pojam funkcionira gotovo isključivo unutar srednjoevropskoga kulturnog kruga, čini mi se on manje detaljnim za označavanje cijelog jednog razdoblja. Razumije se, sve dotle dok se oko ovoga pojma ne konstruira cijela i cjelovita stilaska formacija. Na takve mogućnosti ukazuje, uostalom, već citirani Krejči:

»Građanska njemačka znanost, a osobito austrijska, uvela je za razdoblje od 1820. do 1848. pojam 'bidermajerskog stila' koji jamačno ima svoje analogije u drugim evropskim zemljama. Ovaj je stil u svojoj biti vrlo sentimentaln i vrlo građanski, što ga dovodi u vezu sa sentimentalizmom; usuđujem se čak reći da je to nastavak sentimentalizma poslije romantičke revolucije.

Jedna je od najkarakterističnijih osobina bidermajera njegova realističnost, čime se on približava realističkoj školi Champfleuryja, Durantyja i H. Murgera u Francuskoj, koja s njime dijeli njegove sentimentalne sklonosti i naklonost prema malograđanskoj sredini.

*Biedermeier izlés a francia irodalomban*, Etudes Françaises publiées par l'Institut de l'Université François-Joseph 21, Kolozsvár 1942. — U poljskoj znanosti usp. M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, »Pamiętnik Literacki« 1966, 2. — U povijest srpske književnosti uvodi pojam bidermajera Dragiša Živković u nizu svojih radova: *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd 1970, str. 23, 50—61, 194—204, 287—324; *Književni periodi i književni pravci*, Beograd—Sarajevo 1970, str. 27—29; *Periodizacija srpske književnosti XVIII—XX veka*, preštampano iz »Letopisa Matice srpske« 148, knj. 410, sv. 4, str. 11—12. — Čiževski pak spominje bidermajer kod Slavena »austrijske kulturne sfere« u *Outline of Comparative Slavic Literature*, Boston, Mass. 1952, str. 94—95, ali u njemačkom izdanju ovoga priručnika *Vergleichende Geschichte der slawischen Literaturen II*, Berlin 1968, piše već samo o bidermajeru kod Rusa i Norwida u poljskoj književnosti! U svojoj kritici knjige Čiževskoga Matl ističe postojanje bidermajerske »epohe« kod Slavena, s pozivom na »literaturu danubianu«, tj. na »sjeverne južne Slaven« (uključujući tu očito i vojvođanske Srbe) i Slovake. J. Matl, *Vergleichende Slavische Literaturforschung*, »Österreichische Osthefte« 11, 1969, 3, str. 164. Usp. također moju recenziju Čiževskoga u »Umjetnosti riječi« XIII, 1969, 1—2, str. 138—139.

Tako možemo reći kako usred punoga razvitka klasicizma i evropske romantike nalazimo stazu koja nas gotovo izravno vodi od opata Prévosta i Richardsona, tj. od prve polovice 18. st. sve do vrhunca realizma u drugoj polovici 19. st.<sup>15</sup>

Razmatrajući pak srodne njemačkom bidermajeru pojave u francuskoj književnosti i kulturi s osloncem na spomenute mađarske radove, blumintonški komparatist H. H. H. Remak oprezan je ipak u formuliranju zaključka koji bi vodio prema izdvajanju zasebnog razdoblja u povijesti književnosti:

»Tako dugo dok nemamo dovoljno jakih dokaza koji bi nam dopustili da unaprijedimo *Biedermeier* ili 'le goût-prudhomme' u odnosu na *juste milieu* u konotaciju za književno razdoblje utemeljeno na istaknutim značajkama najboljih djela, dotle on ostaje jakom i postojanom dubinskom strujom (*undercurrent*) koja prožima građanski stil života, kulturnom konstantom.«<sup>16</sup>

Slajući se načelno s ovom Remakovom opaskom, ali misleći još uvijek na »dubinske struje« hrvatske književnosti, pa i na Preradovićevo *Miruj, miruj, srce moje* ili Šenoinu *Ljubicu*,<sup>17</sup> sve dotle, dakle, doklegod ove pojave ne budu sustavno proučene, ostao bih kod svog prvotnog prijedloga za hrvatsku književnost, a to znači da se sintagma »od romantizma k realizmu« razbije, da se pojave

koje još uvijek u biti predstavljaju baštinu romantizma nazovu romantičarskim, možda i s posebnim atributom koji bi istakao zakašnjelost romantizma u pojedinim književnostima, njegov smireni, »akademijski« značaj,<sup>18</sup> te da se odvoje od stilske grupacije za koju sam već bio prihvatio Markiewiczev pojam protorealizma<sup>19</sup> kao jedinstva koje »respektira načelo realne fikcije i blagih estetskih kvaliteta koje su zasnovane na pretpostavkama zdravog razuma, izmirenja sa zbiljom, umjerenog liberalizma ili tradicionalizma.«<sup>20</sup>

Priznajući pak, ne samo u hrvatskoj književnosti, postojanje nekih modela evropskog (i poljskog!) romantizma, posebno s obzirom na pojave u sedamdesetim godinama (Franjo Marković: *Kohan i Vlasta, Dom i svijet*) i na dugotrajnost romantičarskog položaja lirskoga subjekta u strukturi pjesme i kasnije (S. S. Kranjčević), ipak ne bih bio sklon primiti prijedloge Jana Wierzbickoga koje je iznio na varšavskom Međunarodnom kongresu slavista 1973, a koji se odnose na proširivanje razdoblja narodnoga preporoda sve do godine 1880. u hrvatskoj književnosti. Argumentacija Wierzbickoga dosta je uvjerljiva: dijelom je utemeljena na mom tekstu o Kovačiću, dijelom pak na zaključku što ga izvodi iz dugotrajne orijentacije hrvatske književnosti na romantičarske modele i, s tim u vezi, iz »dugotrajnog pritiska romantičarskih ideja i poetike na otpornu, sačinjenu od prosvjetiteljsko-sentimentalnih potki, idejno-književnu strukturu epohe narodnoga preporoda. U času raspada te strukture nastupa potpunije, ali kratkotrajno otvaranje za romantičarske inspiracije«, piše vrlo uvjer-

<sup>15</sup> Obrazloženje kritike pojma 'pseudoromantizam' koje daje Nevenka Košutić-Brozović ne smatram doduše osobito uvjerljivim (hrvatski je »pseudoromantizam« tako označen u odnosu prema evropskom romantizmu!), ali se ni meni ne čini taj pojam osobito sretnim. Usp. N. Košutić-Brozović, *Uz problem periodizacije novije hrvatske književnosti*, »Umjetnost riječi« XII, 1968, 1, str. 66.

<sup>16</sup> Usp. *Književne poredbe*, str. 34–35.

<sup>17</sup> H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967, str. 26.

<sup>15</sup> Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung, str. 232.

<sup>16</sup> H. H. H. Remak, *The Periodization of XIXth Century German Literature in the Light of French Trends: a Reconsideration*. »Neohelicon« 1–2, 1973, str. 184.

<sup>17</sup> Neka mi bude dopušteno da se ovom prilikom sjetim osobnog doživljaja obnovljene Šenoine *Ljubice* u HNK. Poveo sam na tu predstavu tadašnjeg oksfordskog profesora Borisa Unbegauna. Poslije predstave razdragani se profesor sjetio svoga boravka u Jugoslaviji između dva svjetska rata, svoga glumačkog rada u ljubljanskom kazalištu posebno, i gotovo nehotice mu se oteo uzdah »Ah, taj lijepi, dragi bidermajer!« — Godine 1973, kada sam predavao na Yaleovu sveučilištu, profesor Unbegaun umro je u nedalekom New Yorku. Bilo mi je žao što zbog bolesti nisam mogao otići na njegov sprovod, ali me je i tada pratila misao na njegov nostalgičan doživljaj *Ljubice* i... bidermajera.

ljivo Wierzbicki, misleći na sedamdesete godine.<sup>21</sup> Zanimljivo je on, međutim, razvitak hrvatske proze u istim sedamdesetim godinama. Sasvim je sigurno da su njezine strukture još uvijek uvjetovane nacionalnom funkcionalnošću; odlično se to vidi i iz Lasićevih analiza hrvatskoga romana.<sup>22</sup> Pa ipak, te strukture jesu već protorealističke, kao što su to u vrijeme i u češkoj i u poljskoj književnosti. Pokazao je to zapravo već Škreb u svojoj interpretaciji Šenoina *Karamfila sa pjesnikova groba*,<sup>23</sup> nastojao sam to pokazati na primjeru *Nadale-Barkarke*<sup>24</sup> Vebera Tkalcovića i Šenoina *Prijana Lovre*,<sup>25</sup> a vrijedilo bi ovdje još jednom istaknuti (govorio sam o tome u Varšavi) kako već u Šenoinim romanima ima modeliranja klasnih odnosa, projiciranih doduše u povijest i oblikovanih još uvijek s gledišta ideala nacionalnoga jedinstva, te ne bi trebalo zaboraviti da je Barac upravo o Šenoi napisao svoju studiju blisku tadašnjim genetsko-sociološkim gledištima, s pravom ističući kako je Šenoa »u prvom redu pjesnik buržoazije« i kao takav »bliže literarnom realizmu«. <sup>26</sup> Osim toga, prihvaćanje prijedloga Wierzbickoga značilo bi izdvajanje hrvatske književnosti iz kruga onih istočnoevropskih književnosti koje već u šezdesetim i sedamdesetim godinama nacionalnu funkciju upotpunjuju socijalno-analitičkim funkcijama proznih struktura (poljska, češka, srpska književnost) i izjednačavanje hrvatskog književnopovijesnog procesa s onim u bugarskoj književnosti, u kojoj razdoblje kon-

stituiranja nacionalne književnosti i narodnog preporoda traje mnogo dulje — sve do oslobođenja Bugarske 1878. A Šenoino vrijeme (svjesno izbjegavamo ovdje tradicionalno periodizacijsko »Šenoino doba«) srodnije je vremenu Hálekovu i Nerudinu, vremenu Fredra i Kraszewskoga negoli vremenu, revolucionarnijeg doduše po svome stavu, ali još uvijek pjesnika preporodnoga tipa kakav je bio Hristo Botev.

*REALIZAM  
I POETSKI  
REALIZAM*

Ako se slažemo da pojam realizma za nas znači povijesno nastalu stilsku formaciju, a ova ima fazu svoga nastajanja (rani realizam) koja može biti opstojnošću realizmu nesvojstvenih funkcija usporena (protorealizam), fazu u kojoj se stvaraju paradigmatički realistički modeli (razvijeni realizam), zatim fazu u kojoj ovi modeli postaju kompleksnijima kako po svojoj izgradnji tako i po naglašenju polifunkcionalnosti (visoki realizam), a naposljetku i fazu dezintegracije realizma, onda ćemo primijetiti da u većini književnosti istočnoevropskoga tipa tako artikulirane stilske formacije nema. Prvo, jedva ćemo na tom području naći one oblike ranoga realizma kakve nalazimo u razvijenim evropskim književnostima (Dickens, Balzac, Stendhal, Ljermontovljevi *Junak našeg doba*, Gogolj i dr.). Njihovo mjesto zauzimaju protorealistički oblici koji se ne razvijaju iz romantičarskih struktura nego se vezuju za predromantičku, sentimentalističku prozu. Nećemo također naći ni oblika koji su karakteristični za visoki realizam, velike romane kakve je stvorila ruska književnost u *Ratu i miru* Tolstojevu ili *Braći Karamazovima* Dostojevskoga.

Dva će tipa realističkih struktura biti očito karakteristična za istočnoevropsku književnu zonu. Jedan od njih razvija se pretežno na temelju modela razvijenoga realizma evropskih književnosti, kakav je u Francuskoj predstavljao Flaubert a u Rusiji Turgenjev, s time što je orijentacija na Turgenjevljev tip naglašenija, i to ne samo u hrvatskoj, nego i u slovenskoj, slovačkoj pa i mađarskoj književnosti. Ne mislim tu, međutim, samo na nepo-

<sup>21</sup> Umnoženi kongresni referat: *Problem romantyzmu w literaturze chorwackiej*, str. 13. Usp. također sažetak referata (na engleskom jeziku) u zborniku *VII Międzynarodowy kongres slawistów. Streszczenia referatów i komunikatów*, Warszawa 1973, str. 563-564. — Na ruskom jeziku referat je objavljen u zborniku *Romantizm v slavjanskih literaturah*, Moskva 1973, str. 219—230.

<sup>22</sup> S. Lasić, *Roman Šenoina doba (1863—1881)*, Rad JAZU 341, Zagreb 1965, str. 163—230.

<sup>23</sup> Z. Škreb, *August Šenoa: Karamfil sa pjesnikova groba (interpretacija)*, »Umjetnost riječi« 1957, 1, str. 24—27.

<sup>24</sup> Usp. *Književne poredbes*, str. 65—83.

<sup>25</sup> Usp. *Motivacija i stil*, u knjizi A. Flaker, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, Zagreb 1964, str. 171—173.

<sup>26</sup> A. Barac, *August Šenoa*, Zagreb 1926, str. 94—95.

sredno prihvaćanje Turgenjevljeva tipa novele i romana, za koje ćemo naći dosta primjera posegnemo li u prozu spomenutih književnosti.<sup>27</sup> Nije riječ ni o ruralnim istočnoevropskim društvenim strukturama koje su morale, bar naoko, biti sklone modeliranju seoskih novela ili romana srodnih *Plemićkom gnijezdu* (ruski realizam poznaje i izrazito urbane pisce kao što su Gončarov ili Dostojevski!). Riječ je, dakako, u uvjetima još uvijek prisutnoga imperativa nacionalne funkcionalnosti književnog djela, o prihvaćanju realističkoga modela, ali pretežno onoga tipa koji je, u načelu ispunjavajući socijalno-analitičku funkciju, ipak poetizirao zbilju. Za takav tip zalagala se, kao što znamo, hrvatska kritika, zahtijevajući »zdrav i vedar realizam« koji »imade poljepšavati i plemenito nadahnuti naravite prikaze«,<sup>28</sup> a podudarne smo glasove slušali i od slovenskih nosilaca književno-povijesnog procesa:

»Slikati, opisovati vse, kakršno je vse v resnici, a vendar opisovati to le tako in v takem vzporedu in v taki zvezi, da mora vzbujati estetično zadoščenje, hrepenenje po nečem nedosežnem, skratka — da mora ustvarjati ideal v gledalcu, v čitatelju samem: torej ne golo življenje — golo resnico samo, ampak golo resnico pod zlato prozorono tančico idealizma.«<sup>29</sup>

I u velikom dijelu mnogo razvijenije poljske realističke književnosti »estetizirajuće konvencije« tražile su da se »eliminiraju prizori i situacije koje su se doimale kao

odbojne ili da ih se predočuje prigušeno. Ta su se ograničenja u zreloom realističkom romanu ticala također jeze, jasno izraženoga komizma i groteske. U pozitivnom aspektu estetizacija zbilje očitovala se kao mjera uvedenih emotivnih kvaliteta, među kojima najveći prostor zauzima osjećajnost, katkada sentimentalna ili melodramska.«<sup>30</sup>

Za ovaj tip realističke novele ili romana već smo predložili pojam koji je u njemačku kritiku uveo Otto Ludwig — poetski realizam, koji je u njoj značio realizam općenito, ali je ipak odgovarao usmjerenosti ne odviše razvijenoga njemačkog realizma. Potvrdu za naš prijedlog našli smo također u spomenutom Remakovom referatu: »Bilo bi najbolje da se 'poetski realizam' ili 'lirski realizam' rezervira za označivanje osebnih djela.«<sup>31</sup> A upravo su takva »specific works« nastajala u pravilu na istočnoevropskom području.

Drugi će specifični tip realizma nastajati tamo gdje je, već u prethodnim razdobljima, jače bila izražena orijentacija na usmenu književnu tradiciju i gdje se književnost razvijala u 19. st. u stalnom dodiru s pučkim govornim jezikom. Ako je pritisak romantičarskih modela upućivao istočnoevropske književnosti na tradiciju usmene lirske poezije i, manje adekvatnu romantičarskim strukturama, tradiciju »junačke« epike, a zatim i na pučke legende, onda je pritisak realističkih modela, u slučajevima gdje je književnost uspjela i mogla očuvati svoju orijentaciju na pučki govor, vodio prema modeliranju pučkoga kazivanja i anegdota. Ova je orijentacija pak morala voditi prema naglašenijem humorističkom tonalitету, a tamo gdje je slabljenje nacionalne funkcije to dopuštalo, i prema satiričkim vrijednostima od kojih je zazirao poetski realizam. U strukturi pak djela više je mjesta dobivao dijalog, smanjivana je uloga autorskog pripovjedača i njega je, u većoj ili manjoj mjeri, zamjenjivao nosilac pučkoga kazivanja. Taj tip realizma razvila je, možda u najvećoj mjeri, srpska književnost, koju je u tom smjeru orijentirala cjelokupna Vukova djelatnost,

<sup>27</sup> Usp. J. Badalić, *Rusko-hrvatske studije*, Zagreb 1972, str. 289—344; A. Flaker, *Književne poredbe*, Zagreb, 1968, str. 83—176, 262—317; A. Červenák, *Vajanský a Turgenjev*, Bratislava 1968; D. Đurišin, *Z dejin a teórie literarnej komparatistiky*, Bratislava 1970, str. 211—224; Diószegi, *L'influence de Tourguéniev en Hongrie*, u zborniku *Littérature hongroise — Littérature européenne*, Budapest 1964, str. 371—394; Isti, *Vengerskije posledovateli Turgenjeva* u zborniku *Vengersko-russkie literaturnye svjazi*, Moskva 1964, str. 27—68. — *Mesto Turgenjeva v razvoju slovenskega realizma* disertacija je koju je Štefan Barbarič obranio 1975. na Zagrebačkom sveučilištu, a obiluje i uporednim podacima o recepciji Turgenjeva u hrvatskoj, slovačkoj, mađarskoj i njemačkoj književnosti.

<sup>28</sup> J. Pasarić, *O romanu*, »Vijenac« 1883, str. 850.

<sup>29</sup> J. Krsnik, cit. prema J. Pogačnik, *Zgodovina slovenskega slovstva IV*, Maribor 1970, str. 95.

<sup>30</sup> H. Markiewicz, *cit. djelo*, str. 54.

<sup>31</sup> *Cit. referat*, »Neohelicon« 1973, 1—2, str. 187.

a takav razvitak uvjetovala je pučka štokavska osnovica jezika srpske književnosti koja je omogućavala neposredan dotok pučkih govornih elemenata sa štokavskog sela. Mogućnosti koje je nagovijestio Levstik u slovenskoj prozi s *Martinom Krpanom* ostale su u tom smislu neiskorištene — »slovenska proza u drugoj polovici 19. st. nije više izabirala takve putove«,<sup>32</sup> nisu one iskorištene ni u hrvatskoj prozi koja je kao svoje zaleđe imala kajkavsko ili čakavsko selo — iskoristila ih je pak u punoj mjeri srpska i crnogorska proza, počevši od Stjepana Mitrova Ljubiše, koji je učio »na živoj usmenoj anegdoti narodnog pričanja«,<sup>33</sup> pa sve do Sime Matavulja. *Bakonja fra Brne* možda je, naime, dobar primjer za to kako u srpskoj prozi (a upravo to očito svjedoči više o pripadnosti romana srpskoj tradiciji negoli osobno Matavuljevo opredjeljenje) intencije da se stvori čvrsta struktura odgojnog romana s razvijenim socijalno-psihološkim motivacijama (Matavulj, sjetimo se, piše i o Taineu) dolaze u sukob s naracijom koja je čvrsto ukotvljena u pučkom anegdotizmu, pa je dovoljno pročitati karakterističnu sarkastičnu anegdotu o jednom seoskom ubojstvu da se shvati kako je usmena priča ogoljela zbivanja, čak s karakterističnom za usmenu pripovijetku sintaksom, jedan od bitnih izvora stila Matavuljeva romana. Ne možemo odoljeti a da je ne citiramo:

»Prije nekoliko godina sporječka se jedan Jerković s nekijem susjedom. Jerković se našao prznica, te udari susjeda, a ovaj imao u ruci sjekiru, pa zamahne oštrije put Jerkovića, ali se brzo predomisli i obrne ušice, pak ušicama zvizne Jerkovića po čelu i ubije ga. Pitan u sudu zašto to tako učini, ubica odgovori: »Nije mi, valaj, ža šta sam ga ubija, ali ne bi nikad prižalija da sam mu krv prolija, jer je njiova krv teška u devetom kolinu...« (*Bakonja fra Brne*, Beograd 1957, str. 25.)

Kao da je živa izvađena iz kakva zbornika za narodni život i običaje!

<sup>32</sup> J. Pogačnik, *cit. djelo*, str. 83.

<sup>33</sup> D. Živković, *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd 1970, str. 48.

Nasuprot Turgenjevljevu modelu srpska realistička proza, dakako ne sva (poetskoga realizma Turgenjevljeva tipa ima npr. u Laze Lazarevića),<sup>34</sup> prihvaća Gogoljev književni model, ako imenom tog ruskog ranog realista nazovemo približavanje proze usmenom pučkom kazivanju.<sup>35</sup> Taj će model u hrvatskoj književnosti na osebujan način razviti Ante Kovačić, premda nismo sigurni možemo li ga izvesti neposredno iz Gogolja kao što to čini Badalić.<sup>36</sup> Gogoljev je model poznat i u slovačkoj književnosti: najistaknutiji slovački realisti, Martin Kukučín, ugledao se, prema mišljenju slovačkog komparatista Đurišina, upravo u tehnici pripovijedanja i dijaloškim oblicima na Gogolja, pa i u noveli *Baldo et comp.*, napisanoj na Braču, u kojoj mjesto Gogoljevih Ivana Ivanovića i Ivana Nikiforovića preuzimaju »Šor Pave« i »Šor Zakarija«, a pripovjedač se čak služi lokalnim »dalmatinskim« leksikom, približavajući se svojim pučkim likovima (npr. »Šor Pave sa v zime 'inkapotá' do t'ážkého, krátkeho zimníka...«).<sup>37</sup>

Za ovaj tip realističke proze Dragiša Živković ima dva pojma: 'narodnjački realizam' i 'humoristično-satirična varijanta realizma'. Trajanje im je u srpskoj književnosti skoro jednako (»narodnjački« tip počinje nešto ranije, već 1860), a unutar jednoga i drugoga pojavljuju se imena Glišića i Matavulja.<sup>38</sup> Za određivanje ovoga tipa,

<sup>34</sup> Naglasio je to već Matoš: »Tehnika, stil mu je sinteza između pričanja i stila ruskog, najviše Turgenjevjevog«, dajući ujedno sažetu karakteristiku poetskog realizma. (...) Lazarević se kao sentimentalni, elegičan i optimističan lirik često javlja u pripovijetkama, deformirajući, subjektivirajući realnost lirskom toplinom svojom.« *Sabrana djela A. G. Matoša*, VIII, Zagreb 1973, str. 171, 174. — Usp. također D. Živković, *cit. djelo*, str. 69—70.

<sup>35</sup> Usp. D. Živković, *cit. djelo*, str. 68. — Problemima neposrednog utjecaja Gogolja u Srba bave se P. Mitropan: *Stevan Sremac i Gogolj*, »Letopis Matice srpske« 1938, 1—3, Glišić i Gogolj, »Književnost« 1951, 4 i L. Zaharov: *N. V. Gogolj i Nušić*, »Književnost« 1951, br. 2.

<sup>36</sup> Usp. J. Badalić, *Rusko-hrvatske književne studije*, Zagreb 1972, str. 238—244.

<sup>37</sup> D. Đurišin, *Slovenská realistická poviedka a N. V. Gogol'*, Bratislava 1966, str. 138.

<sup>38</sup> D. Živković, *Periodizacija srpske književnosti XVIII—XX veka*, Preštampano iz »Letopisa Matice srpske« god. 148, knj. 410, sv. 4, str. 12.

koji se pojavljuje i izvan srpske književnosti, drugi je pojam, dakako, preuzak, dok bi prvi mogao izazvati neželjene konotacije. Naime, u ruskoj književnoj historiografiji 'narodničeskij realizm' označio bi djela koja su idejno vezana za narodnjački pokret sedamdesetih i osamdesetih godina, a često predstavljaju rusku varijantu naturalizma, u rumunjskoj književnosti 'poporanismul' u djelima Sadoveanua, Sandu Aldee i Adama, ako je vjerovati rumunjskom komparatistu, znači idilično oblikovanje seoskoga života s istaknutim idealom socijalne harmonije,<sup>39</sup> a u mađarskoj povijesti književnosti na engleskom jeziku 'the populist writers' movement' znači grupaciju pisaca tridesetih godina našega stoljeća.<sup>40</sup> Kako bismo izbjegli ove nesporedne, bilo bi najbolje da ovaj tip realizma pojmovno opišemo kao realizam s osloncem na pučku naraciju, ili, želimo li stvoriti kraći termin, da govorimo o pučko-narativnom realizmu.

Valja također posebno istaknuti da se stilska formacija realizma u nizu istočnoevropskih književnosti razvijala u priličnom zakašnjenju u odnosu prema francuskoj ili ruskoj književnosti, pa je već u vrijeme njezina konačnoga formiranja dolazilo do znatnoga utjecaja drugih modela evropskih književnosti, ponajprije onih koji su nastajali u slijedu dezintegracije realizma. U hrvatskoj književnosti poznat je, dakako, Kumičićev napor da usvoji neke oblike naturalizma u njegovoj izvornoj, zolaističkoj, varijanti da bi se kasnije vratio povijesnom romanu kao opstojnom obliku nacionalno-funkcionalnih književnosti (Šenoa, Jirásek, Sienkiewicz i dr.), a u češkoj književnosti propagandist Zolina djela i ruskoga realizma, Vilém Mrštík u svojim je djelima s jedne strane nastojao razviti naturalistička načela, a s druge je strane pokazivao »nedvojbeno jaču naklonost prema mirnoj i jednostavnoj idili sela i prirode negoli prema onoj zbilji kojom

<sup>39</sup> S. Velea, *Quelques considérations sur le »poporanisme« dans les littératures russe, roumaine et polonaise*. Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'AILC, Belgrade 1967, Amsterdam 1969, str. 271—273.

<sup>40</sup> Usp. *History of Hungarian Literature*, str. 249—266.

se prema Zolinu primjeru uglavnom bavio».<sup>41</sup> Dezintegracija realizma nastupa u ovom dijelu svijeta zapravo prije nego što se realizam uspio strukturirati u čvrstu i koherentnu stilsku formaciju i dvojako je uvjetovana: s jedne strane stalnom težnjom za uspostavljanjem novog horizontalnog kontinuiteta s razvijenim zapadnoevropskim književnostima (u Kumičićevu i Mrštíkovu slučaju sa Zolinim naturalizmom), s druge pak strane potrebom očuvanja vertikalnog kontinuiteta nacionalne književnosti (u hrvatskom i češkom slučaju sklonost prema idiličnim vrijednostima) i oblika koji služe jačanju nacionalne svijesti (povijesni roman). Ova dvojaka uvjetovanost dezintegracije realizma dovodi do stvaranja vrlo osebnih oblika koji se pojavljuju i znatno kasnije, u vrijeme koje već obilježujemo drugim pojmovima, ali koji iz takve uvjetovanosti proizlaze. Među takve osebnije oblike spadat će npr. Stankovićeva *Nečista krv* u srpskoj književnosti, Reymontovi *Seljaci* u književnosti poljskoj ili Novakov *Tito Dorčić* u hrvatskoj književnosti.

#### DEZINTEGRACIJA REALIZMA, MODERNA, IMPRESIONIZAM, SECESIJA

Pojam 'simbolizam' koji bi (prema Welleku) mogao biti valjan za razdoblje evropskih književnosti između godina 1885. i 1914. otprilike, a koji odista odgovara književnom pravcu koji je nastao u Francuskoj i širio se u drugim evropskim književnostima, pa i velikom broju književnih struktura koje su na tom pravcu razvitka nastajale, ne čini nam se pogodnim za obilježavanje cijeloga razdoblja istočnoevropskih književnosti. On očito nije pogodan ni za imenovanje periode ruske književnosti u kojoj se svjesno htijenje da se stvore novi pjesnički oblici pojavljuje upravo pod imenom simbolizma, i to zato što bismo mogli tim imenom označiti uglavnom tek ono veće strukturalno i stilsko jedinstvo rusko-ga pjesništva i proze koje se pojavljuje u tzv. »drugoj generaciji simbolista«, kod Bloka, Beloga i Vjačeslava

<sup>41</sup> A. Novák, *Dějiny českého písemnictví*, Praha 1946, str. 236.

Ivanova.<sup>42</sup> Sumnja se, uostalom, i u podobnost pojma u njegovoj primjeni na razdoblje u njemačkoj književnosti. »George, Rilke i Hofmannsthal bili su tako jako razdvojeni, i to ne samo geografski, pa oklijevam bi li ih ugurao u veći periodizacijski odjeljak pa bio on i simbolistički, usprkos važnosti simbola u umjetničkom stvaranju tih pjesnika« — piše američki komparatist.<sup>43</sup>

Još više slaba primjenljivost pojma dolazi do izražaja kada je riječ o književnostima istočnoevropskoga područja u smislu u kojemu smo to već bili označili. U poljskoj književnosti npr. »simbolizam, shvaćen dosljedno načelima francuske doktrine ili praksi Mallarméa odnosno Rimbauda... gotovo da i nije nazočan, pa prema tome kao termin nije osobito upotrebljiv.«<sup>44</sup> Jamačno to još više vrijedi za hrvatsku književnost u kojoj bi odvjetnik francuskog pojmovnog sustava očito spomenuo Vojnovićev geranijum, čiope i čemprese kao piščeve simbole,<sup>45</sup> ali bi simbolističkima u pravom smislu riječi mogao nazvati tek neke Matoševe pjesme. Uostalom, suviše se dugo na tome pitanju ne valja ni zadržavati: u većini povijesti pojedinih istočnoevropskih književnosti nećemo ga naći kao oznaku periode, premda je takvih prijedloga bilo i ima ih još uvijek.

Mnogo je više proširen na tom području pojam 'neoromantizam' koji se nekim autorima čini dovoljno širokim, a očito i manje obaveznim od drugih pojmova.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Usp. B. Mihajlovskij, *Russkaja literatura XX veka*, Moskva 1939, poglavlja *Dekadentstvo*, *Impresionizam*, str. 64—101 i *Simvolizm*, str. 220—259.

<sup>43</sup> H. H. H. Remak, *cit. referat*, »Neohelicon« I, 1973, 1—2, str. 188.

<sup>44</sup> H. Markiewicz, *cit. djelo*, str. 236.

<sup>45</sup> O simbolici Vojnovićevoj govorio je kao o sustavu već Prohaska u *Pregledu savremene hrvatsko-srpske književnosti*, Zagreb 1921, str. 79—80.

<sup>46</sup> Usp. poglavlje *Realisté a novoromantikové* u citiranoj povijesti češke književnosti A. Nováka, str. 161—241, djelo J. Krzyżanowskog, *Neoromantizm polski 1890—1918*, Wrocław—Warszawa—KraKów 1963, također i F. Zadravec, *Zgodovina slovenskega slovstva V. Nova romantika in mejni obliki realizma*, Maribor 1970. Pojmom 'neoromantizam' služi se u svom prikazu baltičkih književnosti i R. Parolek u *Povijesti svjetske književnosti 7*, Zagreb 1975.

Načelni je prigovor tom pojmu, kao i svim drugim pojmovima s prefiksom neo-, što on podrazumijeva ponovljivost pojedinih faza u književnopovijesnom procesu, pa i u slučaju izvorno njemačkoga 'Neuromantik' dobiva »nesretnu i neopravdanu konotaciju podgrijana romantizma.«<sup>47</sup> Tipološki ahistorijska upotreba pojma 'romantizam' u sovjetskoj znanosti, ali i izvan nje, dovela je do širenja pojma čak i bez prefiksa neo-, pa ćemo u mnogih autora naći »romantizam« kao oznaku za mnoge pojave s ruba stoljeća ili čak suvremenih književnih djela. Kako je varšavski Međunarodni kongres slavista 1973. bio pretežno posvećen romantizmu, to su se upravo na njemu osobito rado tim »podgrijanim« pojmom označivale mnoge pojave u slavenskim književnostima, a koje su zaista vrlo udaljene od stilske formacije romantizma.<sup>48</sup> Za obilježavanje nekih pojava, doduše, pojam se sam od sebe nameće, u ruskoj književnosti npr. kada govorimo o onim strukturama dezintegriranoga realizma koje se odišta vezuju za motive i metaforiku evropskoga romantizma (primjerice neke Garšinove i Korolenkove novele, pripovijesti o »bosjacima« u ranoga Gorkoga),<sup>49</sup> a u književnostima istočnoevropske zone ima ih očito više zbog dugoga trajanja »pritiska« romantičarskih modela koji su osobito uporni u ukrajinskoj književnosti (Ivan Franko, posebno Lesja Ukrajinka), a jamačno i u književnostima baltičkih naroda. Međutim, i u tim je slučajevima bolje govoriti o romantičarskoj tradiciji u pojedinih pisaca negoli o romantizmu ili neoromantizmu — tako ćemo ipak izbjeći mnoge nesporzume.

U svoje vrijeme, polazeći od građe ruske književnosti, u kojoj su realističke tradicije vrlo opstojne, predlo-

<sup>47</sup> H. H. H. Remak, *isto*.

<sup>48</sup> Usp. naslove referata: N. E. Krutikova, *Revolucionarni romantizam u istočno-slavenskim književnostima početka XX st.*; E. Daskalova, *Revolucionarni romantizam Aleksandra Bloka i socijalistička umjetnost*; N. Thun, *Realizam i romantizam kao teoretski problemi rane sovjetske proze*; S. V. Nikol'ski, *Romantične tendencije u češkoj književnosti XX st.* i dr. — Prema VII Międzynarodowy kongres slavistów. Program, Warszawa 1973.

<sup>49</sup> Tako i Remak priznaje da Haraucourt, Richepin i nadasve Rostand »predstavljaju neoromantičarske tendencije u Francuskoj«. Na istom mjestu.



zio sam pojam dezintegracija realizma kao oznaku cijeloga razdoblja ruske književnosti — sve do 1917.<sup>50</sup> Ostajući i danas uvelike kod pojedinih karakteristika toga razdoblja, pa i njegovih temeljnih stilskih tendencija koje nam ne dopuštaju da izgradimo jednu cjelovitu stilsku formaciju kojom bismo mogli označiti cijelo razdoblje, sumnjam ipak u primjerenost pojma za obilježavanje cijeloga ovoga razdoblja. Ovaj je pojam sasvim sigurno valjan kada se odista radi o struktura koje su nastale uslijed raspadanja realističkih oblika, takve su u ruskoj prozi npr. one koje zapravo predstavljaju rusku varijantu naturalizma, (Gleb Uspenski), koje obnavljaju vezu s romantičarskom, ruskom i evropskom, tradicijom (Garšin, Korolenko, rani Gorki u svojim novelama), koje zadržavaju još uvijek ostatke strukture realističkih modela, ali bitna u njima više nije socijalna analiza nego impresija (Čehov), napokon i one u kojima proliferirani karakter počinje vrednovati društvene odnose, pa se socijalno-analitička funkcija zamjenjuje u biti socijalno-pedagoškom (neka djela Gorkoga). Međutim, taj pojam ne pokriva one pojave koje se pojavljuju u pjesništvu i koje stoje od samoga početka u izrazitoj opoziciji prema realističkim strukturama, a koje kasnije utječu i na preoblikovanje proznih književnih vrsta, a za koje je, za sada, pojam modernizam najprimjereniji jer nas rješava mnogih dilema. Uvedemo li pak i obrazložimo, novi za povijest ruske književnosti, pojam avangarde, bitno ćemo skratiti to razdoblje u kojemu će prvu periodu obilježavati i nadalje dezintegracija realizma, a drugu jamačno modernizam.

Pređemo li na područje istočnoevropske književne zone, ova artikulacija postaje još izrazitijom, realizam se ovdje u većini slučajeva dezintegrira netom se pojavio, a ni nova kretanja ne pojavljuju se pod imenom simbolizma kao u ruskoj književnosti, već vrlo često dobivaju naziv 'moderni', posebno u srednjoevropskom području kamo je mogao doprijeti taj Bahrov pojam. Kako je taj pojam u nizu književnosti već u širokoj periodizacijskoj upotrebi (češka, slovačka, hrvatska i slovenska knji-

<sup>50</sup> A. Flaker, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, Zagreb 1964, str. 263.

ževnost, danas i poljska književnost, a prihvaćaju ga sve više i Srbi), a lako se uklapa u sintagmu 'moderna književnost',<sup>51</sup> koja određuje opoziciju novog književnog sklopa realizmu i užurbano traženje »modernog« horizontalnog kontinuiteta, to ne bismo trebali od njega zadržati. Korespondira taj pojam također s pojmom 'modernizam' koji je u širokoj upotrebi među sovjetskim znanstvenicima, napose u slučaju kada bismo mu mogli oduzeti negativnu vrijednost i kada bi on dobio određeniju povijesnu dimenziju. Razdoblje 'moderne' odnosno 'moderne književnosti' ne bi jamačno označavalo dominaciju cjelovite stilske formacije — pojam bi imao pokrivati s jedne strane raspadanje realističkih struktura, a s druge strane sve one novotvorbe koje u istočnoj Evropi nastaju uslijed napuštanja nacionalne funkcije književnosti u tradicionalnom smislu shvaćanja takve funkcije, odbijanja socijalno-analitičkih funkcija, naglašenoga priznavanja estetskih funkcija i orijentacije na »moderne« modele francuskoga pjesništva (pri čemu se recepcija parnasovskih modela poklapa s prihvaćanjem simbolističkih),<sup>52</sup> skandinavske drame, Nietzscheove beletrizirane filozofije i psihologizma visokog ruskog realizma (Tolstoj, Dostojevski) — da spomenemo samo neke od njih. Valja, međutim, naglasiti da je očito, osobito u istočnoevropskoj zoni, za književnost toga razdoblja u biti karakterističan polifunkcionalizam književnih struktura: one samo jednim dijelom stvaraju »opojnu viziju ljepote«, kako je napisao Škreb za Vidrića,<sup>53</sup> dok drugim dijelom, estetizirajući prošlost, stvaraju nove mitotvorbe, često izrazito nacionalne; a ne vjerujući u mogućnost socijalne analize, nerijetko negiraju društvenu zbilju uopće, a svoje nacije posebno. Stoviše, pjesništvo je moderne književnosti i

<sup>51</sup> Usp. *Književne poredbe*, str. 37, a također i odgovarajuća poglavlja u *History of Hungarian Literature: The Beginnings of Modern Literature (1890—1905)* i *The Rise of Modern Hungarian Literature (1905—1914)*. Oba poglavlja pripadaju M. Szabolcsiju.

<sup>52</sup> Za srpsku književnost uvjerljivo je to pokazao D. Vitošević: *Književno nasleđe XIX veka i zaokret na početku XX veka*, III, »Književna istorija« IV, 14, 1971, str. 289—302.

<sup>53</sup> Z. Škreb, *Vladimir Vidrić, Pejzaž (interpretacija)*, »Umjetnost riječi« I, 1957, 2, str. 113.

dalje u biti rodoljubno, ali za razliku od preporodnoga ne toliko u pozitivnom koliko u negativnom smislu: pjesnik ne uzdiže sentimentalno-idilični ideal nego niječe stanje u kojemu se domovina našla, pa tako i »moderno« rodoljublje postaje gorko. Ovaj tip rodoljublja, još nepotpuno, u hrvatskom pjesništvu izriče već Kranjčević (»Ja domovinu imam; tek ũ srcu je nosim, ... I... gutam svoju boll!« — *Moj dom*, 1894), razvija ga Matoš (»Oj, dome! Kad te ostaviše svi, / U tmimi kojom kinje slabi sni, / Napustio te nije samo pas.« — *Čuvar*, 1913), a završava Krleža u mottu *Banketu u Blitvi* (»Blitvo, zavičaju moj, ti truješ kao bolest!«) kao parodijskoj replici na rodoljubnu Mickiewiczovu invokaciju *Pana Tadeusza*. U slovenskoj književnosti već je Cankar sarkastičan prema motivima romantičarske i preporodne poezije (usp. naslove crtice *O domovina, ti si kakor zdravje!* i novele *Lepa naša domovina*, a također i parodični iskaz »O domovino, ti si kao bludnica...«), a srodno mu je i Župančičevo rodoljublje (»Hodil po zemlji sem naši i pil nje bolésti«, *Duma*, 1908). U kompleksnom se odnosu spram motiva poljskoga romantizma razvija gotovo cijelo stvaranje dramatičara Wyspiańskoga u poljskoj književnosti, pa je njegova *Svadba* zapravo simbolična polemika s različitim mitotvoračkim strukturama poljskog građanskog nacionalizma. Upravo zbog ove stalno nazočne u n u t r a š n j e p o l e m i k e s nacionalno-preporodnom književnošću, odnosno romantizmom i revidiranja nacionalne funkcije književnosti, modernim istočnoevropskim strukturama nimalo ne pristaje ni pojam 'novi romantizam' ni Žmegačev pojam 'esteticizam',<sup>54</sup> koji označuje samo jedno od mogućih umjetničkih htijenja u ovom razdoblju.

I kod izgradnje ovoga razdoblja ne bismo trebali polaziti od njegove vlastite svijesti o sebi; tim više što upravo ono toliko obiluje manifestima, programima i kritičkim iskazima u kojima su sadržane revizije prethodnih razdoblja i zadane (usprkos načelnom antinormativizmu) sta-

<sup>54</sup> I Žmegač je, uostalom, oprezan u primjeni ovog pojma na hrvatsku književnost: ograničava ga na Matoša i Vidrića koji su se »približili esteticizmu«, a spominje i »neke od predstavnika *Hrvatske mlade lirike* (1914)«. Usp. *Uvod u književnost*, ur. F. Petrè i Z. Škreb, Zagreb 1969, str. 536.

novite norme književnoga vladanja. Nije nimalo slučajno da se u nizu književnosti pojavljuju vrlo plodne i utjecajne ličnosti kritičara: da spomenemo samo Matoša u hrvatskoj, F. X. Šaldu u češkoj ili St. Brzozowskoga u poljskoj književnosti, a da ni ne spominjemo tezu po kojoj su za razvitak srpske moderne književnosti zaslužni prije svega akademski kritičari (B. Popović, Lj. Nedić, na drugi način i J. Škerlić). Moderna se književnost počela naime razvijati prije nego što su napisani manifesti i prije nego što su se pojavili časopisi »moderne« kao nosioci programatskih težnji. Leskovarov impresionizam i Vojnovićeva simbolika javljaju se kao produkt dezintegracije realizma, a Matoševe prve, zaista moderne, novele pojavljuju se također prije nego što počinju izlaziti, bečki i praški, časopisi hrvatske moderne. Ivan Franko i Lesja Ukrajinka kao nosioci mnogih modernih već oblika ukrajinske književnosti, sa svim svojim specifičnim nacionalnim i socijalnim funkcijama koje poprimaju u uvjetima nerazvijena ukrajinskog realizma, pojavljuju se znatno prije nego što su se pojavile prilično nejake modernističke skupine u Ukrajini (manifest »Mlade muze« objavljen je 1907). A i u Bugarskoj Penčo Slavejkov i Kiril Hristov pišu »moderno« prije programatske *Pesen na pesenta mi* (1906) Peju Javorova koja se obično stavlja na početak bugarskog »simbolizma«. U srpskoj pak književnosti sada se ukazuje i na simboliku u nekim kasnijim pjesmama Vojislava Ilića koja će pripremiti tlo nastupu Dučićeva pjesništva.<sup>55</sup>

S pravom se mnogi autori kao na pojave-prethodnice modernoga pjesništva pozivaju na poeziju koja se razvija u razdobljima kojima dominira stilska formacija realizma, a koja redovno stoji u opoziciji prema toj formaciji i njezinim proznim književnim vrstama. To je npr. Asnyk u poljskoj književnosti, Jaroslav Vrchlický u češkoj, Vojislav Ilić u srpskoj književnosti. Svaki put se radi o drugom tipu pjesništva, ali opozicija kao da se ponavlja prema klasičnoj francuskoj opoziciji: realistička proza  $\neq$  parnasovsko pjesništvo. Odatle često prenošenje pojma 'parnasizam' na pojave koje su kao opozicija realiz-

<sup>55</sup> D. Živković, *Simbolizam Vojislava Ilića u Evropski okviru srpske književnosti*, str. 325—350.

mu francuskom parnasu srodne ali su stilski bitno drugačije (čak i u slučaju kada se radi o pjesnicima koji se neposredno vezuju za francuske, ali ne isključivo parnasovske, modele kao npr. Jaroslav Vrchlický). Kranjčevića, dakako, u tom nizu nismo ni spomenuli: samo počeci njegova stvaranja idu u razdoblje realizma, a najmanje bi se njegovo pjesništvo moglo dovesti u vezu s parnasom!

Istakli smo već kako pojam 'moderna' znači naziv razdoblja u kojemu se realizam dezintegrira i pojavljuju nove stilske grupacije, pri čemu dezintegracioni oblici ne stoje nužno u opoziciji prema stilskim novotvorbama; što-više u proznim književnim vrstama razvija se izrazita interferencija stilskih postupaka; u njima su idealni novi modeli najrjeđi. Za obilježavanje pak pojedinih stilskih grupacija ili stilskih kompleksa unutar pojedinih djela služiti ćemo se, uglavnom, postojećim pojmovima koji su se na području o kojemu je riječ manje ili više udomačili.

Tako ćemo strukture koje su baštinjene od romantizma opisivati upravo kao takve, zadirući od pojma 'neoromantizam' kao nadindividualnoga i nadređenoga pojma u ovom razdoblju. Pojmom 'simbolizam' karakterizirat ćemo one, relativno rijetke, strukture koje tom pojmu zaista odgovaraju, kojih se dakle poetika temelji na polisemantičnoj vrijednosti riječi i na priznavanju dviju zbilja (stvarnosti i ne-stvarnosti) koje se posredstvom simbola suodnose (Matoš: *Maćuhica, Tajanstvene ruže, Mističan sonet, Mladaj Hrvatskoj* s programatskim iskazom: »A strofa treba magijom da dira / I budi u nama ono gdje su bozi«), a o 'simbolici' ćemo govoriti kada se god ona pojavi i izvan tako određenih struktura. Izbjegavat ćemo pak pojam 'dekadencija', i to prvenstveno zbog toga što on ne označuje stilske vrijednosti, već u prvom redu pjesnikov stav, a zatim tek pojedine motive; osim toga taj je

<sup>56</sup> Vrchlický je, dakako, prethodnik češke moderne samo po tome što oslobađa pjesništvo nacionalne funkcije kao dominantne i što uspostavlja novi horizontalni kontinuitet — što se drugdje dešava kasnije. Inače, kao što je poznato, pjesnici češke moderne stoje u izrazitoj opoziciji prema čvrstim strukturama njegova pjesništva — odatle u njih npr. izrazita sklonost prema slobodnom stihu, nasuprot težnji prema zatvorenim oblicima npr. kod hrvatskih modernista.

pojam danas opterećen izrazito pejorativnim konotacijama koje su mu dali protivnici modernizma. Uz to valja naglasiti da dekadentnih motiva u istočnoevropskim književnostima ima znatno manje nego u francuskoj i engleskoj književnosti, pa čak manje nego u ruskoj (rani Brjusov, Fjodor Sologub, dijelom i Inokentij Anenski). Jamačno je glavni istočnoevropski predstavnik 'dekadencije' u smislu na koji nastojimo ograničiti taj pojam Stanisław Przybyszewski, koji je u poljsku književnost došao sa zapadnoevropskim iskustvom i počeo stvarati u njemačkoj sredini i na njemačkom jeziku. Iako je za formiranje modernističkih pokreta u srednjoj Evropi bio osobito značajan, njegov se utjecaj na razvijanje književnih oblika ipak ne bi smio precjenjivati.

Plodotvorna za karakterizaciju kako cijeloga razdoblja tako i za interpretaciju pojedinih djela očito može biti opozicija *naturalizam* — *impresionizam* koja je uglavnom usvojena za njemačku književnost. Ona odgovora dvjema komplementarnim a ujedno suprotnim tendencijama koje se javljaju u vrijeme dezintegracije realizma i obilježavaju novotvorbe koje u procesu dezintegracije nastaju: obje ujedno označuju temeljno načelo na kojemu nastaje veći dio modernih struktura: gubitak ljudskoga karaktera kao okosnice književne strukture.<sup>57</sup> Međutim, na istočnoevropskom području, kao što smo već istakli, jedva da ćemo moći graditi jasno određenu i od ostalih grupacija razgraničenu stilsku formaciju naturalizma. Pritisak naturalističkih modela moći ćemo pratiti više po liniji unošenja velegradske tematike, motiva socijalnog zla (alkoholizam, prostitucija), skidanja zabra-  
ne na području erotskih motiva, negoli po liniji općih načela strukturiranja proznoga djela, s time što ipak moramo primijetiti kako će naturalistički modeli na tom području izrazitije funkcionirati u vrijeme moderne negoli u osamdesetim godinama. Primjerom za to mogu poslužiti u poljskoj književnosti Reymontova *Obećana zemlja* ili *Povijest grijeha* Žeromskoga, a u srpskoj književnosti Stankovićeva *Nečista krv* rječito svjedoči o tome

<sup>57</sup> Usp. Z. Škreb, *Vladimir Vidrić, Pejzaž, interpretacija*, cit. časopis, str. 114, A. Flaker, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, str. 245—249.

kako se naturalistički modeli<sup>58</sup> mogu bitno preobraziti naiđu li na tradiciju realizma s osloncem na pučku naračiju i folklornu motiviku, koja se ovdje, nakon oslobođenja južne Srbije, može pojaviti u svojoj orijentalnoj varijanti i upravo kao takva doživjeti svoju poetizaciju. Posebno je, svakako, pitanje 'naturalističke drame', kako u poljskoj (Gabriela Zapolska) tako i u hrvatskoj,<sup>59</sup> pa i ukrajinskoj književnosti, gdje se ona javlja relativno rano (I. Franko, *Ukradene ščas'tja*, 1894), ali se vezuje s tradicionalnim u Ukrajini folklorizmom.<sup>60</sup>

Razvoj impresionizma moći ćemo pratiti unutar proze poetskoga realizma, gdje se osobine toga stila već mogu nazreti, ali još ne tvore stilsku dominantu,<sup>61</sup> ali ćemo ga kao manje ili više samostalnu stilsku grupaciju moći potvrditi tek u poeziji i širenju njezine zone stilskoga utjecaja na prozno oblikovanje, i to prije svega u manjim proznim oblicima (novela, putopis, crtica, pjesma u prozi i dr.).

Izvođeci pojavu moderne iz dezintegracije stilske formacije realizma, zapravo smo ustvrdili kako je taj stilski aglomerat podudaran onome što sovjetski znanstvenik zove »sekundarnim stilom«. Prema Lihačovu stilska sekun-

<sup>58</sup> Već je B. Lazarević uspoređivao *Nečistu krv* sa Zolom i Strindbergovom *Gospodicom Julijom*. Usp. B. Stanković, *Izabrana dela* Beograd 1962, str. 314—316. — Skerlić je spontano silazak Stankovićeve među »božje ljude« usporedio i s Gorkijevim odlaskom među »bosjake«. Usp. J. Skerlić, *Odbrani spisi* I, Beograd 1950, str. 271. — Ova je usporedba legitimna u smislu općega raspadanja realističkih struktura, građenih na organskim vezama čovjeka s društvom, socijalnim i obiteljskim. Raspadanje tih struktura dovodi do izuzimanja karaktera iz njegovih organskih veza i do oblikovanja likova izopćenika, deklasiranih ljudi, skitnica, glumaca, prostitutki, »bivših« i »božjih« ljudi.

<sup>59</sup> Usp. W. Kot, *Chorwacki drammat naturalistyczny*, Kraków 1969.

<sup>60</sup> O Frankovu odnosu prema naturalizmu i naturalističkoj drami (G. Hauptmann) usp. I. Žuravska, *Ivan Franko i zarubižni literatury*, Kyjiv 1961, str. 190—239, 276—303.

<sup>61</sup> Usp. pokušaj da se impresionizam pronađe već u Đalskoga kod M. Sicela, *Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1971, str. 81. Složit ćemo se s njim (za zbirku *Pod starim krovovima*) samo utoliko ukoliko Đalski prethodi Leskovaru kao što Turgenjev prethodi Čehovu.

darnost »stvara raskid stila sa strogim ideološkim sustavima, omogućava sekundarnom stilu da poslužuje suprotne ideologije — progresivne i reakcionarne, ona je povezana s pojavom iracionalizma, porastom dekorativnih elemenata, djelomično fragmentarizacijom stila — pojavom u njemu različitih varijanata... Poslije primarnog stila nastaje dekorativniji, manje ideološki, iracionalan u svojim temeljima stil... Sekundarni stil zatvara se nekada u 'učenoj' sredini, postaje stilom za malobrojne, kao rezultat ornamentalizacije razvija oblike, relativno slabo povezane sa sadržajem.«<sup>62</sup>

Sve ovo, manje ili više, vrijedi i za modernu, priznavao to Lihačov ili ne.<sup>63</sup> Međutim, ni jedan od do sada spomenutih pojmova ne pokriva dekorativne oblike, oblike koji nastaju »ornamentalizacijom«, na kojima insistira Lihačov, a koje ćemo vrlo lako razaznati u mnogim fragmentima razdoblja moderne književnosti.<sup>64</sup> Takve oblike češka književna historičarka Strohsová, bez pretenzija da tim pojmovima dade obilježje termina, spontano naziva »dekorativizmom« ili »dekorativnim simbolizmom« (simboliističke strukture, dakako, čim predlažu novu koncepciju zbilje, ne mogu biti dekorativne!).<sup>65</sup> Mi bismo se, međutim, radije složili s Markiewiczem koji za poljsku književnost, kolebajući se doduše, ali sa skepsom prema pojmovima 'parnasizam' i 'neoklasicizam', a za djela »u kojima je načelo izgradnje pjesničkoga svijeta njegova irealna, statička i skladna dekorativnost — dopadljivost«

<sup>62</sup> D. S. Lihačov, *Razvitie ruskoj literatury X—XVII vekov*, Leningrad 1973, str. 176, 180—181.

<sup>63</sup> Smjenjivanje stilova kao da prema Lihačovu završava u realizmu koji »okrunjuje sobom kretanje smjena velikih stilova« i »ne razvija novi i jedinstveni sekundarni stil«. *Isto*, str. 183.

<sup>64</sup> Razaznao ih je već u *Hrvatskoj književnoj laži* Miroslav Krleža: »Što će nam te terase i te Lede i labudovi i homoseksualni kraljevići? Što će nam ti nordijski brakovi, pame i krinoline, vaze i ciklame, markize i grimizne zavjese?... Sve to što se danas zove hrvatska književnost, jedna je ornamentalna tapeta. Ti su ljudi, koji drapiraju prostorije svojih duša takim uzorcima, dekorateri i tapetari dekorativni...«. Cit. prema *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*, Zagreb 1965, str. 22.

<sup>65</sup> E. Strohsová, *Zrození moderny*, Praha 1963, str. 14—15.

(Markiewicz upotrebljava ovdje drugi poljski izraz za 'ljepotu' — *'ładność'*, što jest ljepota, ali bez metafizike!) predlaže pojam *secesija*.<sup>66</sup> Ovaj je pojam razumljiv na cijelom srednjoevropskom području, u češkoj književnosti izlazio je i *Almanach secese* (1896), što ga je s Arnoštom Procházkom uređivao St. K. Neumann, u hrvatskoj književnosti služio se njime Matoš, a upotrebljava ga i Krleža kao književnopovijesni pojam — s odobravanjem su reagirali na nj i mađarski znanstvenici kada sam ga bio istakao na već spomenutom kolokviju za poredbenu književnost u Budimpešti. Korespondira taj pojam također odgovarajućim pojmovima u francuskoj (*'art nouveau'*), engleskoj (*'modern style'*) i njemačkoj (*'Jugendstil'*) umjetnosti, s tendencijom širenja i na književne pojave.<sup>67</sup>

Jamačno pojam 'secesija' može pokriti i cijeli niz pojava za koje se nastoji uvesti još jedan termin koji doziva u sjećanje stare stilove: 'neoklasicizam'. Maria Bobrownicka pronalazi »klasicizam« u poljskoj književnosti (skupina oko časopisa »Museion«, Rydel, Staff i dr.), naglašava »klasicizam« u hrvatskoj književnosti, pozivajući se na istaknutu ulogu tradicije renesanse i baroka, a zatim i na Carduccija — u djelima Vidrića, Tresića-Pavičića, Begovića i Nazora, spominje primjere iz srpske književnosti (Dučić), književnosti češke (Machar) i bugarske (P. Slavejkov, Trajanov, Stojanov, Todorov).<sup>68</sup> Sasvim je sigurno da se moderna kao »sekundarno« stilsko razdoblje koristi motivima, temama, legendama i mitovima prethodne kultura: biblijskim, antičkim, renesansnim, klasicističkim, pa i usmenom tradicijom.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> H. Markiewicz, *cit. djelo*, str. 237.

<sup>67</sup> Markiewicz navodi niz djela njemačkih historičara (V. Klotz, E. Klein, C. David, J. Hermand) koji govore o 'Jugendstil' u njemačkoj književnosti, *isto*, str. 232.

<sup>68</sup> M. Bobrownicka, *Nurt klasycystyczny w literaturach zachodnio- i południowosłowiańskich* u zborniku: *Z polskich studiów slawistycznych* 4, Warszawa 1972, str. 101—117. — O ovom sam referatu diskutirao već na varšavskom Međunarodnom kongresu slavista.

<sup>69</sup> Usp. također M. Bobrownicka, *Problematyka modernizmu w literaturach słowiańskich u Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, str. 17—19.

Stvar je samo funkcija ove topike: u većini slučajeva radi se o dekorativnoj stilizaciji koju možemo pripisati secesiji kao stilskoj grupaciji<sup>70</sup> s naglašenom estetskom funkcionalnošću i, u više slučajeva, sa željom da se uspostavi vertikalni kontinuitet s domaćim evropeizmom, ali ovaj put ne s postojećim tekstovima vlastite kulture, nego putem njezine estetske rekreacije, stvaranjem novoga mita.<sup>71</sup> U starim motivima traže se prvenstveno elementi dekorativni u likovnom smislu, podobni za izgradnju skladne zatvorene strukture (česti soneti!) koja kao da se želi suprotstaviti nemirnoj suvremenosti. Rjeđe se u književnostima ove zone poseže za antičkim motivima da bi ih se pretvorilo u simbole katastrofična svijeta kao u ruskoj književnosti: poslužimo li se Nietzscheovim pojmovima, ovdje vlada apolinsko načelo nasuprot dioniziskom, antiapolinskom principu ruskoga simbolizma.<sup>72</sup> Prividni sklad još uvijek nije poremećen, kao što će to biti u pjesništvu Mandelštamovu, prozi Andreja Beloga,<sup>73</sup> a u hrvatskoj književnosti nešto kasnije, u Galovićevoj *Ispovijesti* i Krležinim *Simfonijama*, dionizijskima već i antisecesionističkim u svom ekstatičnom impresionizmu. Uostalom, i avangarda će se u svome nastajanju još uvijek koristiti topikom prethodnih epoha: namjesto Apolona pojaviti će se Krist na barikadama: prije kod Kranjčevića negoli u Bloka! — naporedo pak u golgotkim motivi-

<sup>70</sup> Uočava to dobro J. Kornhauser, *Mit w chorwackiej poezji modernistycznej*, *cit. zbornik*, str. 127—136.

<sup>71</sup> Primjećuje Matoš: »Karakteristika je naših modnih pjesnika da im imponuju (kao svim skorojevićima) zvučne titule, marquizi i kardinali, prava aristokracija i aristokratska tradicija. Zato im od svih naših krajeva najviše imponuje klasična Dalmacija gdje ćete u svakom selu naći najmanje jednoga 'contea'.

Dučić, taj naš morski pjesnik, pjesnik Jadrana, i Madone, toliko pjeva i pjevucka o gosparskom Dubrovniku kao da nije iz Čorovićeve grada i kao da mu se djed zvao Pucić ili Kaboga.« *Sabrana djela VIII*, Zagreb 1973, str. 187.

<sup>72</sup> Usp. J. Holthusen, *Antiapolinski tip ruskog simbolizma*, »Književna smotra« 4, 1970, str. 73—79.

<sup>73</sup> Usp. primjedbe Holthusenove o prijelazu iz 'Jugendstila' u avangardu kod Beloga: *Die Bedeutung des Stils bei Andrej Belyj*, »Russian Literature« 5, 1973, str. 65—79. — Ovo je predavanje prije tiskanja održano na zagrebačkoj slavistici.

ma Majakovskoga i Krleže. Granice su ovdje teško odredive, pa i mi možemo potvrditi kako su »stanoviti oblikovni elementi umjetnosti futurizma, ekspresionizma i nadrealizma već nazočni u 'sustavu' književnosti simbolizma i secesije (u izvorniku: *des Jugendstils!*), premda pretežno s drugim položajnim vrijednostima i s drugim funkcijama«.74

## AVANGARDA

Dva su pojma konkurentna na istočnoevropskom području kad je riječ o novim književnim oblicima koji se pojavljuju u vrijeme oko prvog svjetskog rata i razvijaju poslije njega: 'ekspresionizam' i 'futurizam'. Prvi je, dakako, njemačkoga porijekla i njegovo je širenje vezano ne samo za nasljedovanje njemačkih književnih programa i modela nego i za utjecaj njemačke znanosti o književnosti na ovome području. Drugi se rjeđe prihvaća neposredno iz talijanskih izvora,<sup>75</sup> šireći se češće pod ruskim utjecajem (u Poljskoj, Ukrajini, očito i u baltičkim zemljama). Dakako, oba znače različite pravce s različitim programima, ali je danas prilično sigurno da na oba pravca nastaju srodne strukture. Ako je riječ o 'ekspresionizmu' onda moramo primijetiti dosta jasno izraženu tendenciju da se taj pojam otrgne od datuma svoje prve upotrebe u književnosti i pripíše stilskim pojavama koje su se razvile prije ekspresionističkih programa, pa se tako govori o ekspresionizmu *avant la lettre*,<sup>76</sup> protoekspresionizmu<sup>77</sup> ili naprosto o pojavama ekspresionizma unutar razdoblja moderne.<sup>78</sup> Horizontalnoga širenja ima manje,

<sup>74</sup> J. Holthusen, *isto*, str. 67.

<sup>75</sup> U Hrvatskoj ga iz talijanskih izvora preuzima Matoš koji piše o *futurizmu* 1913. i dopisuje se s Marinettijem, a iz talijanskih izvora prihvaćaju pravac Slovenci.

<sup>76</sup> Usp. V. Zmegač, *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti u Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 419.

<sup>77</sup> Usp. H. Markiewicz, *Próba periodyzacji nowożytniej literatury polskiej*, »Ruch Literacki« 1966, 2. — *Przekroje i zblżenia*, str. 18.

<sup>78</sup> K. Wyka, *Zarys literatury polskiej, 1884—1925*, Kraków 1951, str. 44, 177. Također i kasniji Wykini radovi posvećeni »Mladoj Poljskoj« (moderni).

ruski su pokušaji u tom smislu uglavnom marginalni, znatniji od njih — Mihajlovskoga — već smo naveli, pa se čak i kalifornijski profesor ruske književnosti Vladimir Markov, pišući o ekspresionizmu u Rusiji, pridržava samo manje skupine koja je nastupala pod tim imenom.<sup>79</sup> Nešto su izrazitiji pokušaji da se pojam uvede i u srpsku književnost.<sup>80</sup> Ograničenost toga pojma i njegovu nepogodnost za širenje kako u diakroniji tako i u sinkroniji (izvan određenoga kulturnoga kruga) dobro je uočio poljski istraživač kojemu je pojam ekspresionizma bio potreban, kao i Wyki, da označi njime neke pojave u prozi razdoblja »Mlade Poljske« (tradicionalni naziv za poljsku modernu):

»Mnoge bi se tendencije mogle tretirati kao očitovanja ekspresionizma kada bi postojao običaj primjene tog termina na književnost koja nastaje oko 1910. i kada bi taj termin koji se formirao na njemačkom jezičnom području pripadao tradiciji francuske kritike.«<sup>81</sup>

Još je manje elastičan pojam 'futurizam' koji obično svodimo na dvije različite književne škole, talijansku i rusku, i odgovarajuće skupine u drugim zemljama (poljski futurizam npr.), ili smo pak skloni da tim pojmom obilježavamo književne tendencije koje u pjesništvo uvode leksik i motive vezane za industrijsku civilizaciju 20. st., otprilike dakle za one pojave koje Česi, posebno u svojoj književnosti u godinama oko prvoga svjetskoga rata, označuju nazivom 'civilizam' kao općim pojmom koji ne znači posebnu stilsku grupaciju nego samo neke semantičke vrijednosti.

U posljednje vrijeme za obilježavanje pojava koje su nastupale pod tim, a kasnije i pod drugim nazivima ('zenitizam' u hrvatskoj i srpskoj književnosti; 'sumatraizam'

<sup>79</sup> V. Markov, *Expressionism in Russia*, »California Slavic Studies« VI, 1971, str. 145—160. Također u zborniku *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Paris—Budapest 1973.

<sup>80</sup> Usp. D. Živković, *Periodizacija srpske književnosti XVIII—XX veka*, str. 13; Lj. Đorđević, *Pesničko delo Desanke Maksimović*, Beograd 1973, str. 23—29; M. Lončar, *Obzori sumatraizma*, »Umjetnost riječi« XVI, 1972, 4, str. 292—300.

<sup>81</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, str. 43.

u srpskoj književnosti; 'nadrealizam' u francuskoj, srpskoj, češkoj i slovačkoj književnosti; 'poetizam' u češkoj književnosti), a iskazuju u biti veći ili manji stupanj srodnosti, sve više ulazi u književnopovijesnu upotrebu pojam 'a v a n g a r d a', i to upravo, osim Italije i Španjolske, na istočnoevropskom području. Njime se već uspješno služe češki, slovački, poljski i mađarski književni historičari, a iz tih znanstvenih središta prodiro on gdje i u radove drugih autora, posebno kada se radi o pojavama koje pojmovi 'ekspresionizam' ili 'futurizam' ne mogu pokriti. Na marginama ove sve akutnije potrebe da se uvede pojam koji bi pokrivaio ne samo pojave koje su izravno vezane za pojedine - i z m e drugoga i trećeg desetljeća našega stoljeća nego i one koje nastaju izvan pojedinih književnih pravaca, dakle unutar jedne stilske formacije, pojavljuju se i drugi prijedlozi, od kojih ovdje spominjemo Mankiewiczovu upotrebu pojma 'kreacionizam' (na koji ćemo se uskoro vratiti) i terminološki neobavezan, ali ipak značajan pojam 'eksperimentalna književnost' kojim Palijevski označuje prvenstveno rusku sovjetsku prozu koja nije nastajala u izravnoj vezi s »Lefom« ili drugim skupinama dvadesetih godina, a suprotna je realističkim tradicijama.<sup>82</sup>

Mislim da bi pojam 'avangarda' mogao riješiti mnoge dileme pred kojima se kao historičari književnosti 20. st. nalazimo. Ne mislim da je terminološki fetišizam ako kažem da nam upravo takav pojam može pomoći da s pomoću njega dopremo do jedinstva različitosti kakvo predstavljaju književne pojave u evropskim književnostima između 1910. i 1930. otprilike i da ujedno pojam 'moderne', ili posebno 'modernizma', svedemo na razumnu književnohistorijsku mjeru, uklanjajući tako sporadičnu doduše i spontanu upotrebu pojma tzv. 'druge moderne' za što je možda najizrazitiji primjer već citirana knjiga Eve Strohsove *Rađanje moderne* koja već svojim naslovom vodi, bar kupca knjige, u bludnju, jer ona ne govori o devedesetim godinama 19. st. kada se pojavljuje *Manifest češke moderne* nego o tzv. »predratnoj moderni« kao po-

<sup>82</sup> P. Palijevskij, *Eksperimental'naja literatura*, »Voprosy literatury« 1966, 8, str. 78—90.

kretu koji ima mnoga zajednička obilježja s ekspresionizmom, futurizmom i drugim srodnim pojavama evropskih književnosti uoči i tijekom prvog svjetskog rata. I tu očito ustaljena terminologija pruža otpore: naime, pojam 'avangarda' koji je u češkoj inače udomaćen, pretežno se ipak ograničuje na pravce lijeve književnosti između dva svjetska rata.

Pojam avangarde valjalo bi, dakle, otrgnuti od označavanja samo pojedinih pjesničkih i umjetničkih pokreta koji su nosili to ime (»Avangard« u Ukrajini 1826—1929) ili stekli ime u književnoj kritici (»krakovska avangarda« oko časopisa »Zwrotnica«, 1922—1927), pa i od ograničavanja pojma samo na skupine lijeve i revolucionarne književnosti, odnosno na njihovu programatsku djelatnost.<sup>83</sup> Zadržavajući ga, dakako, za označavanje posebnih pojava i ostajući pri nacionalnim tradicijama posvećenim pojmovima svugdje gdje treba da se istaknu njihove posebnosti i specifične vrijednosti, ne otklanjajući dakle nastavak razgovora o »ekspresionističkim stilovima« u hrvatskoj književnosti<sup>84</sup> ili o nadrealizmu u književnosti srpskoj, pojam avangarde valjalo bi uvesti kao nadređeni pojam ne samo u odnosu prema nazivima pojedinih pokreta i pravaca nego i stilskih skupina.

Upravo zato što se pojam avangarde u svakodnevnoj upotrebi »odlikuje naprosto začuđujućom mnogoznačnošću koja mu osigurava... veliku operativnost publicističke naravi« (što je, uostalom, sasvim sigurno slučaj s pojmovima kao što su 'romantizam' ili realizam) valja mu od-

<sup>83</sup> Složit ćemo se s Květoslavom Chvatkom kada, studirajući lijeve programe češke međuratne književnosti — konstruktivizma i poetizma — i označujući ih imenom umjetničke avangarde, napominje odmah kako se ne radi o tome da se »stisne bogata individualna djelatnost češke umjetničke avangarde koja je češkoj kulturi dala toliko značajnih i nimalo sebi sličnih ličnosti... u okvire jednoga ili dvaju -izama. Manifesti i programi rijetko dovode u život značajnije stvaranje, u pravilu su pak najviše zanimljiva pratnja stvaranju kojom umjetnici tumače svoju vlastitu estetsku orijentaciju i onda kada njihovo vlastito stvaranje prekoračuje okvire sheme koja je zacrtana u manifestu ili se s njime nalazi u suprotnosti.« K. Chvatik, *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, Praha 1962, str. 79.

<sup>84</sup> Usp. *Književne poredbe*, str. 41—42.

mah, već kod njegova konstituiranja kao povijesnoga pojma oduzeti značaj »naziva-vreće« i ograničiti ga sinkronijski i diakronijski.<sup>85</sup>

Sinkronijsko omeđivanje pojma pretpostavlja očito uporan i mukotrpan posao analize i uspoređivanja nizova književnih struktura, često uz bolno odvajanje njihovo od programatskih formula i postulata kojima su češće no ikad bile popraćivane, a diakronijsko ograničavanje značit će prvenstveno istraživanje procesa nastajanja avangardnih struktura raspadanjem tek nedavno konstituiranih i jedva kanoniziranih stilskih cjelina u okvirima moderne, pri čemu nam godina 1910. može odista poslužiti kao orijentacioni *terminus a quo*.<sup>86</sup> Zastupajući izgradnju ovoga termina kao književnopovijesnoga pojma, mi moramo već zarana odbiti sve one težnje, kolikogod nam se one naravnima činile, da se već sada pojam kompromitira i razvodnjuje prenošenjem njegovim na književnost poslije drugoga svjetskog rata i njezine 'neoavangardističke' pojave.<sup>87</sup> Ako smo danas zaista suočeni s uspostavljanjem novog kontinuiteta s avangardnom književnošću kakva se razvijala osobito oko prvoga svjetskog rata, i poslije nje, prepustimo upotrebu pojma 'avangardizam' dnevnoj publicistici, a sami kao književni historičari potražimo nove pojmove za označivanje novih pojava!

I još jednom: dokle god brojnim strukturalnim analizama ne potvrdimo postojanje stilskoga jedinstva različitih pojavnih oblika koji nam se nuđaju s etiketama ekspresionizma, futurizma, »predratne moderne«, i »druge moderne«, formizma, zenitizma, sumatraizma, nadrealizma, poetizma i sl. dotle pojam avangarde ostaje za nas

<sup>85</sup> Citiram ovdje polemički Janusza Sławińskiego koji pojam 'avangarda' nastoji ograničiti na samo jednu poljsku književnu skupinu očito iz pragmatičkih razloga. Naslov je citirane knjige naime *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965. Citirane su str. 7—8.

<sup>86</sup> S time se slaže i Sławiński. *Isto*, str. 7.

<sup>87</sup> Usp. M. Szabolcsi, *Avangarda — međunarodna književna pojava*, »Umjetnost riječi« XV, 1971, 2, str. 102—112. *Isti*, *Avant-garde, Neo-avantgarde, Modernism: Questions and Suggestions*, »New Literary History« III, 1971—1972, str. 64—70. *Isti*, *Jel és kiáltás*, Budapest 1971.

operativnim pojmom, uvjetnom oznakom za hipotezu koju treba tek nizom istraživanja potvrditi. Na to pitanje ćemo se, uostalom, u ovoj knjizi još morati vratiti.

### SOCIJALNO ANGAŽIRANA KNJIŽEVNOST

U svome, već obilno ovdje citiranom, *Pokušaju periodizacije novije poljske književnosti* Markiewicz spominje mogućnost podjele književnosti nakon 1918. na temelju opozicije »neorealizam« (koji bi obuhvatio psihologizam, tzv. realizam milieua i socijalistički realizam u njegovim dotadašnjim očitovanjima) — »kreacionizam« (koji obuhvaća ekspresionizam kao i konstruktivizam).<sup>88</sup> Oba pojma, kao dva člana opozicije, ne čine nam se osobito sretnima: prvi već iz istih načelnih razloga koji nas sprečavaju da upotrebljavamo pojmovne izvedenice tipa 'neoromantizam', 'neoklasicizam' ili 'neoavangarda', drugi pak zato što je svaka književnost u biti kreacionistička.<sup>89</sup> Uostalom, i sam Markiewicz od takve podjele brzo odustaje, predlažući začudo bilo izvanknjiževnu periodizaciju ovoga razdoblja bilo tako često kritizirane generacijske sheme.

U biti, Markiewicz je ipak blizak rješenju. Ako ne odviše sretan pojam 'kreacionizam' zamijenimo, kao što smo već predložili, pojmom 'avangarda', moći ćemo sigurno oko njega izgraditi razdoblje koje će početi negdje oko prvog svjetskog rata ili potkraj njegova trajanja kada avangardne strukture postaju sustavom i počinju dominirati i u književnostima istočne Evrope, a koje će trajati sve dok ove strukture budu dominirale književnošću, utječući dakako i na ne-avangardne strukture. Međutim, već potkraj dvadesetih godina, a osobito oko 1930. moći ćemo primijetiti simptome prividnoga vraća-

<sup>88</sup> H. Markiewicz, *Przekroje i zblizzenia*, str. 20.

<sup>89</sup> Pojmu »kreacionističkog romana« kao oprečnom romanu koji »odražava život« suprotstavio se u poljskoj znanosti Głowiński, ističući kako među njima »u biti na toj razini nema bitnih razlika jer roman koji pripovijeda realistički i u skladu sa zdravim razumom o junakovim doživljajima ima u istoj mjeri kreacionistički značaj kao i izvještaj o tome kako se Kafkin Gregor Samsa preobrazio u kukca, s time što je to samo drugi tip kreacije svijeta romana«. M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, str. 11.



nja, odnosno novog uspostavljanja kontinuiteta s realističkim tradicijama bilo nacionalnih bilo svjetske književnosti, razvijanje struktura koje nastaju na temelju realističkih i naturalističkih tradicija ali s bitno promijenjenim funkcijama, a također i podređivanje strukturalnih elemenata avangardne provenijencije funkciji socijalnoga vrednovanja. Ovaj je proces karakterističan za evropske književnosti općenito, kako za poljsku tako i za francusku književnost,<sup>90</sup> kako za rusku tako i za hrvatsku književnost, razumije se s bitnim razlikama u daljem strukturiranju nove stilske formacije, koje ovisi kako o nazočnosti ovakvih ili onakvih nacionalnih književnih tradicija tako i o jače ili slabije naglašenoj socijalnoj funkcionalnosti književnosti i njezinim specifičnim varijantama što se pojavljuju čas kao osporavanje društvenoga totaliteta, čas kao obnavljanje socijalne analitičnosti, čas pak preuzimaju izrazite socijalno-pedagoške funkcije, a u nizu slučajeva prilaze sintetiziranju različitih varijanata socijalne funkcionalnosti.

Bez obzira na njegovu semantičku vrijednost, pojam socijalističkog realizma kao stilske formacije unutar ruske i drugih sovjetskih književnosti pogodan je sigurno za konstruiranje razdoblja u tim književnostima, pa i za obilježavanje adekvatnih pojava u drugim istočnoevropskim književnostima,<sup>91</sup> ali ne odgovara za označavanje razdoblja u književnostima izvan SSSR-a. Prvo, socijalistički se realizam ovdje ne pojavljuje kao cjeloviti stil-

<sup>90</sup> U svojoj je disertaciji Zdravko Malić usporedio neke periodizacijske prijedloge za poljsku književnost (K. Wyka, I. Fik) s onima za književnost francusku (P.—H. Simon) i ustanovio njihovu podudarnost koja se tiče kako datuma (početak tridesetih godina) tako i karaktera novoga razdoblja; imenom je pak Choromańskog i Gombrowicza obilježio »specifikum poljske književnosti tridesetih godina, specifikum u usporedbi s mnogim evropskim, osobito slavenskim književnostima ondašnjeg vremena«. Usp. nažalost još uvijek samo kao rukopis disertacije dostupno *Književno djelo Witolda Gombrowicza*, Zagreb 1965, str. 4—22.

<sup>91</sup> Valja, međutim, primijetiti da se i sovjetski autori ustručavaju upotrebljavati taj pojam kada je riječ o drugim književnostima, napose o onima u kojima on nije udomaćen. Tako npr. G. Iljina u svom sažetom prikazu hrvatske »međuratne« književnosti govori o proleterskoj književnosti, o struji (*tečenie*) »socijalnog realizma« (najčešće s navodnicima!), ne

ski sustav, drugo, dulje trajanje avangardnih oblika ovdje je karakteristično i za književne pojave s revolucionarnim intencijama (srpski nadrealizam, češki poetizam i dr.), treće, u novim funkcijama ne pojavljuju se od realizma baštineni elementi samo unutar socijalno-pedagoške književnosti koja pojave vrednuje sa stajališta ideala radničkoga pokreta nego i unutar sklopa koji bismo mogli nazvati 'ruralističkim', a koji je često neposredno ili posredno vezan za ideološko djelovanje seljačkih stranaka.<sup>92</sup>

Za ovo smo razdoblje u hrvatskoj književnosti bili predložili pojam socijalno angažirana književnost.<sup>93</sup> Prigovori koji su mu bili stavljeni na savjetovanju na kojemu je prvi put pročitan moj prijedlog, a koji se odnose na neliterarnost pojma, otpadaju dakako onoga časa kad shvatimo da je socijalna angažiranost pojam koji označuje društvene funkcije književnosti (jednako kao što je to slučaj s pojmom razdoblja narodnoga preporoda), pa prema tome u biti nije ekstraliteraran.

Unutar tako definiranoga razdoblja mogli bismo jače opisno govoriti o različitim stilskim grupacijama

spominjući uopće mogućnost upotrebe termina socijalistički realizam. Usp. *Horvatskaja literatura 1918—1941 gg.* u zborniku *Zarubežnye slavjanskije literatury. XX vek*, Moskva 1970, str. 98—130. Protumačiti pojam 'socijalnoga realizma' u slovenskoj književnosti nastoji u istom zborniku J. Rjabova na str. 153. Usp. također njezinu studiju *K karakteristike social'nogo realizma v slovenskoj literaturi* u zborniku *Formirovanie socialističeskogo realizma v literaturah zapadnyh i južnyh slavjan*, M. 1963, str. 370—422. — U slovenskoj znanosti pojam 'socijalnog realizma' također se ustaljuje. Usp. F. Zadravec, *Zgodovina slovenskega slovstva VI. Ekspresionizem in socialni realizem*. Prvi del. Maribor 1972.

<sup>92</sup> Već smo bili istakli kako *History of Hungarian Literature* ovu skupinu pisaca naziva 'populistima', s Deszöom Szabóm kao prethodnikom, a s Gyulóm Illyésom, Lászlóm Némethom, u nas po prijevodima prije rata poznatim Pálom Szabóm i drugima kao predstavnicima populističkoga pokreta. — Zanimljiva je podudarnost široke recepcije Jesenjinu u svim sredinama s razvijenim vlastitim ruralizmom u tridesetim godinama. Naglašava je posebno za Rumunjsku i Jugoslaviju T. Nicolescu u svom referatu *Mesto rusko-rumynskih literaturnyh svjazej v istorii rusko-evropejskih literaturnyh otnošenii XIX i XX v.*, »Romanoslavica« XVI, 1968, str. 332—333.

<sup>93</sup> *Književne poredbe*, str. 42.

socijalno angažirane književnosti, tako npr. socijalno angažirane književnosti na osnovi kontinuiteta avangarde, socijalno angažirane književnosti oslonjene na realističke tradicije (s ruralističkim oblicima kao posebnim tipom), socijalno angažirane književnosti oslonjene na realističke tradicije s elementima vrednovanja u ime socijalističkih ideala (socijalistički realizam) i dr. Ne bismo, međutim, rado prihvatili pojmove koji se grade na atribuiranju realizmu nekih posebnih svojstava, osim dakako pojma 'socijalistički realizam' u kojemu se, uslijed opstojnosti termina, izgubilo izvorno značenje obaju sastavnih dijelova. Pojmovi kao što su 'dijalektički realizam',<sup>94</sup> 'magični realizam',<sup>95</sup> a naposljetku i 'sintetski realizam', koji se pokazao osobito ustrajnim u hrvatskoj znanosti,<sup>96</sup> u biti su replike na pojam 'socijalistički realizam' jer priznaju trajanje realizma duboko u 20. stoljeće i polaze od vrijednosnog značenja pojma 'realizam', ali s druge strane nastoje istaknuti posebnost struktura koje, navodno, nastaju dijalektičkim spajanjem ili sintezom realističkih elemenata s nerealističkim (ekspresionističkim, nadrealističkim i dr.), i koje se, prema tome, navodno odlikuju od socijalističkorealističkih struktura koje izrastaju na te-

<sup>94</sup> Ovaj je pojam prilično proširen u kritici tridesetih godina. Nalazimo ga u češkoj i srpskoj lijevoj kritici (B. Václavek, V. Nezval, M. Ristić). Usp. K. Chvatík, *B. Václavek a vývoj marxistické estetiky*, str. 134; M. Ristić, *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora*, Beograd 1953, str. 17.

<sup>95</sup> I ovaj pojam nalazimo u lijevoj češkoj kritici koja spajanje nadrealističkih težnji s prihvaćanjem realističkoga programa u tridesetim godinama vidi u »fantazijskom i magičnom realizmu« (V. Nezval, Karel Teige). Usp. K. Chvatík, *cit. djelo*, str. 142. — Ovim se pojmovnim paradoksom služio i Bontempelli, a primijenio ga je na mitotvoračku i psihoanalitičku književnost i L. Forster u studiji *Über den magischen Realismus*, »Neophilologus« 1950. Usp. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, str. 240.

<sup>96</sup> Usp. M. Vaupotić, *Književnost između dva rata — historijski ili estetski termin*, »Putevi« 1965, 3, str. 313; M. Šicel, *Pregled novije hrvatske književnosti*, Zagreb 1971, str. 186. i *Neki strukturalnostilski aspekti socijalno angažirane proze u hrvatskoj književnosti tridesetih godina u Zborniku radova posvećenom VII kongresu jugoslavenskih slavista*, Zagreb 1972, str. 130.

melju snažne realističke tradicije ruske književnosti i izravno se podređuju socijalno-pedagoškoj funkciji.<sup>97</sup>

Nedavno je, uostalom, na beogradskom Kongresu slavista Jugoslavije, izrečena kritička opaska pojmu 'sintetički realizam':

»Termin 'sintetički realizam' definira stil tridesetih godina kao sintezu realizma i — pretežno — ekspresionističkih stilskih postupaka. Međutim, vidimo da ne dolazi do sinteze, nego do apsorpcije: jedna nova koncepcija svijeta, restrukturirana kao stilska koncepcija, apsorbira izražajne elemente jedne dezintegrirane stilske formacije (realizma) dajući im, u tom novom kontekstu, novo značenje.«<sup>98</sup>

S Mesingerovim (i Mađarevićevim) prijedlogom da se uvede pojam 'aktivizam' za označeno razdoblje ne bih se ipak mogao složiti i to zbog njegove suviše široke semantičke vrijednosti s jedne strane (aktivistička su u biti po svome stavu djela avangardne književnosti) i suviše uske (sumnjam npr. da se Kolarova proza dađe ubrojiti u 'aktivistička' djela!) s druge strane. Ostavimo taj pojam, dakle, onome pojmovnom nizu nedovoljno preciznih, ali ipak korisnih pojmova koji nam služe za određivanje pjesnikova stava: kao što su 'dekadencija', 'vitalizam' (kao opozicija pojmu 'dekadencije' vrlo čest u češkoj kritici, i vrlo primjenljiv na mnoge pojave modernističkog sklopa kao što su npr. Nazorova, Župančićeva ili Staffova poezija) ili 'paseizam' (česta »avangardistička« karakterizacija secesionističkih oblika). U tom nizu pojam 'aktivizam' nam može, dakako, pomoći za označavanje književ-

<sup>97</sup> Kritički se odnoseći prema problemu (u SSSR-u) »postavljene opozicije između praktički (socijalno i politički) iskoristljive, što neizbežno znači realističke književnosti, i sponatane, nerealističke poetske kreacije«, Marko Ristić 1935 (neposredno poslije I kongresa Saveza sovjetskih pisaca!) predlaže slijedeće:

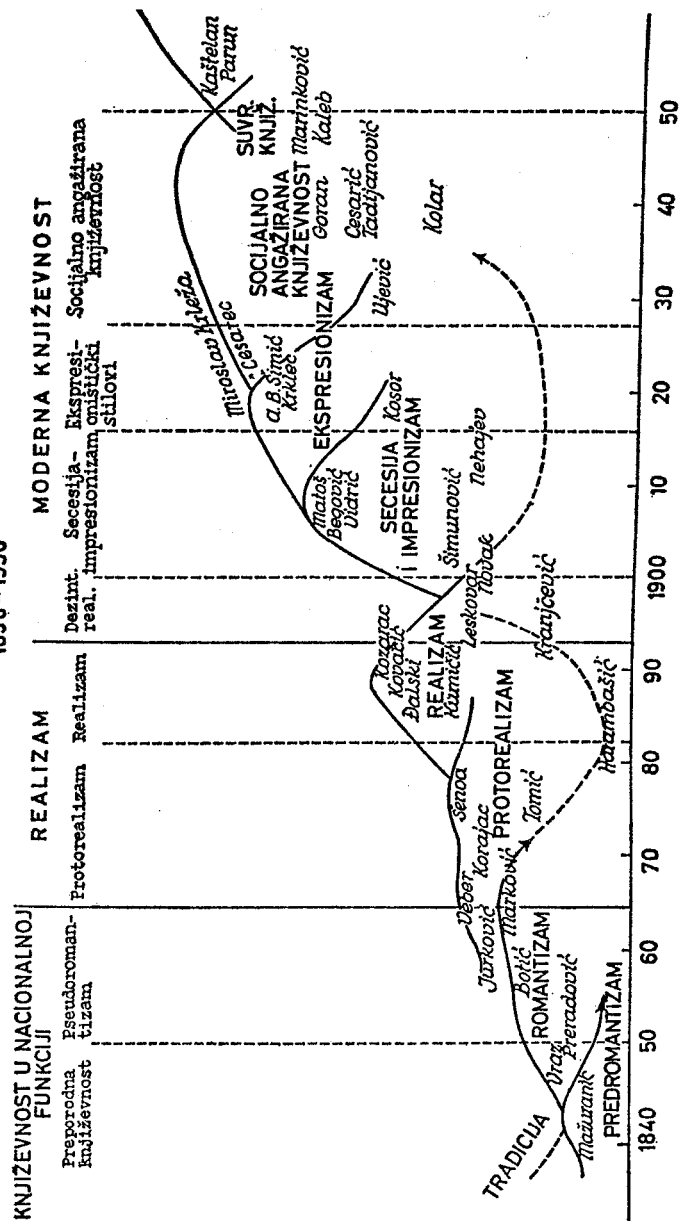
»Ali možda bi se gore pomenuta opozicija mogla izgubiti, prevazići, kada bi se preciznije ispitala mogućnost postavljanja i postojanja jedne šire, složenije skale umetničkih izražajnih sredstava. Tada bi eventualno ta opozicija našla svoje razrešenje u pojmu i u činjenici jednog dijalektičkog realizma.« M. Ristić, *isto*.

<sup>98</sup> B. Mesinger, *Nove strukturalne vrijednosti u prozi Slavka Kolaru u Zborniku radova posvećenom VII kongresu jugoslavenskih slavista*, str. 91.

UPOREDNA TABELA PERIODIZACIJE NEKIH  
ISTOCNOEVROPSKIH KNJIŽEVNOSTI

Godina	Poljska (Markiewicz)	Mađarska (Klaniczay i dr.)	Slovačka (Bakoš)	Srpska (Živković)			
1800	Klasicizam i sentimentaliz.	Prosvjetiteljstvo	Klasicizam	Dositejevo doba			
1805				Prosvetčenost, rokoko, klasicizam, sentimentalizam i predromantizam			
1810							
1815							
1820				Romantizam i protorealizam s bidermajerom	Doba reforme-romantizam	Stúrovo doba (romantizam)	Romantizam
1825	Restauracijska knjiž. (bidermajer i liberalna knjiž.), Nacionalni romantizam						
1830							
1835							
1840							
1845	Postromantizam i razvitak realizma						Realizam
1850							Bidermajerski r. Narodjački r. Humoristično-satirična varijanta realizma
1855							
1860							
1865							
1870	Pozitivizam (realizam, naturalizam, pozitivistički klasicizam)	Doba realizma	Realizam	Dezintegracija realizma			
1875							
1880							
1885							
1890				Mlada Poljska (naturalizam, impresionizam, secesija, protoekspresioniz.)	Počeci moderne knjiž.	Moderna književnost	Modernodoba
1895							
1900							
1905	Uspón moderne knjiž.						Simbolizam
1910							
1915				Kreacionizam (ekspresionizam, konstruktivizam) i neorealizam (psihologizam, realizam milieua, socijalistički realizam)			Ekspresionizam i nadrealizam
1920							
1925							
1930							
1935							
1940	Poslije drugog svjetskog rata			Književnost sredine 20. stoljeća			
1945							
1950							

HEMA PERIODIZACIJE HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI  
1836 - 1950



nog stava koji se očituje često u književnosti avangarde ili socijalno angažiranoj književnosti, a koji izražava piščevu težnju za aktivnim sudjelovanjem u mijenjaju ovo-ga svijeta. Možemo dakle govoriti o »aktivizmu« Gea Mi-leva, Władysława Broniewskog, Pavla Tičine, Augusta Ce-sarca ili Miroslava Krleže, ali jedva bi taj pojam mogao označiti one strukture koje opisno i prema njihovoj funk-ciji zovemo socijalno angažiranom književnošću.

Napomena: Podaci za uporednu tabelu periodizacije ne-kih istočnoevropskih književnosti u 19. i 20. st. (str. 102) uzeti su za poljsku književnost iz studije H. Markiewicza, *Próba pe-riodyzacji nowożytniej literatury polskiej* u knjizi *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967, str. 16—21, s time da nisu uzeti u obzir njegovi prijedlozi za periodizaciju književnosti poslije 1918. godine jer su utemeljeni na povijesnim i političkim da-tumima. Za mađarsku književnost uzeti su naslovi poglavlja u knjizi T. Klaniczay, J. Szauder, M. Szabolcsi, *History of Hungarian Literature*, Budapest 1964, za slovačku je poslužila Bakoševa studija *K otázkam periodizácie literárnych dejín* u knjizi *Literatura a nadstavba*, Bratislava 1960, str. 151—155, a za srpsku Živkovičeva *Periodizacija srpske književnosti*, preštampano iz »Letopisa Matice srpske« godina 148, knj. 410, sv. 4, str. 12—13. Živkovičeva je periodizacija utemeljena na »preklapanju« razdoblja, pa su počeci svakoga razdoblja (a prema njima je sastavljena tabela) obilježeni već unutar pret-hodnog razdoblja. Odatle su u srpskoj književnosti počeci pojedinih razdoblja prividno pomaknuti unatrag (tako npr. romantizam počinje u Živkovića 1814, ali dok još uvijek traje sentimentalizam i predromantizam — do 1860!).

Shemu periodizacije hrvatske književnosti prilažem onak-vu kakva je bila objavljena uz moj *Nacrt za periodizaciju novije hrvatske književnosti* u »Umjetnosti riječi« XI, 1967, 3.

## ROMANTIZAM (Leksikografska obrada)

### Pristup

R o m a n t i z a m (prema francuskom 'le romantisme') ili r o m a n t i k a (prema njemačkom 'die Romantik')<sup>1</sup> ustaljeni je književnokritički i književnopovijesni pojam koji se u evropskim književnostima razvio kao opreka poj-mu 'klasicizma' ili 'klasika'. Zagovornici toga poj-ma isticali su kako je predmet književnosti i umjetnosti svijet čovjekovih osjećaja, nasuprot racionalizmu isticali iracionalizam, osporavali su teze o antičkoj umjetnosti kao idealnoj i nasuprot tome tražili svoja izvorišta u pučkoj umjetnosti i usmenom stvaranju vlastitog, ali i stranih na-roda koji su do tada stajali izvan zapadnoevropskog kul-turnog kruga, odnosno u udaljenijim povijesnim razdob-ljima, napose u srednjem vijeku. Na temelju tih zasada razvio se književni pravac u vodećim evropskim književ-nostima (njemačka, francuska, engleska književnost), a uskoro je zahvatio i književnosti naroda koji su u to vri-jeme izgrađivali ili stvarali svoju nacionalnu svijest, do-bivajući poticaje od različitih romantičnih ideo-logija. Stilska formacija romantizma koja nastaje na tom pravcu razvitka manje je koherentna od klasicizma

<sup>1</sup> Postojanje ove dublete u našem pojmovnom sustavu može korisno poslužiti za razlikovanje pojmova 'romantizam', koji bi pripao znanosti o književnosti i umjetnosti, i 'roman-tika', kojemu bismo pridavali izvanknjiževne konotacije. Jedna-ko bismo mogli postupiti s dubletom 'romantičarski' i 'roman-tični' ('romantičarska pjesma' ali 'romantična ljubav').

ili kasnijega realizma, a prevladava u evropskim književnostima u epohi koja obuhvaća posljednje desetljeće 18. st., ponegdje s jače naglašenim predromantičarskim stilskim grupacijama i periodama, i traje kroz prvu trećinu 19. st. (sve do četrdesetih godina), ali ostavlja svoje tragove u književnosti i kasnije, napose u lirskom pjesništvu, a dulje trajanje romantičarskog pritiska bilježe i književnosti s naglašenijom nacionalnom funkcijom.

### Nastanak pojma i njegovo širenje

Pojam nastaje isprva kao pridjev 'romantičan' i označuje nešto što je nalik na (srednjovjekovni) roman — dakle nešto fantastično, pustolovno, čudesno, a zatim i osjećajno, pa već u svome nastajanju nije bio isključivo vezan za književnost i umjetnost nego je određivao i stanoviti životni odnos, stav i tip vladanja, a takvom je, širokom i mnogolikom značenju pomogla kasnije i književnost koja se suprotstavljala klasicističkim normama.

Kao književnopovijesni pojam pojavljuje se pridjev 'romantičan' u Francuskoj (1669, »*poésie romanesque*« kod Chapelaina)<sup>2</sup> i Engleskoj (1674), najprije se primjenjuje na talijanske pjesnike Ariosta, Boiarda i Pulcija, a kod Wartona (*Povijest engleskog pjesništva*, 1774) shvaćen je kao opreka srednjovjekovne i renesansne književnosti klasicizmu. Iz Engleske prelazi ovaj pojam u Njemačku, upotrebljava ga Herder (1766), a zatim i njemački historičari književnosti u značenju »sva poezija napisana u tradiciji drugačijoj od one koja potječe iz klasične antike.«<sup>3</sup> Kao opoziciju pojmu 'klasično' razvili su termin 'romantičan' i 'romantika' braća Schlegel, napose August Wilhelm koji u svojim predavanjima između 1798. i 1811. pojmom romantične književnosti označuje Shakespeareova djela, španjolsku dramu i romance, škotske balade, njemačke epove i pjesništvo talijanske renesanse. U prvom desetljeću 19. st. napokon se pojmom 'romantičari' (*die Romantiker*) označuju i neki onodobni njemački pisci (Tieck, hajdelberška skupina romantičara). Iz Njemačke se naziv širi po Evropi, prihvaća se u skandinavskim zemljama (časopis »Phosphoros« u Švedskoj) i Nizozemskoj,

<sup>2</sup> Podaci u ovom odjeljku navode se pretežno prema studiji R. Welleka u knjizi: R. Velek *Kritički pojmovi*, Beograd 1966.

<sup>3</sup> R. Wellek, cit. prema navedenom djelu, str. 99.

a posebno je istaknutu ulogu u Francuskoj odigrala knjiga Madame de Staël *O Njemačkoj* (*De l'Allemagne*, 1813) u kojoj su izloženi Schlegelovi pogledi na književnost. U Italiji, gdje se oko romantizma (*il romanticismo*) razvila 1816—1818. polemika, nalazi ovaj pojam Stendhal koji, i sam sebe smatrajući romantikom, govori o »*le romantisme*« ili »*le romanticisme*« (prema talijanskom) u članku iz 1822. Najveće pak uzbuđenje oko nove škole obuzima Francusku kada se pojavljuje Hugoov predgovor *Cromwellu* (1828), a prava se bitka vodi na praizvedbi njegove drame *Hernani* (1830) koja ruši tri klasicistička jedinstva, pa se ova godina smatra odlučnom za pobjedu romantičarskoga pravca u francuskoj književnosti.

I u književnostima srednje i istočne Evrope pojam 'romantično' pojavljuje se relativno rano. U Češkoj se pridjev 'romantičny' javlja već 1805, ali romantičarska škola se u češkoj književnosti nije formirala. Za poljsku je književnost značajna rasprava Kazimierza Brodzińskiego *O klasičnosti i romantičnosti, također o duhu poljskoga pjesništva* (1818), u kojoj se autor zapravo zalaže za sentimentalizam, pa tek godinom 1822. i Mickiewiczovim predgovorom vlastitim *Baladama i romancama* obično datiramo početak romantičarskoga pokreta u Poljskoj. U Rusiji se izvedenica od 'roman' — 'romantičeskij' počinje primjenjivati na druge književne vrste stranih književnosti počam od 1802, ali je tek 1817. knez Vjazemski zamjenjuje kovanicom 'romantičeskij' (prema njemačkom 'romantisch').<sup>4</sup> Puškin zatim 1821. govori o svome spjevu *Kavkaski zarobljenik* kao o »romantičnoj poemi«, a Vjazemski 1822. u povodu ovog Puškinovog djela raspravlja o suprotnosti romantičnog i klasičnog pjesništva. U hrvatskoj književnosti pojam 'romantička poezija' razvija Vraz, ali njime, kao i prvi zagovornici toga pojma, označuje i talijansko renesansno pjesništvo (*O Dubrovčanima*, 1847). Opširnije i sustavnije govori se o romantičkom »vremenu« i »romantici« tek u »Nevenu« 1854,<sup>5</sup> što je za evoluciju hrvatske književnosti vrlo značajno.

<sup>4</sup> Usp. R. Neuhäuser, *O povijesti značenja književnog termina romantičeskij*, »Umjetnost riječi« XIV, 1970, 4, str. 445—450 i *Periodization and Classification of Sentimental and Preromantic Trends in Russian Literature between 1750 and 1815, Canadian Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*, 1973, str. 35.

<sup>5</sup> Usp. K. Georgijević, *Romantizam kod Hrvata*, p. o. iz »Letopisa Matice srpske« 1958, knj. 382, str. 5—6.

U Engleskoj, gdje se pridjev 'romantic' počeo upotrebljavati zarana, ovaj se pojam ne ustaljuje za obilježavanje škole ili pokreta. Vraća se u Englesku tek posredništvom Schlegelovim i Mme de Staël; ali se oskudno primjenjuje na engleske pisce, ni sami se engleski pjesnici ne nazivaju romantičkim, pa pojam romantizma u značenju pravca u engleskoj književnosti razvija tek engleska književna historiografija u posljednjim desetljećima 19. st. Pa ipak, i u Engleskoj početkom 19. st. naglašena je svijest o promjenama ne samo u evropskom nego i u engleskom pjesništvu u odnosu prema klasicizmu i njegovom najznačajnijem predstavniku — Popeu.

### Suvremena upotreba pojma

Nacionalne tradicije u primjeni pojma romantizma u mnogome su odredile i raznoliku njegovu upotrebu u suvremenoj književnoj historiografiji. Tako se npr. u engleskim i američkim povijestima književnosti termin rijetko upotrebljava kada je riječ o engleskoj književnosti, a vrlo je česta skepsa u odnosu prema opstojnosti romantičarskog stilskog zajedništva u evropskim književnostima.<sup>6</sup> Njemački su književni historičari vrlo mnogo raspravljali o romantizmu kao filozofskoj i estetičkoj kategoriji, ali kada je riječ o njemačkoj književnosti, radije ograničuju termin na dvije romantičke škole, dijeleći »romantiku« kao razdoblje od perioda tzv. »klasike« i »Sturm und Dranga«, katkada ipak uočavajući »stupnjeviti« razvitak njemačkog romantizma, odnosno prema romantizmu.<sup>7</sup> U francuskoj historiografiji shvaćanje romantizma mnogo je šire; napose je ona zaslužna za uvođenje pojma 'predromantizam' (*le préromantisme*),<sup>8</sup> ali se nacionalna tradicija ispoljuje u suviše naglašenom isticanju izvanjskih manifestacija romantičkoga pokreta (Hugoov manifest, bitka

<sup>6</sup> Usp. Wellekovu polemiku s A. O. Lovejoyem i dr. u *Kritičkim pojmovima*, str. 96, 135, 136—148.

<sup>7</sup> Tako H. A. Korff smatra »romantiku« trećim stupnjem jedinstvenog »Goethezeit« u *Geist der Goethezeit I—V*, Leipzig 1923—1957, a J. Petersen je »klasiku« i »romantiku« smatrao razvojnim stupnjevima njemačkog idealizma koji je počeo sa »Sturm und Drangom«. Usp. *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig 1926.

<sup>8</sup> P. van Tieghem, *Le Préromantisme*, Paris 1924—1947. Usp. također *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1948.

oko *Hernani* i dr.), a nekada i u prihvaćanju »samoime-novanja«, pa ćemo u nizu francuskih povijesti književnosti Balzaca i Stendhala naći svrstane u periodu romantizma (Lanson i dr.).<sup>9</sup> Ruska historiografija s jedne strane suzuje opseg pojma u odnosu prema realizmu, videći npr. već u Puškinu realista, sam pak romantizam često dijeli na dva tipa — »reakcionarni« ili »konzervativni« (Žukovski) i »revolucionarni« ili »progresivni« (Puškin, Ljermontov).<sup>10</sup> Razvivši pak nauk o književnim 'metodama', njegovi su sovjetski pristaše i pojam romantizma pretvorili u izvanvremenski pojam koji se često upotrebljava i za oznaku književnih pojava u 20. stoljeću.

U povijestima književnosti jugoslavenskih naroda pojmom romantizam nekada se obilježuju književna razdoblja u hrvatskoj, srpskoj i slovenskoj književnosti, premda ova razdoblja po svojim strukturama ne odgovaraju uvijek onome što taj pojam označuje u vodećim evropskim književnostima toga vremena, pa čak ni onome što on označuje npr. u poljskoj književnosti razvijena romantizma. U nas se često također, kao i u drugih srednjo- i istočnoevropskih naroda, pojam 'romantično' i 'romantik' primjenjuje na »programe o buđenju nacionalne i političke svijesti« u prvoj polovici 19. st., pa se u tome, izvan književnom smislu, govori o »romantičnom gestu«, »romantičnom oduševljenju« i »jugoslavstvujušćim romanticima«.<sup>11</sup> Isto tako se pojam romantizma na tom području isuviše često dovodi u vezu s orijentacijom, u jeziku i strukturi, na usmenu književnost koja se vezuje za pojam »narodnosti« i »narodnog«: »Spajanje narodnog življa s pomislima novoga izobraženja i živo upodabljanje života i prirode — to je romantika...«<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Usp. poglavlje *L'époque romantique. Le roman*, s odjeljcima *Du romantisme au réalisme: Honoré de Balzac* i *Le roman psychologique: Stendhal* u G. Lanson, P. Tuffrau, *Manuel illustré d'Histoire de la Littérature Française*, Paris 1953.

<sup>10</sup> Književnopovijesnu »progresivnost« Žukovskoga uvjerljivo je dokazao G. A. Gukovski u knjizi *Puškin i russkie romantiki*, Moskva 1965, str. 23—45.

<sup>11</sup> Usp. M. Krleža, *Uvodna riječ na znanstvenom savjetovanju u Zagrebu o 130-godišnjici hrvatskog narodnog preporoda*, »Kolo« 1966, 8—9—10, str. 130—131, 133—134.

<sup>12</sup> »Neven« 1854. Usp. K. Georgijević, cit. referat u kojemu se opstojnost *Romantizma kod Hrvata* obrazlaže, uglavnom, prihvaćanjem načela narodnosti i oslanjanjem na »narodnu poeziju i folklor«.

**Stilska formacija** Premda skepticizam znanstvenika s kraja 19. i početka 20. st. koji su smatrali da nije moguće odrediti jedinstvo književnosti evropske tradicije koje bi se moglo nazvati romantizmom<sup>13</sup> traje do danas,<sup>14</sup> mišljenja smo da je rekonstrukcija romantičarskoga modela književnosti — stilske formacije romantizma — moguća. Dakako, ako ne proučavamo pitanja teorije romantike kao ideologije, romantičku etiku ili politiku ili romantički ukus i temperament, već romantizam kao sustav književnih struktura. U tu svrhu valjalo bi izdvojiti zajedničke osobine različitih nacionalnih varijanata romantizma i pojedinih neprijepornih romantičara i ustanoviti postojanje stilskoga jedinstva, i to neovisno o književnokritičkim programima i »samoimenovanju« (dok se Byron odricao romantizma, dotle su se Balzac i Stendhal smatrali romantičarima)<sup>15</sup> ili filozofskim teorijama koje su se u razdoblju romantizma, osobito u Njemačkoj, razvijale i znatno utjecale na književnopovijesni pristup romantizmu.

Teškoće u izgradnji stilske formacije romantizma nastaju zbog toga što je romantizam nastajao pretežno još u krilu klasicističkih shvaćanja i polazeći od nekih književnih vrsta koje je priznavao klasicizam ali su se smatrale »nižim« od tragedije ili epa (elegija, sonet, epigram i dr.)<sup>16</sup> iznutra osporavao norme klasicističke poetike, ali se kao pokret definirao tek naknadno i to negativno. Primjećivane su tako prvenstveno niječne odrednice romantizma i došlo je do shvaćanja koje je u ruskoj kritici opazio Bjelinski:

»Shvatili su ga kao suprotnost klasicizmu. Tako je naravno došlo do pogreške: kako su pod 'klasicizmom' razumijevali stanoviti uvjetni oblik umjetnosti tako su

<sup>13</sup> Usp. Z. Lempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966, str. 181—183.

<sup>14</sup> Usp. R. Wellek, *isto.* — U sovjetskoj znanosti takvu skepsu zastupa B. Reizov. Usp. *O literaturnyh napravlenijah*, »Voprosy Literatury« 1957, 1, str. 94.

<sup>15</sup> Usp. K. Krejčí, *Počátky romantismu u národů germánských, slovanských a románských*, »Ricerche slavistiche« XVII—XIX, 1970—1972, str. 292—293.

<sup>16</sup> Usp. odjeljak *The Lyric as Poetic Norm* u knjizi M. H. Abramsa *The Mirror and the Lamp*, New York 1958, str. 84—88.

pod 'romantizmom' počeli razumijevati narušavanje pravila ovog uvjetnog oblika.«<sup>17</sup>

Romantizam je, nasuprot klasicizmu, kao ukidanje pravila ukusa (V. Hugo, *Predgovor Cromwellu*), shvaćan kao »iskreno i slobodno kretanje« pjesništva (Puškin).<sup>18</sup> Romantizam je značio razbijanje kanona koji su nastali unutar sustava što ga je propisivala normativna poetika, pa se dugo činilo da u svojoj dezintegracijskoj težnji ne stvara nove kanone, nego da se mjesto kanonskih i istovrsnih pojavljuju različite i raznorodne stilske pojave koje nemaju mnogo zajedničkoga. U tome smislu romantizam jest »sekundarni stil«.<sup>19</sup> Pa ipak, ispravno je zaključivao Lanson:

»Tako je romantizam u načelu obnavljao izvore inspiracije; a u svojoj primjeni pretapao književne oblike, stvarao najprije kaos, ali kaos iz kojega je brzo nastajala nova organizacija.«<sup>20</sup>

### Lirsko načelo

Bitna je odrednica romantizma da je to »lirska književnost« u kojoj pjesnik izražava svoju ličnost »prvenstveno kroz svoje osjećaje i svoja čuvstva, vrlo malo putem svojih ideja«. To je književnost koja »stvara emocije«.<sup>21</sup>

U romantičarskim su strukturama (nasuprot klasicističkim) znatno ojačali lirski elementi. Lirska pjesma s naglašenim lirskim subjektom postala je najraširenijom književnom vrstom i dominira strukturom književnih vrsta. Na mjesto junačkoga epa stupili su lirsko-epski spjevovi (poeme), na pozornici su se pojavili lirski monolozi a u roman su ušle mnoge lirske digresije. Lirsko načelo dolazi do izražaja i u osnovnom stavu tvorca književnoga djela koji je u njemu naglašeno nazočan i osjeća se slobodan »kako u odnosu prema građi iz života tako i prema zate-

<sup>17</sup> V. G. Belinskij, *Sobranie sočinenij v treh tomah III*, Moskva 1948, str. 216.

<sup>18</sup> Usp. *Nacrt predgovora »Borisu Godunovu«* iz 1827. Cit. prema *Russkie pisateli o literature I*, Leningrad 1939, str. 123.

<sup>19</sup> Usp. D. S. Liháčev, *Razvitie ruskoj literatury X—XVII vekov*, Leningrad 1973, str. 179—182.

<sup>20</sup> G. Lanson, P. Tuffrau, *cit. djelo*, str. 542.

<sup>21</sup> *Isto*, str. 539.

čenoj tradiciji« (odatle česte mistifikacije, od *Ossiana* do Meriméeove zbirke *La Guzla* i čeških rukopisa, »posvajanja« usmene predaje, pa i djela drugih pjesnika)<sup>22</sup> i u skladu s »romantičarskom nadređenošću umjetnosti nad životom« ističe kako je upravo on kreator djela.<sup>23</sup> Čak i u epskim djelima pjesnik (ili pripovjedač) dominira i ravna cijelom strukturom po svojoj volji, uvijek ponovo ističući svoju nazočnost ili slobodu u baratanju građom iz života, pa se na kraju mora sukobiti s logikom izgradnje i razvitka svojih karaktera, čim uvede socijalno-psihološke motivacije koje romantizam ne poznaje (Puškin, *Jevgenij Onegin*). Epski su likovi kao junaci djela kreirani prema pjesnikovoj osobi, pa izgovaraju cijele nizove monologa koji odgovaraju temeljnim pjesnikovim emocijama (Konrad u Mickiewiczem *Dziadyma*, Aleko u Puškinovim *Ciganima*, *Mciri* u Ljermontova, junaci Petöfijevih djela). Romantičar hoće »otvoriti svoju dušu« i »podrediti slušaoca svojem osjećaju života, pokazati mu što se otvorilo pred pjesnikom u neposrednoj intuiciji bića«,<sup>24</sup> pa su romantičarski pjesnici najčešće »autobiografični« (odatle zanimanje za biografije romantičara: odnose Mickiewicz—Maryla Wereszczakówna, Prešeren—Julija Primčeva, Vraz—Ljubica Cantilly i dr.), s time što su i biografije romantičara često autostilizacije života na priliku romantičnih junaka iz književnosti (Ljermontovljeva smrt u dvoboju, Byronov odlazak u ustaničku Grčku i dr.). Projiciranje vlastite osobe u književno djelo došlo je do izražaja u romanu već u predromantizmu: u nizu »osobnih romana« (franc: »roman personnel«) koji počinje s Rousseauovom *Nouvelle Heloise* i nastavlja se u Goetheovu *Wertheru*, Lucindi Friedricha Schlegela, Tieckovu *Williamu Lovellu*, Chateaubriandovu *Renéu*.<sup>25</sup>

Romantičarski lirizam prividno je individualan, »iskren«, »spontan«: »Pjesništvo je spontano prelijevanje snažnih osjećaja«, objavljuje Wordsworth u predgovoru *Lirskim baladama* (1800). Ali on je ujedno i izrazito modeliran kao izražavanje općenitih osjećaja. Na drugom

<sup>22</sup> Usp. I. Slamnig, *Vrazovo posvajanje tradicija i manira*, »Umjetnost riječi« VII, 1963, 3, str. 233—239.

<sup>23</sup> Usp. K. Wyka, *Pan Tadeusz na tle romantyzmu i realizmu* u zborniku *Z polskich studiów slawistycznych*, Warszawa 1958, str. 182.

<sup>24</sup> V. Žirmunskij, *Voprosy teorii literatury*, Leningrad 1928, str. 176.

<sup>25</sup> Usp. M. H. Abrams, *cit. djelo*, str. 98.

mjestu isti Wordsworth piše: »Ali ove su strasti i misli i osjećaji općenite ljudske strasti i misli i osjećaji... Pjesnik misli i osjeća u duhu ljudskih strasti. Kako bi se, dakle, mogao razlikovati njegov jezik u bilo kojem stvarnom stupnju od jezika svih ostalih ljudi koji živo osjećaju i jasno vide?«<sup>26</sup> A Hugo se obraća čitaocu znamenitom formulom: »Ah, bezuman si, ako misliš da ja nisam ti!« Tako kod mnogih romantičara »lirizam, koji je uvijek individualan u načelu, postaje izrazom kolektivne duše«,<sup>27</sup> bilo da se radi o društvenom gibanju (Hugo) bilo o pjesniku koji izražava »dušu« nacije kao kod Mickiewicza (»Zovem se milijun...« — Konrad u *Dziadyma*).

Lirsko načelo kao temelj romantičarskih modela, polazeći, dakako, od njemačkih teoretičara, vrlo je točno okarakterizirao Bjelinski:

»U najužem i najbitnijem svojem značenju romantizam nije drugo nego unutrašnji, duševni život čovjekov, ono tajanstveno tlo duše i srca, otkuda se dižu sve neodređene težnje prema boljem i uzvišenom, u nastojanju da nađu zadovoljenje u idealima koje je stvorila fantazija.«<sup>28</sup>

Stoga izvore lirskom pjesništvu 19. i 20. st. moramo tražiti prvenstveno u ovoj stilskoj formaciji, napose u naroda koji nisu imali razvijenu renesansu i barok (ruska, srpska, slovenska i druge književnosti), pa je u njih romantizam udario temelje poeziji i postao stalnim izvorištem pjesničkoga modeliranja (Puškin u ruskoj književnosti).

**Romantični pejzaž** Romantičarski pjesnički model postavlja prvenstveno naravnog čovjeka u naravnu okolinu: tu su strasti manje ograničavane i »govore potpunijim i naglašenijim jezikom«, u tim su uvjetima »ljudske strasti uključene u lijepe i opstojne oblike naravi« (Wordsworth).<sup>29</sup> Odatle pojava lirskoga subjekta ili lika koji je uključen u prirodu i pejzaža koji je prije romantizma bio uglavnom sveden na dekor ili oznaku lokaliteta, a sada je, razvijajući paralelizme svojstvene usmenom pjesniš-

<sup>26</sup> Cit. prema istom djelu, str. 21, 108.

<sup>27</sup> G. Lanson, P. Tuffrau, *cit. djelo*, str. 540, 575.

<sup>28</sup> V. G. Belinskij, *cit. djelo*, str. 217.

<sup>29</sup> Usp. M. H. Abrams, *cit. djelo*, str. 106.



tvu,<sup>30</sup> podređen ekspresiji pjesnikova osjećaja. Pejzaž se u romantičarskoj strukturi ne pojavljuje kao informacija o prirodi: romantičar oblikuje »dušu koja doživljuje prirodu, a ne samu prirodu, izražava odnos prema predmetu više negoli sam predmet«. Odatle i u pejzažu »prevladavaju riječi koje označuju kakvoću nad riječima koje označuju predmete«, a ruski su se kritičari još 1828. zgražavali čitajući epitete kao npr. 'skromno kamenje', 'mirisava hladovina', 'rodna šuma', 'svete trave' i dr., polazeći od klasicističkih normi točnoga imenovanja predmeta.<sup>31</sup> Isprva je pejzaž osjećajan i blag, u predromantizmu se on još uvijek izvodi iz pastorale i idile (sve do Kukuljevićevih novela), zatim se pojavljuje jezera (čitava škola engleskih pjesnika dobiva oznaku »jezerska«), ruševine zamka (od Younga nadalje) ili groblje (počam od Grayove *Elegije napisane na seoskom groblju*, 1751), pa »tajanstveni« noćni pejzaž. Jačanje strasti kao temeljnog stanja romantičarske duševnosti razvija planinske i morske pejzaže nemirne, uzburkane prirode (Byron i njegovi sljedbenici, Puškin i Ljermontov na Crnom moru i Kavkazu), pa se planinska priroda s jezerom pojavljuje i u slovenskoj književnosti (Prešeren, *Krst pri Savici*, a usp. i bohinjski pejzaž integriran u protorealističku strukturu u šenoinu *Karamfilu sa pjesnikova groba*). Pa i neobični za evropske prostore, pustinjski (Byron, *The Giaour*; Słowacki, *Otac okuženih u. El-Arišu*; Preradović, *Zmija*, 1870; Jorgovanić, *U sjeni paome*, 1876 — kao primjeri iz zakašnjelog hrvatskog romantizma) ili stepski (Mickiewicz, *Akerman-ska stepa*; »ukrajinska škola« poljskog romantizma) pejzaž pojavljuje se u romantičara često u funkciji izražavanja pjesnikove ili junakove osamljenosti. Učestalost morskih obala i planinskih visova za kojima posežu romantičari čak u ravničarskoj Rusiji (od Deržavina pa dalje pojavljuju se u ruskoj književnosti vodopadi i to »u zemlji gdje vodopada gotovo i nema«)<sup>32</sup> govori o njihovoj sklonosti da svijet predočuju kao neobičan (usp. američku savanu u Chateaubriandovoj *Atali*), ali još

<sup>30</sup> Usp. *O pejzaže* u knjizi V. Šklovskoga *Povesti o proze*, 1, Moskva 1966, str. 21—31.

<sup>31</sup> G. A. Gukovskij, *cit. djelo*, str. 54, 57, 93.

<sup>32</sup> D. Tschizewskij, *Einige Aufgaben der slavistischen Romantikforschung*, »Die Welt der Slaven« I, 1956, str. 32. Usp. također knjigu Čičevskog *On Romanticism in Slavic Literatures*, 's-Gravenhage 1957.

više da u njegovu pojavnost ugrađuju napregnuta emocionalna stanja i kretanja bilo lirskoga subjekta bilo romantičnih junaka. Pomanjkanje primorskog pejzaža u hrvatskoj književnosti sve do Preradovićeve *Lopudske sirotice* (posmrtno, 1873) rječito svjedoči o nerazvijenosti hrvatskoga romantizma.

### Romantičarska metaforika

Prema mišljenju ukrajinskog historičara književnosti O. Bileckoga temeljna je crta romantizma ona koju su »suvremenici označili riječju 'pittoresque' (traženje slikovitosti) i zbog koje su riječ — točan pojam, riječ nalik na matematičku formulu, zamijenili slikovitom riječju, oznakom predodžbe, metaforom.«<sup>33</sup> Žirmunski je pak, slijedeći njemačku binarnu tipologiju klasika-romantika, romantizam suprotstavljao klasicizmu upravo na temelju opreke metaforičnost (romantičarska) — metonimičnost (»klasična«).<sup>34</sup> Cijele nizove metafora vezanih za pojam 'topline' naći ćemo u romantičarskim djelima (»plemene grudi«, duša koja »kipi i zamire«, osjećaji se »razgaraju u plamenu strasti« kod Puškina) i sve su one podređene temeljnome: izražavanju duševnoga doživljaja. U Mickiewiczu i Vraza naći ćemo pak cijele metaforičke nizove vezane za plovidbu morem (morsko-navigacijska metaforika),<sup>35</sup> a da kod potonjega mora kao predmeta predočivanja uopće nema. Cijeli metaforički niz »klisura sred mora... što oko nje burka se i pjenik, »mornar za bure«, »življenja lađa« satkan je npr. u Vraza oko stalnog romantičarskog pojma-simbola — 'srce' (*Srce*). Osamostalivanjem takvih metaforičkih nizova nastaju cijele alegorijske pjesme u kojima je izvanjski predmetni svijet znak za stanovito psihičko kretanje lirskoga subjekta (Ljermontovljevo *Jedro*). U romantičarskom leksiku dobio je cijeli niz riječi mnoštvo novih konotacija, pretvarajući se u simbole, kao npr. 'srce', 'san' (s različitim atributima: 'prazan san', 'stvaralački san', 'pjesnički san', 'neja-

<sup>33</sup> A. I. Beleckij, *Očerednye voprosy izučenija ruskoga romantizma* u zborniku *Russkij romantizm*, Leningrad 1927, str. 13.

<sup>34</sup> Usp. *Voprosy teorii literatury*, str. 58—88.

<sup>35</sup> Usp. I. Slamnig, *Kontinuitet evropske metaforike u hrvatskoj književnosti*, »Umjetnost riječi« X, 1966, 1—2, str. 53—64.

san san' i dr.) ili cijeli niz tzv. »naravnih simbola« (njem. *Natursymbole*) kojima pripada more (duševni nemir, kretanje), vjetar, oluja, vijavica i dr.<sup>36</sup> Mnoge takve metafore i simboli koje je razvio romantizam ušli su u govorni jezik, pa smo danas na njih navikli, često ni ne primjećujući da govorimo, čak i u svakodnevnim situacijama, »romantično«.

Metaforičnost pripada općoj tendenciji romantizma da prevlada logiku sveza, smisla i sintakse, točnoga imenovanja pojmova i da riječ u tekstu »okrene« tako da novim asocijacijama izazove emocije. Romantizam je razvio polisemantičnost riječi, dajući joj nizove novih konotacija, izdižući dopunska značenja na račun »prvotnih«.<sup>37</sup>

#### »Glazbenost« pjesništva

Osobito je njemačka teorija romantizma isticala načelo »glazbenosti« u oblikovanju pjesničkoga djela. Glazba se smatrala »najromantičnijom« umjetnošću, a mnogi su romantičari nastojali da svoje stihove svjesno približe glazbenim načelima: »Pjesma mora davati utisak glazbe, riječi se natječu s melodijom, pjesniku je glazbeni utisak važniji nego oblikovanje misli i sadržaja« — ove Walzelove riječi koje se odnose na Tiecka obilježuju zapravo opću težnju romantizma. Zanimajući smisao i zamagljujući značenja riječi, romantičarska se lirika »rado opija srokom« i »štuje asonancu«.<sup>38</sup> U vezi s time, romantičari naglašuju ritmičku i zvukovnu organizaciju stiha (a često i proze), uvode sinesteziju (Tieck u Njemačkoj, Keats i Shelley u Engleskoj), skladaju pjesme poput fuga (De Quincey) i strukturiraju svoje ode na priliku glazbenih skladbi (Coleridge).<sup>39</sup> Često se biraju oni tradicionalni oblici koji pogoduju složenijoj zvukovnoj organizaciji lirske pjesme (sonet npr. kod Prešerena) ili su utemeljeni na zvukovnim

<sup>36</sup> Usp. D. Tschizewskij, *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen II. Von der Romantik bis zur Moderne*, Berlin 1968, str. 16—17.

<sup>37</sup> Usp. G. A. Gukovskij, *cit. djelo*, str. 56—57.

<sup>38</sup> Usp. O. Walzel, *Njemačka romantika*, Zagreb 1944, str. 118, 120, 126—127.

<sup>39</sup> Usp. poglavlje *Ut musica poesis* u cit. knjizi M. H. Abramsa, str. 94.

ponavljanjima (gazela kod Vraza) koja se i inače kultiviraju (Laza Kostić),<sup>40</sup> a mnogi romantičari nastoje da riječima dočaraju zvukove nekog glazbala (u Tieckovu *Sternbaldu* stihovi oponašaju pastirsku frulu, poštanski rog i alpski rog, a među najvirtuoznije stihove Mickiewiczzeva *Gospodina Tadije* svakako spadaju oni kad Vojski svira na lovačkom rogu ili Jankiel polonezu na violini). Karakteristični su i nazivi romantičarskih zbirki (*Gusle i tambure* kod Vraza, *Kobzar* kod Tarasa Ševčenka, zakašnjeni odjek ove romantičarske tradicije u *Bjeloruskoj fruli* i *Bjeloruskom gudaču* Franciška Baguševića 1891. i 1894). Auditivnost romantičarskog doživljavanja i izražavanja vrlo je koncizno izrazio Njegoš:

»Rasprsnje li pupolj cvjetni ali kane rosa struka  
sve to ostrom sluhu grmi, kod mene je strašna huka.«

#### Hiperbolizacija i fantastika

Ako su za sentimentalizam karakteristični blagi ugođaji, potisnuta osjećajnost, melankolija, elegičnost, »suzljivost« (jedan je od predromantičarskih oblika francuska *comédie larmoyante*) — čemu odgovara idilično-pastoralni pejzaž, onda je romantizam stilska formacija kojom se izražavaju krajnosti u osjećajima, pa možemo govoriti o romantičarskoj hiperbolizaciji osjećaja. Za romantičarsku poeziju karakteristične su stoga semantičke opozicije tipa nemir  $\rightleftharpoons$  spokojstvo, misao  $\rightleftharpoons$  strast, mašta  $\rightleftharpoons$  zbilja, ropstvo  $\rightleftharpoons$  sloboda, zlo  $\rightleftharpoons$  dobro, duša  $\rightleftharpoons$  tijelo, život  $\rightleftharpoons$  smrt, nebo  $\rightleftharpoons$  zemlja (primjeri iz Ljermontova), a za opsesivnost romantičarskih junaka značajan je citat iz ispovijesti Mcirija u istoimenom spjevu:

»Poznavah jedne samo misli vlast —  
Jednu — ali usplamtjelu strast...«

Upravo se zato u romantičarskoj epici razvijaju postupci kojima je prethodio engleski »gotski roman« — građenja fabule koja likove dovodi u napregnuta duševna stanja (ljubavi ili mržnje, sućuti ili zlobe), stvaranja karaktera abnormalnih ili natprosječnih ljudi kojih se osjećaji dadu hiperbolizirati. Jedan je od izrazito romantičarskih likova stoga nakazni Quasimodo u Hugoovu romanu *Nôtre-Dame de Paris* (1831); Ljermontov u *Mciri* izvodi

<sup>40</sup> Usp. D. Živković, *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd 1970, str. 247—251.

dječaka iz manastira na jedan dan u slobodu da bi oblikovao njegove napregnute emocije, a Puškinova su djela, čak kada pisac već odustaje od temeljnih načela romantizma, naseljena likovima koji su dovedeni do ludila (German u *Pikovoj dami*, Marija u *Poltavi*, Jevgenij u *Bakrenom konjaniku*). Mickiewiczova apologija bezumlja u *Romantičnosti* također je karakteristična za antiracionalistički svijet ekstremnih emocija.<sup>41</sup> Idealizacija dobra i ljubavi s jedne strane, naglašavanje zla i mržnje s druge strane ne služi u romantizmu moralnom i etičkom vrednovanju, nego i te opozicije služe hiperbolizaciji osjećaja i uklapaju se u romantičarski sustav krajnosti.

Apstraktne likove odjevene u rimske toge, romantizam zamjenjuje »lokalnim koloritom« (*couleur locale*), ali likovi time ne postaju mnogo stvarnijim. Za romantizam, prema tome, nije karakterističan ni »sjeverni« ni »južni« krajolik, ni svijet germanskih ili slavenskih mitova navodno suprotstavljen motivima antike, pa s pravom tvrdi Gukovski kako npr. opstojnost talijanskih i helenskih motiva u Batjuškovljevu pjesništvu nimalo ga ne odvaja od romantizma, jer njegova motivika »nema zadaće da rekreira objektivnu zbilju ni antiknog ni ruskog života, već ima samo namjenu da izazove emociju, a za to su sva sredstva dobra i sva su podjednako uvjetna.«<sup>42</sup> Hiperbolizaciji osjećajnoga svijeta podređena je u romantizmu i tako često naglašavana fantastika. Iz srednjovjekovnih legendi, pučke predaje, usmene književnosti i nacionalne mitologije (koju i sam stvara) romantizam doista preuzima mnoge elemente fantastike, ali sam romantizam u biti »nije fantastika, nije bajoslovnost, nije mašta«, nego su sve ovo samo popratne pojave u stilskoj formaciji koja je »vidjela svijet kroz doživljaj individuuma i nije željela da vidi individuum kroz socijalnu i povijesnu zakonitost koja ga je stvorila.«<sup>43</sup> Postavivši nasuprot racionalizmu klasicizma s prosvjetiteljstvom iracionalizam i emocionalni svijet čovjekov, uveo je romantizam u svoje strukture i snage koje ravnaju zbivanjem, ali su postavljene izvan čovjeka, naravne ili vrhunaravne, a često su svojim literarnim porijeklom vezane za usmenu tradiciju pojedinih naroda.

<sup>41</sup> Usp. D. Tschizewskij, *Welt der Slaven I*, 1956, str. 32.

<sup>42</sup> G. A. Gukovskij, *cit. djelo*, str. 100.

<sup>43</sup> *Isto*, str. 82.

### Nemotiviranost zbivanja

Romantičarska djela u pravilu nemaju cjeloviti motivacijski sustav. Duša se ne može iskazati pripovijedanjem kao kontinuiranim redosljedom zbivanja — ovo načelo s Ljermontovljevim Mcirijem (»A može li se duša ispričovijedati?«) izriču romantičari. U romantičarskim djelima dijelovi zbivanja uopće nisu motivirani, često se pojavljuju motivacije fantastikom (sudjelovanjem nadnaravnih sila), a nekad dominiraju psihološke motivacije. U nekim djelima pojavljuju se dvojake motivacije, realne i ionalne (usp. primjer iz Mickiewiczovih *Dziada* kod Skwarczyńske).<sup>44</sup> U biti romantičarski iracionalizam vodi prema naglašavanju »slučajnosti zbivanja, nedostatku unutrašnje veze među njima«, pa i fatalizmu koji znači »nerazumljivu i tajnu nužnost koja vlada svijetom« te »zabranjuje pjesniku da suviše ističe motivacijske veze«. Kao primjer takva fatalističkog osjećanja svijeta Skwarczyńska navodi djelo Juliusza Słowackog *U Švicarskoj* u kojemu mnoga mjesta u fabuli nisu motivirana, pa ni središnje — smrt pjesnikove voljene žene.<sup>45</sup> U Prešerenovu *Krstu pri Savici* »uzročnost vremenski sukcesivnih pojava« odaje još uvijek nazočan klasicistički ideal, ali tema sudbine i oblik lirске ispovijedi u kojoj »ne nalazimo u prvom planu logičnu, predmetnu povezanost događaja, već događaje udružuje u cjelinu čuvstveni ton koji izvire iz lirskog osjećanja« bitno određuje i taj spjev kao romantičarski.<sup>46</sup>

### Fragmentarnost struktura

Ako je klasicizam polazio od racionalizma i književnost podređivao vrednovanju ljudskih postupaka polazeći od etičkih i moralnih normi, pa djela ove stilske formacije predstavljaju konstrukcije s logičnim planom, rasporedom građe i jasno određenim suprotstavljanjem smislenih cjelina, onda romantizam predstavlja opreku »pravilnosti« izgradnje književne umjetnine i uvodi smisaonu eliptičnost, često i grafički istaknutu (usp. ispuštanje cijelih strofa u *Jevgeniju Onegi*

<sup>44</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, str. 139.

<sup>45</sup> *Isto*, str. 143.

<sup>46</sup> Usp. J. Pogačnik, *Pjesništvo Franceta Prešerenova u Veliki romantičari*, Zagreb 1971, str. 31—32.

nu, interpunkciju u Máchinu *Maju*),<sup>47</sup> služi se aluzijama i neodređenostima (*Unbestimmtheitsstellen* prema Ingardenu), počam od neodređene vrijednosti simboličnoga albatrosa u Coleridgeovoj *Pjesmi o starom mornaru* pa sve do neodređeno tajanstvene prošlosti Byronovih junaka ili nejasnih rodbinskih veza likova Mickiewiczeva *Gospodina Tadije*.<sup>48</sup> Upotrebu »neodređenih riječi« (neki, nekakav, kao da, čini se) i »bajoslovnih epiteta« (čudni, tajanstveni, nejasni, neobjašnjivi) s pravom je stoga Žirmunski smatrao oznakom romantičarskoga stila.<sup>49</sup>

Necjelovitost romantičarskih struktura ogleda se i u kompozicijskim odnosima. Lamartineovi su spjevovi, usporedimo li ih s klasicističkim, epizodični i rascjepkani; Byronovi su suvremenici izgledali kao da su sastavljeni iz fragmenata; Ljermontovljev *Demon* sav je u »oštrom smjenjivanju nepokretnih, statično postavljenih epizoda«,<sup>50</sup> a naglašeno je fragmentaran, dakako, i Njegošev *Gorski vijenac*. Kompozicijska rascjepkanost uočljiva je i u prozi za koju je karakteristična digresivnost, labavo nanizano pripovijedanje, a neke romantičarske pripovijesti »služe se u strožem smislu izražajnim sredstvima glazbe«, pa npr. Hoffmannova novela *Zlatni lonac* »ne razvija samo radnju pomoću provodnih motiva, nego se služi provodnim motivima da jasno razluči pojedine dijelove građe«.<sup>51</sup> Veće prozne cjeline nastaju nekada također iz labavo povezanih fragmenata, pa izgradnja romana putem ciklizacije novela u Ljermontovljevu *Junaku našega doba* ovo djelo genetski još uvijek vezuje za romantizam.

### Hibridnost književnih vrsta

Lirsko načelo prema kojemu se u biti ravna izgradnja romantičarskog djela narušava u klasicizmu ustaljeni sustav književnih rodova i vrsta. Epika i dramatika bitno se preoblikuju. Drama ne samo što se oslobađa od klasicističkih normi (tri jedinstva), nego

ujedno teži prema stapanju s lirskim pjesničkim oblicima i spjevovima: Goetheov *Faust* ostvario je taj »nedramatski program romantičke drame«,<sup>52</sup> »nedramatski« su, fragmentarni i s naglašenim monološkim i izrazito lirskim dijelovima — Mickiewiczevi *Dziady*, a različita genološka tumačenja *Gorskoga vijenca*<sup>53</sup> rječito su svjedočanstvo o »hibridnosti« njegova oblika. Ako je za klasicizam bio karakterističan herojski ep u kojemu se govorilo o odlučnim za povijest naroda ili države zbivanjima, onda je za romantizam postao značajnim lirsko-epski spjev (poema) što ga je posebno razvio Byron kao model koji je prihvaćen i u mnogim istočnoevropskim književnostima, pa je i Demeterovo *Grobničko polje* »tipična ranoromantičarska poema, prva te vrste u hrvatskoj književnosti, kojoj su najveća kvaliteta lirске partije«.<sup>54</sup> Uklapanje lirskih pjesama u tkivo pripovijesti i oblik »dramskih pripovijesti« kod Tiecka ili *Jevgenij Onegin* kao Puškinov »roman u stihovima« također su značajna svjedočanstva mišljanja književnih vrsta.

Već je u engleskom predromantizmu roman dobio pravo građanstva u sustavu književnih vrsta. Evropski je romantizam preuzeo njegove tekovine: razvio je tipove romana u kojima je psihološki razvoj ljudskoga karaktera i njegovih osjećaja postavljen u središte strukture; u tom je smjeru unaprijedio model tzv. »razvojnog romana« (*Entwicklungsroman*), a osobito je gajio romane u kojemu su središnji karakteri postale izrazito čuvstvene ličnosti napregnutih do ekstreme emocija, pa su građe za takve romane davali životi umjetnika (njem. *Künstlerroman*) kao npr. u Tieckovu *Franzu Sternbaldu* ili Novalisovu *Heinrichu von Ofterdingenu*, a ovoj skupini pripadaju dakako i neke Gogoljeve novele (*Portret*) ili novele Vladimira Odojevskoga s likovima zbiljskih umjetnika (*Piranesi*, *Sebastian Bach*, *Posljednji Beethovenov kvarter*). Međutim, upravo postavljanjem karaktera u središte strukture proznoga djela i podizanjem »prezre- ne proze« (Puškin) na sve dominantnije mjesto u sustavu književnih vrsta, romantizam je pripremao tlo novoj stilskoj formaciji. Već neka djela romantičarske provenijencije

<sup>47</sup> Usp. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* III, Praha 1948, str. 102—103.

<sup>48</sup> Usp. H. Markiewicz, *Problem miejsc niedookreślenia w dziele literackim*, »Ruch Literacki« XIII, 1972, 1 (70), str. 8—9.

<sup>49</sup> V. Žirmunskij, *cit. djelo*, str. 79—80.

<sup>50</sup> U. Foht, »*Demon*« *Lermontova kak javlenie stilja* u zborniku *Literaturovedenie*, Moskva 1928, str. 131.

<sup>51</sup> O. Walzel, *cit. djelo*, str. 248.

<sup>52</sup> Isto, str. 264.

<sup>53</sup> Usp. D. Arežina, *Petar Petrović Njegoš, 'Gorski vijenac' u Veliki romantičari*, str. 90—91.

<sup>54</sup> M. Živančević, *Dimitrije Demetra Grobničko polje*, Zagreb 1973, str. 31.

cije razvijaju socijalno-psihološke motivacijske sustave i njima primjerenu opisnost (Puškinov *Jevgenij Onegin*, dijelom i Mickiewiczev *Gospodin Tadija*), stvara se niz prelaznih proznih oblika (Ljermontovljevi *Junak našega doba*), a i za mnoga djela ranoga realizma karakteristični su elementi koji potječu od romantičarskih načela književnoga oblikovanja (fabula Dickensovih romana, lirске digresije u Gogoljevim *Mrtvim dušama*, neki stilski kompleksi u Senoinim novelama). Mjesto romantičarske lirike i široke zone njezina utjecaja na druge književne vrste zauzima u slijedu evolutivnog procesa čvrsta struktura realističkog romana.

### Funkcija izražavanja

Uz estetsku funkciju koja je nazočna u svakoj jezičnoj umjetnini romantizam razvija posebnu funkciju izražavanja subjektivnih osjećaja ljudske jedinice koja se, u pravilu, nalazi u odnosu opozicije prema normama društvenoga vladanja, pa tako često dolazi u romantičarski sukob s društvenim strukturama koje onemogućuju razvitak »naravne« osjećajnosti ili ne odgovaraju idealnim težnjama jedinice. Ekspresivne funkcije isticali su i mnogi teoretičari romantizma nasuprot mimetičkim i pragmatičkim stavovima.<sup>55</sup> Romantičarski su pjesnici, gubeći vjeru u razumno uređenje svijeta, prestali da budu učiteljima, didaktima i prosvjetiteljima, ističući vrlo često kako ih ne zanima auditorij kojemu se obraćaju (Shelleyjeva usporredba pjesnika s osamljenim slavujem u tami, Puškin: *Pjesnik i gomila*), ali kako su često njihovi subjektivni osjećaji odgovarali raspoloženjima cijelih društvenih skupina, oni su postajali žrecima, prorocima, vizionarima koji svojom pjesničkom intuicijom predviđaju, prorokuju ili naslućuju sudbine cijelih nacija. Napose to vrijeđi za književnosti naroda koji su upravo u razdoblju romantizma razvijali ili branili svoju nacionalnu individualnost, pa su romantičarski pjesnici u njihovoj svijesti postajali nosiocima izražavanja nacionalne svijesti i identiteta (pojam 'wieszczka' u poljskoj književnosti, Puškin, Prešeren ili Petöfi kao narodni pjesnici), pojedincima izuzetne nadarenosti. Tako su još za Šenou 1876.

<sup>55</sup> Usp. odjeljke *Expressive Theories* i *Expressive Theory and Expressive Practice* u citiranoj Abramsovoj knjizi, str. 21—25, 97—99.

veliki romantičari (Byron, Hugo, Puškin, Ljermontov, Mickiewicz, Słowacki, Radičević, Prešeren, Vraz i dr.) »apostoli« poezije, »njezini mezimci, svi vjesnici božanstvenoga sklada koji čovjeka primiće zvijezdama«.<sup>56</sup>

Romantičarskoj funkciji izražavanja osjećaja odgovara i romantičarska emocionalna recepcija književnog djela.<sup>57</sup> Čitalac što ga je stvorilo doba romantizma tražio je od književnog djela prvenstveno emocionalni doživljaj i vrednovao je književnost prema tome koliko ga ono može emocionalno uzbuditi, koliko je ono »čuvstveno«, »osjećajno«, pa i »iskreno«. Pjesnikovi su ideali mogli biti »nedostižni«, ali su njegovi osjećaji morali biti »naravni« i bliski čitačevoj »duši«. Pri tome je značajan moment identifikacije čitačeve s lirskim subjektom ili »junakom« književnog djela. Takvu je sentimentalno-romantičarsku čitateljicu Puškin oblikovao u svojoj Tatjani koja se »zamišljala junakinjom« predromantičarskih romana Richardsonovih, Rousseauovih i Mme de Staël i »sebi prisvajala tuđe oduševljenje, tuđu tugu, šapćući u zaboravu napamet pismo za miloga junaka« (*Jevgenij Onegin*, poglavlje III, X strofa), a tip takvoga čitačca nedvojbeno postoji i danas. Odatle popularnost pjesnika moderne književnosti koji uspostavljaju kontinuitet s romantičarskom tradicijom (Dobriša Cesarić u hrvatskoj književnosti).

### Književno-povijesni opseg pojma romantizam: Njemačka književnost

Primijenimo li mjerila izvedena iz evropskih književnosti na njemačku književnost, koja je najpotpunije razvila teoriju romantizma, mi ćemo u djelima pripadnika pokreta »Sturm und Drang«, a također i kod Herdera naći osobine koje bi ih svrstale u predromantizam, a od »klasika« romantičarske ćemo elemente naći u Schillera (»Vrlo je teško naći išta klasičko u Schillerovoj praksi« — piše Wel-  
lek), dok se svojim lirskim pjesmama, *Faustom* (1808), *Wilhelmom Meisterom* (1795—1796) i *Wertherom* (1774) Goethe »savršeno uklapa u evropski romantički pokret, čijem je stvaranju pomogao bar koliko i svaki drugi po-

<sup>56</sup> *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga*, Zagreb 1876, str. I.

<sup>57</sup> Usp. R. Lesňák, *Typologické problémy výskumu recepcie literatúry*, »Slovenská literatúra« XX, 1973, 3, str. 285—288.

jedini pisac.<sup>58</sup> U tako shvaćenom njemačkom romantizmu tek će biti jače naglašeni helenski motivi (Schiller, Goethe, ali i Hölderlin) i »antička maskerata ideja« (izraz Gukovskog).<sup>59</sup> Također će rani njemački romantizam iskazivati još uvijek veću ravnotežu između racionalizma i intuitivnosti, pa i čvrstinu pjesničkih oblika. Napose je i za teoriju i praksu njemačkog romantizma značajan sudnos književnosti i glazbe (dok njemački književnici pokušavaju unijeti glazbena načela u književnost, dotle se Beethoven, Schubert, Schumann ili Weber služe tekstovima ili motivima iz pjesništva), pa s time u vezi i razvoj oblika pjesni (Lied). Osim »Sturm und Dranga« i kasnije »Mlade Njemačke«, njemački romantizam bit će manje povezan s društvenim i političkim radikalizmom svojega vremena. Kada je riječ o njemačkom romantičkom pokretu, valja na prvom mjestu spomenuti jensku grupu koja se afirmira između 1790. i 1800. i u koju spadaju Wackenroder, Tieck i Novalis s pjesništvom »modrog cvijeta« — ova grupa usvaja u osnovi teorije braće Schlegel, a filozofski je inspiriraju Fichte, Schleiermacher i Schelling, pa je njezin romantizam i programatski obilježen (Novalisove *Himne noći*, 1800. i dr.). Oko 1803. u Berlinu se formira nova škola s von Arnimom, La Motte-Fouquéom i Chamissoom, a između 1806. i 1808. stvara se hajdelberška grupa s Brentanom, Eichendorffom i braćom Grimm, poznatim obrađivačima usmenih pripovijetki. Izvan grupa stoje Jean-Paul, Hölderlin i Kleist, a također vrlo značajan za razvitak proznih struktura i grotesknog duha u evropskim književnostima E. Th. A. Hoffmann. U ratno vrijeme između 1811. i 1813. razvijaju se oblici s naglašenim nacionalnim funkcijama u djelima Körnerovim, Schenkendorfovim i Arndtovim koja postaju modelima patriotskoga pjesništva i u drugim književnostima.<sup>60</sup> U Austriji u sklopu romantizma djeluju Grillparzer, Stifter i Lenau, ali će i ovdje, kao i u Njemačkoj, romantizam uskoro prijeći u stil građanskog bidermajera. S druge strane njemački romantizam poprima i socijalno funkcionalne oblike unutar pokreta »Mlada Njemačka«, posebno u ironičnoj već prema romantičarskim toposima Heineovoj poeziji.

<sup>58</sup> R. Velek, *Kritički pojmovi*, str. 114.

<sup>59</sup> Usp. G. A. Gukovskij, *cit. djelo*, str. 176.

<sup>60</sup> Usp. Mira Gavrin, *Pjesništvo ilirskog preporoda u odnosu na njemačko i austrijsko pjesništvo* u zborniku *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 51—120.

## Francuska književnost

Počeci francuskog romantičarskog pokreta obilježeni su imenima Mme de Staël i Chateaubrianda, ali se predromantizam u francuskoj književnosti pojavljuje već u 18. st., pa ćemo ga naći kod opata Prévosta, a književni historičari u Rousseauovim djelima i idejama vide jedno od temeljnih izvorišta romantizma. Osim toga i u francuskom 19. st. nalazimo mnoge pojave koje podsjećaju na njemački »Sturm und Drang«. Čitav niz romantičarskih tema i ideja nalazimo zatim kod Charlesa Nodiera, napose u njegovim bajkama i fantazijama, a također i u *Pjesničkim razmišljanjima* (*Médiations poétiques*, 1820) Lamartineovim. Izraziti je romantičar i Alfred de Vigny, a svojim je proročkim žarom Victor Hugo postao središnjom osobom romantičarskoga pokreta i njegov je najproduktivniji pjesnik. U romanu *Ispovijest djeteta svoga stoljeća* stvorio je Alfred de Musset reprezentativan model romantičnog junaka u prozi, a romantičar je i kasniji preteča simbolizma i nadrealizma, tvorac mitova i snova Gérard de Nerval. I francuska je književnost u uskoj vezi s cjelokupnom kulturom razdoblja romantizma, pa ćemo romantičare naći i među slikarima (Delacroix) i glazbenicima (Berlioz).

## Engleska književnost

Napose je predromantizam razvijen u engleskoj književnosti, pa se često ukazuje na Thomsonova *Godišnja doba* (*The Seasons*, 1726—1730) kao djelo s autentičnim osjećajem prirode, na Richardsonov roman *Clarissa* (1748) u kojemu je anticipiran bajronistički junak, a posebno na predromantičarske pjesnike Younga, Graya, Macphersonovu mistifikaciju *Ossianovih spjevova* (1760) i na »gotske romane« Walpolea ili A. Radcliffe kao na preteče romantičarske proze. U osamdesetim godinama 18. st. pojavljuje se već lirski pjesnik W. Blake s karakterističnim shvaćanjem mašte kao stvaralačke moći, a posebno je za engleski romantizam važna godina 1798, kada se pojavljuju Wordsworthove i Coleridgeove *Lirske balade* kao djelo dvojice predstavnika »jezerske škole« (lakisti). Poslije 1815. nastupa drugi naraštaj engleskih romantičara s Byronom, koji je stvorio modele što su posebno utjecali na romantizam u srednjoj i istočnoj Evropi, Shelleyjem i Keatsom. Posebno je pak za razdoblje romantizma u engleskoj književnosti značajna pojava povijesnih romana Scottovih koji se ne mogu pot-

puno ubrojiti u stilsku formaciju romantizma, ali će u 19. st. biti trajnim modelom za evropski povijesni roman (Manzoni, Puškin, Šenoa, Jirásek, Sienkiewicz i dr.).

### Talijanska i španjolska književnost

Postojanje razvijenog romantizma u Italiji često se osporavalo zbog toga što je talijanska književnost dugo iskazivala privrženost klasicizmu, pa ipak Leopardijeva je poezija u biti romantičarska, a u sklopu evropskoga romantizma stvaraju također Foscolo i Manzoni, posljednji napose kao predstavnik povijesnoga romana koji bar genetski pripada romantičarskoj epohi (*Zaručnici — I promessi sposi*, 1827). Kratkoga je vijeka bio međutim španjolski romantizam koji je jednim svojim dijelom usko povezan s borbom za nacionalnu nezavisnost (José de Espronceda).

### Ruska književnost

Osebužno se razvijao i ruski romantizam koji je nastajao u oponašanju engleskih i njemačkih predromantičara i romantičara (Zukovski), imao svoj »Sturm und Drang« u pjesništvu dekabrističkoga naraštaja (Rilejev i dr.), rastao je s jačanjem Byronova utjecaja (Puškinovi »južni spjevovi« i lirika, Ljermontov), ali je u snažnoj Puškinovoj osobi ova književnost sjedinjavala klasicističke tradicije i anticipirala elemente budućih realističkih struktura (*Jevgenij Onegin*, 1823—1831). Ruski predromantizam (osobito Karamzinov sentimentalizam) i romantičarska orijentacija ruske književnosti nedvojbeno su dali golem prilog čvrstom konstituiranju jezika ruske književnosti i stvorili temelje modernoga ruskoga jezika uopće.

### Srednjo- i istočnoevropske književnosti

Poljski romantizam najrazvijeniji je ne samo u slavenskim književnostima nego i u cijeloj »istočnoevropskoj« zoni. Njegovi glavni predstavnici: Mickiewicz, Słowacki, Kraśiński stavljaju romantičarske strukture u službu nacije, tvorcima su nacionalne mitologije i simbolike, a sami istupaju kao nacionalni proroci.

Kao zastupnik obespravljenog ukrajinskog puka i u živom dodiru ne samo s ruskim i poljskim roman-

tizmom nego i s tradicijom usmenoga pjesništva vlastitog naroda nastupa i tvorac jezika ukrajinske književnosti — romantičar Taras Ševčenko.

Manje je razvijen češki romantizam — književnost češkog preporoda (*obrození*) klasicističke i sentimentalističke provenijencije podređena je nacionalnoj funkciji, pa je tek K. H. Mácha istinski romantičar.

U Slovačkoj se romantizam oslanja na tradiciju usmene književnosti (Štúrova škola), pa upravo to doba stvara zaseban slovački književni jezik.

Težnjama prema epičnosti i stvaranju nacionalne mitologije odlikuje se u nacionalnom smislu funkcionalni mađarski romantizam s Mihályem Vörösmartyjem i Sandorom Petöfijem kao najistaknutijim pjesničkim ličnostima.

Kako se epoha romantizma u evropskim književnostima podudara s razvitkom nacionalnih pokreta i stvaranjem modernih nacija, pa i konstituiranjem nekih književnosti kao nacionalnih, napose u srednjoj i istočnoj Evropi, to se vrlo često pojam romantizma proširuje na ove nacionalne pokrete i njima podređenu književnost, a govori se i o posebnom tipu »nacionalnog romantizma«. Svakako je za taj tip književnosti karakterističan naglašeni odnos prema nacionalnoj usmenoj predaji, orijentacija na pučki govorni jezik, ali i izrazita modifikacija romantičarskih struktura u skladu s nacionalnom funkcijom književnosti. U takvim je književnostima manje naglašena težnja prema lirskom načelu, trajnija su u njima prosvjetiteljsko-didaktična načela funkcioniranja književnosti u društvu, a sklonije su sentimentalizmu i predromantičarskim oblicima negoli razvijenom romantizmu.

### Jugoslavenske književnosti

Ovo vrijedi i za jugoslavenske književnosti, a među njima i za slovenski romantizam s Prešerenom kao najistaknutijom pjesničkom pojavom, Vrazovim slovenskim pjesmama i Jenkom. Klasicizam u Sloveniji nije bio razvijen, pa se romantizam nije formirao u sukobu s klasicističkim normama, nego evolutivnim putem, neposredno iz oblika koje je priznavao klasicizam. Bio je podređen potrebama stvaranja slovenske nacije i jezika, pa je i to smanjivalo pjesnikovu subjektivnost i hiperboliziranje emocija. Zato je u njemu manje razvijena metaforika koja ostaje jasnom i razumljivom, a pjesnici se »podređuju načelu unutrašnje ravnoteže ko-

ja harmonizira racionalne, osjećajno-moralne i nazorsko-predodžbene elemente.<sup>61</sup> I sam Prešeren gaji pretežno čvrste oblike (sonet, sonetni vijenac, balada, gazela) premda ćemo u njega naći i izricanja hiperboliziranih doživljaja i karakterističan za romantizam oblik lirsko-epскоga spjeva (*Krst pri Savici*, 1836).

U hrvatskoj književnosti razdoblja narodnoga preporoda romantizam se nije mogao potpuno razviti također zbog orijentacije na tradiciju hrvatske renesanse i baroka, pa se jedno od najznačajnijih djela ovoga razdoblja, Mažuranićeva *Smrt Smail-age Čengića* (1846) ni po svojoj kompoziciji ni po svojoj metaforici, a napose zbog izostajanja lirskog načela, ne može smatrati romantičarskim djelom. Romantičarski je, međutim, Demeterov spjev *Grobničko polje*, a Vraz preuzima također romantičarske modele i govori o romantizmu, ali same modele primjetno transformira u skladu s poetikom predromantičarskoga sentimentalizma. Kako romantizam u hrvatsku književnost dopijeva relativno kasno, kada je već u Evropi kanoniziran, to se on pojavljuje i u »akademiziranom« obliku, dijelom već u Petra Preradovića, napose pak u Franje Markovića, ili pak u znaku orijentacije na usmenu epiku (Luka Botić), i to tek u pedesetim i šezdesetim godinama.

Izrastao na temelju bogate usmene tradicije i klasicističke topike, ali komponiran kao spjev u dramskom obliku, s osamljenim i superiornim temeljnim likom, Njegošev *Gorski vijenac* (1847) približava se modelu romantičarskoga pjesmotvora. Spjev je također pridonio stvaranju crnogorske nacije.

Usmena pjesnička tradicija, podržana Vukovom jezičnom reformom, karakteristična je i za cjelokupnu srpsku književnost u doba romantizma. Oslonac na usmenu tradiciju, ali i na klasicističke oblike i simbole karakterističan je za Simu Milutinovića Sarajliju, ali je ona znatniji pečat udarila pjesništvu Branka Radičevića, koje se od evropskih modela odvaja svojim vitalizmom (sve do posljednje faze u njegovu stvaranju), a »senzualni optimizam« srpskoga pjesništva (B. Radičević, Zmaj J. Jovanović, Đ. Jakšić, L. Kostić) također je u vezi s »borbenom težnjom za nacionalnim oslobođenjem, koja nije dopuštala nikakva depresivna stanja« i sa »sremsko-vojvođanskom« lirskom usmenom tradicijom (»bečarac« i dr.). Osim toga ovo se pjesništvo razvijalo mahom u šezdes-

tim i sedamdesetim godinama kada je već romantizam u evropskim književnostima dotrajao i razvijao oblike »sniženog« romantizma (Heine, bidermajer) s jedne strane, čvrste pak »parnasovske« strukture s druge strane, pa je postavljena teza prema kojoj se srpski romantizam »raslojava i deli u dva toka: realističko-folklorni i umetničko-larpurlartistički«.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Usp. D. Živković, *Dve stilske crte srpskoga romantizma*, u knjizi *Ritam i pesnički doživljaj*, Sarajevo 1962, str. 71—72. — U istoj studiji tiskanoj u knjizi *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd 1970, ovaj je zaključak izostavljen.

<sup>62</sup> J. Pogačnik, *Zgodovina slovenskega slovstva* III, Maribor 1969, str. 120.



## HRVATSKI NARODNI PREPOROD (Leksikografska obrada)

### **Ilirizam i narodni preporod**

Ilirizmom obično zovemo književni, kulturni i društvenopolitički pokret u Hrvata u drugoj polovici tridesetih i u četrdesetim godinama 19. st., a u nekih autora taj naziv postaje nazivom književnopovijesnoga razdoblja (1835—1850) hrvatske književnosti<sup>1</sup>. Smatrajući, pogrešno, da su južnoslavenski narodi potomci starih, izumrlih Ilira, predstavnici pokreta, posebno Gaj u *Oglasima* za »Danicu« 1835. i 1836, zalagali su se za to da pod ilirskim imenom svi južni Slaveni »na osnovu zajedničkoga književnog jezika i pravopisa stvore jedinstvenu književnost, uz jedinstven narodni osjećaj«.<sup>2</sup> Pokret nije naišao na odziv u Srbiji, dok su Slovenci samo pojedinačno prihvatili njegove ideje (Vraz), a manje značajnih odjeka bilo je i u Bugarskoj. Razvijajući, na novim načelima, kontinuitet ideje hrvatskog nacionalnog okupljanja koja se očitovala i prije ilirizma,<sup>3</sup> pokret je uspio okupiti veći dio hrvatske inteligencije u gotovo svim hrvatskim krajevima i s pozivom na hrvatsku književnu tradiciju, prvenstveno hrvatske renesanse i baroka

<sup>1</sup> A. Barac, *Hrvatska književnost I, Književnost ilirizma*, Zagreb 1964.

<sup>2</sup> A. Barac, *cit. djelo*, str. 36.

<sup>3</sup> Usp. F. Fancev, *Dokumenti za naše podrijetlo hrvatskoga preporoda*, Zagreb 1933.

u Dubrovniku i Dalmaciji, kao i na usmenu predaju štokavskoga narječja, razviti hrvatski jezični standard na temelju novoštokavskih govora. Do prihvaćanja ovoga standarda dolazilo je već u 18. st., posebno u djelima Andrije Kačića-Miošića i Antuna Relkovića, ali je on sada, odbacivanjem kajkavskoga književnog jezika, prevladao u svim hrvatskim sredinama, a ustanovljene su mu i početne pravopisne i gramatičke norme (Gajev pravopis i Babukićeva gramatika, 1836). Pokret je uspio učvrstiti nacionalnu svijest Hrvata i razviti književnost na novim temeljima, pa stoga radije govorimo o hrvatskom narodnom preporodu kao točnijem pojmu kojim obilježavamo ujedno književnopovijesno razdoblje između 1836 (uvođenje štokavskog jezičnog standarda i u sjeverozapadnu Hrvatsku, »Danica ilirska«) i 1850. kao prvu periodu veće epohe u kojoj književnost nastupa prvenstveno u funkciji konstituiranja moderne hrvatske nacije.

#### Književnost narodnog preporoda

Upravo izrazita nacionalna funkcija književnosti hrvatskoga narodnog preporoda daje ovom razdoblju jedinstveni značaj, iako ne možemo govoriti i o jedinstvenoj stilskoj formaciji. Premda je ovo razdoblje dovođeno najčešće u vezu s evropskim romantizmom i mjereno njegovim odrednicama,<sup>4</sup> najbolja njegova ostvarenja nastala su tamo gdje se književnost oslanjala na pjesnički jezik hrvatskoga baroka i pretpreporodnu tradiciju,<sup>5</sup> a najčešće segmentira ono različite stilske postupke evropskih stilskih formacija, od klasične tradicije (koje su elementi ojačani opstojnošću hrvatskoga latiniteta i nastavom latinskoga jezika i književnosti u školama), preko sentimentalizma (koji je nalazio potvrdu u idilično-pa-

storalnim oblicima hrvatske renesanse i baroka)<sup>6</sup> i drugih predromantičarskih oblika, zatim i društveno funkcionalnoga pjesništva kakvo se razvilo u Evropi, a posebno u Njemačkoj i Austriji, u vrijeme Napoleonovih ratova (preporodne budnice i davorije), pa sve do romantizma, kojega modeli dinamiziraju strukture, ali se ova stilska formacija pojavljuje s otupljenim lirskim načelom u Vrazovu i Preradovićevu pjesništvu.<sup>7</sup> Hrvatski narodni preporod razvija pjesništvo apela s nacionalnim sadržajima, epske oblike (Demeter, *Grobničko polje*; Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića*), zatim i liriku s isprepletanjem patriotskih i intimnih motiva (Vraz, *Dulabije*; Preradović), bilježi početke novije hrvatske drame (Kukuljević, *Juran i Sofija*; Demeter, *Teuta*), a pojavljuju se i prve novele (Vukotinović, Kukuljević, Demeter) i putopisi (Nemčić, *Putositnice*; M. Mažuranić, *Pogled u Bosnu*). Jezičnih i književnih koncepcija preporoda, premda ne više pod ilirskim imenom, pridržavat će se, uglavnom, hrvatski književnici sve do šezdesetih godina.

<sup>4</sup> Usp. poglavlja *Evropska romantika; Odnos preporodne književnosti prema zapadnoevropskoj romantici; Mažuranić, Vraz i Preradović prema romantici* u citiranoj Barčevoj knjizi, str. 27—35, 149—151, 158—162; također i I. Frangeš, *Evropski romantizam i hrvatski narodni preporod*, u knjizi *Studije i eseji*, Zagreb 1967, str. 7—28.

<sup>5</sup> Usp. I. Frangeš, *Umjetnost Ivana Mažuranića*, u knjizi I. Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića*, Zagreb 1965, str. 9—37. i *Klasično i romantično u 'Smrti Smail-age Čengića'* u zborniku *Prilozi, VII međunarodni kongres slavista, Warszawa, Zagreb 1973*, str. 71—82.

<sup>6</sup> Usp. A. Flaker, *Književne poredbe*, Zagreb 1968, str. 47—64.

<sup>7</sup> Usp. J. Wierzbicki, *Književnost ilirizma u odnosu prema zapadnoslavenskim književnostima* u zborniku *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 121—134. i *Próba chorwackiego romantyzmu — Stanko Vraz a poezja Mickiewicza* u knjizi *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w wieku XIX*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1970, str. 42—70, također *Vrazove balade i povjestice prema Mickiewiczowej poeziji*, »Umjetnost riječi« XIII, 1969, 4, str. 273—288.

## STRUKTURA KULTURE HRVATSKOG NARODNOG PREPORODA\*

Ovaj je prikaz utemeljen na analizi dvaju temeljnih časopisnih organa hrvatskog narodnog preporoda — »Danice« (1835—1849) i »Kola«. Ta je pak analiza dovela do izrade količinskih pokazatelja učestalosti spominjanja pojedinih imena kulturnih djelatnika u ta dva časopisa. Kod izrade indeksa uzimao sam u obzir ne samo jednostavno navođenje imena (1 jedinica) nego također spominjanje u kontinuiranim tekstovima koji su dijelom ili u cjelini posvećeni pojedinim književnicima ili umjetnicima (3 jedinice), zatim citate iz djela pojedinih autora (mota, kriticke koje »Danica« donosi u zasebnoj rubrici — 2 jedinice), a naposljetku i izvorna ili prevedena djela i članke pojedinih autora koje su objavljivali spomenuti časopisi (5 jedinica). Tako je npr. indeks za ruskog pisca Karamzina dobiven na slijedeći način:

»Danica«	— 6 prijevoda	— 30 jedinica
	9 navoda imena	— 9 jedinica
»Kolo«	— 2 navoda imena	— 2 jedinice
Ukupni indeks		— 41 jedinica

Izradu takvih indeksa znatno je olakšalo potpuno izdanje pretiska »Danice«, koje je popraćeno kazalom au-

\* (Na temelju statističkih pokazatelja)

tora i imena<sup>1</sup> s potrebnim dešifriranjima i korekturama, pri čemu su sudjelovali najbolji poznavaoци hrvatskog narodnog preporoda.<sup>2</sup>

## VERTIKALNI KONTINUITET

Polazeći od takvih proračuna, možemo izraditi tabelu koja nam pokazuje koliko su koji književnici, umjetnici i znanstvenici prošlosti i »ilirske« suvremenosti bili poznati u vrijeme narodnog preporoda, isključujući, dakako, iz ove tabele hrvatske autore koji su sami nastupali kao suradnici spomenutih časopisa. Na vrhu te tablice naći ćemo ime Ivana Gundulića, pjesnika hrvatskoga baroka i autora *Osmana* — kao najznačajnijeg za »ilirce« predstavnika nacionalne književne tradicije iz vremena procvata hrvatske književnosti u Dubrovniku (indeks 215). Ovaj najviši indeks, kako znamo, potvrđuje i preporodna književnost: najizvornije djelo razdoblja — Mažuranićeva *Smrt Smail-age Čengića* u mnogome se vezuje upravo za tradiciju Gundulićeva baroka, a i Bukovčev zastor u Hrvatskom narodnom kazalištu dobiva u ovom indeksu svoju statističku potvrdu!

Nastojanja hrvatskog narodnog preporoda da uspostavi prekinuti kontinuitet s hrvatskom kulturnom tradicijom 16. i 17. stoljeća potvrđuju također relativno visoki indeksi drugih dubrovačkih pisaca. Tako se djelatnici »ilirskoga« pokreta obraćaju još Juniju Palmotiću (indeks 64) i Ignjatu Đurđeviću (indeks 58), pjesnicima 17. stoljeća — razdoblja dubrovačkog baroka. Neposredno za njima, kao rezultat potrebe za izgradnjom vertikalnog kontinuiteta (služim se ovdje ponovo Vodičkinom terminologijom)<sup>3</sup> slijede sjevernohr-

<sup>1</sup> »Danica ilirska« 1935—1849, »Liber«, Zagreb 1970—1972. 'Skupno kazalo autora', koje je izradio A. Djamić, otisnuto je u dodatku 5. knjizi, str. 47—134.

<sup>2</sup> Usp. M. Živančević, »Danica ilirska« i njeni anonimni suradnici (*Bilješke in tergo u povodu reprint izdanja*), »Croatica« IV, 5, 1973. str. 67—106.

<sup>3</sup> Usp. F. Vodička, *Struktura vývoje*, Praha 1969, str. 109—121.

vatski pjesnici 18. st. koji su pisali štokavski, a u svome stilu razvijali elemente evropskog rokoka<sup>4</sup> — Kanižlić (indeks 51) i Katančić (indeks 46). Dodamo li još indeks hrvatskog nasljedovatelja usmenog epskog stvaranja, kakvi se pojavljuju u evropskom predromantizmu, Andrije Kačića-Miošića (indeks 29), možemo izvesti zaključak o temeljnoj težnji hrvatskoga narodnog preporoda da uspostavi trajni kontinuitet s hrvatskom kulturom proteklih stoljeća i književnošću pisanom na štokavskom — i to bez obzira na njezine stilske različitosti, ali ipak s naglašenom orijentacijom na dubrovački barok. Autori hrvatske renesanse i njezina pjesništva spominju se mnogo manje: izdvajamo ovdje samo Čubranovića (indeks 11) i Lucića (indeks 11), a splitski humanist Marulić, koji je — znamo — pisao čakavski, spominje se u »Danici« samo 7 puta. Znatno se pak zanimanje za Dubrovnik i njegovu kulturnu tradiciju potvrđuje i visokim indeksom historičara dubrovačke republike — F. M. Appendinija (indeks 24).

Sa zanimanjem za tradiciju hrvatske književnosti u Dubrovniku i Dalmaciji možemo povezati i često spominjanje imena pisaca talijanske renesansne književnosti, poimence Petrarke (indeks 20), tvorca rado viđenih u preporodnoj književnosti soneta, i Tassa (indeks 20) uz čije se ime vezuje geneza Gundulićeva djela. Osobito pak valja naglasiti, ako je riječ o talijanskoj tradiciji, na prvi pogled neočekivano visoko zanimanje za stvaranje jednoga od »arkadijskih« autora talijanskog 18. st. — Jacopa Vittorellija (indeks 30), što rječito govori o težnji prema idilično-pastoralnim stilskim kompleksima koju će iskazivati i sama preporodna književnost. Na našoj tabeli Vittorelli zauzima više mjesto od Shakespearea (indeks 27), autora koji se često spominje, navode se citati iz njegovih djela, ali se još uvijek prijevodi njegovih djela ne objavljuju.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Usp. M. Peić, *Kanižlić i evropska kultura XVIII stoljeća*, u zborniku *Simpozij »Doprinos Slavonije hrvatskoj književnosti«*, Vinkovci—Zagreb, 1968, str. 153—158.

<sup>5</sup> Usp. R. Filipović, *Englesko-hrvatske književne veze*, Zagreb 1972, str. 83—93.

Drugi znatniji blok kulturne tradicije kojemu se često obraćaju hrvatski časopisi predstavlja klasična tradicija stare Grčke i Rima. Takvoj orijentaciji na neposredni vertikalni kontinuitet prema antici pogodovala je trajnost hrvatskog latinizma, vrlo opstojno mjesto klasičnog obrazovanja u odgojnom sustavu, a osim toga i obnova antičke tradicije u evropskim književnostima za vrijeme francuske revolucije i poslije, osobito u različitim pojavnim oblicima predromantizma, napose njemačkog »Sturm und Dranga«. Unutar »klasičnog« bloka najčešće se u hrvatskoj periodici spominje Homer (indeks 43), a za njim slijede Horacije (indeks 34), Ciceron (indeks 27), Sokrat (indeks 22), Anakreont (indeks 17) i Ovidije (indeks 13). Valja napomenuti da se ovi visoki indeksi ne pojavljuju kao rezultat prijevoda klasičnih autora (oni su uvelike tada poznati u izvornicima) nego u slijedu mnogobrojnih pozivanja, u različitim prigodama, na njihova imena i autoritet, što je osobito uočljivo kod Horacija iz čijih se djela uzimaju citati kao moto uz pojedine napise u »Danici« — i to u izvorniku.

Kršćanska kulturna tradicija ne igra u kulturnoj strukturi »ilirizma« osobito veliku ulogu. Biblijski i evanđeoski autori spominju se rjeđe nego klasični. Među njima se najvećim indeksom odlikuje David (indeks 29), zahvaljujući tome što su njegove psalme prevodili dubrovački barokni pjesnici (Đurđević).

Niti starocrkvenoslavenska pismenost ne nailazi u to vrijeme na zanimanje koje bi se moglo očekivati. U usporedbi s blokovima nacionalne i klasične tradicije imena utemeljitelja slavenske pismenosti imaju niže indekse: Čirilov je indeks — 24, Metodijev — 20, a ruskog ljetopisca Nestora — 12.

Mjesto francuske tradicije u strukturi kulture hrvatskog narodnog preporoda svakako se ne može mjeriti s mjestom te tradicije u ruskoj ili poljskoj kulturi prve polovice 19. stoljeća. Francuski klasicizam ne privlači u Hrvatskoj osobitu pažnju — Racineov indeks iznosi svega 5 jedinica, a nešto su veći indeksi samo u pisaca 18. st. — Rousseaua (indeks 16) i Voltairea (indeks 15).

## NJEMAČKA KNJIŽEVNA KULTURA

Zasebno valja razmatrati mjesto njemačke književne kulture u strukturi hrvatskog preporoda. Središte je hrvatskoga kulturnog pokreta — Zagreb — još uvijek u biti dvojezično.

Prevoditi s njemačkoga jezika nije zapravo ni potrebno u uvjetima kada se hrvatska inteligencija može služiti njemačkim izvornicima, a u Hrvatskoj izlaze novine i časopisi na njemačkom jeziku koji pružaju potrebnu informaciju. U tim okolnostima mjesto njemačke književnosti u Hrvatskoj tridesetih i četrdesetih godina 19. st., gledamo li ga iz perspektive »Danice« i »Kolak«, ne odgovara, dakako, pravom stanju stvari; ali se i kroz tu prizmu može sagledati temeljna orijentacija na pojedine pojave književne kulture, premda se ne može brojčano izraziti njezino stvarno mjesto u svijesti »iliraca«.

Neki pokazatelji privlače i u tim uvjetima našu pažnju. Tako se npr. ističe i u apsolutnim mjerilima vrlo visoko Schillerovo mjesto na našoj tabeli (indeks 139). Retorička patetika njemačkoga »klasika« očito predstavlja uzoran model. U »Danici« je njegovo djelo predstavljeno dosta reprezentativno; on se citira u mnogim glosama, a na njega se pozivaju i mnogi pisci članaka. Međutim, poslije Schillera u njemačkom bloku ne dolazi, kako bismo mogli očekivati, drugi »klasik« njemačke književnosti — Goethe (indeks 41), nego epigon njemačkoga sentimentalizma Zschokke (indeks 49) čija su djela za pisce preporodnoga razdoblja predstavljala »najiscrpnije vrela za sentimentalističke stilske klišeje«.<sup>6</sup>

Premda se geneza slavenske ideje kao pokretačke snage »ilirizma« često povezuje s imenom Herderovim, njegov indeks (36) kao da osporava bar prekomjerno isticanje njegove uloge u konstituiranju pokreta. U »Danici« on je predstavljen člankom *Slavenski puki* (1835), tri je puta njegov citat na njemačkom jeziku poslužio kao moto, često se navodi njegovo ime — ali ga u »Kolu« više nema. Poslije Herdera unutar njemačkog bloka slijedi — i tu moramo ponovo naglasiti narušava-

<sup>6</sup> Lj. Sekulić, *Literarna tradicija u novelistici Mirka Bogovića*, u zborniku *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 141.

nje vrijednosne hijerarhije njemačke književnosti — švicarski tvorac likova idiličnih »arkadijskih« pastira i pastirica Salomon Gessner, premda već s nižim indeksom (17), tek poslije njega na našoj se tabeli pojavljuju braća Grimm (indeks 16), a među njemačkim autorima ističe se još samo Kotzebue (indeks 14) na kojega se hrvatski autori pozivaju kao na dramskoga pisca.

#### MJESTO SLAVENSKIH KULTURA

Ako se hrvatski narodni preporod u svojim temeljnim težnjama orijentirao na uspostavljanje vertikalnoga kontinuiteta s vlastitom nacionalnom književnom i jezičnom tradicijom i naglašavao svoju vezu s klasičnom kulturom, a u stvaralačkoj praksi često se obraćao Schilleru i njemačkom sentimentalizmu, onda se u svojoj težnji za uspostavljanjem horizontalnoga kontinuiteta najčešće pozivao na kulture drugih slavenskih naroda. Temeljnim je modelom ideološke djelatnosti postala ideologija koju je razvijao češki narodni preporod, a temeljnu su podršku u stvarima jezične obnove na novoštokavskim osnovama ideolozi pokreta vidjeli u reformama Vuka Karadžića, kolikogod one imale različite ciljeve od »ilirskih«. Odatle i u apsolutnom mjerilu visoki količinski pokazatelji Šafarikovi (197), Kollárovi (178) i Karadžićevi (183). Valja ipak naglasiti da ni ovi visoki indeksi ne dosežu ono mjesto na »ilirskom Olimpu« koje je već zauzeo Gundulić, te da upravo u suodnosu vertikalnoga kontinuiteta, koji je usmjeren prema Dubrovniku i klasičnoj kulturi, i kontinuiteta horizontalnoga, koji vodi prema slavenskoj mitologiji i usmenoj »junačkoj« poeziji, valja tražiti temeljne suprotnosti koje karakteriziraju strukturu preporoda.

Količinski najveći blok u našim tabelama predstavljaju imena djelatnika češkoga i slovačkog preporoda. Na njegovu vrhu nalaze se Šafarik i Kollár, ideolozi koji su održavali neposredne kontakte s Gajem i njegovim suradnicima, a njihovi članovi i književna djela (*Slávy dcera* Kollárova) postali su programatskim za ideologe »ilirizma«. Ali i drugi djelatnici češkog preporoda postali

su u to vrijeme poznati u Hrvatskoj: samo da spomenemo imena Josefa Dobrovskog (indeks 45), Václava Hanke (indeks 45), Palackog (indeks 26), Jungmanna (indeks 26) i Čelakovskog (indeks 21).

Češki se pak romantizam mnogo manje odrazio na stranicama hrvatskih časopisa. Vođa romantizma K. H. Mácha jedva se spominje (indeks 3), nešto je poznatiji u tom krugu Josef Kajetán Tyl — kao prozni i dramski pisac (indeks 19), a Vraz održava vezu s K. J. Erbenom i objavljuje u »Kolu« njegove članke (indeks 11). Relativno rano pojavljuju se u Hrvatskoj i prijevodi Božene Němcove (indeks 7).

Posebno pak treba da se razmotre veze hrvatskih časopisa s djelatnicima nacionalnoga pokreta u Slovačkoj. »Danica« rado objavljuje njihove priloge ne samo zato što njihovi glasovi ulaze u opći kontekst »slavenske uzajamnosti«, nego i zato što im želi staviti na raspolaganje svoje stranice za djelatnost koja se slaže s vlastitim otporom mađarskim hegemonističkim tendencijama. Odatle vrlo visok indeks Karela Georga Romyja (123) koji u 1839/1840. surađuje u »Danici« i tiska svoje priloge protiv »ultramadžarizma«. Ali već vođa slovačkog pokreta Ljudevit Štúr (indeks 46) nije predstavljen samo svojim dopisima iz Slovačke nego i citatima iz pjesama, a u hrvatskim časopisima pojavljuju se također imena pjesnika Jána Hollýja (indeks 16) i proznoga pisca J. M. Hurbana (indeks 12).

Srpsku kulturu predstavlja ne samo Vuk Karadžić sa svojim modelom jezične reforme i orijentacijom na usmeno stvaranje u književnosti (koja se našim količinskim pokazateljima teško daje izmjeriti), nego i prosvjetitelj Dositej Obradović (indeks 117) čije tekstove »Danica« rado objavljuje, a još se radije služi njegovim autoritetom u rubrici »Njetila«. Mnogo su niži indeksi romantičara; tako npr. začuđuje relativno nizak indeks crnogorskog vladike i autora *Gorskog vijenca* — Njegoša (25), a nisu osobito visoki ni indeksi Sime Milutinovića (12) i najznačajnijeg srpskog romantičarskog lirskog pjesnika — Branka Radičevića (15). Gotovo u istom redu s romantičarima nalaze se

klasicist Lukijan Mušicki (indeks 12), ali i poznati komediograf Jovan Sterija Popović (indeks 12).

U manjoj mjeri zastupljeni su slovenski književnici. U tom se bloku imena ističu jezikoslovci Kopitar (indeks 35) i Miklošič (indeks 32), a za njima slijede pisci slovenskog prosvjetiteljstva — Valentin Vodnik (indeks 12) i predromantizma — Linhart (indeks 11). Relativno nizak indeks ima najznačajniji slovenski romantičar — Prešeren (10), što je razumljivo s obzirom na njegov stav prema »ilirskom« pokretu i, posebno, Vrazu.

Slavenski romantizam predstavlja u kulturi hrvatskog narodnog preporoda prije svega Adam Mickiewicz (indeks 116) čije ime zauzima jedno od najviših mjesta u hijerarhiji književnih suvremenika »ilirizma«. Njegovo je stvaranje postalo modelom romantičarskoga pjesništva za hrvatske pjesnike od Vraza do Franje Markovića, ali je prekrilo imena drugih poljskih pjesnika »velike emigracije«: Zygmunt Krasiński uopće se npr. u »Danici« ne spominje, ime Słowackog nalazimo samo dva puta. Visokim se indeksom među poljskim kulturnim djelatnicima odlikuje zato slavenofil Wacław Maciejowski (40) i demokratski publicist Karol Libelt, preveden u Vrazovu »Kolu« (indeks 34). Među imenima poljske književnosti ističe se prosvjetitelj iz 18. st. — Ignacy Krasicki, basnopisac kao i Dositej Obradović (indeks 24), prozni pisac s ukrajinskom tematikom — Michał Czajkowski (indeks 12) i skupljač usmenog stvaranja — Kazimierz Wójcicki (indeks 17).

Zbog želje »iliraca« da nađu sebi oslonac u ruskoj državnosti i njihovih veza sa slavjanofilskim krugovima (nekada i preko čeških publikacija), ruska kultura — kakvu upoznajemo preko preporodnih časopisa (osobito »Danice«) — predstavljena je u ponešto krivom zrcalu. Tako se najvišim indeksom među ruskim autorima odlikuje Fadej Bulgarin (48), konzervativni i režimski publicist kojega »Danica« prihvaća kao autoritet češkim posredništvom, visoko se ocjenjuje djelatnost slavjanofilskog historičara i književnika Mihaila Pogodina (indeks 26) koji je uspostavio veze s češkim preporoditeljima, a Pjotra Dubrovskog, urednika varšav-

ske »Dennice« i Vrazova informatora o ruskoj književnosti, valja smatrati neposrednim suradnikom hrvatskih časopisa. Razumljivo je također da se u tim časopisima često spominju i ruski znanstvenici — slavisti koji su posjećivali Hrvatsku — pa je stoga visok indeks Vrazova prijatelja Sreznevskog (47) i Prejsa (19).

Među imenima koja predstavljaju rusku književnost izdavaju se dva autora: to je Karamzin (indeks 41) koji je u Hrvatskoj poznat kao historičar ali i kao pjesnik i pripovjedač, a znamo za njega da pripada ruskom sentimentalizmu, a tek poslije njega slijedi Puškin (indeks 31) kao slavni pisac čije se stvaranje počelo u Hrvatskoj smatrati uzorom u kasnije doba preporoda — o čemu svjedoči mnogi citat iz Vrazova »Kola«. Valja međutim napomenuti da bi Puškinov indeks bio nešto veći da nismo prihvatili korekturu u *Kazalu po autorima* u »Liberovu« pretisku »Danice« koja je opravdano dvije pjesme pripisane Puškinu vratila njihovu autoru — Mickiewiczu (radi se o Puškinovim prepjevima Mickiewiczevih stihova).<sup>7</sup> Rusku književnost predstavljaju u našim časopisima još slavjanofilski programatski pjesnik Homjakov (indeks 15) i Jazikov (indeks 11), pjesnik koji je u kasnijem razdoblju svoga stvaranja napustio svoje slobodarske ideale i potkraj dvadesetih godina također prišao slavjanofilima. Ljermontov se u časopisima jedva spominje, premda znamo da ga je Vraz prevodio.

#### EVROPSKI ROMANTIZAM

Zapadnoevropski književni proces prvih desetljeća 19. st. privlačio je urednike hrvatskih časopisa mnogo manje od onoga što se zbivalo u slavenskim književnostima. Pa i u usporedbi s njemačkom »klasikom« i sentimentalnim piscima, prvaci evropskog romantizma slabije su zastupljeni. Među njima se većim indeksom ističe ponajprije Byron (34)

<sup>7</sup> Usp. moju studiju *Prijevodni s ruskoga i hrvatska književnost 1836—1892.* u zborniku *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 261, također i M. Živančević, *cit. rad*, str. 84, 92.

koji je preveden u »Kolu« (*Sužanj šilonski* — Vrazov prijevod), i koji je postao modelotvoračkim za hrvatski spjev (*Demeter, Grobničko polje*).<sup>8</sup> Drugi engleski romantičari jedva se spominju, ali treba upozoriti na pojavu zanimanja za Waltera Scotta (indeks 7), tvorca temeljnog modela evropskog povijesnog romana, koji je, kasnije, kanoniziran i u hrvatskoj književnosti.

Relativno je slab interes hrvatskih preporoditelja za francuski romantizam. Nešto je naglašenije mjesto u tom sklopu Victora Hugoa (indeks 14) i Lamartinea (indeks 14), ali potonjega ne samo kao pjesnika, nego i kao putopisca kroz Srbiju (prijevod u »Kolu«).

Čak ni njemački romantizam nije kao književni pokret uspio svratiti na sebe pažnju zastupnika nacionalno funkcionalne književnosti. Prevodi se doduše Jean Paul (indeks 6), spominje se i Friedrich Schlegel (indeks 4), ali nećemo u »Danici« naći ni Tiecka ni Novalisa, a ni Heine se još uvijek ne cijeni mnogo u Hrvatskoj, sudimo li prema našim časopisima.

Relativno visok indeks odlikuje međutim talijanskog romantičara Leopardija (26) što je prije svega zasluga jednoga prevodioca — dubrovačkog pjesnika Mede Pucića (u »Danici«: Orsat Počić) i njegovih prijevoda u »Danici« 1849.

Iz navedenih količinskih pokazatelja slijedi naglašenija težnja hrvatske književnosti tridesetih do četrdesetih godina da zadrži kontinuitet s njemačkom »klasičkom« (prije svega u njezinoj predromantičarskoj, šilerovskoj varijanti), zatim sa slavenskom prosvjetiteljskom varijantom klasicizma kakvu poznaju slavenske književnosti 18. st. (usp. istaknuto mjesto Dositeja Obradovića u srpskom i Krasickog u poljskom bloku, također i Valentina Vodnika), ali bez jasno izražene težnje vezivanja uz temeljni francuski model. Osobito su u strukturi »ilirske« književne kulture naglašene sklonosti prema predromantičarskim formacijama, poi-

<sup>8</sup> Usp. M. Živančević, *Dimitrije Demetra Grobničko polje*, Zagreb 1973, str. 23—31.

mence prema evropskom sentimentalizmu u njegovim njemačkim (Zschokke, Gessner) i slavenskim (Kollár, Karamzin) odvojcima — također zapravo bez znatnijih osvrtu na izvorne francuske i engleske modele. Dinamiku pak usred tako jasno vidljive orijentacije iskazuju tek pojedina imena evropskog (Byron, Leopardi) i slavenskog (Mickiewicz, Puškin) romantizma koja označuju proboje prema evropskoj književnoj suvremenosti, jače realizirane u Vrazovu »Kolu«.

Valja tome dodati da već u to vrijeme stižu u hrvatski periodični tisak obavijesti o pojavi realizma: tako o Gogolju (indeks 8) i njegovim *Mrtvim dušama* (ovo je zasluga Vrazova varšavskog dopisnika — Dubrovskog) i Balzacu (indeks 3), ali većega značenja za hrvatski književni proces ni ovi pisci još nemaju.

#### LITERARNO- FILOLOŠKA KULTURA

Iz naših računanja možemo također izvesti zaključke koji se tiču općenito kulturne strukture »ilirskog« pokreta. Možemo već na prvi pogled na našu tabelu ustanoviti da se radi o gotovo isključivo literarno-filološkoj kulturi s vidljivim zanimanjem za povijest, također funkcionaliziranu u smislu jačanja nacionalne svijesti. Visoke indekse imaju, kako smo vidjeli, književnici, filolozi i historičari slavenstva. Imena filozofa nismo ni spominjali. Njihovi su indeksi niski, premda katkada nailazimo na navode koji se tiču Kanta (indeks 6) ili Hegela (indeks 6).

Iako nijedan od časopisa koji su poslužili pri izradi indeksa nije specijalizirani književni časopis, nego su glasila općekulturnog pokreta, oni dosta rijetko pokazuju zanimanje za druge umjetnosti. Nešto više indekse među predstavnicima drugih umjetnosti imaju jedino skladatelji: najčešće se govori o talijanskim tvorcima opera — tako o Donizettiju (indeks 14) i Belliniju (indeks 10). Čak ni slavenski glazbenici ne privlače osobitu pažnju, premda su već poznati Smetana (indeks 6) i Glinka (indeks 5). Njihovi su indeksi ravni pokazateljima slavni u to doba austrijskih kompozitora — Mozarta (indeks 6) i Johanna Straussa (indeks 6). Chopina uopće nema.





Zanimanje za likovne umjetnosti ograničeno je poznavanjem epohe talijanske renesanse s kojom su povezani i hrvatski slikari. Tako dobivamo niz: Raffaello (9), Medulić (8), Tizian (6), Tintoretto (6). Michelangelo i Leonardo da Vinci spominju se samo jedan ili dva puta.

Valja bar napomenuti kako razdoblje hrvatskog narodnog preporoda u biti nije težilo stvaranju nacionalne povijesne mitologije. Povijesne ličnosti hrvatske prošlosti u našim se časopisima spominju relativno (u odnosu na povijesne ličnosti drugih naroda i to one bliže suvremenosti!) malo. Pogledi »iliraca« bili su usmjereni prema ne tako davnim događajima u Srbiji, pa Karađorđe ima srazmjerno visoki indeks (73, ovdje navodimo samo podatke iz »Danice«), visoke indekse imaju također junaci epske usmene poezije — Kraljević Marko (indeks 46) i albanski junak Skender-beg (indeks 42), visoke indekse imaju i nosioci francuske (Napoleonov je indeks 69) i ruske državnosti (Petar I s indeksom 38 i Aleksandar I s indeksom 28), a demokratsku usmjerenost pokreta označuje prilično visok indeks rimskog tribuna i republikanca Cole di Rienza (28) koji u »Danici« zauzima značajnije mjesto od branioca sigetske tvrđave — Nikole Šubića Zrinskoga (indeks 24). Druge ličnosti hrvatske povijesti spominju se još mnogo manje, pa i kraljevi srednjovjekovne hrvatske države — svakako neusporedivo manje negoli hrvatski pjesnici!

U konstituiranju hrvatske nacije tako su veću ulogu igrali pjesnici i učenjaci negoli velikaši, državnici ili vojskovođe.

Stvoriti neraskidivi kontinuitet nacionalne kulture s pozivom na književno nasljeđe renesanse i baroka u Dubrovniku, sačuvati vezu s općeevropskom baštinom stare Grčke i Rima i klasičnim idealima njemačke književnosti; stvoriti zajedništvo s drugim južnim Slavenima na temelju istovjetnosti jezika i zajedničke »narodne« kulture, sačuvane u usmenoj predaji, posebno pjesništvu; proširiti horizontalni kontinuitet prema kulturama drugih slavenskih naroda i njihovim književnim vrijednostima — to su temeljne težnje razdoblja hrvatskog narodnog

### TABELA INDEKSA

Hrvatska kultura	Evropska tradicija	Zapadnoevropska kultura 18. i 19. st.	Kultura južnih Slavena	Češka i slovačka kultura	Pojška kultura	Ruska kultura
Gundulić 215		Schiller 139 Zschokke 49	Karađiž 183	Safarik 197 Kollár 178 Rumy 123	Mickiewicz 116	
Palmotić 64 Đurđević 58 Kanižlić 51		Goethe 41	Obrovčić 117	Štúr 46 Hanka 45 Dobrovský 45		Bulgarin 48 Sreznjevski 47 Karamzin 41
Katančić 46	Homer 43	Herder 36 Byron 34 Vittorelli 30	Kopitar 35			
Kačić 29	Horacije 34 David 29 Shakespeare 27 Ciceron 27	Leopardi 26	Miklošič 32		Libelt 34 Kraszewski 33	Puškin 31 Pogodin 26
(Appendini) 24	ap. Pavao 26 Jerolim 21 Petararca 20 Tasso 20 ev. Ivan 20 Herodot 17 Anakreont 17 Platon 16 Plinije 15 Ovidije 13 Gutenberg 12	Gessner 17 Rousseau 16 br. Grimm 16 Voltaire 15 Hugo 14 Lamartine 14 Kotzebue 14 Donizetti 14	Njegoš 25 Ciril 24 Metodije 20 Radičević 15 Tekelija 14 Sv. Miletić 13 J. S. Popović 12 S. Mihunović 12 Vodnik 12 Mušićki 12 Linhart 11	Zap 34 Palacký 28 Jungmann 26 Čelakovský 21 Tyl 19	Krasicki 24	Prejs 19
P. Zrinski 17 Ferić 16 Vitezović 12 Čubranović 11 Lucić 11				Holly 16 Hurban 12 Erben 11 Purkyše 11	Kopernik 17 Wójcicki 17 Czajkowski 12	Homjakov 15 Šiškov 15 Nestor 12 Jazikov 11

preporoda koje su na našoj tabeli označene imenima Gundulića, Schillera, Karadžića, Šafarika, Kollára i Mickiewicza. Ove su težnje u biti ostvarene u hrvatskoj kulturi vremena u kojem se konstituirala moderna hrvatska nacija i one su usmjerile temeljne razvojne pravce hrvatske kulture 19. stoljeća.

Metodu koju smo ovdje primijenili ne precjenjujemo, kao i svaka književna statistika i ona je ograničena. Čitalo se, uostalom, i u vrijeme preporoda više i drugačije nego što to pokazuju naši časopisi. Pa ipak nam se čini da su i ovi statistički pokazatelji korisna uputa i sugestija u proučavanju kako odnosa preporodne književnosti prema evropskim stilskim formacijama tako i opće kulturne strukture »ilirizma«.

## REALIZAM (Leksikografska obrada)

### Pristup

Pojam potječe iz latinskog jezika (res — stvar, realis — stvaran). Kao književnopovijesni tipološki termin označuje za nas književni i umjetnički pravac kojega su pristalice nastojali da »prikažu zbilju onakvom kakva ona jest«, zatim stilsku formaciju koja nastaje na temelju ovih htijenja i u evropskim književnostima dominira u književnoj epohi koja traje od druge trećine 19. stoljeća i raspada se između sedamdesetih i devedesetih godina u razvijenim književnostima, s time što su realističke tradicije i kasnije vrlo žive i djelotvorne, a napose se obnavljaju u tridesetim godinama 20. stoljeća.

### Nastanak i širenje pojma

O odnosu književnosti prema zbilji raspravljalo se već odavno. Aristotela *Poetika* poznaje pojam mimesis kao oponašanja naravi, a ovaj su problem doticali ili raščlanjivali gotovo svi značajniji estetičari ili književni teoretičari, jer je umjetnost i književnost oduvijek težila modeliranju zbilje, s time što je pod »zbiljskim« ili »stvarnim« razumijevala čas predmetni svijet, čas prirodu, čas društveno-povijesnu zbilju, a čas je »govorila o nekoj višoj zbilji — zbilji biti ili zbilji

snova i simbolâ.«<sup>1</sup> Odatle sadašnja raširenost i mnogoznačnost pojma koji je došao iz filozofije 18. st., ali se u odnosu prema književnosti počeo primjenjivati tek u 19. stoljeću.

Schiller i Friedrich Schlegel među prvima su govorili o realizmu u književnosti, upotrebljavajući taj pojam kao opreku 'idealizmu'. U francuskoj kritici pojam realizma nalazimo već u jednom članku časopisa »Mercurie français« iz 1826, ali je značenje književne škole ili pravca ovaj pojam dobio tek u raspravama koje su se vodile oko Courbetovih slika, posebno zahvaljujući člancima Champfleuryja koji su ušli u njegovu knjigu *Le Réalisme* (1857), kao i raspravama u časopisu »Réalisme« (1856—1857). U ovim se raspravama i člancima tražilo od umjetnosti i književnosti da vjerno prikazuju zbilju, da ispituju život bez strasti, objektivno i bezlično. Smatralo se da su već Stendhal i Balzac bili preteče nove škole a njezinim su se predstavnicima označivali Champfleury, Flaubert i braća Goncourt. Iz Francuske se pojam proširio i u drugim književnostima.

U anglosaskim književnostima pojam se također počeo upotrebljavati u pedesetim godinama, ali pokreta pod nazivom realizam nema sve do osamdesetih godina.

U slabijoj je upotrebi pojam realizma i u njemačkoj književnoj kritici gdje je Otto Ludwig skovao termin 'poetski realizam' (*der poetische Realismus*), ali prvenstveno kao opreku »bezličnom« realizmu kako ga je shvaćala francuska kritika. Međutim, Engels u privatnom pismu jednoj engleskoj spisateljici 1888. godine upotrebljava ovaj termin u izvornom obliku:

»Realizam, po mome mišljenju, osim točnosti detalja, podrazumijeva istinito reproduciranje tipičnih karaktera u tipičnim okolnostima.«<sup>2</sup>

Kao primjer prave realističke književnosti navodi Engels u istome pismu Balzacove romane. Ovo Engelsovo pismo i njegova definicija realizma postali su u tridesetim godinama osloncem za teoriju realizma u SSSR-u i ta je definicija ušla u opću upotrebu.

<sup>1</sup> R. Velek, *Kritički pojmovi*, Beograd 1966, str. 150. — I dalje se u ovom odjeljku često oslanjam na Wellekovu knjigu.

<sup>2</sup> K. Marx, F. Engels, *Über Kunst und Literatur*, Berlin 1953, str. 122.

U Italiji se u osamdesetim godinama ustalio pojam verizam kao termin koji odgovara značenju 'realizma' i 'naturalizma'.

U ruskoj književnoj kritici u tridesetim godinama Bjelinski uvodi Schlegelov pojam »realnoga pjesništva«, ali svoju teoriju izlaže govoreći o *naturalnoj školi*. Černiševski u pedesetim godinama govori o »Gogoljevu pravcu« ili »kritičkom pravcu« (*gogolevskoe napravlenie, kritičeskoe napravlenie*) ruske književnosti, pa u rusku kritiku pojam 'realizam' uvodi tek Pisarev (*Realisty*, 1864), ali za njega to još uvijek nije književno-povijesni termin, nego pojam kojim određuje idejni stav dijela ruske inteligencije.

Za Rusima uvodi Svetozar Marković pojam »realnost u poeziji« u srpsku kritiku (*Pevanje i mišljenje*, 1868; *Realnost u poeziji*, 1870), pa njegovim istupanjem obično datiramo početak realizma kao pravca u srpskoj književnosti.

U poljskoj kritici pravac sedamdesetih godina koji zastupa »scijentistički, utilitarni i liberalni« nazor o svijetu dobiva ime pozitivizam, a ovaj se termin do danas održao kao oznaka odgovarajućeg razdoblja u poljskoj književnosti.<sup>3</sup>

Pojam »realistična poezija« kao opreku »apstraktnoj poeziji« upotrebljava Senoa već 1862, ali tek u sedamdesetim godinama govori o realizmu sustavnije i s poznavanjem kako francuske »škole« tako i njemačke (Gottschalove) poetike, ali i ruske književne prakse.<sup>4</sup> U hrvatskoj književnosti realizam se kao pravac formira u osamdesetim godinama, kada se nasuprot naturalizmu što ga propagira Kumičić postavljaju zahtjevi za realizmom i Pasarić izgrađuje teoriju realističkoga romana (*Hoćemo li naturalizmu?*, 1883; *O modernom romanu*, 1886).<sup>5</sup>

U slovensku književnost pojam realizma u njegovu značenju književnoga pravca uvodi Janko Krsnik (Kersnik) u eseju *Razvoj svetovne poezije* (1878) u kojemu se zalaže za spoznavanje svijeta u njegovoj objektiv-

<sup>3</sup> Usp. H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967, str. 18.

<sup>4</sup> Usp. K. Georgijević, *Senoini pogledi na književnost*, »Filologija« 3, 1962, str. 68—86.

<sup>5</sup> Usp. A. Barac, *Hrvatska književna kritika*, Zagreb 1938, str. 83—86.

nosti i ističe: »na idealizem je prišiel realizem«, a za »idealni realizam« ili »realistični idealizam« zalaže se i s oslanjanjem na poznavanje ruske književnosti Fran Celestin u studiji *Naše obzorje* (1883).<sup>6</sup>

**Sirenje značenja** U novijim teorijama pojam realizma dobiva često općenitije značenje, pa već 1889. David-Sauvageot govori o realizmu u cjelokupnoj evropskoj književnosti, a Gustave Reynier 1912. početke realističkog romana vidi u antičkoj književnosti (Petronijev *Satiricon*), kod Rabelaisa i u francuskoj književnosti 16. st.

U sovjetskoj znanosti o književnosti počam od tridesetih godina usvojena je uglavnom tipologija metoda koje se u povijesti književnosti smjenjuju, a pojam realizma dobio je i vrijednosno značenje, posebno unutar opreke realizam—modernizam u književnosti dvadesetog stoljeća. Realistička se metoda traži tako već u antičkoj književnosti, u renesansi, prosvjetiteljstvu, a proglašava se dominantnom i najvrednijom u 20. st., sve do naših dana. U posljednje vrijeme nastoji se pojam u diakroniji ograničiti,<sup>7</sup> ali prvenstveno određujući gornju granicu realizma, zadržavajući pojam i nadalje u upotrebi za suvremenu književnost.

I u njemačkoj znanosti pojam je dobio različita, vrlo široka značenja, pa je i za Ericha Auerbacha (*Mimesis*, 1946) pojam realizma izvanvremenski i ahistorijski.

Ovakvo širenje opsega pojma dovelo je do potrebe da se svaki put točnije odredi o kakvom je zapravo realizmu riječ. Tako već Vernon Parrington 1930. u *Glavnim tokovima američke misli (Main Currents of American Thought)* govori o kritičkom realizmu (naslov treće knjige: *The Beginnings of Critical Realism*), a u sovjetskim tridesetim godinama, polazeći od jedne formulacije Gorkoga, ovaj se termin upotrebljava kao opozicija novouvedenom pojmu socijalističkoga realizma, a zatim i drugim vrstama realizma: »realizmu renesanse«, »prosvjetiteljskom realizmu«, pa čak i »romantičnom realizmu«. Za neke pojave književnosti 20.

<sup>6</sup> Usp. B. Paternu, *Nastanek teorije realizma v slovenski književnosti*, »Slavistična revija« XIV, 1963, 1—4, str. 155—156.

<sup>7</sup> Usp. A. Flaker, Z. Škreb, *Stihovi i razdoblja*, Zagreb 1964, str. 213—219.

stoljeća pokušava se i izvan područja sovjetskog terminološkog utjecaja uvesti pojam »magičnog realizma«.

Sustavnu je i vrlo utjecajnu teoriju realizma već u tridesetim godinama, boraveći u SSSR-u, izgradio mađarski marksistički filozof i književni teoretičar György Lukács. Prema njemu realisti, stvarajući tipove, odražavaju bitne društvene suprotnosti, dok se naturalisti bave prosječnošću i površinom svakidašnjice. Svoju teoriju Lukács gradi isključivo na djelima velikih realista 19. st. (Balzac, Tolstoj), poslije kojih realizam zapravo opada, a realistička načela iznevjeravaju osobito modernisti. Razvitku moderne književnosti pokušao je pojam realizma prilagoditi, nasuprot Lukácsu i velikom dijelu sovjetske kritike, francuski marksist Roger Garaudy, otvarajući ga i prema istaknutim pojavama književnosti 20. st. (Kafka i dr.), pa je njegova knjiga dobila značajan naslov — *Realizam bez obala (Réalisme sans rivages)*.

#### Pojam u suvremenoj znanosti

U suvremenoj znanosti o književnosti pojam realizma pojavljuje se dakle u više značenja od kojih valja istaći:

1. realizam kao tipološki ahistorijski pojam što označuje svaku književnost koja je

a) uvjerljiva u odnosu prema objektivnoj zbilji ili

b) reprezentativna u odnosu prema objektivnoj zbilji (u tom slučaju među realistička djela ubrajamo i ona koja se služe fantastikom ili simbolizacijom zbilje);

2. realizam kao književnopovijesni pojam koji označuje:

a) svjesno književno htijenje, dakle pravac, koji je počevši od 19. st. nastojao književno oblikovati društvenu zbilju (bez obzira na to da li se njegovi nosioci služe terminom realizma ili kojim drugim odgovarajućim pojmom, npr. naturalne škole, verizma, pozitivizma i dr.),

b) književnu epohu u kojoj prevladava pravac realizma,

c) književnopovijesnu cjelovitost koju konstruiramo prema sustavu stilskih osobina srodnih djela, a koju mi zovemo stilskom formacijom.

### Stilska formacija

Ostavljajući po strani pojam realizma u značenju ahistorijskom i dopuštajući upotrebu atributa 'realističan' po analogiji, ali tražeći ujedno da se on zamjenjuje pojmovima 'uvjerljiv', 'autentičan', 'mimetičan' i sl., promatramo ovdje realizam kao stilsku formaciju koja je nastala u 19. st. u književnostima evropskoga kruga. Utvrditi što je realizam kao stilska formacija znači pronaći i opisati stilske osobine koje neprijeporno povezuju realistička djela, nastala u vrijeme najsnažnijega razvitka realizma kao pravca, pronaći zajedničke crte koje čine stilski sustav realizma, razgraničiti čitavu stilsku formaciju prema prethodnoj, dakle prvenstveno prema romantizmu (radi se, dakako, o razvijenim književnostima), i prema onim književnohistorijskim pojavama koje se unutar stilske formacije realizma već razvijaju, a koje nazivamo općim pojmom modernizma ili naprosto modernom književnošću.

### Fabula i karakter

Nasuprot predrealističkim stilskim formacijama, u realizmu dominantno mjesto unutar stilske formacije zadobiva prozna fikcija i bez nje zapravo ni nema realizma kao formacije. Jedan od temeljnih elemenata epske fikcije uopće — fabula — u realizmu gubi svoje značenje kao bitan konstitutivni element strukture, pa ako su predrealistički pisci pričali prvenstveno o zbivanjima ili, kako to kaže Barac, »o ljubavima s velikim zaprekama, s otmicama, otrovom i ubojstvima kao sredstvom za rasplet«,<sup>8</sup> onda takve fabule prelaze u vrijeme vladavine realističkih normi nepovratno u trivijalnu književnost, a realisti, reducirajući fabulu podređuju je temeljnom postupku realizma — razotkrivanju karaktera i funkcionaliziraju je u odnosu prema njegovu oblikovanju. Fabula je u realističkom djelu postavljena tako da razotkrije karakter u jedinstvu njegova psihološkog, intelektualnog i društvenog bića, građena je na čvrstom sustavu uzročno-posljedičnih veza i svojstvene su joj razgranate socijalno-psihološke motivacije. Svako ispuštanje socijalno-psiholoških motivacija djelovanja temeljnoga karaktera smatra se u vremenu koje priznaje

<sup>8</sup> A. Barac, *Jugoslavenska književnost*, Zagreb 1954, str. 168.

realističke norme njihovim grubim narušavanjem. Tako npr., u doba kada su se konstituirale realističke norme, Engels u pismu Lassalleu 1859. godine prigovara zbog nedostatne socijalno-psihološke motivacije djelovanja njegova *Franza von Sickingena* u istoimenoj tragediji,<sup>9</sup> a u Hrvatskoj 1862. Janko Jurković kritizira »osnutak pripovijesti i motivacije pojedinih čina« u hrvatskoj novelistici ističući »množinu krivih situacija i posve nepsiholoških obrazloženja«!<sup>10</sup> Zbog toga u realističkim djelima u pravilu izostaje djelovanje fantastičnih snaga kojih su postojanje još uvijek priznavale romantičarske strukture, pa u realističkoj fikciji »osim ljudi, stvari, prirode i prirodnih pojava nema ničeg drugog. Nikakvih tajnih, zagonetnih snaga i nikakve metafizike.«<sup>11</sup> Ako su za predrealističke romane i pripovijesti bile karakteristične opozicije likova na pravcu razvijanja fabule, dakle u odnosima agensa i kontraagensa (takvu kompoziciju poznaje i protorealistički povijesni roman), onda su realistički romani izgrađeni kao fabularne konstrukcije također s pravilnim sustavom i rasporedom karaktera, ali izgrađenim najčešće na paralelizmu karakterâ kao supostavljanju i suprotstavljanju (Oblomov—Stolc u Gončarova, Kačić—Narančić u romanu *U noći* Đalskoga i dr.).

### Opisnost

U vezi s razvijenim sustavom socijalno-psiholoških motivacija stoje i široko primjenjivani predmetno-konkretni i detaljizirani opisi unutrašnjosti nastambi, gradskog i seoskog krajolika ili izvanjskoga izgleda lika odnosno karaktera s posebnom pažnjom njegovu portretu. Ovi su opisi, međutim, bili oni smješteni na fabularnoj osnovici ili neposredno povezani s karakterizacijom, izrazito funkcionalni u odnosu prema temeljnim karakteristikama, često čak metaforički unutar cjelokupnoga postupka karakterizacije (opisi nastambi i neposredne okoline prema likovima vlastele u Gogoljevim *Mrtvim dušama*). Samostalnost takvi opisi zadržavaju tek u nekim pripremnim fazama ranoga realizma, kao npr. u »fiziološkim crticama« u francuskoj književnosti i ruskoj »naturalnoj

<sup>9</sup> K. Marx, F. Engels, *cit. zbornik*, str. 135.

<sup>10</sup> *Hrvatska književna kritika* I, Zagreb 1950, str. 130.

<sup>11</sup> Z. Škreb, *Šenoa, Karamfil sa pjesnikova groba*, »Umjetnost riječi« I, 1957, 1, str. 25.

školi« — dakle u vrstama s niskim stupnjem beletrizacije zbilje, a do ponovne proliferacije opisa doći će u vrijeme dezintegracije realizma — u naturalističkoj »pomami za opisivanjem«. <sup>12</sup>

### Reprezentativnost karaktera

Nosiocem strukture književnoga djela razvijenoga realizma postaje distancirani od pripovjedača i voljni karakter, pa su pisci realisti u prvom redu tvorci svojih karaktera: Rastignac (Balzac), Julieta Sorela (Stendhal), Olivera Twista (Dickens), Akakija Akakijeviča (Gogolj), Eme Bovary (Flaubert), Rudina (Turgenjev) ili Oblomova (Gončarov), Ane Karenjine (Tolstoj) ili Raskoljnikova (Dostojevski), Tene (Kozarac) ili Ivica Kičmanovića (Kovačić), popa Cire i popa Spire (Sremac) ili Bakonje (Matavulj).

Karakter se u realističkom djelu ne tretira kao nosilac jedne karakterne osobine, već kao sklop niza različitih, često »iznenađujućih« osobina, pa prema Forsterovoj terminologiji nije plošan (*flat character*) nego zaokružen (*round character*).<sup>13</sup> Sa stajališta realističke norme polazio je i Engels kad je zamjerao Lassalleu jednoznačnost njegova oblikovanja Huttenova karaktera: »Hutten mi je isuviše puki predstavnik 'oduševljenja', što je dosadno. Nije li on bio ujedno duhovit, šaljivdžija (*Witzteufel*), i nije li mu tako učinjena velika nepravda?«<sup>14</sup> Osim toga realistički oblikovani karakter promjenljiv je u svom razvitku: vladajući se prema svojim socijalno-psihološkim motivacijama, on očituje čas jedne čas druge osobine u odnosima s drugim karakterima, pa se na promjenama koje se u njemu zbivaju u razvijenom realizmu najčešće gradi fabula.

Za pristašu realističkoga oblikovanja zbilje »temeljni likovi kao nosioci radnje« (*die handelnden Hauptpersonen*) je su predstavnici (*Repräsentanten*) određenih klasa i pravaca, a time i određenih misli njihova vremena, koji ne nalaze svoje motive u »sitničavim individualnim prohtjevima«, <sup>15</sup> pa je, polazeći od reprezentativno-

<sup>12</sup> E. Zola, *O romanu*, u zborniku *O realizmu*, Beograd—Zagreb 1949. str. 117.

<sup>13</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York 1927, str. 116.

<sup>14</sup> K. Marx, F. Engels, *cit. zbornik*, str. 131.

<sup>15</sup> *Isto*, str. 133.

sti takvih karaktera za određena socijalno-psihološka stanja (Ivica Kičmanović kao reprezentativa: karakter za hrvatske »kaputaše« — inteligenciju seoskoga porijekla), upravo realizam razvio teoriju o tipičnosti i načelu tipizacije i individualizacije (Bjelinski, Taine, Brandes) kao općem estetičkom načelu, koje pokazuje sve slabosti kada ga pokušamo primijeniti na nerealistička djela, napose moderne i avangardne književnosti.

Realizam je razvio i načelo uvjerljivosti karaktera, pa se stoga ova formacija opire monumentalizaciji karaktera i hiperbolizaciji mana ili vrlina, koja je karakteristična za one formacije koje književnosti priznaju funkciju društvenoga vrednovanja sa stajališta određenoga ideala (klasicizam, socijalistički realizam). Jednako je realizam zazirao i od hipertrofiranoga ideologiziranja karaktera, pa je u tome smislu shvatljiva Engelsova primjedba Lassalleu u kojoj mu je predbacivao »šilerizaciju« (*das Schillern*) kao »pretvaranje individuuma u puke glasnogovornike duha vremena«, smatrajući to »najznatnijom pogreškom« njegove tragedije.<sup>16</sup>

Na ravnoteži socijalnog, psihološkog i intelektualnog sadržaja temelji se izgradnja realističkoga karaktera, pa je proliferacija jednoga od tih sadržaja narušavanje realističkoga načela oblikovanja koja vodi prema dezintegraciji ove stilske formacije. Na takve ćemo proliferacije naići stoga već u visokom realizmu, posebno u Dostojevskoga kojemu postaje »sasvim svejedno da li ste vi plemić ili plebejac, skitnica ili velika dama«<sup>17</sup> jer se brine prvenstveno za psihološki i intelektualni sadržaj karaktera.

### Pripovjedačeva »objektivnost« i komunikativnost jezika

Pripovjedač se realističkoga djela, za razliku od romantičarskoga subjekta pripovijedanja, nastoji distancirati od stvaranih likova ili karaktera, pa kada Ljermontov u *Junaku našega doba* postavlja između sebe i Pečorina izmišljenoga pripovjedača ili Maksima Maksimiča, on već odlučno prelazi međaše dviju stilskih formacija. Realistički se pripovjedač ne želi poistovetiti sa svojim karakterima, on ih pušta da »žive svojim životom« i česti su

<sup>16</sup> *Isto*, str. 131.

<sup>17</sup> V. Vulf, *Eseji*, Beograd 1956, str. 121.

zbog toga slučajevi da se pisci realističkih djela tuže kako se njihovi »junaci« vladaju suprotno prvotnim zamislima njihovih autora. Opća je težnja realista da pripovijedaju »objektivno«, tj. da se nazočnost autorskog pripovjedača što manje osjeti, ali idealni model pripovjedačeve nepristranosti (Flaubertovu »impassibilité«) nalazimo ipak relativno rijetko — ponajviše u razvijenom realizmu Flaubertovu ili Gončarovljevu. U pravilu, međutim, autor realističkoga djela ne komentira ponašanje svojih karaktera, pa čak ni u onim djelima gdje nastupa kao interpret cjelokupnog povijesnog zbivanja (u Tolstojevu *Ratu i miru* autor cijela poglavlja posvećuje svojim komentarima povijesnih zbivanja i djelovanja povijesnih ličnosti — Napoleona ili Kutuzova — ali se suzdržava od komentara postupaka fiktivnih karaktera — Bolkonskoga ili Bezuhova). Pravidno oslobođeni od autorove volje, karakteri realističkoga djela ocjenjuju i vrednuju svijet oko sebe, pa je »takva strukturalna funkcija, kao što je mogućnost da autor opisuje svijet s raznih gledišta, očima različitih junaka, neobično bitna za realizam«.<sup>18</sup>

Realizam teži također razlikovanju jezika pripovjedačeva od jezika njegovih likova. Ako se pripovjedačev jezik oslanja uglavnom na jezični standard nacionalnog jezika svoga vremena, težeći komunikativnosti i u vezi je s tematskim elementima, onda je jezik kojim govore likovi uvjetovan u krajnjoj liniji stvaranjem socijalno motiviranih karaktera. Zbog toga se njihov govor diferencira prema klasnim, profesionalnim, etničkim osobinama, pa tako u strukturu proze ulaze žargonizmi, osobine profesionalnih govora, dijalektizmi, a nekada i inojezični fragmenti (francuska konverzacija petrogradskih aristokratskih salona u *Ratu i miru*, latinske izreke u Senoe i Đalskoga). Takvu jezičnu diferencijaciju smatra lingvostilističar Vinogradov čak bitnim konstitutivnim elementom realizma, pa za njega prije *Bijednih ljudi* Dostojevskoga i Turgenjevjevih novela i nema realizma u ruskoj književnosti.<sup>19</sup> Usporediti bi valjalo također u tome smislu razvitak hrvatske proze od Senoe do Kovačića i istaknuti naglašenu orijentaciju na pučki govorni jezik u srpskih realista.

<sup>18</sup> Ju. M. Lotman, *O tipološkom izučeni literature*, zbornik *Problemy tipologii russkogo realizma*, Moskva 1969, str. 128.

<sup>19</sup> Usp. V. Vinogradov, *O jazyke hudožestvennoj literatury*, Moskva 1959, str. 475—506.

U sustavu književnih vrsta stilske formacije realizma dominira roman, a uz njega se razvijaju i drugi oblici pripovjedne proze — pripovijest, novela i crtica kao pripremni ili popratni oblici u kojima se temeljno načelo izgradnje socijalno-psihološki motiviranoga karaktera ne može ostvariti u punoj mjeri. U epohi realizma poezija se pak opire realističkom oblikovanju zbilje, razvijajući strukture koje stoje u izravnoj opreci prema načelima realističkoga strukturiranja i njegovim društvenim funkcijama (npr. parnasovski larpurlartizam, u francuskoj, postromantičarska i predimpresionistička poezija u ruskoj književnosti, pjesništvo Vojislava Ilića u Srbiji), a rjeđe se podređuju realizmu, oponašajući uvelike strukture realističke proze (narativna poezija u Njekrasova, pojedine *Uskočke elegije* Kranjčevićeve kao npr. *Naš čovo* ili *Stari oporbenjak*). Općenito se pak karakteristikom poezije epohe realizma može smatrati smanjeno značenje lirskoga subjekta u strukturi pjesme, sve do njegova potpunoga gubitka.

Mnogo je puta naglašavano kako je pojava realizma povezana s jačanjem i usponom građanstva kao klase<sup>20</sup> i otkrićem klasne borbe kao pokretačke snage u povijesti čovječanstva. U to vrijeme književnost dobiva novu funkciju — spoznavanja (gnoseološka funkcija) društvenih odnosa, u biti društveno-analitičku, pa prema tome i kritičku (odatle pojam 'kritičkog realizma'). Ovoj su funkciji u biti određene realističke strukture: dovodeći socijalno-psihološki motivirane voljne karaktere u uzajamne suodnose, pisac-realist podvrgava svojoj analizi tipove društvenoga ponašanja određenog vremena i pruža čitaocu obilje spoznaja o društvenim odnosima, pa je Engels u svom pismu gospođici Harkness primijetio kako Balzac stvara u *Ljudskoj komediji* »potpunu povijest francuskoga društva iz koje sam [Engels] naučio više negoli od svih stručnih historičara, ekonomista i statističara ovoga razdoblja zajedno«.<sup>21</sup> Tako je realizam svojim djelima stvarao i ose-

<sup>20</sup> Osim Lukácsevih radova usp. također Z. Škreb, *Što se u književnom realizmu razumije samo po sebi?*, »Umjetnost riječi« XV, 1971, 3, str. 225—238.

<sup>21</sup> K. Marx, F. Engels, *cit. zbornik*, str. 122.

bujnu estetsku spoznaju, prema kojoj se često još i danas smatra kako književnost »neposredno odražava svijet, govori o njemu istinu i da je, čineći to, dužna da ispunja didaktičke funkcije«. <sup>22</sup>

Zbog svoje naglašene društveno-analitičke funkcije realizam se naj snažnije razvija u zemljama jače očitovanih i uočenih socijalnih suprotnosti (engleska, francuska, ruska književnost), a manje će izrazito realističkih modela biti u književnostima koje, zastupajući potrebu nacionalnog jedinstva, zadiru od naglašenije društvene kritike (njemačka, talijanska književnost, posebno književnosti srednjo- i istočnoevropskih naroda s opstojnošću nacionalne funkcije književnosti kao što je hrvatska, slovenska, slovačka, češka, a dijelom i poljska književnost). U tim književnostima dulje traje romantičarski pritisak na književne strukture, a društveno-analitička funkcija spaja se s didaktičizmom i vrednovanjem pojava sa stajališta nacije, pa to dovodi do osebnijih struktura u pojedinim nacionalnim književnostima (usp. odstupanja od realističkih modela u Šeninim pripovijestima, Kovačićevim i Kozarčevim romanima).

Realizam se u načelu opire naglašenoj tendencioznosti ili didaktičnosti književne strukture, jer funkcija vrednovanja (aksiološka funkcija) sa stajališta određenoga unaprijed zadanoga ideala dolazi u tom slučaju u proturječje s društvenom analitičnošću i spoznajnom funkcijom. U svojoj težnji da spozna društvo, realizam je stalno otvarao nove teme i uvodio kao književnu građu nove slojeve: uveo je u roman ponajprije građansku klasu; braća Goncourt zalagali su se u predgovoru *Germinie Lacerteux* za »pravo na roman« nižih staleža, <sup>23</sup> Harriet Beecher Stowe uvela je američke crnce u književnost, a Turgenjev u *Lovačkim zapisima* otkrio ruske seljake; u daljem slijedu naturalizam će ući i u tvorničke hale — među radnike. Engels je prisustvovao tom procesu kao svjedok »revolucije« u stilu romana: »umjesto kraljeva i prinčeva... sada su siromasi, prezrena klasa, njihovi udesi i sreće, radosti i patnje, postali temom romana«. <sup>24</sup>

U toj svojoj težnji da spozna društvo u njegovu totalitetu, realizam je odista »po svojoj naravi ikonoklasti-

<sup>22</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, str. 11.

<sup>23</sup> *O realizmu, članci*, Beograd—Zagreb 1949, str. 79.

<sup>24</sup> K. Marx, F. Engels, *cit. zbornik*, str. 235—236.

čan«. <sup>25</sup> pa u svojoj izrazitoj kritičnosti ne zazire od satire. Upravo u satiričkom oblikovanju građe iz društvenoga života, realizam čak iznevjerava svoje temeljno načelo uvjerljivosti i vjerodostojnosti ostvarene u motivacijskom sustavu kao sklopu uzročno-posljedične povezanosti predočivanih likova i pojava, pa dopušta hiperbolizaciju pojava, a gdje kada i fantastiku (Gogolj, Saltikov-Ščedrin, Kovačić, Domanović i dr.).

### Rani realizam

Gornju granicu epohe kojom dominira stilska formacija realizma teško je odrediti. Konstituiranje ove stilske formacije ovisno je o konstituiranju romana kao dominantne vrste u strukturi književnopovijesnoga procesa, pa ćemo u traganju za izvorima realizma morati ići unatrag bar do 18. stoljeća i engleskoga romana toga vremena kakav su ostvarili Fielding, Smollett ili Defoe, a kao njegov posebni tip uzeti u obzir i Scottov povijesni roman. Nove je impulse ovome kretanju dao i francuski roman u razdoblju romantizma koji je razvio psihološke motivacije postupaka temeljnog karaktera, ali tek uključivanje pojedinačnoga karaktera u cijeli sustav odnosa likova i karaktera koji modelira društvene odnose i postavlja pisca u položaj onoga koji će »proučiti uzroke ili uzrok tih društvenih pojava, dokučiti skriveni smisao u tom golemom skupu lica, strasti i događaja«, <sup>26</sup> vodi prema konstituiranju realizma kao stilske formacije s izrazito novom društvenom funkcijom. Dešava se to uglavnom u drugoj trećini 19. st., kada je u punom zamahu stvaranje Dickensovo u engleskoj književnosti, Balzacovo i Stendhalovo u francuskoj i Gogoljevo u ruskoj književnosti. Ovaj rani realizam nosi, razumije se, vidljive tragove prijašnjih stilskih formacija: tajanstvenost i zagonetnost fabula u Dickensovima romanima, autorove moralističke komentare u Balzacovim djelima, lirske digresije u Gogoljevim *Mrtvim dušama*. U pravilu u ranom realizmu autorski pripovjedač još je uvijek naglašeno nazočan u strukturi djela i čitalac je često upućen na njegovo vrednovanje zbivanja, koje tako često dolazi u proturje-

<sup>25</sup> H. Levin, *On the Dissemination of Realism*, u *Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'AILC, Belgrade 1967*, Amsterdam 1969, str. 238.

<sup>26</sup> H. de Balzac, *Predgovor Ljudskoj komediji*, u zborniku *O realizmu, cit. djelo*, str. 38.



čje s onim što se dešava u predočenom fiktivnom svijetu. U Gogoljevu slučaju, kako znamo, ovo proturječje dobiva izrazito tragičan ishod.

Napose su pak za književnosti srednjo- i istočnoevropskih naroda karakteristični mahom zakašnjeli protorealistički oblici: u hrvatskoj književnosti u Šenoe, Jurkovića ili Vebera Tkalčevića, u slovenskoj književnosti u Levstika ili Jurčiča, u srpskoj književnosti u Jaše Ignjatovića, u poljskoj književnosti u Kraszewskoga. Nekada se ovi oblici vezuju uz pojavu zasebnoga stilskoga jedinstva koje Nijemci zovu *bidermajerom*.

**Razvijeni realizam** Nova faza u razvitku evropskog realizma pada u razvijenim književnostima u pedesete i šezdesete godine 19. st., pa se njezin početak često vezuje za slom francuske revolucije 1848. To je uglavnom vrijeme kada djeluju braća Goncourt, Flaubert i Daudet u francuskoj književnosti, Thackeray u engleskoj književnosti, Turgenjev i Gončarov u ruskoj književnosti, Keller u njemačkoj književnosti. Fabule se u djelima toga vremena funkcionaliziraju u odnosu na temeljne karaktere, karakteri pak gube naglašeno značenje agensa u zbivanju ako ih usporedimo s Balzacovim i Stendhalovim izrazito voljnim »junacima«, pa je podnaslov Thackerayjeva romana *Vanity Fair — a Novel Without a Hero* (1847—1848) vrlo karakteristična odrednica za težnju očitu već u razvijenom realizmu — da se djelovanje karaktera što čvršće socijalno motivira, pa tako i determinira društvenim odnosima. Opća je težnja romana razvijenoga realizma — izostajanje pripovjedača iz strukture djela, a s time u vezi i naglašena »objektivizacija« zbivanja koja se dade uočiti kako kod Flauberta tako i u Gončarova. U pravilu romani razvijenoga realizma čvršće su, zatvorenije strukture, njihova unutrašnja logika funkcionalne povezanosti pojedinih elemenata jače je istaknuta, pa su najpodobniji za interpretaciju cijele stilске formacije.

**Visoki realizam** U djelima pak visokog realizma nalazimo već mnoge osobine koje nagovještavaju nove pojave. Tako npr. moralizatorstvo remeti strukturalne odnose u Tolstojevim novelama i romanima, a Dostojevski, još uvijek priznajući temeljna načela realističkoga oblikovanja (socijalno-

psihološki motivirani karakter Raskoljnikova u *Zločinu i kazni*), sve više podređuje strukture svojih romana idejno-filozofskoj problematici (*Braća Karamazovi*) i uvodi u njih polifoničnost iskaza.<sup>27</sup> Za obojicu je visokih realista karakteristična težnja za oblikovanjem onoga što je Černiševski nazvao »dijalektikom duše«,<sup>28</sup> a s time u vezi i za približavanjem autorova gledišta (*point of view*) gledištima glavnih karaktera, što vodi prema razvijanju unutrašnjega monologa, čime se anticipira i oblik »struje svijesti« (Dostojevski, *Krotka*).

S druge strane, težnja za spoznavanjem društvenoga totaliteta, karakteristična već za rani realizam (Balzac, *Ljudska komedija*; Gogolj, *Mrtve duše*), vodi u visokom realizmu prema širenju opsega romana koji nastoje sažeti u sebi sve veći prostor i vrijeme (Tolstojev *Rat i mir*) i oblikovati što više različitih karaktera, polazeći još uvijek od njihovih organskih veza, pa se tako razvijaju golemo djela građena na obiteljskim vezama pojedinih karaktera (Tolstoj: *Rat i mir*, *Ana Karenjina*; Dostojevski: *Braća Karamazovi*). Naturalizam će pak ustanoviti genealoško načelo u izradnji ciklusa romana (Zola: *Rougon-Macquartovi*), koje će se smatrati pogodnim za strukturiranje velikih cjelina duboko u 20. stoljeće (Galsworthy, Thomas Mann, Gorki, Martin du Gard) sve do Krležine negacije toga načela u dramskom i novelističkom ciklusu o Glembajevima.<sup>29</sup>

**Dezintegracija realizma** Već u djelima visokog realizma nalazimo elemente koji svjedoče o dezintegraciji ove stilске formacije, a očituju se bilo u uvođenju bezuvjerljive motivacije cijelih fragmenata publicističke proze u strukturu novele ili romana bilo u naglašenoj psihologizaciji karaktera, u unošenju izrazito simboličkih vrijednosti ili pak nefunkcionalne opisnosti. Posebnu pažnju zaslužuje u djelima visokog realizma i novi odnos prema

<sup>27</sup> Usp. M. Bahtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva 1963.

<sup>28</sup> N. G. Černiševski, *Estetički i književnokritički članci*, Beograd—Zagreb 1950, str. 237.

<sup>29</sup> Usp. I. Vidan, *Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu*, u *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 461—540.

riječi koja napušta načelo izravne komunikativnosti i često se stilizira, pa se s time u vezi pojavljuje i tip fiktivnoga pripovjedača za kojega znamo da nije autor proznoga djela.

Razdobljem pak dezintegracije realizma nazvat ćemo ono vrijeme (od sedamdesetih i osamdesetih godina 19. st. u razvijenim evropskim književnostima) koje, uz trajanje realističkih oblika, razvija naturalističke i impresionističke oblike ili strukturalne elemente, a raspored književnih vrsta mijenja se u korist kratkih oblika (Maupassantova i Čehovljeva novela), a zatim i poezije.

### Hrvatski realizam

U vrijeme kada se realizam u evropskim razvijenim književnostima već dezintegrira, u hrvatskoj se književnosti on tek konstituira u razvijenu stilsku formaciju. Tako početak periode realizma u hrvatskoj književnosti obilježujemo Kumičićevim djelom koje nastaje na temelju naturalističkog (zolaističkog) programa (*Olga i Lina*, 1881), a samo desetljeće kasnije Leskovarove pripovijesti nose u sebi impresionističke postupke i svrstavaju se već među djela moderne hrvatske književnosti, iako su genetski vezane za realistički Turgenjevlev model. U međuvremenu se razvija stvaranje hrvatskih realista — Đalskoga, Draženovića, Josipa Kozarca i najosebujnijega pisca hrvatskog realizma — Ante Kovačića, koji najpotpunije razvija stilistiku vezanu za pučke govore hrvatskoga grada i sela. Vjenceslav Novak pretežno pripada već kasnijem vremenu (devedesete i devetstote godina), pa iskazuje neke postupke koji ga vezuju za naturalistička oblikovna načela (biološka motiviranost karaktera toliko očita u romanu *Tito Dorčić*).

### Srpski realizam

Premda se realizam kao pravac pojavljuje u srpskoj književnosti pod naglašenim ruskim utjecajem već početkom sedamdesetih godina (Svetozar Marković i dr.), stilska se formacija realizma pretežno razvija također u osamdesetim godinama, kada još uvijek djeluje Milovan Glišić, objavljuju se novele Laze Lazarevića, počinju djelovati Matavulj i Janko Veselinović, a u devedesetim godinama stvaraju svoja najznačajnija djela Stevan Sremac i Svetolik Ranković. Srpski realizam vezan je tematski pretežno za selo, a stilistički je naglašenija orijenta-

cija na pučke seoske govore, »narodski« izraz, što je u vezi s »vukovskom« usmjerenošću u konstituiranju i razvitku jezika srpske književnosti devetnaestoga stoljeća.

Za šezdesete i sedamdesete godine Slovenski realizam 19. stoljeća u slovenskoj je književnosti karakterističan nacionalno-funkcionalni protorealizam što ga predstavlja već Levstikov *Martin Krpan* (1858), a posebno Jurčičeva seoska pripovijest i povijesni roman. Stilsko se pak formacija realizma u potpunosti konstituira tek u osamdesetim godinama, a u djelima Janka Krsnika (Kersnik) i Ivana Tavčara. Vrhunska djela slovenskoga realizma kao što su Krsnikove *Kmetske slike* (1882—1891) ili *Jara gospoda* (1893) nastaju usporedno s razvitkom hrvatskoga realizma, ali neka od njih pojavljuju se »već naporedo s modernom ili čak poslije njezina zalaska« (Tavčar: *Cvetje v jeseni*, 1917; *Visoška kronika*, 1919).<sup>30</sup>

<sup>30</sup> J. Pogačnik, *Zgodovina slovenskega slovstva IV, Realizem*, Maribor 1970, str. 85—86.

## MOTIVACIJA

(Leksikografska obrada)

Motivacija u književnim, epskim i dramskim, djelima znači opravdanje, tekstualnim cjelinama, stanovitoga postupka lika ili karaktera ili uvođenja novoga motiva. U epskim i dramskim strukturama fabule se temelje na, manje ili više naglašenim, uzročno-posljedičnim vezama, pa kada djelo mora stvoriti dojam uvjerenosti, postupci nosilaca fabule (bilo da se radi o agensima ili kontra-agensima) moraju biti motivirani, tj. opravdani ili obrazloženi. Kako je realizam posebno naglašavao životnu uvjerenost književnoga djela i isticao spoznajnu funkciju književnosti kao društveno-analitičku, upravo je u realističkim strukturama posebna pažnja posvećivana uvjerenim motivacijama, a razdoblje prevlasti ove stilске formacije stvorilo je i proširilo ovaj termin.

Ovisno o stilu, nazoru o svijetu i društvenoj funkciji književnosti, pojedini pisci različito motiviraju postupke svojih likova. U usmenoj književnosti, a dijelom i u romantičara često se postupci likova motiviraju djelovanjem vrhunaravnih sila (motivacije fantastikom), realisti najčešće grade svoj sustav na socijalno-psihološkim motivacijama, naturalisti prihvaćaju potpunu determiniranost likova i često biološki (nasljednošću) motiviraju ponašanje svojih karaktera, a moderna književnost često motivira njihovo djelovanje podsviješću ili nespoznatim snagama koje stoje izvan čovjeka. U književnosti našega stoljeća ne-

motiviranost postupka, koja je u vrijeme realizma smatrana umjetničkom pogreškom, postaje često odlikom i značajkom pojedinih autora (Franz Kafka i dr.).

Zasebno se govori i o motivaciji stila kao o piščevu postupku kojim želi opravdati uvođenje novog ili dotad neuobičajenog stila ili motiva. Tako imamo slučajeve da se stil motivira »pronađenim rukopisom«, epistolarnim oblicima, uvođenjem neobičnog pripovjedača i sličnim postupcima.

## KOVAČIĆEV ROMAN "U REGISTRATURI" I STILSKA FORMACIJA REALIZMA

### *IDILIČNOST KAO KARAKTERISTIKA PREDREALISTIČ- KE HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI*

Već smo bili naglasili kako o osebnosti hrvatskog književnopovijesnog procesa u 19. stoljeću odlučuje u prvom redu podređenost hrvatske književnosti zadacima konstituiranja i obrane moderne hrvatske nacije. Isto smo tako istakli da o osebnosti ovoga procesa odlučuje također izbor novoštokavskih govora kao osnove na kojoj se imao razvijati hrvatski jezični standard. Kada je riječ o književnosti i književnom jeziku, ovaj je »ilirski« izbor uputio hrvatsku književnost na dvojaku tradiciju: s jedne strane na bogatu književnu tradiciju dubrovačke renesanse i baroka, s druge pak strane na tradiciju štokavske usmene književnosti hrvatskoga ili srpskoga jezika. Između te dvije tradicije imala je birati književnost koja je tako već u vrijeme svojega konstituiranja kao nacionalne književnosti došla u položaj rješavanja teških suprotnosti koje su proizlazile iz neprimjerenosti obaju modela književnoga oblikovanja, a prema tome i jezika, potrebama daljnjeg razvitka. Tim je izborom također hrvatska književnost odvojena od svoje najbliže tradicije — hrvatske kajkavske književnosti, bogate pučkim elementima, a napose od dotoka pučkih govornih elemenata iz »naravnih« govora onih di-

jelova Hrvatske oko kojih se okupljala hrvatska nacija u prvoj trećini 19. st. A upravo je opća orijentacija evropskih književnosti u vrijeme nastajanja realizma imperativno zahtijevala usvajanje »naravnih« govora, njihovo prilagođavanje proznim literarnim modelima u nastajanju, apsorpciju pučkih govornih elemenata u književne strukture.

Usporedimo li ovu situaciju sa situacijom srpske književnosti koja je imala naravno štokavsko jezično »zaleđe«, razabrat ćemo jasnije o čemu se zapravo radi. Hrvatska književnost takvoga »zaleđa« nije imala ili bar ga nije imala u regiji u kojoj je nastajala, a njezina »prednost« — mogućnost orijentacije na jezik književnosti renesanse i baroka u Dubrovniku i Dalmaciji, mogla se pokazati isprva kao plodonosno rješenje, osobito vidljivo na primjeru Mažuranićeve *Smrti Smail-age*, ali je ubrzo upravo ta orijentacija morala dovesti do onoga što zovemo literarnošću hrvatske književnosti, i to u vrijeme kada je sve jače u evropskim književnostima naglašavana norma i vrijednost »naravnosti«, »narodnog« (ili »pučkog«!) karaktera književnog djela, »jednostavnosti« i »priprostog« značaja jezika njegovog. Odatle grčeviti porivi prema »narodnoj« — usmenoj poeziji kao modelu koji je pokazivao sve slabosti i neprimjerenost suvremenim načinima modeliranja, čim ga se pokušalo kalemiti na oblike koji su u evropskim književnostima nastajali ili se razvijali u 19. stoljeću. Svjedoče o tome npr. rječito deseterački prepjevi Puškinovih spjevova, pa i *Jevgenija Onegina*, koji se ne doimlju tek danas kao parodija romantičarske poezije! Posebno je to, dakako, očito u proznim oblicima u koje nikako nije pristajala metaforika i leksik usmene štokavske poezije, nipošto ne približujući prozu »narodu«.

Ovo su po našem mišljenju bitni čimbenici koji su uvjetovali osebujni razvitak hrvatske proze sve do Šenoe, a dijelom su odredili i neke od elemenata njegova stila. Ustrajnost proze u nacionalnoj funkciji i nazočnost klasičnih, renesansnih i baroknih modela književnoga oblikovanja, poduprtih evropskim sentimentalizmom i njemačkim odnosno austrijskim bidermajerom — sve je to vodilo prema pastoralno-idiličnom i sentimentalnim stilskim kompleksima sklonom karakteru hrvatske proze.

Pastoralno-idilična tradicija nacionalne književnosti, oličena u Gundulićevoj dubravi, morala je doista pasti na plodno tlo u književnosti podređenoj ideologiji »ilirizma«, koja je, stvarajući idiličnu viziju »ilirske« Arkadije u prošlosti, maštala o jednakoj socijalnoj i nacionalnoj idili u budućnosti. Ova je »ilirska« Arkadija nazočna u Mažuranićevim *Vjekovima Ilirije*, u Mihanovićevoj *Ljepoj našoj*, u Kukuljevićevoj prozi<sup>1</sup>, a i Nemčić, kad neda-leko od Skrada zastaje pred tobože »romantičnom divljom okolicom« kakvu mu već sugerira dominantan tip pejzaža evropskoga romantizma, vidi hrvatski planinski krajolik zapravo kao helensko-renesansnu Arkadiju. Da citiramo:

»Nježna zelen naših bukrika i brezovja, tamne omorikovine ili guste dubrave kojih visoka stabla jonskom stupovju naliče, prijatna skučenost naših brežuljaka, cvjetne naše livade i raznobojne njive, pećinaste glavice primorskih i šumoviti vrhi zagorskih planina, ova izmjena dvorovâ i razvalinâ, ova divlja značajnost naših gora združena s umiljatošću plodnih dolina, ova različitost slikovitih nošnja, osobito pak arkadski život naših pastijera koji se jedva ma gdje tako živahno kano kod nas očituje, bili bi shodni i povoljni predmeti za svakog slikara okolića.« (*Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 34, Zagreb 1965, str. 67—68, istakao A. F. — Dalje ovu kolekciju citiram kao PSHK s oznakom rednog broja knjige.)

Opozicija »divlje« ⇌ »pitomo« (umiljato) koja je zadana kao opozicija romantično ⇌ sentimentalno, razriješena je ovdje u korist sentimentalizma, a poredba dubravâ s jonskim stupovljem i pozivanje na »arkadski život« upućuje nas i na genezu ovoga pejzaža.

Ova će arkadična idiličnost pratiti i dalje hrvatsku književnost usprkos relativno rano isticanim gotovo go-

<sup>1</sup> Usp. Frangešov predgovor izdanju Mažuranićeva *Smail-age*, Zagreb 1965, str. 19—23. i moju studiju o Kukuljeviću i Karamzinu u *Književnim poredbama*, str. 47—64.

goljevskim namjerama hrvatskih autora da »još po gdje-kojoj ptičici prilijepljeno lažljivo perje iščupaju i pokažu ju svijetu u svoj golotinji naravnoj« koju je Nemčić također isticao u svome *Udesu ljudskom*, 1854 (*PSHK* 34, str. 280). Ona će se kao težnja očuvati i unutar onoga dijela hrvatske proze koji je, prihvaćajući »klišeje nižega romanizma« kao temelje povijesne fabularne pripovijesti s temom borbi protiv Turaka onkraj Une, »malograđanski idealizirao prošlu i sadašnju stvarnost u nacionalnom, socijalnom i etičkom pogledu.«<sup>2</sup>

U novim sponama ta će se težnja za idilom pojaviti i u tvorca protorealističkoga proznog kanona hrvatske književnosti — Augusta Senoe, pisca koji će sintetizirati dosadašnja iskustva hrvatske proze, oplođujući ih svojim socijalnim prosvjetiteljstvom, pažnjom prema povijesnom i lokalnom detalju, unošenjem razvijenijih socijalnih motivacija karaktera i zbivanja i uvođenjem elemenata publicističkog, novinskog jezika u umjetnički strukturiranu prozu — isprva u feljtonima a zatim i u novelama. Ali te će se idilično-pastoralne težnje pojavljivati u njega još i u epiloškoj završnici *Seljačke bune* (1877), u opisu Milićeva dvora kao idilična smiraja nakon »zdvojnog kriča« kaženjenog izdajice:

»Sve je toli čisto i redno, toli mило i voljko, i kad pogledaš u male prozore dvorca, na kojima treperi danje svjetlo, iz kojih proviruju bijele zavjese, čisto ti se duša smije, a i oni visoki jablani, koji se, pozlaćeni od sunca, dižu oko imanja, kanda dršću od radosti, kanda prijazno prema dvorcu prigibljaju glave. Večer je, tiha jasna večer. Gora se plavi, nebo se rudi« (*PSHK* 40, str. 270).

Ova sklonost prema idili nije, dakako, osobina samo hrvatske književnosti u vrijeme koje prethodi realizmu, pa i unutar same stilske formacije realizma. Ona se može pratiti u svim onim književnostima srednje i istočne Evrope koje su imale u 19. st. izrazitu nacionalnu funkciju i zazirale od narušavanja modela koji je značio očuvanje klasnoga mira a u interesu nacionalnoga opstanka.

<sup>2</sup> M. Kombol u knjizi *Hrvatski pripovjedači osamdesetih i devedesetih godina*, Zagreb 1933, str. 5.

Ta je sklonost mnogo puta ustanovljena npr. za poljsku književnost koja je bila razvila buntovni, »divlji« romanizam, ali se nakon svog revolucionarnog razdoblja smirila, već u Mickiewiczzevu *Panu Tadeuszu*, a kasnije je posebno obilježena vraćanjem idiličnih i pastoralnih motiva i stilema. Uostalom, zar Šenoin opis Milićevih dvora na kraju *Seljačke bune* nije bar sukladan poetizaciji plemićkoga dvora na početku Mickiewiczzeva *Gospodina Tadije*? Namjerno prenosimo odlomak iz Mickiewiczzeva spjeva u proznom prijevodu:

»... Na brežuljku malenu, u breziku, stajaše dvorac plemićki, drveni, ali podzidani; svijetlili se iz daljine pobijeljeni zidovi — tim bjeliji jer se odbijahu od tamna zelenila jablanova što ga brane od jesenskih vjetrova« (knjiga I, stih 24—27).

Ovu je osobinu poljske književnosti u vrijeme realizma primijetio avangardni kritičar Irzykowski:

»Posebno u Poljskoj realizam i naturalizam u romanu poprimili su neki osebujni, odbojni karakter: idilični, dobroćudni, volimo se. Nije se suviše bolno osjećao jaz između misli i ostvarenja jer je bilo suviše malo misli i rijetko se pristupalo ostvarivanju. Pristajalo se na ono što je bilo, a zbilju se prihvaćalo preko debelih rukavica. Idiličnost *Gospodina Tadije* fatalno se nadnijela nad poljski roman i za dugo mu je vrijeme nametnula svoju atmosferu.«<sup>3</sup>

Ne valja tom prilikom zaboraviti da idilične, gotovo »ilirske« sklonosti karakteriziraju podjednako i hrvatski realizam, pa sentimentalno-idilični modeli traju kod Đalškoga npr. sve do u naše stoljeće i pojavljuju se čak 1910. u pričanju *Susjeda Dobrimira Bosiljkovića* »pod ubavim i dragim sjenama lipe od kojeg zamnijaše neprekidno zuj pčela i osa, a gore negdje daleko u vrhu pratila je starčevu riječ zvonka i jaka pjesmica nekakve male ptičice« (*PSHK* 50, str. 400).

<sup>3</sup> K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu, Stoń wsród porcelany, Cięższy i lżejszy kaliber*, Warszawa 1957, str. 414—415. Za upozorenje na ovaj tekst zahvaljujem Zdravku Maliću.

Upravo je zato u svom avangardističkom sukobu s hrvatskom književnom tradicijom i hrvatskim ideološkim modelima Krleža još 1929. morao obračunavati s hrvatskom, »slavenskom«, još u Herdera nagoviještenom, idiličnošću:

»Od Gundulića i Križanića do Radića, uvijek jedan te isti idealni san: jedno apstraktno ostrvo, Dubrava s kneževskom prošlošću i spomenicima, i hiljadugodišnja kultura i realizacija slavenske miroljubivosti, vinograd Perunov i slavenske vile, a naš čovjek — Svečovjek, Slaven, Sveslaven, Jugoslaven, Moskovljanin, Ilir, Slavjanin, gleda puni mjesec i sluša mošt kako kaplje u lagav. Čuju se dude, more je modro i tiho, idila puna vedrine i slobode.«<sup>4</sup>

Pa ipak opozicija odičke i satirične književnosti, idile i groteske, karakteristična još za književnost evropske antike, pa i za one stilske formacije koje su se proglašavale njezinim baštinicima, prisutna je i u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća. Elemente postojanja drugoga člana ove opozicije naći ćemo još u Vrazovim satirama, u nekim Nemčićevim pokušajima, a zatim u novelistici Jurkovićevoj i Veber-Tkalčevičevoj, u satiričkim feljtonima i novelama Korajčevim, pa i u Šenoinu *Vječnom židu u Zagrebu* (1862—1863), u kojemu autor kasnijega *Karamfila sa pjesnikova groba* programatski suprotstavlja svoj feljtonsko-novinski stil tonalitetu tadašnje hrvatske novelistike (»Neću vam tu pripovijedati kako se sunce diže iznad gora; toga se možete na sito i rešeto načitati u novijim našim novelama«, *PSHK* 39, str. 208). Napose je ova razvojna linija hrvatske proze naglašena u nekanoniziranim strukturama Kurelčeve publicistike i njegovu otporu »blagovučnosti« jezika hrvatske književnosti, u satiričkoj publicistici Starčevičevoj (*Pisma mađarolacah*, 1869), Folnegovičevoj (*Zanovetanja iz devete dijetenklase, Prve posljedice zanovetanja ili pak rekoste da ih nema*, 1874), a i u cjelokupnoj pravaškoj satiri koja do danas niti je dovoljno istražena niti njezin utjecaj na književnopovijesni proces dovoljno naglašen.

<sup>4</sup> M. Krleža, *O patru dominikancu Jurju Križaniću u knjizi Eseji I*, Zagreb 1938, str. 118.

## KOVAČIĆEVA PARODIČNOST

Upravo je za ovu, nekanonsku, struju hrvatske književnosti vezano nastajanje stila najosebujnijega pisca hrvatskoga realizma — Ante Kovačića. Poštovalac Kurelčevih napora i Starčevičev sljedbenik, još je u *Miljenci* (1876) platio danak tipu hajdučko-turske novele i nižem romantizmu. Međutim, kasnije se njegov stil razvijao u sklopu pravaške satire, posebno u pjesmama, člancima i feljtonima. Nije slučajno što su počeci Kovačićeva stvaranja obilježeni i travestijom najznatnijeg djela preporodne književnosti — Mažuranićeve *Smrti Smail-age* (*Smrt babe Cengičkinje*, 1881), koju je još u *Miljenci* Kovačić citirao bez parodična odnosa. Sklonost Kovačićeva prema parodičnosti znači zapravo njegovu vrlo ranu težnju za dekanonizacijom struktura dotadašnje hrvatske književnosti i mnoge stilske postupke njegovih novela shvatit ćemo upravo polazeći od težnje koja je prisutna u Kovačićevoj publicistici. U tome je smislu Kovačić pravi Starčevičev pristaša, jedini zapravo i u književnim djelima pravi sljedbenik njegovih pogleda na stanje u hrvatskoj književnosti.<sup>5</sup>

S pravom se ističe kako Kovačićeve novele u mnogo me ponavljaju osnovne postupke starije hrvatske novelistike, napose Šenoine proze, ali kao da se zaboravlja da u tome »ponavljanju« ima nesumnjivih akcenata književne polemike i parodiranja. Dovoljno je u tom smislu usporediti npr. Šenoin *Karamfil sa pjesnikova groba* i Kovačićevo putovanje u istu Sloveniju u *Ljubljanskoj katastrofi* (1877) pa da se uoči bitna razlika u postupcima pisca čiju »slovensku« novelu doživljujemo gotovo kao parodiju na tlu već postojećega Šenoina predloška. Kovačićeva je proza u stalnom, manje ili više primjetnom, sukobu, prije svega sa sentimentalno-idiličnim tradicijama

<sup>5</sup> »Na nesreću vašu i našu — poručuje zapravo Starčević hrvatskim književnicima — vi ne imate ni pojam o književnosti, Vi, u vaših moždanih, ne možete ni pomisliti ni razumeti, da i duševna, kako i telesna hrana mora biti primerna ljudem i okolnostim. I jagoda i sladoled imaju na svojem mestu svoju pravu vrednost. Ali, za ljude, koji rade ili moraju raditi težak posao, u onih jistvinah ne ima prave hrane, nego se hoće kruha, sočiva, mesa.« — *Pisma mađarolacah*, Sušak 1879, str. IV.

hrvatske proze i poezije koje je »arkadičnost« bila često predmetom pravaške satire,<sup>6</sup> ali i s literarnošću stila suvremene hrvatske književnosti koja je Turgenjeva držala svojim uzorom.<sup>7</sup>

Ovaj je sukob posebno naglašen u romanu *Fiškal* (1882), osobito u oblikovanju idejnoga sadržaja karaktera Podgorskoga, u njegovu suprotstavljanju osjećajnosti (»moje je srce repa«) i njegovim »književnim« priznanjima koja govore ujedno i o njegovu tvorcu.

»Koliko sam se namučio dok sam napunio svoju memoriju čuvstvima iz raznih romana i to sve složio u jedno zaista simetrično i skroz razborom svezano očitovanje« (*PSHK* 48, str. 208).

Izrugivanja sentimentalnoj i izvještačenoj književnosti, što ih nalazimo na stranicama Kovačićeva romana i njegovih novela, nalaze svoju potvrdu i u naoko neznatnim distanciranjima autorovim od stilskih kompleksa prijašnje ili suvremene hrvatske književnosti, napose u njegovu otporu prema sentimentalno-idiličnim stilskim klišejima. Tako ćemo npr. u *Ladanjskoj sekti* naći unutrašnju Kovačićevu polemiku s opisom bračne idile izrečenu jednom jedinom riječi:

»Ne minu još godina braka, a neočekivano prevrnu se cijeli list *takozvane sreće*« (*PSHK* 48, str. 105).

A u *Fiškalu* distancirat će se Kovačić od idilična pejzaža s romantičkom metaforom:

»Nebrojeno valovlje od zemlje *štono ga zovemo* brežuljcima rastočilo se u najčudnijim oblicima po našem Zagorju« (*isto*, str. 280).

Parodičnost je jedno od obilježja i najvećega Kovačićeva djela, romana *U registraturi* (1888) — od parodičnoga korištenja citata iz Mažuranićeva epa (usp. *PSHK*

<sup>6</sup> Usp. poruku »narodnjačkom pjesniku« u satiričkom »Trijesu« 1886, br. 5. od 10. II: »I ti si zbilja arkadičan postô / Pa si i pjesničkog pojahô hata, / Oh, kad se tvojih pjesama sjetim, / Muka me hvata.«

<sup>7</sup> Usp. *Ante Kovačić i ruska književnost, Književne poredbе*, str. 285—317.

49, str. 54, 56, 61, 253, 320)<sup>8</sup> preko aluzija na stanje u hrvatskoj književnosti, sve do lika Rudimira Bombardirovića Šajkovskog u kojemu je sukob s literarnošću hrvatske književnosti izražen parodističkim citatima i najoštrijom satiro.

**DIGRESIJA: DA LI JE KOVAČIĆ PARODIRAO MICKIEWICZA?**

Govor Rudimira Bombardirovića Šajkovskog u romanu *U registraturi*, što ga čita Mecena, za kojega je govor »pjesnik« Šajkovski napisao, jedan je od najjasnijih primjera kojim adresatima upućuje Kovačić svoje satiričko-parodističke oštrice. Sjetimo se početka tog »govora«:

»Poglavita, blagorodna, časna, velečasna, prečasna, velemožna, svijetla, presvijetla, sva odlična i najodličnija gospodo!

... Kako eno dojuri hitra lađa jedrenjača što je jaki mornari i bistroumni krmilari tjeraju neizmjernom morskom pučinom; kako eno doleti suri orao sa svoga timora, lomeći i režući Foibosov zrak oštrim krilima poput mača Kraljevića Marka... kako... kako... o, božja kugo!...« (*PSHK* 54).

U tom kratkom odlomku možemo istaknuti nekoliko adresata Kovačićeve parodije. Jedan od njih bez sumnje je u Kovačićevu djelu već ismijani Ivan Mažuranić, a parodirani su, dakako, stihovi iz III dijela *Smrti Smail-age* — poznati gnomički iskaz:

»O ro gnijezdo vrh timora vije,  
Jer slobode u ravnici nije.«

Drugi predmet Kovačićeve parodije klasična je topika »Foibosova zraka«, upravo tako — u starogrčkom zvuča-

<sup>8</sup> U narednim citatima iz ovoga izdanja romana *U registraturi* navodim samo stranice 49. sveska *PSHK*. Za sada još, na žalost, ne raspoložemo kritičkim izdanjem romana, nego tekstom koji je priređen prema »Vijencu«, u kojem je časopisu roman *U registraturi* prvi put objavljen i — kori-giran.



nju — još jače naglašena, koja je i inače, u drugim dijelovima romana često nazočna, najčešće u satiričkoj funkciji.

Spominjanje pak, neposredno poslije Mažuranićeva »orla« i »timora« i »Foibosova zraka«, imena Kraljevića Marka kao središnjega junaka hrvatske odnosno srpske usmene epske poezije upotpunjuje ne samo komiku Mecenina »govora«, već u isto vrijeme upozorava i na to koje su upravo književne strukture hrvatske tradicije izazivale Kovačićev otpor. Bila je to preporodna epika, čak i u njezinim nesumnjivo najvišim dometima, zatim su tu motivi klasične mitologije odnosno kulture uopće koji su bili obavezni u obrazovanju hrvatske inteligencije 19. st., tu je i mitologija »narodnih« junačkih pjesama koja je stavljana kao uzor hrvatskim književnicima ne samo u vrijeme prije Kovačića. Napokon, Mecenina psotka »o, božja kugo!« može izazvati asocijaciju i na poznatu Šenoinu povjesticu *Kugina kuća*, to više što nam je dobro poznat Kovačićev odnos prema Šeno!

Ostaje nam još da riješimo na što se odnosi prvi dio Mecenine rečenice odnosno »pojetina« govora. Predmet parodije u tom dijelu predstavlja morsko-navigacijska metaforika, razvijena u karakterističnom nizu: hitra jedrenjača — mornari i kormilari — neizmijerna pučina. Može se činiti naravnom takva metaforika u književnosti naroda s pomorskom tradicijom. Ali će svaki bolji poznavalac hrvatske književnosti 19. st. moći ustanoviti da je ona zapravo napuštena. Taj je tip metafore od Marulićevih vremena bio čest u pjesništvu hrvatske renesanse i baroka i izvodi se iz klasične tradicije.<sup>9</sup> Daleki odjek tih tradicija naći ćemo možda u pjesnika koji se formirao u preporodno vrijeme, ali koji je još čvrsto povezan s tradicijama latinskoga pjesništva — Stjepana Ilijaševića (usp. pjesmu *U borbi je život*, *PSHK* 29, 425). Inače se preporodno pjesništvo nije suviše često služilo ovim metaforičkim tipom, a nije ni razvijalo primorski pejzaž. Čak ni u Mažuranićevim pjesmama, dakle ni u pjesnika koji je porijeklom iz

<sup>9</sup> Usp. poglavlje *Metafore o navigaciji* u radu I. Slamniga *Kontinuitet evropske metaforike u hrvatskoj književnosti*, »Umjetnost riječi« 1966. br. 1—2, str. 54—56.

Primorja, ne pojavljuje se morska metaforika niti primorski krajolik; ima u njega jedino katkada tradicionalnih poredbi preuzetih iz usmene poezije:

»Gusta ga je magla pritisnula,  
Pobratime, kano sinje more...« (*Javor*, 1839—1840).

Morska metaforika u hrvatskom se pjesništvu pojavila u slijedu prihvaćanja romantičarskih modela koji se cikliziraju oko Byronova imena, a koje su uspjele razviti slavenske književnosti: prvenstveno ruska i poljska.<sup>10</sup> U širem opsegu uveo ju je Vraz u ciklusu soneta *Sanak i istina*. U pjesmi *Srce* imamo niz metafora: more — mornar — bura — lađa, u sonetu *Vrpca*: mornar — more — val — otok — brod — stijeg, a ti metaforički nizovi vezani su za iskaz osjećaja lirskoga subjekta. Vraz, zapravo i sam navodi izvor ove metaforike: moto *Sanka i istine* uzeo je iz Mickiewicza. Utvrđuje to i istraživač odnosa Vraza prema Mickiewiczu, naglašavajući kako je u tim sonetima »mickjevićevska inspiracija« pomogla pjesniku »da prevlada sentimentalni osjećajni model«.<sup>11</sup>

Ovakav se metaforički tip pojavljuje i u Petra Preradovića, u *Pozdravu domovini* (»kao brodar izgubljen na moru«), *Mojoj lađi* i *Utjehi*, a Preradović je unio u hrvatsko pjesništvo i pejzaž naše obale u bajronističkoj *Lopudskoj sirotici* (1853, objavljena 1873).

Naposljetku, morsko-navigacijska metaforika pojavljuje se i u Ivana Trnskoga, napose u pjesmama: *Pjesma brodara na moru jadranskom i Mornarska* (obje su uglazbljene: V. Lisinski i I. Zajc). Druga od tih pjesama počinje riječima »Desni vjetar eto dunu...«, a isti »desni vjetar« naći ćemo u naslovu prijevoda Mickiewiczeva soneta *Žegluga iz Krimskih soneta* kako ga je Trnski priredio za »Vijenac« 1874 (usp. *Mickievićevi Krmski soneti*, *Desni vjetar*, »Vijenac« br. 31, str. 483). Ciklus *Krimskih soneta*

<sup>10</sup> Za rusku književnost sažeti popis pjesnika s »morskom simbolikom« naći ćemo u priručniku D. Čiževskog, *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts* 1, München 1964, str. 152—153.

<sup>11</sup> J. Wierzbicki, *Vrazovi soneti i Mickiewicz*, »Umjetnost riječi« XI, 1967, 4, str. 332—334.

Mickiewiczovih objavljen je, dakle, u »Vijencu« (usp. također br. 10, 33) u prijevodu epigona preporodne poezije dvije godine prije nego se pojavila prva Kovačićeva novela, a u vrijeme Kovačićeva književnog sazrijevanja Trnski je izdao svoja djela pod naslovom *Svakolika mu djela* (1—2, Zagreb 1881—1882), pa je i tu Kovačić mogao upoznati njegovu »marinističku« poeziju i obratiti pažnju na primjere dostojne parodiranja.

Tako dakle u »govoru« što ga je za Mecenu napisao »pojeta« Rudimir Bombardirović Šajkovski (i samo njegovo prezime zvuči poljski!) možemo nazreti Kovačićev obračun s čitavom strujom unutar hrvatskoga pjesništva koja ide od Vraza, preko Preradovića do Trnskoga, a koja se genetski vezuje za poljskoga romantičara.

Uostalom, u romanu *U registraturi* možemo naći bar još jedan odlomak koji će nas podsjetiti na Mickiewiczove romantičarske poredbe. U epizodi koja se odnosi na Mecenin život naći ćemo situaciju u kojoj vlastelin stiže na svoje imanje. Taj je dolazak opisan ovako:

»Iz daljine motahu se oblaci prašine sa glavne ceste. Iz tih oblaka izvija se kočija starog kroja poput barke te se stade polagano njihati uskim putem što vodi u vlastelinski dvor« (95).

Ova poredba kočije koja izranja iz oblaka prašine s barkom doziva u našu svijest prve stihove Mickiewiczova soneta *Akermanske stepe* koji glase:

»Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu;  
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi...«

U prijevodu Trnskoga ovi stihovi glase:

»Zaplovih morem suhim, kola svega dana  
u travi mi se glibe, teku poput lađe...«

(»Vijenac« 1874, 31, str. 482).

Opis koji sadrži ovu karakterističnu »pomorsku« poredbu nije za Kovačićev stil reprezentativan. Što više, on je neobičan i odskače od Kovačićevih poredbi i metafora.

Uključen je pak u epizodu koja svojim stilom podsjeća na mračne i tajnovite rodovske zagonetke pseudoromantičnih pripovijesti i romana, svojim pak motivima i situacijama na povijesne šenoinne romane — *Seljačku bunu* i *Zlatarovo zlato*, koji tako postaju također predmetom Kovačićeve parodije. U tom kontekstu pojavio se ponovo, pri čemu je svejedno da li posredno ili neposredno, poljski romantičar i jedan od modela hrvatskoga pjesništva od preporoda do sedamdesetih godina, i to kao predmet Kovačićeve parodističke ironije.

Pojavio se dakle Mickiewicz u parodističkom nizu u istom redu s Mažuranićem, klasičnom topikom i junačkim narodnim pjesništvom, a dodamo li tome i već spomenuto šenoinno ime, odredit ćemo bar neke od stilskih adresa hrvatske književne tradicije 19. st. na koje je predstavnik »stekliša« upućivao u svome romanu otrovne strelice svojih parodističkih postupaka.

Ova Kovačićeva parodičnost, dakako, nije svojstvena samo izrazito satiričkim dijelovima teksta, kakav je onaj koji se odnosi na Mecenin govor i na »pojetu« Rudimira Bombardirovića Šajkovskog kao predstavnika hrvatske književne tradicije. Ona dobiva svoje pravo mjesto tek u cjelini strukture Kovačićeva romana, odnosno u suodnosu stilski vrlo različitih njezinih dijelova.

#### REALISTIČKA KONCEPCIJA ROMANA

Kovačićevo djelo nastaje u sukobu s tradicijom hrvatske književnosti kakva se razvila od preporodnog njezina razdoblja i koja je živjela još u stvaranju Kovačićevih suvremenika, podupirana autoritetom Turgenjevleva djela. Ono se razvija u destrukтуриzaciji tih tradicija, u barbarskom odnosu i prema hrvatskoj književnosti i prema ustaljenim strukturama evropskih književnosti. Pri tome Kovačiću barbarizaciju ne možemo smatrati pukim rezultatom njegove slabe »načitanosti«, o kojoj se često govori kad je riječ o autoru romana *U registraturi*, već Kovačićevim svjesnim umjetničkim htijenjem da ne slaže »čuvstva iz raznih romana« u »zaista simetričku i skroz razborom svezanu« umjetničku strukturu. Kovačić pokazuje na svo-

jim stranicama određenu književnu naobrazbu,<sup>12</sup> ali postupci koje je upoznao u hrvatskoj i svjetskoj književnosti pojavljuju se, napose u njegovu najvećem djelu, u »novim spojevima«,<sup>13</sup> za evropsku književnost »barbarskim«, ali upravo zato zanimljivim s gledišta osebnog razvitka hrvatske nacionalne književnosti.

Već sam postupak »pronađena rukopisa« kojim se obično opravdavao stil romana ili njegovih dijelova (Cervantes, Sterne, Dickens u *Pickwickovcima*, Dostojevski) u Kovačića zapravo ne služi motivaciji stila zbiljom i stvaranju dojma o vjerodostojnosti (»rukopis« Kičmanovićeve »vjekopisa« izgorio je — »spasilo se nije ništa«, str. 404), pa u romanu služi prvenstveno uvođenju satiričko-publicističkoga »okvira«, a Kovačić nema potrebe da stvara iluziju vjerodostojnosti zbivanja, napose stoga što roman, kojega je samo prvi dio napisan u prvom licu, ne unosi posebnu stilistiku koja se ne bi mogla smatrati autorovom. Sam se pak postupak »rukopisa« koji nitko nije pročitao razotkriva kao literarna konvencija koju Kovačić priznaje, ali je ujedno i opovrgava.

Međutim, izvan okvira zbivanja »u registraturi« Kovačić u svome romanu polazi od realističke koncepcije. Fabularnu osnovu predstavljaju u njemu promjene što se dešavaju s mladićem koji je došao sa sela u grad i koje

<sup>12</sup> Tako se spominje da je Kovačić čitao ruske pisce u izvorniku, da je poznao George Sand i Smilesa, u njegovim se člancima i feljtonima spominju imena Shakespearea, Dantea, Schillera, Wielanda, Victora Hugoa, Waltera Scotta, W. Irvinga, Puškina, Mickiewicza, Breta Hartea, Lesagea, Zole i dr. U književnim djelima govori se o Jókaiu i Pascalu (*Miljenka*), Sv. Augustinu i Rousseauu (*Baruničina ljubav*), Voltaireu i Rousseauu (*Zagorski čudak*), Puškinu i Mickiewiczu (*Fiškal*), Pascalu, Rousseauu, Turgenjevu i Zoli (*U registraturi*) itd., a u pismima Milki Hajdinovoj navodi Kovačić Jeana Paula, Lamennaisa, Lesagea, Kraszewskog, Jókaija i dr. (Usp. također V. Barac, *Tragovima lektire A. Kovačića*, »Filo-logija« 2, 1959.)

<sup>13</sup> »Kovačić je upio u sebe vrlo dobrim opažanjem bezbroj slika, umjetničkih i ličnih impresija, on je to sve probavio, smiješao u sebi, i kad sjedne da piše djelo, izlaze sva ova opažanja u novim spojevima...« — Milan Marjanović, *Dr Ante Kovačić, Hrvatska književna kritika* III, Zagreb 1950, str. 91.

ga, na kraju, dovode do poremećaja uma. Srodne fabularne osnove, napose u prvom dijelu fabule, poznaju i otprije realistička djela svjetske književnosti, napose Balzacova, u kojima ima motiva prijelaza mladića iz provincije u grad (Rastignac u *Le père Goriot*, Lucien de Rubempré u *Les illusions perdues*) i njihovih tragedija (*Splendeurs et misères de Courtisanes*).<sup>14</sup> Srodnost iskazuje Kovačićev roman i s romanima koje u njemačkoj terminologiji poznajemo kao *Entwicklungsromane*, a kojih se fabularna osnova gradi na razvitku jednoga karaktera, najčešće od djetinjstva nadalje. U dijelovima posvećenim djetinjstvu Ivica Kičmanovića i djetinjstvu Laurinu Kovačić je napose blizak piscu koji je s ljubavlju opisivao svijet i odgoj siromašne djece — Dickensu i njegovu nasljedniku u svjetskoj književnosti, kojega je Kovačić u to vrijeme sigurno čitao — Dostojevskom iz *Netočke Nezvanove* i *Poniženih i uvrijeđenih*.<sup>15</sup> Za hrvatsku književnost ovakve su motivacije razvitka karaktera djetinjstvom bile u ono vrijeme novost, pa nije slučajno što se u okviru romana postavlja pitanje:

»Kakva je to opet struja u našoj literaturi! O djetinjstvu toliko zanovijetati?« (28)

Upravo ova oblikovanja »bijednoga djetinjstva« navodila su i kritičare na to da istaknu kako su neki dijelovi romana »sitna remek-djela naturalističke slikarije«,<sup>16</sup> iako smo takav »naturalizam« mogli upoznati davno prije Zole. Realistički su i razgranati opisi u dijelovima romana koji se odnose na djetinjstva dvoje pratagonista, napose opisi gradskih ulica, siromašnih stubišta i stanova, koji neodoljivo podsjećaju na Dostojevskoga, naročito ako istaknemo karakteristične postupke očuđenja gradskoga svijeta

<sup>14</sup> S Balzacovim djelima dovodio je u vezu Kovačićevu prozu neumoran u svojim analogijama Matoš koji je naglašavao kako »u jednom djelu upotrebljava Kovačić zakonik balzačkim majstorstvom, a opis ranjenika u *Fiškalu* ne zaostaje iza čuvenog sličnog opisa u *Fiziologiji braka*«. — A. G. Matoš, *Kod kuće; Sabrana djela* III, Zagreb 1955, str. 155; *Sabrana djela* IV, Zagreb 1973, str. 39.

<sup>15</sup> Usp. Ante Kovačić i ruska književnost, u *Književnim poredbama*, str. 116—119.

<sup>16</sup> Ivan Krnic, *Ante Kovačić*, »Nada«, 1902, str. 47, 75.

koji vidi dječak ili djevojka (Anica) što sa sela prvi put dolazi u nepoznat svijet i doživljuje ga u registru svojih navika i — obrazovanja. Tako npr. posebno valja istaći doživljaj svijeta u kavani kako ga vidi Ivica Kičmanović:

»Činilo mi se po bibličkoj povjesnici kano da svi ti ljudi grade babilonski toranj ondje, jer ja ne razumijem vike i razgovora, a oni tako kriljahu rukama, sažimahu ramenima i klimahu glavama da sam držao da se oni sami među sobom ne razumiju« (80).

U osnovi romana stoji svijest o čovjeku i njegovu razvoju kao socijalno-psihološkom biću, i u tom je smislu tragedija Ivica Kičmanovića motivirana njegovim seljačkim porijeklom. Čak i fantastična i gotovo simbolična u svojoj fatalnosti Laura ima motivacijske osnove u svoje bijednom djetinjstvu i porijeklu iz »slučajne porodice«, ako smijemo upotrijebiti izraz koji se odnosi na učestale karaktere iz romanâ Dostojevskog. Štoviše, velik dio Laurine sudbine, kako je predočena u romanu, dobiva i drugu, realnu, motivaciju u Ivičinu pismu Lauri, pri čemu ne smijemo zaboraviti da Ivica o Laurinoj sudbini saznaje iz *njezina* pripovijedanja. A fantastičan završetak romana možemo ipak dovesti u vezu s registratorovim ludilom koje se postupno razvija. Ovo je Ivičino pismo Lauri apologija istine, dostojna Gogoljeve digresije iz *Mrtvih duša*:

»Vaše pripovijetke o tobože nesretnom vašem postanku i životu bijahu valjda gole izmišljotine ili vješto ishitrene te izbrušene poluistine, samo da moju mladost začarate, obmanite i privučete k sebi [...]. A stade i istina navaljivati na mene. Ona mi je šaptala u uho: tvoja božica je puka metresa i prilježnica grešna i do kostiju iskvarena mehkoputna starca [...]. Opet istina navali i slijeva i zdesna. Teško je pred njom začepiti uha i zavarati sluh i sama sebe... Jedna njezina riječ lomi, ruši, razara sve divne zgrade što ih je sagradila laž i opsjena, pa na ruševinama tih lažnih dvorova i palača, toga prstena zlatna i limena sjaja upaljuje ona svoju siromašnu svjetiljku i njezino svjetlo pronicava i odaje svu golotinju tih dražesnih utvara [...]. Njezin glas bijaše potresan i užasan: tvoja božica je prosta tatica i zločinka« (346—347).

Upravo ovo pismo donekle, u smislu u kojem je to tražio realizam, opravdava koncepciju Laurina lika koji je sav oblikovan u rasponu božica-zločinka, i, polazeći od romantičarske koncepcije »fatalne žene«, izrasta do simbola usuda.<sup>17</sup>

Ostali likovi u romanu, izuzevši izričito fantastične (baba Huda), koncipirani su u osnovi realistički i s naglašenim socijalno-psihološkim motivacijama (kumordinar Žorž, Ivičini roditelji, Miha, Medonić) ili oblikovani izrazitim satiričkim postupcima (Mecena, Justa i dr.). Realistički je i karakterološki paralelizam »maloga Kanonika« i »Zgubidana« koji se odvija u toku gotovo cijeloga romana, a jednako i paralelizam Ivica—Miha.

**PREDREALISTIČKI  
MODELI  
I OPOZICIJA  
SELO Ž GRAD**

Na ovu realističku osnovu kalemi Kovačić dijelove fabule i pojedine motive koje preuzima iz fabularne proze evropskog, pretežno nižeg, romantizma, a koji su, dijelom, bili otprije poznati u hrvatskoj književnosti. Tako je već umetnuta novela »o Dorici i Zorkoviću«, zapravo cijela pripovijest o Dorici i Meceni, dovedena u vezu s fabularnom intrigom *Seljačke bune*,<sup>18</sup> pa Mecena ovdje postaje gotovo Tahijevim literarnim baštinikom, ali u »novim spojevima«, i, prema tome, nanovo je osmišljen, ovaj put satirički, kao novi Tahij koji se premjestio u grad i postao »dobrotvorom« hrvatske kulture! Vraćajući se načas *Miljenci*, mogli bismo još jednom spomenuti nesumnjiv Kovačićev interes za Jokaia. A Matoš dovodi, posredno, doduše, Kovačića u asocijativnu vezu s njemačkim romantičarom Jeanom Paulom, jednim od prvih njemačkih humorista, zaslužnim za razvitak jezika i autorom

<sup>17</sup> Usp. Frangešovu interpretaciju Laurina lika u njegovim *Stilističkim studijama*, Zagreb 1959, str. 203. i dalje. — U uvjetima visokoga realizma, u Dostojevskog, lik jamačno istoga porijekla, već je u Nastasji Filipovnoj izrastao u jedan od najpotresnijih ženskih likova svjetske književnosti.

<sup>18</sup> Krnic, *isto*, str. 59.

*Entwicklungsromana*.<sup>19</sup> Kovačićeve »fabulije«, kako bi te fantastične motive zvao Jožica Kičmanović (usp. 82), zasnovane su na postupcima već trivijaliziranim u evropskim književnostima, među kojima valja spomenuti postupak odgonetavanja »tajne«, koja je često sadržana u dosad nepoznatim rodbinskim odnosima (Laurina tajna). Šklovski tu tehniku najradije eksplicira na Dickensovim romanima (*Mala Dorrit* i dr.), ističući kako »roman tajni dopušta da se u djelo u velikim komadima umeću opisi života koji, služeći ciljevima retardiranja, sami na sebi iskušavaju pritisak sižea i doživljuju se kao dio umjetničkoga djela«, pa se zbog toga »socijalni roman« počeo također koristiti tehnikom tajni.<sup>20</sup> Laurina »tajna« iskorištena je samo djelomično za unošenje »opisa života« (Laurino djetinjstvo), mnogo pak više za oblikovanje kompleksa oko Mecene, koji je najprije satirički izruga (biranje Mecene) da bi tek zatim, doveden u vezu s hrvatskim feudalizmom i moralnom opačinom, dobio tako ne samo satiričku dimenziju nego i osudu kao socijalno-povijesno biće. Osim toga »tajna« Laurina samo je literarna konvencija — zahvaljujući umetnutim novelama o Meceni, čitalac već otprije zna za njezinu tajnu. Ona je sama saznaje tek nakon Mecenine smrti. Konvencionalnost trivijaliziranih postupaka tako postaje očita. Uz Laurin lik vezuje se i cio repertoar postupaka koje je razvijao niži romantizam, kao pojava (ovdje nanovo osmišljene) vještice (baba Huda), ubojstvo iz strasti (Laura ubija Mecenu), nagloga bogaćenja, razbojničkih pothvata (Laura i Ferkonja ubijaju Mihu) i dr., postupaka koje je jednim dijelom integrirao i Dostojevski u svoj visoki realizam, ali u Kovačića oni ostaju izdvojeni iz osnovnih slojeva romana, pa njihova konvencionalnost, »literarnost« u odnosu prema realističkoj osnovi njegovoj, dolazi u punoj mjeri do izražaja.

Uz te su motive vezani i karakteristični stilski kompleksi s naglašenim opozicijama metaforičkih nizova i po-

<sup>19</sup> A. G. Matoš, *Sabrana djela*, III, Zagreb 1955, str. 156. *Sabrana djela* IV, Zagreb 1973, str. 40. — Ovom prilikom valja bar spomenuti i stalni Kovačićev interes za Wielanda, ne samo kao autora *Oberona* (usp. *Feltoni i članci*, Zagreb 1962, str. 8) nego izražen i u čestom spominjanju »abderićana«.

<sup>20</sup> V. Šklovskij, *O teoriji prozy*, Moskva 1929, str. 175.

redbi. Tako ćemo s jedne strane imati »tigarsku požudu« crnoga Jakova (110), »neopisivu bol i mračne slutnje« koje su se »zarile noktima« u »biće« starice koja odgaja Lauru (146), »tajanstveni plašt noći« u epizodi s tatom Mikulom (126), a napose cijela gnijezda metafora i poredbi koje se pojavljuju na stranicama romana s Laurom: »bahantičan smijeh« (142), »ožegla cjelovima« (141), »čas čarobnica, čas đavolova kćer« (315), »zmijski bljesak« očiju (324), oči užarene »kano da bukne dvije zublje« i lice »otegnulo i problijedjelo kao smrt« (322), itd. S druge strane ovi kompleksi »užasa i jeze« nalaze svoju sentimentalno-idiličnu opoziciju koja je također karakteristična za stil nižega romantizma, a ovdje se vezuje za motive izgubljena seoskoga djetinjstva i neostvarljive seoske idile. Njih ćemo naći u opisu Ivičina djetinjstva, njegove braće, s cijelim nizovima sentimentalnih poredbi lišca koje »kano da sjaji u nekom bijelom snježnom svjetlu«, usnica koje prebire »kano da lahor ponjihava zrelom i punom jagodom«, rumeni na jagodicama koja poigrava »kano da je prvi ružin pupoljak dahnuo u taj nevin stvarak« itd. (65), u razgovorima Ivičinih roditelja, u Ivičinoj nostalgiji za seoskim mirom, u poetizaciji »nebeske glazbe crkvenih zvona« seoske crkvice (45), »milih bregova« (51), »starog seljačkog krova« (51), »seljačkoga doma milokrva puka« (130) i dr., što će se sve okupiti oko karakterološke opozicije Lauri — Anici kao »tankoj vili iz gorice« i »nevinom seoskom anđelku« (326) oko koje će se gomilati nizovi deminutiva (»lišce«, »srdašce«, »dašak« i dr.). A dovoljno je da usporedimo stilski kompleks oko »buđenja Ivice Kičmanovića« pa da shvatimo tu, ne samo unutar fabule, značajnu opoziciju koja dobiva izrazito socijalno obilježje, jer se konstituira oko osnovne opozicije romana selo — grad.

Idejni sljedbenik Rousseauov,<sup>21</sup> koji vjeruje u to da je grad leglo svih zala, a nedirnut seoski život utopište moralne čistoće, potvrđuje tu svoju vjeru stilom koji po-

<sup>21</sup> Svijest o vlastitu rusizmu prisutna je na stranicama Kovačićeva romana kada Ivica govori o svome ocu: »Ali pošto sam u svom životu pročitao Rousseauova *Emila*, držim da je poput svih drugih seljaka provodio njegova načela, za koga je dakako toliko znao i mario kano i Rousseau za moga oca 'zgubidana'« (12).

staje često sentimentalniji ako je riječ o »milim bregovima«. Drugi član pseudoromantičke opozicije u žanrovi milo ojačan je u Kovačića i stilskim elementima suvremene hrvatske književnosti, one njezine struje koja ide od Turgenjeva i razvija se kod Đalskoga. U toj se funkciji tek pojavljuju, rijetki u Kovačića, turgenjevski poetizmi, kao »pogružiti se« (odnosi se na Ivicu — 140, na Anicu — 355), »neopredijeljeni sni« (Ivičini, 69), »lazurno nebo«, »prelesna milota« (seoski pejzaž, 214), više kao signali pripadnosti jednom vremenu negoli određenu stilu, s kojim je, zapravo, Kovačić svoju literarnu polemiku još u *Fiškalu* završio.

Međutim, valja spomenuti još dva značajna literarna izvora Kovačićeva stila: klasičnu književnost i latinitet, ukorijenjen vjekovima u hrvatskom obrazovanju, i — Bibliju. Govorimo li o latinitetu, Kovačić je i tu protivnik ne samo Šenoe nego i Đalskoga. Latinske se riječi pojavljuju u njega u parodičkoj »pučkoj etimologiji« (»rujatuš«, »lustrišimuš«), citati u satiričkoj funkciji (registratura, »pojeta« Bombardirović-Šajkovski), a jednako se tako služi Kovačić i reminiscencijama iz klasične mitologije, pa ironično govori o »Jupitrovoj srdžbi« Meceninoj (54), Zorž mu je »Mecenov Haron« (184), a nasuprot divljenju »junonskim« ženama u hrvatskoj književnoj tradiciji (Perkovac) i suvremenosti (Đalski) Ivica Kičmanović u svome »buđenju« doživljuje Lauru kao »Bakanticu, Veneru« (182), pa između ostaloga i ova jukstapozicija niskoga i uzvišenoga intonira dvojaki odnos Ivičin prema Lauri u sjećanju na ljubavnu noć.

Biblijskih reminiscencija ima u romanu više. Mjestimično se one koriste u ironičnoj i satiričnoj funkciji, što posebno vrijedi za dijelove teksta koji se odnose na Rajhercerovu krčmu ili trgovca Jaihtelesa, koji obiluju nizovima starozavjetnih poredbi.<sup>22</sup> Međutim, ova je satirička funkcija još izraženija u prizorima s Mihine svadbe, a napose u situacijama odnosa providnika i njegove žene unu-

<sup>22</sup> Iako Kovačić satirički oblikuje Židove, on se zajedno sa »starom i pobožnom Barkom« ograđuje od antisemitizma (316), a »kaznenoj registraturi« stavlja u usta cio odlomak koji se odnosi na (madžarski) antisemitizam: »Neka samo dođe ovamo među nas taj novi prorok antisemitizma: prisjest će mu propagandistička smjelost, a strest će mu junačko srce groznica kojoj nema ravne ni oko Balatona!« (196)

tar pretpriopovijesti o Meceni, koje su u osnovi oblikovane u stilu nižega romantizma, ali je njegova hiperbolika ovdje naglašena do parodije i trivijalnost očita, pa upravo poređivanje banalnosti njihovih odnosa s biblijskim Samsonom i Dalilom<sup>23</sup> i mjestimično oponašanje biblijskoga stila u dijalozima znači puno ukidanje lažne patetike romantičarskog porijekla (»sjetnih zavoja riječi tvojih«, 181), što se i naglašuje u autorovu komentaru:

»Ta duša rukama posizase k zvijezdama nebeskim, a nije oćutjela da gazi do pasa u kalu i blatu ljudske himbe i laži« (103).

Posebno je učestalo u Kovačićevu romanu poređivanje sa starozavjetnim legendama o kuli babilonskoj i Sodomu i Gomori. Sa Sodomom i Gomorom poređuje se u jednom času i Rajhercerova krčma, ali puno značenje dobivaju ove poredbi tek kada se odnose na grad — kad ga Ivica s ocem napušta »kano da bježi iz Sodome i Gomore« (288), kada starica poučava Anicu što je grad, navodeći biblijsku pripovijest »o grešnome Babilonu, o propaloj Sodomu i Gomori, o Lotovoj ženi koja se pretvorila u crni i slani kamen samo zato što se samo jedared ogledala natrag na propadajući i bogom upaljeni grad« (358) i kada povezuje simboliku Sodome i Gomore s učestalom u Kovačića biblijskom metaforom »suzne doline«:

»Na, pogledaj ovu bijedu i tu suznu dolinu, pa nije li to živa slika Sodome i Gomore!« (360).

Uz simboličku »pustinju«<sup>24</sup> postojana metafora »suzne doline« (usp. 42, 179, 182 i dr.) odnosi se podjednako na selo i grad, pa stoji izvan osnovne Kovačićeve opozicije i dobiva tim veće značenje u sistemu Kovačićeve topike: simboličke kad se odnosi na cjelokupnost, metaforičke

<sup>23</sup> Poredbu sa Samsonom i Dalilom mogao je Kovačić također naći u Šenoe gdje se, u situaciji Pavla Gregorijanca i Klare Grubarove, njihovi odnosi poređuju sa Samsonom i Dalilom (»... ja Samson nijesam, al vi ste Dalila«). Usp. studiju M. Sertić *Stilske osobine hrvatskog historijskog romana* u zborniku *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 200, 207.

<sup>24</sup> Usp. I. Frangeš, *cit. djelo*, str. 210.

kada se odnosi na grad, sentimentalno-idiličkih izričaja kad se odnosi na selo.

Tako možemo shematski predočiti temeljni za ovaj roman sustav opozicija unutar kojih se kreće karakter Ivica Kičmanovića:

	suzna (zemaljska dolina)	
Babilon	}	⇒ { naši (moji mili) bregovi
Sodoma i Gomora		
Laura	⇒	Anica
GRAD	⇒	SELO

Ivica Kičmanović

*PUČKA POČELA  
KOVAČIĆEVA  
STILA U OPRECI  
PREMA  
»LITERARNOSTI«*

»O umjetnosti, o naravi! Koli smiješ-  
nih prizora stvarate, kada se sukobi-  
te. Spectabilis je umjetnost izgubio,  
a narav je ostala gola, smiješno tuž-  
na, osamljena uz grohot našega ho-  
meričkoga smijeha« (*Smetanje posje-  
da*, »Vijenac«, 1884, str. 251).

Napisao je ovo Kovačić kao lirski, gogoljevski, komen-  
tar uz jednu komičnu situaciju *Smetanja posjeda*. Ali u  
tom komentaru kao da je sadržan i osnovni princip iz-  
gradnje romana *U registraturi*. Sav je roman zapravo iz-  
građen na opoziciji u m j e t n o s t i (ako pod time razu-  
mijemo sve što je Kovačić preuzimao iz literarne tradi-  
cije) i n a r a v i (ako pod time razumijemo sve mimeti-  
čko u romanu), na stvaranju grotesknog nesklada koji  
svoje uporište nalazi u plebejskom »homeričkom«, ali još  
više karnevaleskno-burlesknom duhu hrvatskoga sela i nje-  
gova jezika. Osnovnu opoziciju stilu nižega romantizma  
(pa i fabulama koje su odatle preuzete i tek u strukturi  
cijeloga djela dobivaju značenje dotrajale konvencije)<sup>25</sup> ne  
čini realistička osnova karakterâ u romanu, već onaj stili-  
stički segment koji se pojavljuje i u okviru romana i u  
Ivičinim, a zatim autorovim izvještajima, u pojedinim di-

<sup>25</sup> Upravo zbog toga kritika redovno primjećuje konven-  
cionalnost fabularnih dijelova kod Kovačića, dok npr. takve  
fabule kod Šenoe smatra posve prirodnima.

jaloškim replikama posebno, a kumulira se u govoru se-  
ljaka i gradskoga plebsa, napose u karnevalesknim situa-  
cijama terevenki u družinskoj sobi kod Mecene, tuče na  
uskrsni ponedjeljak, Mihine svadbe, svadâ Žorža i Jeluše  
itd. Ovaj je stilski segment naglašen i u govoru pojedinih  
likova romana, koji ne slijedi uvijek dokraja principe rea-  
lističke karakterizacije, nego se u cijelom *bloku* plebej-  
skoga govora, u kojemu se ipak napose izdvajaju pogos-  
pođeni »kumordinar«, »mali Kanonik« i Jožica kao jezič-  
no individualizirani likovi, suprotstavlja parodiranoj lite-  
rarnosti Mecene i »pojete«, pa i sentimentalno-lirskim kli-  
šejima Ivičinih i Laurinih dijaloških replika (koji u cije-  
lom kompleksu razgovora providnika i njegove žene za-  
pravo također dobivaju svoju parodističku protutežu). Ako  
su stilski segmenti animizirana razgovora akata u »regi-  
straturi« zasnovani na uvođenju u književnost jezika no-  
vinske publicistike (a to je već činio Šenoa), posebno ono-  
ga koji je vezan za pravašku satiru a karakterističan je i  
za Kovačićeve feljtone, onda se ovaj osnovni stilski blok  
zasniva na govornom jeziku puka sela i grada, stilizaciji  
usmenoga kazivanja i govorenja koje u Kovačićevu djelu  
provaljuje prvi put na stranice hrvatske književnosti. Upra-  
vo ova orijentacija Kovačićeva dokida »ilirsku« literarnost  
književnosti, tragičnu po svojim posljedicama za razvitak  
hrvatskoga realizma, i dokazuje da je moguće *na novošto-  
kavskoj osnovi* u hrvatskoj književnosti graditi stil koji  
nije vezan za određenu hrvatsku regiju a da taj stil bude  
osnovan na pučkom »govorenju« (već su to prije činili  
»krajiški« pisci, ali na izrazito regionalnim osnovama, pre-  
težno ličke štokavštine). Kovačićev jezik, upravo u ovom  
stilskom bloku kao da sintetizira jezična iskustva razli-  
čitih hrvatskih regija,<sup>26</sup> pa autora romana *U registraturi*

<sup>26</sup> Nije slučajno što se zbivanje romana ne locira po  
svojim toponimima ni u jedan hrvatski kraj (Sutla se spo-  
minje samo u svojstvu međe prema Sloveniji), pa odista *U  
registraturi* nije »regionalan« roman o Zagorju, kako se to  
obično govori, a valja uzgred napomenuti da Kovačić u to  
vrijeme živi u Karlovcu, na međi triju hrvatskih dijalekata.  
— Ako je pak riječ o jezičnim iskustvima, izvan Kovačićeva  
vidokruga ostaju suvremeni govori Dalmacije i Dubrovnika;  
prema tome — cijele južne Hrvatske — koje postepeno uvodi  
u svoju prozu, a zatim i drame, njegov suvremenik Ivo  
Vojnović.

valja smatrati tvorcem plebejske jezične sinteze koja u sebe apsorbira i turcizme iz nekadašnje Vojne krajine (bašča, zaman — 141, opaklija — 144 i dr.) i pojedine leksičke osobine čakavskih govora (munjen — 169 i dr.), vrvi gradskim germanizmima i hungarizmima u satiričkoj funkciji, a, razumije se, integrira leksik i idiomatiku zagorske kajkavštine, koja ovdje ne služi humornoj karakterizaciji pojedinih likova kao kod Đalskoga u njegovim kajkavskim interpolacijama, nego se srođuje sa štokavskom jezičnom osnovom u nerazdvojnu cjelinu. Ovi stilski segmenti nisu ni kajkavski ni štokavski, oni su općehrvatski i pučki. I upravo u svom, programatskom u pravaškom smislu, oslanjanju na pučki leksik, pučku idiomatiku i pučku gnomiku Kovačić je pronašao Arhimedovu točku ne samo hrvatskoga realizma već i hrvatskog književnog razvitka.

Osobito bogat u uvođenju pučkoga leksika u književnost, posebno kad se služi idiotizmima koji s humorom označuju ljudske osobine (gladuš — 57, teleban — 54, mažilisac — 60, potepuh, blatotep — 287, itd.) i gdje gdje tvore cijele kataloge vulgarno-familijarnih psovki, kao npr. u dijalogu kumordinara i Jeluše (mrcino babja, lipsajući stari konju, blejava gubica, kleta klopotuša, muletina itd., 339—341), Kovačićev jezik iskazuje svoju izričitu vezu s usmenim pučkim govorenjem u vrlo čestim semantičkim reduplikacijama tautološke ili homoteleutične prirode, negdje ustaljenim u pučkom govoru (prava i zdrava — 112, sito i rešeto — 266, ni kraja ni konca — 269, sukati i namatati — 344, od nemila do nedraga — 322 i dr.), a negdje i kreativnim osloncem na pučki usmeni govor (snovalo i kovalo — 115, nedjeljama i svecima — 232, sa svetom knjigom i crnom mantijom — 317, lizati i cjelivati — 329, bučiti i šumjeti — 333 i dr.). U svoj jezik i jezik svojih likova Kovačić uvodi cio niz ustaljenih u pučkom govoru poredbi, npr. »vuče se kao gladna godina« (193), »zaspao kao sit magarac na obilatome gumnu« (379), »opio se kano čep« (341), »drhturi kano da ga trese devet ljutih groznica« (208), »zjaju ko teoci u nova vrata« (363), i izreka kao »imati na rovašu« (293), »skupo bi te kupio... tko te ne bi poznavao« (264), »voda na moj mlin« (265), »noć ima svoju moć« (281). Osobito su raširene u tekstu ro-

mana pučke sentencije i poslovice od kojih bi se mogla sastaviti cijela zbirka pučke mudrosti, a među kojima ćemo naći mnoge uobičajene, npr. »U laži su kratke noge« (222), »Leti zao glas brže od puščana zrna« (264), »Bog ne progovara svake subote« (12). Međutim ima ih kreiranih i značajnih za Kovačićev idejni svijet, npr.:

»Uš postane slonom kad se popne iz opanka na gospodarski vrat« (216).

Sve su te sentenciozne izreke integrirane u tekstualne cjeline i primjerene likovima koji ih izgovaraju, pa će stari Jožica otegnuti ustaljenu filozofiju seljačke nemoći:

»Teška i ljuta su vremena, u zemlju ne mo'š... tvrda je, pa hladna i teška. U nebo ne mo'š... visoko je, a nijesi ptica« (289).

Kumordinar Žorž izricat će grotesknu »mudrost« gradskog stanovnika:

»Svaka žena ti je poput puna bureta. Bez glave i pameti potoči se niz strminu. Leti, leti, leti, da se nigdje ne obustavi dok ne popucaju obruči, ne prsnu dna, a vino stane teći i lijevo i desno, i svatko ga grabi!« (344).

A »đak Ivica« izgovara svoje misli knjiški i aforistički:

»A jest ponajbolje da svakomu odvrćaš: 'Dobro'. Odgovoriš li neprijatelju, on će se izgristi i jediti. Odvrneš li prijatelju i susjedu, on se raduje i valjano srce mu se veseli« (215).

U »nadvikivanju Ferkonjina oca i matere« naći ćemo pak cio niz klišetiziranih izreka, koje, poredane u ovakvu katalogu, ironiziraju malograđanski svijet:

»Mi smo gospodari u svojoj kući! Nama nema nitko ništa propisivati i nalagati! Komu nije pravo, neka sebi pomogne! Široko mu polje i daleka kuća od nas! Ako smo prosti — prosti smo, takve nas je stvorio bog! Ali smo zato svoji — i gazde svoje kuće« (157).



Čak je i karakterizacija likova, kao što je ona »kano-nikove« žene, oblikovana u Kovačića s karakterističnim izrekama koje su uklopljene u slobodni neupravni govor.

»Nazivali je 'dugom Katom'; ali seoske žene zaviđahu njezinoj kreposti: da se nije miješala ni u čije poslove, da nije nikada *s babama trla lan da joj prođe dan*; i da ne bijaše *tuđemu loncu nikada zaklopcem*« (227).

Posebno su značajne proširene Kovačićeve poredbe koje su, u svom drugom članu, vezane uz prirodu i seoski način života, a koje stvaraju dojam karikaturalnosti kad se odnose na gradske stanovnike, kao npr. kad se Meceni oči pretaju »kano da si mu rogljama zakvačio šiju (56) ili se »pojetove« vlasli poređuju s »mokrim stijenama seljačkih kuća kada ih čvrsto pokvasi kiša« odnosno sa »slamnatom strehom kada je ljudski iščepunja vihor i vijavica« (53), nekada su vrlo inventivne, kao u poredbi »povjesmo bijelo i čisto kano da si obrijao uskršno janje« (234), a nekada stravične kada se poređuje psihički doživljaj s okretanjem mliniskog kotača:

»A u glavi istom, u glavi: to šumi i hrumi kano da su protekle sve vode ovoga svijeta i okrenule svim mlinovima i njihovim kolesima pod suncem« (280, o Žoržu; usp. istu poredbu na str. 320. kad je riječ o Jožici).

Rjeđe se takve poredbe u Kovačića sažimlju u metafore, kasnije tako česte u ruralističkoj poeziji — kad je npr. mjesec Kovačiću »nebeski lampaš« ili »seoski pandur« (126), gotovo kao Jesenjini!

Osobito poredbe ljudi sa svijetom faune i flore ili s bićima iz pučke fantastike čine Kovačićev doživljaj svijeta grotesknim, pa njegovi muškarci »vučine« (95), žene kojima je »pamet živi muškarački Lucifer«, a tijelo »pravi ženski Turčin« (95) i kojima u glavi pleše »devet živih vragova« (94, odnosi se na providnikovu ženu); lica koja su »pomodrela poput trnule« (128), nosovi »koji na rtu svršavaju debljinom poput smokve« (154), opisi čovjeka kojemu »s dugačkoga i jakoga tijela viriše dvije sitne nožice kano da si zabo dvije šipke u veliku bundevu« (175)

ili je kostiju »jakih kano u vepra« (344), a napose jedna od ključnih Kovačićevih metafora prema kojoj je čelo »škrinja paklenih muka i gorkoga iskustva« (345) — sve nam to dozivlje u sjećanje davne tradicije likovne i književne pučke groteske, na koje se u francuskoj književnosti bio oslanjao Rabelais, a koje su bile prisutne i u kajkavskoj hrvatskoj književnosti, pa ih jamačno iz pučkoga govorenja preuzima Kovačić, a u potpunosti će ih iskoristiti tek Krleža u *Baladama*. Na ove nas tradicije, uostalom, upućuje i kratka »Kanonikova« pripovijest o »đaku grabancijašu« i »vražjim biblijama« koja nije drugo nego njihov odjek (usp. str. 44).

I po jeziku je selo suprotstavljeno gradu i odnosi se kao kreacija prema literarnim šablonama. Ako Kovačićev »pojeta« sastavlja govor u (parodiranim) klišejima visokog romantizma, pa je sve to »kumordinaru« — »prokletost šlabekovanje«, i ako se iz Mecene moraju izvlačiti izreke »kano da kravu vučeš iz vode uhvativši je za rep« (56), onda se nasuprot tome »mali Kanonik« odlikuje i u svome jeziku »nekom sumnjivom [zapravo sumnjičavom] seljačkom ironijom« (220). Zdravica je djeverova na Justinoj svadbi pravi primjer seoskog retorskog umijeća, pa se za njega ističe da »kano iz knjige čita«, a jezik da mu je »živi plamen što je na Duhove sašao nad glave apostola« (267), dok Jožičin govor karakterizira Kovačić kao »neke vrsti onako izdaleka zadirkivanje, bockanje i zagrizeno, prepleteno i začinjeno seljačkom mudrošću i umovanjem do zanovijetanja« (333). Među najinventivnije po svojim govornim osobinama Kovačićeve likove spada bez sumnje Žorž, sa svom svojom plebejskom gradskom vulgarnošću, ali i domišljatošću seoskog porijekla, pa nije slučajno što Krleža upravo kumordinarovim imenom naziva Kovačićev roman kada za nj utvrđuje da je »jedan od vrlo rijetkih simbola naše stvarnosti, ostvaren umjetnički.«<sup>27</sup>

Na jednom mjestu komentira Kovačić zblivanje na uskršni ponedjeljak govoreći o krčmama:

»Tu se cmari i puši pečenje: danas će puk pohrliti u te blagovaonice, ta ovdje je njegova poezija!« (241).

<sup>27</sup> Predgovor *Podravskim motivima*, Hrvatska književna kritika, VI, Zagreb 1953, str. 31.

I cijeli je zapravo roman, uz sve ostalo, veliko suprotstavljanje pučke »poezije« krčmi, svadbi, pučkih svetkova i služinskih soba literarnosti i konvencijama dotadašnje književnosti, pa upravo to čini Kovačićev roman realističkim po jezičnom mimetizmu, odista originalnim i osebujnim djelom hrvatskoga realizma, bez obzira na mnoštvo preuzetih ali nanovo smišljenih postupaka i reminiscencija iz hrvatske i svjetske književnosti.

**ZAKLJUČAK**

Naoko se Kovačićev roman otima književnopovijesnoj klasifikaciji, pa premda nikada ne dolazi u sumnju njegova pripadnost razdoblju realizma u hrvatskoj književnosti (a kako se najčešće ističe regionalni karakter hrvatskoga realizma, Kovačićevo se ime redovno pojavljuje uz ime pisca koji stoji upravo na drugom polu ove stilske formacije — Đalskoga, samo zbog toga što obojica »opisuju« Zagorje), ipak se naglašuje prisutnost »romantičkih« elemenata u njegovu djelu, pa i one tradicije s kojom je Kovačić zapravo u stalnom sukobu. Pri tome se ne postavlja pitanje o funkciji »romantičkih elemenata« u Kovačićevu djelu niti o prirodi njegova realizma. Njegov je realizam, međutim, neobično karakterističan za specifični razvitak hrvatske književnosti u 19. stoljeću, za prelazni karakter hrvatskoga realizma uopće, za njegovu otvorenost prema gore, tj. prema sentimentalno-predromantičkim i pseudoromantičkim stilskim segmentima i za njegovu otvorenost prema dolje, tj. prema oblicima moderne evropske i hrvatske književnosti.

Roman *U registraturi* nastaje, zapravo, kao najizrazitiji primjer društveno-kritičkog djela hrvatske književnosti 19. stoljeća, koje prihvaća neke postupke književnosti nižeg trivijaliziranog romantizma i fabuliranja, ali izrasta u oštroj literarnoj polemici s hrvatskom književnom tradicijom, u stalnom sukobu s književnošću koja je predočivala hrvatski svijet sentimentalno-arkadično (izbjegavajući oblikovanje socijalnih konfrontacija u ime nacionalnoga jedinstva) — i u tom se neminovnom sukobu oslanja na pučki govorni jezik, kao temelj odista realističke književnosti. Nakon mnogih pokušaja građenja jezika hrvatske književnosti na osnovama hrvatskosrpske usmene pre-

daje, napose njezine epike, Kovačić je riješio pitanje perspektiva kasnijeg razvitka jezika hrvatske književnosti s osloncem na hrvatsko pučko govorenje i anticipirao tako mnoge stilske pojave u modernoj književnosti. Srodan nekim književnim pojavama koje drugdje u evropskim razvijenim književnostima nalazimo na gornjoj granici realizma, u ruskoj književnosti Gogolju ili velikom »barbarinu« Dostojevskome, Kovačić se pojavljuje u hrvatskoj književnosti četrdesetak godina nakon Gogolja i njegovo je mjesto u povijesti književne evolucije iz osnova drugačije. Ono pripada vremenu kada se u evropskim književnostima već počinje odvijati proces dezintegracije realizma i otvaraju se putovi modernoj književnosti, u kojoj će, radi li se npr. o književnosti ruskoj, upravo Gogolj naći svoje nastavljače u grotesknom svijetu Fjodora Sologuba s ludilom njegova Peredonova, u modernoj groteski Andreja Beloga, Alekseja Remizova s groteskom pučkih vjerovanja ili čak Mihaila Bulgakova kao posljednjeg predstavnika te groteskne linije. Upravo zbog toga što je jedan od pojavnih oblika dezintegracije realizma u prozi uvođenje groteske, a drugi predstavlja težnja prema jezičnim stilizacijama, prvi hrvatski programski predstavnik moderne književnosti — Matoš već za početak svoje novelistike mora ustvrditi da je »analognu metodu« svojoj *Moći savjesti* (1892) našao upravo kod Kovačića,<sup>28</sup> da kasnije istakne kako se Kovačić »kod nas prerano rodio«, i to čak za »pedeset godina«,<sup>29</sup> naglašavajući tako modernost Kovačićeve strukture u romanu *U registraturi*. A i sam će Matoš razvijati grotesknost vlastitih struktura i stilizaciju pučkoga govorenja u nekima od svojih novela (*Kip domovine; Pereci, friški pereci* i dr.). A kako povijesno nastala strukturalna opozicija idiličnoga naprama grotesknome karakteru hrvatske književnosti pokazuje svoju ustrajnost i u epohi moderne hrvatske književnosti, nije slučajno što Miroslav Krleža, razvijajući svoje stvaranje u sukobu s tradicijama s kojima se sukobljavao i Kova-

<sup>28</sup> A. G. Matoš, Pismo Milanu Ogrizoviću od 22. VIII 1907, *Sabrana djela XX*, Zagreb 1973, str. 54.

<sup>29</sup> A. G. Matoš, Predgovor *Izabranim pjesmama* dra Ante Kovačića, *Djela*, XVI, Zagreb 1940, str. 211; *Sabrana djela VI*, Zagreb 1973, str. 180.

čić, u svom eseju o *Smrti Anatola Francea* naglašuje značenje barbarizacije književnopovijesnoga procesa i tom prilikom spominje Gogolja u ruskoj književnosti, a u hrvatskoj književnosti »bistru bezobzirnost« Kovačićevu s njegovom »zagorskom uskršnjom tučnjavom«.<sup>30</sup> Spominjući upravo tu burlesknu situaciju iz romana *U registraturi*, Krleža kao da naglašuje značenje onoga Kovačićeva oslanjanja na pučki jezični izraz koje je prethodilo unutrašnjoj monologizaciji domobranskih likova u *Hrvatskom bogu Marsu*, *Baladama Petrice Kerempuha* i monologu Valenta Žganca zvanog Vudriga u romanu *Na rubu pameti*, s time što će Krleža u književnost uvesti jezičnu kreativnost ne samo hrvatskoga sela nego i grada, i tako znatno proširiti njezine izražajne mogućnosti. Preko Matosa Kovačić je anticipirao također, zasnovan na pučkom kazivanju, humor Kolarove proze, a preko Krleže i grotesknu parodičnost, izraslu na govoru druge hrvatske regije, proze Ranka Marinkovića sve do njegova, u odnosu na hrvatsku i evropsku književnost, izrazito parodičnoga *Kiklopa*. Kovačić je tako kao pojava osebujnoga hrvatskog realizma, koji se nije dospio dokraja strukturirati u cjelovitu stilsku formaciju, svojom destrukturalizacijom književnih postupaka i naglašenom barbarizacijom svoga stila, kanonizirajući Starčevićeva estetska načela, otvorio nove stranice moderne hrvatske književnosti — možda upravo one najosebujnije.

<sup>30</sup> M. Krleža, *Eppur si muove, studije i osvrti*, Zagreb 1938, str. 118.

## O POJMU AVANGARDE

### POTREBA ZA »ZAJEDNIČKIM NAZIVNIKOM«

Premda se u novije vrijeme pojam *književne avangarde*, kao naziv za stanovite pojavne oblike nacionalnih književnosti i kao zajednički nazivnik za stanovite tendencije u svjetskoj književnosti našega stoljeća, sve više širi (kako u književnokritičkoj praksi tako i u znanstvenim krugovima), on još uvijek izaziva brojne otpore, posebno tamo gdje nije potvrđen nacionalnom književnom tradicijom. Ponekad se tom prilikom kao argument uzima pomanjkane, u većem dijelu nacionalnih književnosti, skupina koje bi sebe nazivale imenom avangarde ili književnih pokreta koji bi pod tim imenom nastupali. Takvi su npr. otpori karakteristični za suvremenu sovjetsku znanost, koje ugledni predstavnici ističu kako u ruskoj književnosti nije nikada bilo grupa ili pokreta koji bi nosili ime »avangarde«, nego su u ruskoj tradiciji prihvaćeni drugi nazivi (futurizam, konstruktivizam i dr.). Međutim, upravo je sovjetski književni historičar Viktor Žirmunski na beogradskom Kongresu za poredbenu književnost ustao protiv načela »samoimenovanja«, kada je riječ o terminologiji književnih pravaca:

»Prije svega, naziv književnoga pravca ne potvrđuje se svagda autoritetom samoimenovanja što su ga

istakli sudionici književnoga pokreta kao borbenu lozinku ili (što se također često dešava) što mu ga je kao ironični nadimak nametnula neprijateljska kritika [...]

[...] U nizu slučajeva termin što ga sada upotrebljavamo kao oznaku međunarodnog književnog pravca, uopće nisu poznavali suvremenici koji subjektivno nisu spoznavali jedinstvo i vezu svojih idejno-umjetničkih težnji, ali ni tada takav termin nije posljedica proizvoljne istraživačke koncepcije, već odražava povijesnu realnost.<sup>1</sup>

S ovim mišljenjem sovjetskog znanstvenika možemo se u potpunosti složiti i istaći kako naše sumnje u odnosu na termin »avangarda« nisu motivirane pomanjkanjem termina u hrvatskoj književnoj tradiciji ili suvremenoj književnoj kritici, koja se njime samo katkada i to prilično neobavezno služi (daleko je češća njegova upotreba u likovnoj kritici i povijesti umjetnosti!). Naš skepticizam, međutim, sasvim je druge naravi.

Naime, pojam avangarde pojavljuje se pred nama s jedne strane kao manje ili više postojana oznaka za pojedine grupe unutar nacionalnih književnosti (španjolska, talijanska, poljska, češka, slovačka i dr.), s druge strane kao vrlo labava i neobavezna kategorija koja označuje mnoga književna strujanja ili pravce koji se pojavljuju pod imenima različitih -izama, pa nas u svojoj raznolikosti sile da potražimo u čemu je njihovo zajedništvo. Kako npr. ruski futurizam iskazuje mnoge zajedničke crte s njemačkim, pa i hrvatskim, ekspresionizmom,<sup>2</sup> češki »poetizam« ima mnogo zajedničkoga s francuskim nadrealizmom, Apollinaireovi kaligrami navode na razmišljanja o grafiji stihova A. B. Šimića, a »zenitizam« u Hrvatskoj čini nam se srodnikom Marinettijevim, premda s njime oštro polemizira, u našoj stalnoj težnji za sistematizacijom i klasifikacijom književnih pojava vođeni smo željom da taj terminološki *qui pro quo* prevladamo, i upravo na tom putu stižemo do zajedničkoga termina

<sup>1</sup> V. M. Žirmunskij, *Literaturnye tečenija kak javlenie međunarodnoe*, Leningrad 1967, str. 7, 9.

<sup>2</sup> O tome sam pisao uspoređujući Krležinu poeziju s poezijom Majakovskoga. V. *Književne poredbe*, Zagreb 1968, str. 457—484.

»avangarde«, kao nadređenoga pojma svim tim evropskim i vanevropskim -izmima. Čini nam se da nas taj termin može izbaviti od zla pojmovnoga kaosa. Upravo zbog toga zahvalni smo Miklósu Szabolcsiju što je pred nama u svom beogradskom referatu razvio široku panoramu različitih -izama, pružio presjek kroz svjetsku književnost dvadesetih i tridesetih godina našeg stoljeća, i istakao zajedničke osobine mnogih i različitih književnih programa.<sup>3</sup> Pa ipak, kako smo već bili istakli, nešto nam je i u tom referatu nedostajalo: prije svega analitički pristup samim književnim strukturama koje su nastajale u krilu (ili izvan njega) — različitih pokreta, a za koje tražimo zajedničko ime. I upravo tu se očituju teškoće koje moraju izazvati naš skepticizam. Na te nas je teškoće upozorio već jedan od najozbiljnijih teoretičara avangarde kao cjelovitoga sustava — talijanski i američki književni historičar Renato Poggioli:

»Vrativši se problemu avangardističke estetike i poetike, možemo uostalom reći da su, s pojavama suprotnim klasičnoj tradiciji, i mnogo ekstremnije i naglašenije negoli u slučaju romantičarskoga pokreta, upravo ideološka i psihološka obilježja ona koja čine jedinstveni i postojani temelj za estetiku i poetiku što bi, kada bismo je promatrali analitički, tvorila tako kaotičan kompleks da bi nam se činilo kako ga ne možemo svesti na minimalni zajednički nazivnik.«<sup>4</sup>

Međutim, suprotno od Poggiolija, mi vidimo našu zadaću upravo ondje gdje talijanski istraživač nazire samo kaos, premda će se kasnije, tijekom svog izlaganja, služiti ne samo ideološkim i psihološkim nego i izrazito literarnim kategorijama, pa čemo i u predmetnom registru knjige naći pojmove antiromana, pometnje u vrstama (*confusione dei generi*), struje svijesti, »ocrnjivačke« slikovitosti (*imagine denigrante*) i hiperboličke slikovitosti, »avangardističke ironije« (naprama »romantičnoj ironiji«),

<sup>3</sup> Miklós Szabolcsi, *L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international*, u zborniku *Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Belgrade 1967, Amsterdam 1969, str. 317—354.

<sup>4</sup> R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962, str. 17.

transmentalnog jezika, vizualnog lirizma, unutrašnjeg monologa, tipografskog isticanja, automatskog pisma, crnog humora i drugih pojmova kojima se mogu okarakterizirati djela književne avangarde.

Naša bi se zadaća, dakle, sastojala u tome da potražimo zajednička stilska obilježja onih struktura koje uvijek možemo zvati avangardnim.

### NIJEČNE I KON- STRUKTIVNE ODREDNICE

Kao i za romantizam (a s romantizmom će avangarda, kao sekundarni stil ili kao sekundarna stilska formacija imati i inače mnoge dodirne točke, pa nije slučajno što jedno poglavlje Poggiolijeve knjige nosi naziv *Romantizam i avangarda* — usp. također odnos Pasternakov prema Ljermontovu, ruskih avangardista prema Puškinu, francuskih nadrealista prema Gêrardu de Nervalu, poljske avangarde prema Norwidu, zanimanje Mukašovskog za *Tajnu Máchina djela*, Krležine napomene o Byronu iz *Davnih dana* i dr.), mogu naše odrednice označiti najprije niječne težnje koje su zajedničke strukturama što su nosile zastave različitih -izama u vremenu između otprilike 1910. i 1930. godine. Dakle, avangarda kao

- osporavanje postojećih struktura, a prema tome i izražavanje odnosa prema njima;
- dehijerarhizacija struktura i strukturnog sustava u cjelini;
- antiestetizam i ukidanje estetskih zabrana;
- depersonalizacija umjetnosti (gubitak ljudskog lika kao središta strukture i temeljnog predmeta oblikovanja);
- razbijanje logične sintakse, »stare« semantike, zatvorenih struktura utemeljenih na »zdravom smislu« itd.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Takvo, niječno, određivanje avangardizma došlo je do izražaja i u nas. Tako Nikola Ivanišin određuje Kamovljevu poeziju prvenstveno negativno kao »negaciju poetike«, »negaciju etike« i »negaciju društvenog ustrojstva«. Usp. *Lirika J. P. Kamova i njen nacionalni književno-historijski okvir*, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru 8—9, 1968/69, 1969/70, str. 101—124.

Od tih niječnih odrednica mogao bi nas voditi put prema konstruktivnim načelima strukturā koje pripadaju tom sklopu pojava. Dakle, avangarda kao

- izgradnja novih struktura na pozadini određenog književnog sustava kao njegovo osporavanje »m i n u s p o s t u p c i m a«;
- težnja prema otvorenim i prividno neobaveznim strukturama, očita u namjernoj fragmentarizaciji nekada cjelovite strukture, »nedovršenosti«, »slobodnom« upotrebom dijelova vlastitih struktura, variranju istih tema i motiva, »prepisivanju« samoga sebe i dr.;
- uzajamno pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih rodova i vrsta (poetizacija proze, prozaizmi u poeziji i dr.), dakle upravo ono što Poggioli zove »*confusione dei generi*«;<sup>6</sup>
- težnja prema sprezi različitih vidova umjetnosti (književnosti i slikarstva, književnosti i glazbe, osobito književnosti i filma) koja je začeta već u evropskom modernizmu (simbolizmu) i koju Poggioli zove »sinkretizmom umjetnosti« (*sincretismo delle arti*),<sup>7</sup> a u avangardi je našla svoje potpunije ostvarenje upravo na temelju dehijerarhizacije sustava (usp. visoko mjesto glazbe u sustavu simbolizma);
- težnja za ukidanjem podjele na umjetnost i ne-umjetnost (književnost i ne-književnost) i s njom povezano uvođenje novih vrsta u književnost (feljton u stihu, agitka, reportaža, zapis sna, filmski scenarij, satirički kuplet, tekst iz kabareta i dr.);
- načelo širenja semantičkoga opsega koje se ostvaruje:
  - a) ukidanjem postojećih estetskih zabrana i uvođenjem leksika i leksičkih sklopova koji su stajali izvan granica dopuštenoga: barbarizama, žargonizama, dijalektizama, turpizama, »ocrnjivačkih slika« (pojam preuzima Poggioli od Ortege y Gasset),<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Usp. cit. djelo, str. 74, 226, 229.

<sup>7</sup> Usp. cit. djelo, str. 153, 166, 226, 229.

<sup>8</sup> Usp. Poggioli, str. 205—206.

- b) stvaranjem leksičkih novotvorbi,
  - c) izdvajanjem riječi iz uobičajenog sintaktičkog sklopa (parola »oslobođene riječi« u Marinettija, »samovitoe slovo« u ruskih futurista) i uvođenjem semantičkih srazova sintaktičkim pomacima, s pomoću motivacija homonimičnošću i dr.,<sup>9</sup>
  - d) uzajamnim prožimanjem različitih i raznorodnih semantičkih nizova,
  - e) razvijenom metonimičnošću i osebujujom metaforizacijom (posebno: realizacijom metafore),
  - f) grafičkim isticanjem riječi s posebnim semantičkim opterećenjem;
- načelo asocijativne izgradnje djela;
  - supostavljanje semantičkih opozicija ili isticanje načela »montaže« na području kompozicijskih odnosa od pjesničkog teksta do romana;
  - načelo naglašenoga otvaranja i u isto vrijeme sažimanja vremena i prostora ostvareno u:
    - a) »đavolskom simultanzizmu« (Krležin izraz iz *Filipa Latinovicza*),
    - b) supostavljanju različitih vremenskih i prostornih razina bez naglašene motivacije,
    - c) »panoramičnosti« struktura i sl.;
  - kao težnja prema negaciji razumnosti svijeta:
    - a) uvođenjem nemotiviranoga zbivanja,
    - b) parodijom i »crnim humorom«,
    - c) groteskom i apsurdom itd.;
  - napokon kao umjetničko htijenje da se prijeđu granice »beskrajnoga i budućega« (Apollinaire), odnosno da se provede »revolucija duha« (Majakovski) — što već dakako zasijeca u pitanje o općoj društvenoj funkciji avangarde i njezinih tekstova.

<sup>9</sup> O riječi i sintaksi ne samo u sustavu »krakovske avangarde« usp. u knjizi J. Sławińskiego, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, str. 36—80.

Već bismo iz tih, niječnih i konstruktivnih, odrednica mogli doći do »zajedničkog nazivnika« mnogih pojava u književnosti prve trećine našega stoljeća. Za sada bismo se mogli zadovoljiti Lotmanovom formulacijom takva »zajedničkoga nazivnika«, izrečenom u vezi s Pasternakovim pjesništvom, ali bez upotrebe pojma »avangarda«:

»Rušenje oblika svijeta što ga tvori 'zdravi smisao' i automatizam jezika — nije nazor o svijetu niti je estetski sustav. To je jezik kulture epohe. Upravo zbog toga ono može biti temeljem različitim, nekada suprotnim idejno-estetskim strukturama. U praksi možemo to široko primjećivati u životu umjetnosti 20. stoljeća.«<sup>10</sup>

A vratimo li se pojmu društvene funkcije umjetnosti, vidjet ćemo da avangardna formacija u cjelini zapostavlja tradicionalne funkcije književnosti, kako funkciju izražavanja, tako i spoznajnu i društveno-analitičku funkciju; napušta i funkciju moralnog i etičkog vrednovanja, razvijajući u biti funkciju estetskog prevrednovanja s kojom je u uskoj vezi prevrednovanje moralno, etičko i društveno, i to ne s pozicija strukturirana ideala kao ideološkog sustava, nego u ime optimalne projekcije u budućnost.

#### AVANGARDA — JEDINSTVO SUPROTNOSTI

Polazeći od Lotmanova određenja pojava koje karakteriziraju velik dio književnosti (i umjetnosti) našega stoljeća, možemo bolje shvatiti one suprotnosti koje se pred nama pojavljuju kad god pristupimo pitanju avangarde. Češki stručnjak za pitanja, ponajprije ruske, avangarde, Zdeněk Mathauser, upravo je na takvim suprotnostima pokušao skicirati opći sustav evropske avangarde, i to na zasada »simultane komplementarnosti«. Prema njegovu mišljenju te se suprotnosti očituju između pojedinih, kako on misli, oprečnih krila avangarde u evropskim književnostima, ali i u n u t a r tih krila koja su obilježena imenima Apollinairea i Marinettija:

<sup>10</sup> Ju. M. Lotman, *Stihotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izučeniya teksta*, »Trudy po znakovym sistemam« IV, Tartu 1969, str. 235.

»I tako na jednoj strani stoji polaritet geometričkog, kubističkog, modelotvoračkog, apstrahirajućeg načela i načela asocijativnog, psihološkog, podsvjesnog, konkretnog. Ime je toga polariteta Apollinaire. Na drugoj strani stoji polaritet reproduktivnog, onomatopejskog načela i načela supstancijsalnoga, izražajnoga (radi se o ekspresiji supstancije). Taj polaritet zaslužuje da bude nazvan imenom Marinettijevim.«<sup>11</sup>

Međutim, upravo Lotmanova formula »rušenja svijeta 'zdravoga smisla' i automatizma jezika«, odnosno stvaranja »jezika kulture epohe« može nam, čini se, pomoći u razrješavanju takvih očitih suprotnosti. Na primjer, suprotnost između

— tehnicizma i slavljenja mašinskoga vijeka (»civilizam«) *i* — težnje prema primitivizmu i praoblicima umjetnosti, infantilizmu

— racionalno-konstruktivne izgradnje struktura *i* — iracionalnoga, podsvjesnoga, »automatičkoga« načela

iskazuje zapravo dovoljno jasno izraženo jedinstvo zagrada semantičkog obogaćivanja i izmjene jezika prevladavanjem granica postojećih estetskih zabrana koje su još uvijek nazočne u evropskom simbolizmu. Također suprotnosti između

— težnje za književnim eksperimentiranjem, koja ponekad vodi prema »hermetizaciji« struktura i njihovoj »nerazumljivosti« *i* — izražene volje da se stvori novi jezik za masu i sve društvene ćelije prožme »novom umjetnošću« (odatle bujanje primijenjene književnosti i umjetnosti)

— naglašenog individualizma *i* — spremnosti da se umjetnik podredi kolektivu

<sup>11</sup> Zdeněk Mathauser, *K struktuře evropských avantgard*, »Slavica Slovaca« 5, 1970, 4, str. 359.

— pojave tragičnog, ali *i* — potpunog obezličjenja apstraktnog lirskog subjekta koji ravna struktura sve do težnji za reifikacijom ili autentičnom strukturuom

dadu se na temelju gornje formule razriješiti. Ni zati bismo mogli takve opozicije unutar »strukture strukturâ« (izraz Žirmunskoga) i dalje, sve do onih ideoloških i političkih: Marinetti i Ezra Pound na jednoj strani, Majakovski ili André Breton na drugoj strani idejnopolitičkog jaza imaju, govorimo li o strukturnim novotvorbama, mnoge zajedničke ciljeve: rušenje starih struktura i stvaranje novoga jezika. I unutar stilske formacije realizma nastajala su djela legitimista i pravoslavnih mistikâ uporedo s romanima liberala i socijal-utopista, ali i jedne i druge smatramo danas pripadnicima velike stilske formacije realizma!

#### PITANJE O STILSKOJ FORMACIJI

Završavajući svoju analizu jednog pjesničkog teksta Majakovskog, Lotman piše: »Tekst koji je izgrađen na inkompatibilitetima (*nesovmestimostjah*) ne stvara strukturu, njegova je strukturnost prividna, to je ne-sustav kojemu su dodjeljene vanjske značajke sustava i zbog toga je iznutra još kaotičniji.«<sup>12</sup>

Ovo što ističe Lotman za pjesmu Majakovskoga, a što je zapravo istakao i za Pasternakove pjesme, može se prenijeti od pojedinačnoga na opće: avangarda se opire u svojoj biti strukturizaciji i stvaranju čvrstih i cjelovitih sustava. Zbog toga pred nama očito mora ostati otvoreno pitanje: možemo li modelirati avangardu kao cjelovitu stilsku formaciju ili je određivati samo kao »jezik kulture epohe« u funkciji estetskoga prevrednovanja prijašnjih sustava?

Odbacujući određivanje avangarde kao »međuprostora« koji, prema Szabolcsiju, nastaje u književnosti 20. st. između »realizma« (Szabolcsi se, dakako, služi ovdje širo-

<sup>12</sup> Ju. M. Lotman, *Analiz poetičeskoga teksta*, Leningrad 1972, str. 255.

kim opsegom pojma 'realizam') i književnog kiča,<sup>13</sup> mi moramo, kako nam se čini, još uvijek pojam avangarde s gore skiciranim sadržajem upotrebljavati prvenstveno kao radnu hipotezu o postojanju stilskoga zajedništva velikoga dijela književnosti između 1910. i 1930. godine, ali ujedno težiti da tu hipotezu našim istraživanjima tekstova potvrdjemo ili obaramo.

Ili, parafraziramo li Lotmana: avangarda ne stvara cjelovito strukturirane tekstove, pa ne teži ni stvaranju cjelovite stilske formacije kao strukture strukturā, ona je antiformativna, a čim njezini postupci uđu u veće strukturirane cjeline — oni prestaju biti avangardnim. Zračne načela avangarde znatnije je stoga od njezinih ostvarenja, zona djelovanja na književnost 20. st. daleko veća od njezina jezgra, pa će biti da o avangardi kao stilskoj formaciji možemo govoriti samo uvjetno, uvijek iznova naglašavajući njezine suprotnosti unutar jedinstva u prevrednovanju sustavā i opiranju izgradnji bilo kojeg novog i zatvorenog sustava. Upravo kao takav, hipotetičan i uvjetan, može nam pojam avangarde korisno poslužiti i voditi nas kroz složenu problematiku književnosti i umjetnosti 20. stoljeća.

## PITANJE RUSKE AVANGARDE

RUSKE  
AVANGARDNE  
KNJIŽEVNE  
SKUPINE

Pristupimo li proučavanju pitanja koja su vezana uz avangardu u jednoj nacionalnoj književnosti, odmah ćemo se suočiti s pojavom različitih književnih skupina koje su u vrijeme otprilike između 1910. i 1932. nastupale s različitim programima i manifestima koji su u to vrijeme predstavljali integralni dio književnoga života, a jednako ćemo nailaziti i na mnogobrojne iskaze pojedinih nosilaca književnoga gibanja koji će u mnogo slučajeva imati izrazito programski značaj. S te strane problematika ruske avangarde relativno je bolje, bar u posljednje vrijeme, istražena. Ovdje se nećemo dulje zaustavljati na karakterizaciji pojedinih skupina, nego ćemo samo nabrojiti one skupine koje smatramo značajnima za sustav avangardno-konstruktivističke književne doktrine.

Za ovaj će sustav tako imati stanovito značenje već iskazi pojedinih teoretičara pokreta ruskoga simbolizma (ponajprije Andreja Beloga), zatim neki stavovi koji su se očitovali u pokretu ruskoga akmeizma (ponajprije orijentacija na predmetnost pjesničkoga jezika, pa s time u vezi poricanje simboličke polisemantičnosti riječi, shvaćanje pjesništva kao rekreiranja strukture pred-

<sup>13</sup> Usp. M. Szabolcsi, *Avangarda — međunarodna književna pojava*, »Umjetnost riječi« XV, 1971, 2, str. 99—112.



meta i dr.), a napose u teoretskim iskazima pojedinih njegovih predstavnika, osobito u književnokritičkoj djelatnosti Osipa Mandelštama. Zatim imamo cijeli niz književnih skupina koje obično navodimo pod zajedničkim imenom ruskoga futurizma, a koje nije uvijek po svojem značenju tim skupinama primjereno. Upravo na programatskim iskazima tih skupina skloni smo da gradimo cijelu teoriju ruskoga futurizma kao književnoga pravca, isuviše često zaboravljajući da ruski futurizam već zarana djeluje na konstituiranje zasebne skupine imazinizma, a na suodnose futurizma s cijelom dovoljno koherentnom teorijom ruskoga formalizma u književnoj kritici i znanosti o književnosti mnogo smo puta već upozoravani, ali očito nismo uvijek kadri da izvedemo iz toga suodnosa odgovarajuće zaključke. Isto tako znamo za postojanje očitih veza između baštinka ruskoga futurizma unutar poslijerevolucionarnoga »Lefa« i ruskih formalista s jedne strane a skupine »Serapionova braća« s druge strane, ali tu vezu označujemo suviše »personalno«, navodeći suradnju Viktora Šklovskoga, kao teoretičara ruskoga formalizma, kako s grupiranim oko Majakovskoga »Lefom« tako i s manje doktrinarnim, ali i te kako značajnim za razvitak avangardne proze, članovima »Serapionova bratstva«. Pri proučavanju ruske avangarde u sovjetsko doba suviše nam često izmiču Erenburgovi »konstruktivistički« stavovi iz razdoblja njegova redigiranja berlinskoga časopisa »Vešč« i knjige *Pa ipak se okreće (A vse-taki vertitsja)*, a djelatnost »Lefa« i »Novoga Lefa« zasjenjuje u mnogo čemu doktrinu ruskih konstruktivista iz skupine koju poznajemo pod nazivom LCK (»Literaturnyj centr konstruktivistov«) s Kornelijem Zelinskim i Iljom Seljvinskim kao njezinim glavnim nosiocima. Napokon nam je, zahvaljujući radu nekolicine istraživača, pristupačan bar dio građe koji se odnosi na, očito vremenski posljednju, rusku sovjetsku avangardnu skupinu, poznatu pod imenom »OBERIU«, a i na djelatnost jednoga od najznačajnijih predstavnika ruske sovjetske avangarde, povezanog s tom skupinom — Nikolaja Zabolockoga.

Ne nijećući, međutim, opravdanost pristupa ruskoj avangardi sa strane mnogobrojnih, različitih i prividno

proturječnih iskaza nosilaca ruskog književnopovijesnoga procesa prije i poslije oktobarske revolucije, mi i ovom prilikom ističemo ponovo naše načelo koje se svodi na isticanje potrebe izgradnje povijesti književnosti kao povijesti književnih djela, pa dosljedno tome postavljamo pitanje o mogućnosti izgradnje cjelovitoga sustava ruske avangarde izvedenoga iz proučavanja književnih djela kao temeljnoga predmeta znanosti o književnosti. Samo se po sebi razumije da će za izgradnju takvoga sustava kao često polazište u našim razmišljanjima biti do stanovite mjere relevantna i književna doktrina koju nazivamo avangardno-konstruktivnom, ali samo ukoliko njezine stavove budu potvrđivale odgovarajuće estetske činjenice.

#### NIJEĆNE ODREDNICE RUSKE AVANGARDE

Ako prihvatimo kao diobeno načelo u podjeli kulturâ, pa prema tome i stilskih formacija, njihov odnos prema postojećim sustavima, a označimo ga s jedne strane kao afirmativan, a s druge strane kao rušilački, sigurno je da ćemo, bar u prvi mah, avangardu odrediti kao rušilačku formaciju, a njezinu opoziciju prema prethodnim sustavima odrediti ponajprije formulom: mjesto A — »minus A«, dakle kao negativnu opoziciju (s time da bi pozitivna opozicija izgledala u tom slučaju kao kontrast A i B).<sup>1</sup>

Upravo za takvo »rušilačko« određivanje avangarde možemo naći pouzdane temelje u iskazima njezinih temeljnih nosilaca unutar, prvenstveno futurističkih, ruskih skupina.

Dakle, avangarda je, prije svega, formacija koja ruši ili osporava ruski (i svaki drugi) realizam i polemika s tim sustavom jedna je od bitnih konstitutivnih odrednica avangardno-konstruktivne književne doktrine, od manifesta *Čuška društvenom ukusu (Poščečina obščestvennomu vkusu)* iz 1913. do suprotstavljanja »restauraciji« realističkoga romana krajem dvadesetih godina, posebno naglašenog u časopisu »Novyj Lef«.

<sup>1</sup> Usp. teze B. F. Jegorova, *Slavjanofil'stvo, zapadničestvo i kulturologija* u *Teziy dokladov IV Letnej školy po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, Tartu 1970, str. 88.

Zatim, avangarda, počevši od toga manifesta, ali i od poznate programatske pjesme Majakovskoga *A biste li mogli? (A vy mogli by?)*, nebrojeno puta, posebno u vrijeme svoga konstituiranja, osporava sustav ruskoga simbolizma, prvenstveno kao pravca unutar ruske književnosti, ali ne i sve njegove pojavnosti u književnim oblicima. Tako npr. valja istaći kako predstavnici avangarde vrlo oštro nastupaju protiv Brjusova, optužujući ga poslije Oktobra čak za »kontrarevoluciju oblika«,<sup>2</sup> odbacuju potpuno »parfimerijski blud« Baljmontove poezije,<sup>3</sup> ali ne suprotstavljaju se tako određeno ni Aleksandru Bloku ni Andreju Belome kojega je, kako znamo, mladi Majakovski vrlo cijenio (autobiografsko: »Ta bolje od Beloga ipak ne mogu napisati«).

Sasvim je sigurno jedna od konstitutivnih odlika ruske, kao i svake druge, avangarde rušenje postojeće hijerarhije književnih rodova i vrsta koju su stvarali prijašnji sustavi. U tome smislu valja shvatiti neprestanu borbu ruskih avangardista s kanonom ruskoga realističkoga romana, uključujući ovamo i otpor »restauraciji« realističkoga tipa romana, koju su »lefovci« nazirali krajem dvadesetih godina u pojavi *Klima Samgina* Gorkoga, *Poraza* Fadejeva i *Tihoga Dona* Šolohova, kao i isticanje »književnosti činjenica« (*literatura fakta*) nasuprot »velikom« romanu. Sukob sa simbolizmom vezuje se pak za negaciju lirskoga pjesništva kao dominantnog i vodećeg žanra u novostvorenoj hijerarhiji što ju je izgradio ruski modernizam početkom 20. stoljeća. Ovaj sukob, bar u prvo vrijeme, bitno određuje smjer u kojemu se razvija poetika najznatnijega pjesničkog predstavnika ruske avangarde — Vladimira Majakovskoga.

Borba s hijerarhiziranim sustavima književnih rodova i vrsta, recimo to odmah, stvarala je uvjete za avangardnu dehijerarhizaciju književnoga i umjetničkoga stvaranja:

»Futurizam izgleda u poredbi sa svojim prethodnicima kao njihov barbarski antipod. Ako je simbolizam s inertnim, samome sebi nedovoljnim stvarnim svijetom suočio

<sup>2</sup> Usp. B. I. Arvatov, *Kontr-revolucija formy (O V. Brjusove)*, »Lef« 1923, 1, str. 215—230.

<sup>3</sup> *Poščečina obščestvennomu vkusu*, 1912, cit. prema V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* XIII, Moskva 1961, str. 245.

<sup>4</sup> *Ja sam*, PSS I, Moskva 1955, str. 18.

konstrukciju svijeta duhovnog, konstrukciju koja je u zbilju unosila novu hijerarhiju, futurizam nasuprot tome znači destrukciju hijerarhije, totalnu dehijerarhizaciju.«<sup>5</sup>

Niječna je također odrednica ruske avangarde njezin naglašeni antiestetizam, koji osobito dolazi do izražaja u unutarknjiževnoj polemici s esteticizmom ruskoga simbolizma kao pravca i u naglašenoj težnji za ukidanjem estetskih zabrana na području leksika, metaforike i tematike književnog djela. Dakako, ni antiestetizam ne pripada isključivo futurističkim programima — on je jednako nazočan kako u programima akmeista (»akmeisti prihvaćaju svijet bespovratno u svoj cjelokupnosti ljepota i rugoba« — piše Sergej Gorodecki) tako i u njihovoj pjesničkoj praksi, osobito u Narbuta i Zenkeviča.<sup>6</sup>

S načelom ukidanja granica između estetskog i neestetškog predmeta povezano je također ukidanje podjele na književnost i ne-književnost odnosno umjetnost i ne-umjetnost, što ulazi u sklop opće orijentacije bilo kojega avangardizma prema dehijerarhizaciji postojećih umjetničkih sustava. U ruskoj književnosti sovjetskoga doba ova je orijentacija dobila svoje osebujne oblike počevši od futurističkoga *Dekreta br. 1 o demokratizaciji umjetnosti* iz 1918, u kojem se načelo dehijerarhizacije povezuje s revolucionarnim preobražajem:

»1. Od sada se zajedno s uništenjem carskoga porotka ukida vegetiranje umjetnosti u smočnicama, stajama ljudskoga genija — dvorcima, galerijama, salonima, knjižnicama, kazalištima.

2. U ime velikoga nastupa jednakosti svakoga pred kulturom Slobodna Riječ stvaralačke ličnosti neka bude napisana na prekrizjima kućnih zidova, plotova, krovova, ulica naših gradova, naselja i na leđima automobila, kočija, tramvaja i na haljinama svih građana.«<sup>7</sup>

<sup>5</sup> M. Drozda — M. Hrala, *Dvacátá léta sovětské literární kritiky*, Praha 1968, str. 12.

<sup>6</sup> Usp. B. V. Mihajlovskij, *Russkaja literatura XX veka*, Moskva 1939, str. 334.

<sup>7</sup> Cit. prema V. Majakovskij, PSS XII, Moskva 1959, str. 443.

## LEKSIČKE INOVACIJE

Sa sustavom nijekanja postojećih formacija povezan je, dakako, unutar ruske avangarde nastali sustav novih načela, na kojima se grade strukture koje pripadaju novoj formaciji. Od tih načela izdvajamo ovdje ona koja osobito padaju u oči kada govorimo upravo o odlikama ruske avangarde.

Već u futurističkom manifestu *Čuška društvenom ukusu* kao prva točka pozitivnog programa skupine ističe se načelo širenja leksičkog opsega »izmišljenim i izvedenim riječima« (proizvol'nymi i proizvodnymi slovami), a ovaj će stav razraditi i potvrditi manifest iz almanaha *Ribnjak sudaca* (Sadok sudej, 1913):

»Bogatstvo pjesnikova rječnika — njegovo je opravdanje.«<sup>8</sup>

Opovrgavajući dakle polisemantičnost riječi koju je uveo ruski simbolizam gradeći svoju poetiku na »nejasnim« simbolima, a time i dualističku koncepciju »dvaju svjetova«, u ime programatskog monizma (koji je jednako značajan za akmeiste kao i za pripadnike futurističkih skupina), a posebno insistirajući na ukidanju postojećih estetskih zabrana, ruska avangarda osobito je djelatna u uvođenju novog leksika i novih leksičkih suodnosa koji su do sada stajali izvan estetski dopuštenoga.

Načelo leksičke inovacije (»slovonovšestvo« kao pojam samo pripada leksičkim inovacijama) postaje tako jednim od bitnih načela na kojima se temelji avangardno pjesništvo. Ono, međutim, poprima različite oblike.

Tako će za neke predstavnike nove formacije postati značajnim uvođenje izrazitih antiestetizama i turpizama koji postoje u »naravnom« jeziku, a također davanje punih prava rječniku što ga razvija suvremena tehnička civilizacija i s njome povezana publicistika. Nasuprot prijašnjim pjesničkim sustavima Majakovski je u tom smislu do pred svoju smrt isticao oba tipa leksičkih inovacija, govoreći o perivojima

»gde harkaet tuberkulez,  
gde bljad' s huliganom

da sifilis« (PSS X, str. 280)

(gdje hrače sušica / i mangup ganja / kurve sifilitične; prijevod V. Gerića — V. Majakovski. *Na sav glas*, Zagreb 1965, str. 162—163) ili riječima kao što su »prostitucija«, »tuberkuloza«, »blokada« (isto, str. 284, Gerićev prijevod str. 168). Ovamo, dakako, pripadaju također riječi koje su, u Majakovskoga, smatrane predstavničkim za »jezik ulice«, premda se ne radi toliko o uvođenju žargonskoga leksika koliko o leksiku koji je vezan za vizualnu percepciju ulice s njezinim automobilima, olucima i reklamama za »Maggi« (usp. programatsku u tom smislu pjesmu *Tablama* — *Vyveskam*, 1913, s pozivom »Čitajte željezne knjige!«, PSS I, Moskva 1955, str. 41).

Drugi niz leksičkih inovacija su izvedenice, kako one koje se uvode za označivanje novih pojmova (neologizmi u užem smislu riječi), tako i one koje se stvaraju radi inovacije pjesničkoga jezika. Među posljednje pripada i vrlo opsežan rad Hljebnikova na rekonstrukciji tobožnjih arhaizama koji kao da odgovaraju temeljima iskonskog ruskog i drugih slavenskih jezika, a zapravo predstavljaju »proizvoljne« leksičke konstrukte. Upravo takve leksičke inovacije, tobože arhaične ili pak zaista preuzimane iz stilova pretpuškinske poezije, ali dovedene u novi pjesnički kontekst, naoko narušavaju temeljne postavke futurizma kao književnog pravca koji se orijentira na »civilističke« inovacije, ali dakako ne remete u biti temeljna načela avangarde kao formacije koja ponajprije teži za stvaranjem »novoga jezika«.

Treći niz inovacija zapravo prelazi okvire kategorija leksičkog i znači stvaranje nove — paraleksičke kategorije, za koju su predstavnici ruske avangarde stvorili također kovanicu *zaum'*, u biti alogizama, pretežno po svojem porijeklu onomatopejske naravi, koje percipiramo tek putem stanovitih asocijacija po zvučanju (čuveno programatsko »dyr bul ščyl« Kručoniho i cijeli nizovi često funkcionaliziranih, npr. u oblikovanju stihijskih glasova, alogizama u Hljebnikova i Kamenskoga). Valja pri tome

<sup>8</sup> V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij XIII*, Moskva 1961, str. 245—246.

napomenuti kako je razvitak onomatopoidnih alogizama u ruskoj poeziji u svojim počecima vezan za orijentaciju ruskoga simbolizma na eufonička načela pjesničkoga oblikovanja, pa ćemo prethodničke pojave naći već u Inokentija Anenskoga, napose u zvukovnom impresionizmu njegove *Pjesme s dekoracijom (Pesni s dekoracijej)* — *Praporci (Kolokol'čiki, 1906)*.

#### SUODNOŠENJE SEMANTIČKIH NIZOVA

Dehijerarhizacija književnih rodova i vrsta, kao jedno od bitnih načela na kojima izrasta avangardna formacija, znači također dehijerarhizaciju stilova, pa stvara mogućnosti dovođenja u isti red različitih stilskih osobina, odnosno različitih fragmenata nekadašnjih stilova. Zbog toga »pomicanje« (termin što ga je ruska avangarda unijela glasi ruski *'smeščenie'*) raznih tematskih i semantičkih nizova i izgradnja djela »na načelu spajanja nezdruživih elemenata«, i to ne samo kod Pasternaka nego i kod Mandelštama i Zabolockoga, »podrazumijeva stalno potvrđivanje u čitaočevu sjećanju nekog umjetničkog sustava i opovrgavanje toga sustava tekstem«. <sup>9</sup> Takav je zapravo »skriveni dijalog« s djelima i kulturnim tekstovima prošlosti stalno nazočan u avangardnoj formaciji, jer obje formule koje su karakteristične za »rušilačku« formaciju (B je minus A, B je kontrast prema A) podrazumijevaju dakako postojanje A i njegovu nazočnost bilo kao »citata« bilo kao »pozadine« novoga teksta. Paradoksalno rečeno, ali upravo avangarda neminovno, želi li biti avangardom, mora dozivati u sjećanje kulturnu tradiciju! Dakako, avangardni se tekstovi mogu interpretirati i bez njihove potpune egzegeze, ali kako je za Joyceova *Uliksa* potrebno ipak poznavanje bar osnovnih osobina *Odiseje*, tako je i za Zabolockoga ili Mandelštama, a velikim dijelom i za Majakovskoga, potrebno bar približno poznavanje onih tekstova s kojima se njihovi tekstovi na ovaj ili onaj način suodnose.

<sup>9</sup> Ju. M. Lotman, *Analiz dvuh stihotvorenij u Letnjaja škola po vtoričnym modelirujuščim sistemam, sbornik III*, Tartu 1968, str. 210—211.

Ovaj suodnos može biti postignut, dakako, jednostavnim dozivanjem u čitaočevu sjećanju starog kulturnog teksta, kao npr. u slučaju kada Majakovski već u svome ciklusu *Ja* (1913), plaćući

»što perekrestkom  
raspjaty  
gorodovye« (PSS I, 45)

(»zato što vidim na raskršćima / saobraćajce razapete«, prev. J. Sever, V. Majakovski, *Na sav glas*, 43) stvara dodatno značenje svome vizualnom doživljaju grada time što se poziva na Golgotu, koja je i inače česti motiv u tragičnoga pjesnika kojega se lirski subjekt pojavljuje pred nama i kasnije kao tragični otkupitelj-spasilac (usp. poemu *O tome*).

Ali takav suodnos može biti razvijen u isprepletanju dvaju semantičkih nizova kao u Mandelštamovoj pjesmi *Nogomet (Futbol, 1913)* koja se cijela gradi na prisposobljavanju nogometne igre s legendom o Juditi i Holofernu, u kojoj se Holofernov »tjelohranitelj« i »šator« pojavljuju mjesto golmana (tada ruski *gol'kiper!*) i gola, a Holofernova glava suodnosi se s loptom u nogometnoj igri. Ova će pak načela u još složenijem suodnošenju semantičkih nizova razviti Zabolocki, gradeći na njima svoje pjesme u ciklusu *Špalte (Stolbcy)*, pa ćemo punu interpretaciju njegova *Nogometa (Futbol)* moći dobiti tek raščlanjujući ovu pjesmu na semantičke nizove koji pripadaju s jedne strane nogometnoj igri, s druge strane herojsko-komičnoj poemi (kao predložak se navodi Puškinov *Ruslan i Ljudmila*), ali pronalazeći u njoj i citate iz Shakespeareova *Hamleta* i aluzije na dekorativne klišeje građanske oleografije. Pri tome nećemo dobiti potpun rezultat služeći se pojmom podteksta,<sup>10</sup> nego moramo upravo inzistirati na izvođenju novih značenja iz sraza bitno različitih semantičkih nizova, čime riječ koja pripada izvorno jednom povišnom kontekstu prelazi u drugi, njoj neprimjereni kontekst i tako dobiva novi semantički opseg u cjelovitog struk-

<sup>10</sup> Usp. analizu pjesme Zabolockoga što ju je izvršila Fiona Björling u knjizi *Stolbcy by Nikolaj Zabolockij*, Stockholm 1973, str. 22—48.

turi djela. Ako u Mandelštama lopta postaje Holofernovom glavom a glava loptom, onda se u Zabolockoga lopta suodnosi kako s centarforovom glavom tako i sa zemaljskom kuglom, a da se time ne pretvara u simbol, već stalno čuva svoje konkretno-predmetno značenje!

Pripadnici skupine »OBERIU«, kojoj je pripadao u svoje vrijeme i Zabolocki, ističući kao načelo svoje poetike semantičke srazove, ujedno su se suprotstavljali paraleksičkim alogizmima »zaumnog jezika« kao suprotnom načelu. Tako su u svojoj deklaraciji pisali o pjesništvu A. Vvedenskoga:

»Ako se dešifrira [poezija Vvedenskoga] do kraja, dobiva se kao rezultat — privid besmislice. Zašto privid? Zato što će očita besmislica biti zaumna riječ, a nje u stvaranju Vvedenskoga nema. Treba da budemo radoznaliji i da ne budemo lijeni kako bismo razmotrili sudare smisla riječi [*stolknovenie slovesnyh smyslov*]. Poezija nije griz na mlijeku koji se guta bez žvakanja i koji se smjesta zaboravlja.«<sup>11</sup>

Rezultati su obiju poetika — uzajamno povezanih načela Hljebnikovljevih i Zabolockoga — ipak vrlo srodni: u oba slučaja stvara se privid alogičnosti u predočivanom svijetu, u oba slučaja poremećeni svijet oblikuje se novim jezikom, u oba slučaja riječ je o pjesničkom konstrukturu koji izrasta na racionalnim temeljima priznavanja ovoga svijeta u svoj njegovoj predmetnosti kao jedino mogućeg svijeta.

Dok u jednom slučaju semantičku inovaciju dobivamo prema formuli »B je suprotstavljeno A«, dotle u drugom slučaju širenje semantičkoga opsega slijedi formulu »B jednako — A«, odnosno »C jednako A/B«. I kada Šklovski u tridesetim godinama prigovara Mandelštamu da »gradi svijet iz citata«,<sup>12</sup> onda upravo ovaj drugi tip formule moramo imati u vidu. Uostalom nije slučajno što su suvremeni semiotičari upravo Mandelštama odabrali kao prik-ladan poligon svojih istraživanja i demonstracija moder-

nih metoda, a ovaj ruski pjesnik, koji je svojom »citatnošću« nastojao uspostaviti ravnotežu poremećena svijeta, pozivajući se na pjesničku tradiciju od helenizma do Deržavina i Puškina (kao, uostalom, i Cvetajeva), upravo je u semiotičarima dobio najpotpunije interprete svojih semantički složenih struktura.<sup>13</sup>

NAČELO  
REALIZIRANE  
METAFORE I  
METONIMIČKI  
PRINCIP

Širenje semantičkoga opsega postiže se u ruskoj avangardi, dakako, i razvijanjem metaforičkoga načela koje su u ruskom pjesništvu do vrhunca doveli simbolisti. Ako je, međutim, metafora u simbolizmu težila prema polisemantičnom simbolu i cijelim sustavima simbolike koja je trebala da izrazi bit pojave i transcendirala zbilju, onda metafora ruskoga avangardnoga pjesništva stalno teži vraćanju predmetnom svijetu, svojoj realizaciji. Žirmunski nas je na to upozorio već u svojim analizama kasnijih faza Blokove lirike. Ova je načela, međutim, još potpunije razvio najznačajniji predstavnik ruske avangarde — Majakovski, gradeći čak na realiziranim metaforama kompozicijske odnose u svojim poemama. Tako već u *Oblaku u hlačama* (*Oblako v štanah*) vrlo obična, govorna metafora »požar srca« realizira se tako da taj požar dolaze gasiti vatrogasci, vatrogasci pak

<sup>11</sup> Usp. tekstove J. I. Levina, D. M. Segala i K. Taranovskoga u časopisu »Russian Literature« 2, 1972, zatim radove D. M. Segala, *Nabljudenija nad semantičeskoi strukturoj poetičeskogo proizvedenija*, International Journal of Slavic Linguistics and Poetics XI, 1968, str. 159—171 i *Semantičeskaja struktura odnogo stihotvorenija Mandel'stama u Signe, Langue, Culture*, The Hague 1970, str. 611—623, a također i studiju J. Faryna *Cztery świątynie Mandel'sztama*, »Teksty« 1973, 1 (7), str. 42—66. — Svojim pažljivim analizama ovim se semiotičarima približava i švedski istraživač N. A. Nilsson u studijama: *Osip Mandel'stam and his poetry*, »Scando-Slavica« IX, 1963, str. 37—52; *Osip Mandel'stam's »Insomnia« Poem*, »International Journal of Slavic Linguistics and Poetics« X, 1966, str. 148—154; *Osip Mandel'stams Poem 'The Admiralty'*, »Scando-Slavica« XVII, 1971, str. 21—26 (posljednju je analizu prije objavljivanja izveo Nilsson u seminaru za rusku književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu).

<sup>11</sup> *Deklaracija OBERIU* u prilogu cit. knjige F. Björling.

<sup>12</sup> V. Šklovskij, *Put' k setke*, »Literaturnyj kritik« 1933, 5, str. 115.

gase goruću zgradu iz koje pjesnik hoće izliti »bačve« suza, da bi cijeli stavak završio vraćanjem na početnu situaciju i uzvikom:

»Ne vyskočiš' iz serdca!« (PSS I, 180)

(»Iz srca ne možeš iskočiti«, prev. V. Gerić, *Na sav glas*, str. 183). Znamo također da je poema *O tome* utemeljena na postupku realizacije metafore: hiperbolična metafora »potop suza« realizira se u poplavljenoj pjesnikovoj sobi — to povlači za sobom plovidbu na jastuku — poplavljena soba spaja se s rijekom — jastuk postaje santom leda — na santi se pojavljuje medvjed — koji je opet zapravo realizacija metafore »zvijer« za »životinjsko u čovjeku« (u tom slučaju to je ljubomora) — kao »preobrazba« pjesnikove osobe — rijeka postaje konkretnom rijekom Nevom — na Nevi dakako postoje mostovi — na mostu stoji pak pjesnik, kakav je bio prije sedam godina, u svojoj drugoj preobrazbi itd. Tako dobivamo cijele nizove realiziranih metafora, pa nas spone koje vezuju motive ove poeme podsjećaju na načela na kojima je izgrađena stara poljska pučka pošurica koja glasi otprilike: zloti je novac — novac je temelj (polj. *'grunt to forsa'*) — temelj je zemlja — zemlja je mati — mati je anđeo — anđeo je čuvar — čuvar je pazikuća — a pazikući se daje zloti za [otvaranje] vrata — što je zapravo niz doslovno shvaćenih, realiziranih metafora.

Govoreći o metaforičkim sustavima Blokova pjesništva, Žirmunski primjećuje kako su »Mandelštam ili Majakovski, ili imажinisti, krenuli još dalje od Bloka u oslobađanju metaforičke izgradnje od normi logički-razumljiva i dosljedno praktičnog govora«, razvijajući »suprotnost metaforičke realnosti sa zbiljom života, metaforičkog niza i realnog niza«, ali primjećuje i razliku između Blokove poetike i poetike jezgra ruske avangarde:

»Razlika je samo u tome što se suprotnost, disonanca, katahreza u romantičkom ['romantički' je za Žirmunskoga tipološki izvanpovijesni pojam] stvaranju Blokovu motiva iracionalnošću pjesničkog doživljaja; u Majakovskoga taj je postupak lišen takve motivacije, 'vrijedi' sam po

sebi i uslijed toga, naravno, stvara dojam komične groteske, veličanstvene i privlačne bufonade...«<sup>14</sup>

Realizirana metafora tako unutar pjesništva Majakovskoga i avangarde ulazi u drugi sustav koji ne dopušta misao o postojanju druge zbilje od ove — zemaljske i, ne odgovarajući dakako ni dalje logičkom mišljenju, približava se, ako govorimo u psihološkim kategorijama, mišljenju asocijativnom, kao što se takvom tipu mišljenja u biti približava veliki dio književnosti našega stoljeća.

Detaljnije bi pak valjalo razmotriti suodnos između avangardne metaforike i metonimičkoga načela što ga ističe Jakobson kao karakteristično za Pasternaka. Da se podsjetimo: u pjesništvu Majakovskoga pjesnikovo Ja osnovni je pjesnički impuls:

»Slike vanjskog svijeta u metaforičnoj lirici dovedene su u sklad s tim impulsom, one treba da ga prenesu u druga područja, da služe i stvaranju mreže odgovarajućih i nužnih prilagođivanja u mnoštvu kozmičkih područja, i rastvaranju lirskoga junaka u mnoga značenja života, i slijevanju raznovrsnih područja života u lirskoga junaka. Put metafore je stvaralačka asocijacija po sličnosti i suprotnosti.«

Nasuprot tome u Pasternakovu pjesništvu lirski je subjekt ('lirski junak' prema ruskoj terminologiji) potisnut u pozadinu i dan je metonimijski:

»... mjesto junaka ovdje stvari koje ih okružuju češće dospijevaju u stanje pobune, nepokretni obrisi krovova postaju radoznali, vrata se s tihim prijekorom sama zatvaraju, radost zbog porodičnog pomirenja izražava se u povišenju temperature, u revnosti u radu, a kada je pjesnika voljena djevojka odbacila, 'brijeg je postao viši i tanji, grad je postao mršav i mrk'... Zamjenjivanje danog objekta susjednim samo je najjednostavnija manifestacija asocijacije po neposrednom kontaktu.«<sup>15</sup>

<sup>14</sup> V. Žirmunskij, *Voprosy teorii literatury*, Leningrad 1926, str. 234—235.

<sup>15</sup> Cit. prema R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd 1966, str. 60—61. Izvornik: *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, »Slavische Rundschau« VII, 1935, str. 363—364.

Suprotnost između dvaju tipova poezije je očita; ali oba tipa pripadaju očito jednom nadređenom sustavu, sustavu koji pretpostavlja jedinstvo suprotnosti odnosno — unutrašnje opozicije na kojima se sustav zasniva. Oba tipa na razini psihologije sjedinjuje, a potvrđuje to Jakobson — naglašeno asocijativno načelo. Na razini riječi sjedinjuje oba tipa naglašena intencija širenja njezina semantičkog opsega. Naposljetku valja istaći i to da u oba tipa, kako u onom u kojemu je lirski subjekt prenaplašen (Majakovski) tako i u onom u kojemu je on, u usporedbi s romantičarskom tradicijom evropskoga pjesništva, potisnut, lirski se subjekt (poslužimo se i tu Jakobsonom) »rastvara« bilo u svojim kozmičkim metaforičkim povezanostima bilo u metonimično shvaćenom predmetnom svijetu — p o m a k n u t o m s a s v o g a m j e s t a .

NAČELO  
GRAFIČKOG  
IZDVAJANJA  
RIJEČI

Mnogi predstavnici jezgra ruske avangarde šire semantički opseg riječi putem novih načela grafičkoga oblikovanja teksta. Manifestativno u tome smislu i suzvučno Apollinaireu i njegovim »kaligramima« izgledaju tekstovi Vasilija Kamenskoga, vrlo je racionalan u izgradnji »stepenastog« stiha Majakovski — kod kojega, zahvaljujući takvom postupku, izdvojena riječ dobiva posebno semantičko opterećenje (rus. 'smyslovaaja nagruzka') s osobitim semantičkim vrijednostima riječi koje nose rimu, a grafičko naglašavanje željenih značenja naći ćemo i u pjesništvu »konstruktivista« Seljvinskoga:

»No epohal'nye ritmy sami  
Ne poseščajut naš kabinet:  
Mysl',  
    vyražennaja  
            slovami,  
Eto ešče ne poezija, net!«

(Ali epohalni ritmovi sami / Ne posjećuju naš kabinet: / Misao, / izražena / riječima, / To još nije poezija, ne! — *Uljalajevščina*, 1924. I. Sel'vinskij, *Izbrannye proizvedeni-ja*, Leningrad 1972, str. 389).

Načelo grafičkoga izdvajanja smisaonih jedinica naći ćemo također u ruskoj prozi, napose u onoj njezinoj struji koja počinje s Andrejem Belim i nastavlja se u tekstovima Borisa Pilnjaka, Artjoma Vesjolog i niza drugih poslijeoktobarskih autora. Tako je npr. u Pilnjakovoj *Golj godini* (*Golj god*) ovo načelo primijenjeno kako u grafičkom isicanju pojedinih smisaonih jedinica njihovim spacioniranjem tako i njihovim izdvajanjem u samostalne odlomke, pa je ovo grafičko izdvajanje omogućilo stavljanje težišta jednoga čitavoga odlomka na naglašavanje voljnoga načela kao osobito karakterističnog za boljševike u »mećavi« građanskoga rata:

»Kada je za vlak izdano naređenje da se spremi na polazak (a bili smo mi u vlaku odred s puškama), ja sam, autor, mislio da ćemo oputovati natrag u Moskvu, jer se ništa učiniti ne može. Ali mi smo oputovali — u tvornice, jer nema ništa što se ne bi moglo učiniti — jer se ne može ne učiniti. Oputovali smo jer je ne-spec boljševik K., Lukič, vrlo jednostavno prosudio da — kada bi bilo učinjeno, tada ni ne treba učiniti, a ruke će sve učiniti. Boljševici.

Kožnati kaputi.« (B. Pil'njak, *Golj god*, reprint, Letchworth 1966, str. 200).

Grafičko oblikovanje u pisaca avangarde, valja ovdje posebno istaknuti, često je toliko bitan element teksta da se naprosto nameće pitanje: nije li bolje naprosto pretiskivati njihove tekstove i izdavati ih u pretiscima negoli reproducirati tekstove u neadekvatnim likovnim oblicima. Tako su npr. apolinerovski grafički oblikovani *Tango s kravama* (*Tango s korovami*) u zborniku Vasilija Kamenskoga iz 1914. i isti *Tango s kravama* u »Biblioteci poeta« iz 1966 — dvije bitno različite stvari! Pođemo li dalje, doprijet ćemo do pojma cjelovitosti teksta u kojemu je grafičko oblikovanje adekvatnim ilustracijama, kakve je npr. Rodčenko pravio svojim fotomontažama uz poemu Majakovskoga *O tome* (građenu na postupku srodnome montaži!), nesumnjivi dio teksta kao cjeline, a ne samo dekorativni dodatak verbalnom tekstu.

## NAČELO DISONANCIJE

Ako je ruski simbolizam, napose u tzv. melodioznoj, »pjevnoj« struji ruske poezije, koja ide od Baljmonta preko ranoga Bloka i spušta se do Igora Severjanina, čije »poeze« svakidašnjim iako salonskim karakterom svoje motivike ukidaju transcendirajuću bit simbolističke poezije, ali i nadalje razvijaju eufoničko načelo na kojemu se ona temeljila — ako je dakle ruski simbolizam težio prema harmonizaciji književnoga oblika i osporavanju svakidašnjice harmonijom stvaranih pjesničkih svjetova, onda je ruska avangarda nasuprot harmonijskom načelu u biti istakla načelo disonancije kao temeljno načelo svoje poetike.

Načelo disonancije odlično je već primijetio Žirmunski u razvitku Blokova pjesništva, napose u njegovu posljedorevolucionarnom djelu koje, zadržavajući još uvijek simbolički sustav, u biti ruši načela simbolističke poetike, u vodeći nas u svijet izraženih suprotnosti i naglašene disonancije, pa se time, kako je već također rečeno, približava najznačajnijem nosiocu pjesničkog jezika ruske avangarde — Majakovskom (Žirmunski osporava Blokove »učnički« odnos prema Majakovskom, ističući kako je načelo disonancije otprije nazočno upravo u Blokovu pjesništvu):

»Osebujuća umjetnička snaga Blokove poeme, kojoj u tom smislu nema ništa jednako u ruskom pjesništvu, sadržana je u stvaranju dojma veličanstvene nerazriješene disonancije, kao u suvremenoj glazbi. Na prvom je mjestu — [...] disonancija u samom tematskom sadržaju — poletni oduševljenja, opijenost bujicom buntovne stihije (»opalimo metak u svetu Rusiju!«) i beznadna tuga koja dominira iznad svih poleta osjećaja. Uporedo s time — drečave suprotnosti u izboru rječničke građe: u iracionalni, metaforički stil suvremenog pjesnika-romantika prodiru nekanonizirani, kao još neobrađeni u umjetničkom pogledu, elementi grubog svakodnevnog govora, jezične geste tvorničke častuške i novog revolucionarnog jezika. Naposljetku — odlučno rušenje uobičajene harmonijske i simetrične izgradnje ruskog klasičnog stiha: ritmička sloboda zvukovnih nizova koji se grade na čisto tonskom načelu te mijenjaju broj naglasaka i karakter

završetka stiha; u vezi s time — deformacija obične strofe od četiri stiha s unakrsnim rimama u slobodnije i promjenljive strofičke tvorbe i dekanonizacija točne rime sa svom raznolikošću takvih postupaka. Svi ti elementi disonancije podignute do dominantnog umjetničkog načela postojali su u stvaranju samoga Bloka...«<sup>16</sup>

Moramo ovom prilikom naglasiti da povezivanje Bloka s Majakovskim i naglašavanje disonancije kao načela na kojemu se temelje *Dvanaestorica* ima načelno značenje kada je riječ o ruskoj avangardi. Već nas je Žirmunski upravo ovdje uputio da avangardni model ne smijemo tražiti samo u okvirima ruske futurističke skupine nego već unutar procesa koji su zahvatili ruski simbolizam; a videći upravo u pjesništvu »najmelodioznijeg« među ruskim pjesnicima model izrazito disonantne poezije, ovaj je ruski znanstvenik u biti utro put kojim treba da krenemo ako hoćemo izgraditi općevažeci model ruskog avangardnog pjesništva. Jer ono što je ovdje rečeno o Blokovu spjevu možemo primijeniti na zvučanje, pa i na druge elemente sustava avangardnoga pjesništva uopće: semantički srazovi odgovaraju u njemu zvukovnim srazovima, tematske suprotnosti — ritmičkim suprotnostima...

Poričući sklad kao načelo na kojemu je rusko pjesništvo još u prvoj polovici 19. st. utemeljio Puškin (s kojim ruska avangarda neprestano vodi ili načelni spor ili ga u biti osporava, vraćajući mu se programatski, ali samo prividno — što je manje ili više očito ne samo u slučaju Majakovskoga nego i Mandelštama, Bagrickog ili Marine Cvetajevе koja, kao ni Majakovski, ne podnosi kanoniziranog i harmoničnog Puškina!) i nastavljaajući razvijati one elemente koji su nazočni u »antiapolinizmu« ruskoga simbolizma,<sup>17</sup> ruska avangarda postupno razvija disonanciju kao

<sup>16</sup> Cit. djelo, str. 265—266.

<sup>17</sup> Usp. J. Holthusen, *Antiapolinski tip ruskog simbolizma*, »Književna smotra« II, 1970, 4, str. 73—79; *Die Bedeutung des Stils bei Andrej Belyj*, »Russian Literature« 5, 1973, str. 65—78, — što je također održano najprije kao predavanje u Seminaru za rusku književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.



jedno od svojih temeljnih načela bilo u spontanoj ili osvijetljenoj izgradnji novoga pjesničkoga jezika.

Zvučanje avangardnoga pjesništva svakako ovaj općevažeci princip vrlo dobro potvrđuje i ilustrira. Melodioznosti se suprotstavlja disonancija koja suvremenicima izgleda kao kakofonija, »napjevnosti«, koja vodi prema odstaja »pjevnog« poeziji Igora Severjanina i zatim — s Vertinskim — odlazi u kabaret, da bi se vratila ponovo tek, u novoj funkciji, u pjesmama Bulata Okudžave, oponiran je retorski, govornički ritam pjesništva Majakovskoga, a vokalizmu je suprotstavljen konsonantizam kao konstruktivna zasada ruske avangardne poezije. U tom svjetlu izazov što ga je ruskom pjesništvu bacio Kručonih svojim »zaumnim«, paraleksičkim sastavom »Dyr bul ščyl« ne može nam se činiti samo pokušajem futurističke epataže ili infantilne igrarije, već dobiva značenje programa za cijelu jednu struju unutar ruskoga pjesništva. Višekratno se taj izazov ponavlja u konsonantizmu rimarija Majakovskoga, Pasternak pak određuje pjesništvo kao

»ščelkan'e sdavlennyh l'dinok (*Opredelenie poezii*,  
usp. B. Pasternak, *Stihi*, Moskva 1966, str. 80)

što je, dakako, krckanje zdrobljenih komadića leda — da bi se kasnije »hripajućim« kleo kako pjesništvo nije »nastup slatkoglasca« (*osanka sladkoglasca — Poezija*, 1922, *cit. zbornik*, str. 137). Kručonihov izazov i u Pasternaka se tako ponavlja u njegovim toliko učestalim izrazima tipa »vdryzg« ili »navzryd« (kada je riječ o plaču) i na mnogobrojnim aliteracijama, zasnovanim na suglasničkim skupinama. Uostalom, opisujući svoje dojmove u povodu slušanja Skrjabinove glazbe, Pasternak kao da u biti govori o vlastitom pjesništvu:

»Bože, kakva je to bila glazba! Simfonija se neprestano rušila i raspadala kao grad u artiljerijskoj vatri, te se sva gradila i rasla od odlomaka i ruševina.«<sup>18</sup>

<sup>18</sup> B. Pasternak, *Ljudi i položaj*, »Novyj mir« 1967, 1, str. 209.

### PROCES DEHIJERARHI- ZACIJE VRSTA

Avangarda se razvija tijekom razaranja postojećega sustava književnih vrsta koji u ruskoj književnosti s početka 20. st. izgleda otprilike ovako: na jednoj strani stoji još uvijek »veliki« socijalno-analitički roman što ga je razvila stilska formacija realizma i kojemu kao trajnom idealu još uvijek teže mnogi predstavnici ruske proze (svjedoči o tome put Maksima Gorkoga od »moderne« novele prema »velikom« romanu koji u njegovu stvaranju doživljava mnoge preobrazbe, ali ostaje vezan za realistički model kao idealni) — na drugoj strani razvija se skokovito i osvaja sve veće prostore lirsko pjesništvo koje, kao što znamo, i u drugim evropskim književnostima »modernizma« počinje utjecati i na unošenje načela pjesničkoga oblikovanja (pjesničkoga jezika ponajprije) u proznu književne oblike. Proces koji možemo nazvati poetizacijom proze započinje zapravo dakle već u vrijeme modernizma, napose unutar impresionističke grupacije, ali ga avangarda razvija u oba smjera: i kao poetizaciju proze i kao prozaizaciju poezije, pa se ova dvosmjerna interferencija prvi put odlučno manifestira u *Simfonijama* Andreja Beloga, u kojima je polazište još uvijek vezano za simbolizam i shvaćanje glazbe kao najvišeg oblika umjetnosti, ali je intencija ukidanja dihotomije unutar postojećega sustava književnih vrsta već naglašena. Ritmičkom prozom i novim kompozicijskim načelima ova tendencija korača zatim kroz romane Beloga kojima je najrječitije u ruskoj prozi označen prijelaz iz ruskoga modernizma u avangardu — ponajprije u njegovu *Petrogradu (Peterburg)* koji se u suvremenim istraživanjima sve više dovodi u vezu s kontekstom evropske avangarde.<sup>19</sup> Značajno je pri tome, dakako, da se zona djelovanja proznoga modela Andreja Beloga poslije oktobarske revolucije znatno proširila, upravo u njegovim bitnim stilističkim elementima (ritmizacija, verbalni »ornament«), lišavajući ga, usporedo sa svojim širenjem, njegovih simboličkih značenja, pa je ovaj dijakronijski razvitak ruske pro-

<sup>19</sup> Tako i u knjizi V. Klotza, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, usp. poglavlje *Explosive Stadt. Belys Petersburg*, München 1969, str. 254—316.

ze (a s njome i proze samoga Beloga koja je čak npr. u novim redakcijama *Petrograda* pratila taj općeniti razvitak) omogućio zapravo i novu povijesnu interpretaciju generičkog modela.

Oblici poetizacije proze u poslijeoktobarskoj sovjetskoj književnosti različiti su: oni se vezuju za svjesnu destrukciju realističkih oblika u Jevgenija Zamjatina, oni se očituju u ritmičkim elementima i novim kompozicijskim odnosima proze Borisa Pilnjaka, oni se pojavljuju u pjesničkim metaforama suprotstavljenim fiziološkim kompleksima u Isaka Babelja i u civilizacijskim kompleksima spojenim s poetskim novim »viđenjem« svijeta u Oleše. Prozni verbalni eksperimenti Hljebnikovljevi ali i programatsko nagovještavanje *Kraja romana* (*Konec romana*, 1928) koje Mandelštam i svojim djelom (*Egipatska marka — Egipatskaja marka; Šum vremena — Šum vremena*) potvrđuje — sve su to zapravo manifestacije iste težnje koju s jedne strane možemo promatrati kao dezintegraciju »klasičnog« oblika ruskoga realističkoga romana, s druge strane kao približavanje jezika proze pjesničkom jeziku *sensu stricto*, a naposljetku i prijedlozima novih proznih konstrukcija koje možemo svesti na zajednički nazivnik — otvaranja struktura.

S druge strane poezija, do nedavna zatvorena u relativno čvrste okvire pjesničkoga jezika s očitim tendencijama stvaranja zasebnog hijeratičkoga jezika s cijelim simboličkim sustavima kojih egzegeza u biti onemogućuje neposrednost dojma (pjesništvo Vjačeslava Ivanova npr.), »prozaizira se« ne samo u leksiku nego izlazi iz začarano kruga intimnog doživljavanja lirskoga subjekta (što je osobito vidljivo u razvitku Blokove poezije), pa se postepeno sve više dovodi u pitanje i sam opstanak »komorne lirike«, a sve više jača težnja izražavanja pjesnikova odnosa prema

»vekam istorii i mirozdaniju« (V. Majakovski, *Neokončennoe*, 1928—1930, PSS X, Moskva 1958, str. 287)

»stoljećima povijesti i vasioni« (prev. Gerić, V. Majakovski, *cit. zbornik*, str. 171), čak i u poeziji najintimnijih polazišta, za što je ponovo spjev Majakovskoga *O tome naj-*

bolji primjer. I za ovu težnju simbolizam je zapravo stvorio potrebne preduvjete time što je intimni pjesnikov doživljaj pokušao transcendirati i pjesnikovu intimu povezati s općenitijom »onom obalom« (Blok, *Neznanka — Neznakomka*), a u eshatološkim motivima koji su se u tom tipu ruske poezije pojavili osobito poslije 1905. uputiti i prema povijesnom katastrofizmu; ali je avangarda i na tom području svojim naglašenim monizmom uputila pjesništvo od osobnoga prema »stoljećima i povijesti«, a tek zatim i prema »svemiru«.

Očiti preporod pjesničkih djela većega opsega, pa čak i pjesništva koje uvjetno možemo zvati epskim u vezi je s tom općom tendencijom. Tradicija koja je prekinuta u fragmentima Njekrasovljevih *Suvremenika* (*Sovremenniki*), koji su nastali na temelju realističke prozaizacije poezije, obnavlja se već u *Odmazdi* (*Vozmezdje*) Blokovoju i njegovoj *Dvanaestorici*, u velikim spjevovima Majakovskoga, u kojima se najintimnije spaja s najopćenitijim, socijalno-historijskim, motivima i temama; ona je karakteristična za spjeve Hljebnikovljeve, ali i za kretanje Pasternakove lirike od njezina komornog karaktera prema *Visokoj bolesti* (*Vysokaja bolezn'*) i spjevovima s temama iz revolucije 1905, a osobito dolazi do izražaja u *Uljalajevščini* Seljvinskog koja nosi određenje »epopeje« ili njegovu *Krznotrgu* (*Puštorg*) kao novom »romanu« u stihovima.

U interakciji književnih rodova i vrsta odvija se proces njihove dehijerarhizacije, a ovaj proces interakcije između postojećih književnih vrsta ojačan je težnjom za ukidanjem granica između literature i sublitterature, uvođenjem u orbitu književnosti reklamnih stihova i novinskih feljtona u stihu (Majakovski), masovnih pučkih igrokaza (Majakovski, *Misterij Buffo*), filmskih scenarija, reportaža i drugih oblika »književnosti činjenica« koju, kako znamo, osobito »Novi Lef« suprotstavlja još uvijek nazočnom idealu velikog (Tolstojevog) romana. I s ovim oblicima koji su se donedavna nalazili izvan estetski priznatog kruga, stupaju otprije kanonizirani oblici u složenu interakciju koja dovodi do uvođenja mnogih novih postupaka u zatečene književne vrste.

## KONSTRUKTIV- NO NAČELO

Avangarda unosi u književnost izrazitu svijest o književnom djelu kao konstrukciji. Ona odbacuje mimetizam — kako onaj socijalno-psihološki što ga je razvio realizam tako i onaj izrazito psihološki što su ga razvile postrealističke formacije evropskog modernizma, pa ćemo stoga u avangardnu formaciju u užem smislu moći npr. ubrojiti samo ona prozna djela asocijativno-monološkog tipa koja u biti napuštaju psihološki mimetizam i iskazuju svoje konstruktivne elemente kao što ih *Uliks* Joyceov iskazuje u odnosu na klasični ep.

U pjesništvu je konstruktivno načelo jasno vidljivo već u ranoga Mandelštama koji još uvijek kao akmeist upravo programatski ističe konstruktivni »plan« katedrale *Nôtre Dame* i uspoređuje pjesništvo s arhitekturom, videći u oponašanju arhitektonskih konstrukcija i svoju pjesničku perspektivu. Lirski subjekt pjesme *Nôtre Dame* (1912) zauzima poziciju koja je »začudujuće slična stavu istraživača: njegova je pažnja usmjerena na strukturu objekta, a tekst poprima izgled strukturalnog opisa«, kako to utvrđuje suvremeni semiotičar — koji dolazi, nakon što je izvršio analizu, do zaključka što, čini mi se, ima općenitiju vrijednost:

»Ali ta oksimoronska struktura, puna besmislica, suprotnosti, elemenata i svojstava koja se uzajamno isključuju, samo je prividno apsurdna i užasna. U ocjeni lirskog subjekta *Notre Dame* je utjelovljenje ljepote (← *i ja ću*) = jednako kao i ti, *tvrdavo Notre Dame (jednom ljepotu stvoriti)*. Arhitektonska ga se struktura doimlje upravo kao sinteza suprotnosti, rezultat njihova uzajamnoga brisanja.«<sup>20</sup>

Drugim jezikom ovdje je zapravo rečeno ono što smo već čuli u Žirmunskoga za Bloka; samo što je Mandelštam još bliži analitičko-konstruktivnom načelu po tome što dovoljno jasno izriče svijest o svojim konstruktivnim postupcima, a još više time što u njega izostaje simbolika koja je, u Bloka, imala biti uspostavljanjem odnosa prema transcendentnom, pa je po tome ljepota *Nôtre*

<sup>20</sup> J. Faryno, *Cztery świętynie Mandelsztama*, »Teksty« 1, 1973, str. 55—57.

*Dame* sazdana na suprotnostima bitno različita od Blokove *Dvanaestorice*, također po strukturi antinomične poeme koja ipak tendira prema harmonizaciji predočena svijeta u ime simboličnoga Krista.

Konstruktivno načelo vidljivo je i u avangardističkom romanu. Posve je konstruktivan u svojoj kompoziciji npr. roman *Gola godina* Borisa Pilnjaka koji je usprkos tobožnje »stihijnosti« autorove što ju je tako naglašavala sovjetska kritika, polazeći od pojedinih iskaza u piščevim djelima,<sup>21</sup> izgrađen na temelju racionalno smišljenoga plana što se vidi u svjesnom suprotstavljanju pojedinih tematskih jedinica koje nisu nimalo »kaotično« nanizane, nego svrstane u poglavlja kojih već sami naslovi pokazuju ne samo njihovo mjesto u romanu nego obnažuju i autorov odnos prema njima, pa tako u poglavlju petom što predstavlja »prvi triptih« unutar romana nalazimo »treći dio triptiha« koji je obilježen kao »najmračniji«, a upravo on obiluje motivima udaljene od središta ušljive i sifilitične »azijatske Rusije«, dok je tom triptihu suprotstavljen »triptih drugi« s likovima boljševika (»kožnati kaputi«) i sa svojim »najsvjetlijim dijelom« u kojemu dolazi do sentimentalnoga susreta boljševika Arhipova i plemkinje Natalije Ordinine i njihova maštanja o humanoj budućnosti kada će se pojaviti osjećaj lagode (rus. 'ujut'), rad, i »neće biti laži i boli« (*cit. djelo*, str. 210). Nema sumnje da su mnogi motivi u *Goloj godini* posvećeni zaostaloj, seljačkoj Rusiji koju ni reforme Petra I nisu mogle privesti civilizaciji, ali je sasvim sigurno da su upravo toj Rusiji suprotstavljeni »kožnati kaputi« kao znakovi jedne druge Rusije, a upravo analiza konstrukcije romana mogla bi interpretirati humanističku piščevu perspektivu koja je, uostalom, tako jasno naglašena u »najsvjetlijem dijelu« triptiha!

Analitičko-konstruktivni pristup građi očituje se unutar ne samo *Gole godine* u racionalnoj kompoziciji roma-

<sup>21</sup> Čak i izrazito dobronamjeran, ali vjeran realističkim tradicijama kritičar, kakav je bio Voronski, razvija svoju ideološku interpretaciju *Gole godine* na temelju iskaza pojedinih likova, pripisujući ih autoru, i na temelju tih iskaza zaključuje kako Pilnjak »prikazuje nacional — boljševizam«. Usp. A. Voronskij, *Literaturnye portrety v dvuh tomah I*, Moskva 1928, str. 406—416.

na kao oponiranju raznorodnih tematskih jedinica, nego i u jasno obilježenom (obnaženom) isticanju različitih gledišta (engl. *point of view*) s kojih se promatra isti predmet ili srodni predmeti. Tako se treće poglavlje Pilnjakova romana dijeli na tri konstruktivne cjeline koje su obilježene prema nosiocima gledišta: *Očima Andrejevima*, *Očima Natalijinim*, *Očima Irininim*, a mjestimice se u romanu izdvaja i gledište autora kao izravnog sudionika zbivanja. Ovom je »tehtnikom« izmjene gledišta Pilnjak, kako je već istaknuto, anticipirao postupke koji su se nešto kasnije pojavili u djelima Andréa Gidea, Aldousa Huxleyja i Dos Passosa.<sup>22</sup>

Ša stajališta realizma dakako Pilnjakova *Gola godina* i druga njegova djela »nisu romani«, pa upravo polazeći od tog stajališta kritičar zaključuje:

»U njoj [*Goloj godini*, op. A. F.] nema ni traga jединstvu izgradnje, fabule i ostaloga što obično traži čitalac, uzimajući u ruke roman.«<sup>23</sup>

Ali će drugi kritičar koji je shvatio bit avangardnoga postupka već uočiti konstruktivni postupak autora koji raznorodne fragmente povezuje u jednu cjelinu, pa ih čak slobodno kombinira, raspoređujući iste fragmente svoje proze u novim cjelinama — jer je »za Pilnjakove stvari karakteristična ne samo žanrovska neodređenost, nego i konstruktivna sloboda koja dopušta 'kompozicijonu zbrku' i 'nerazumljivost' o kojoj je pisala kritika« i jer

»Komadi' žive samostalnim životom i dopuštaju n + 1 kombinacija njihovoga šivanja i paranja.«<sup>24</sup>

Dakako, valja dodati da je ova samostalnost fragmenta samo relativna: ograničena je njihovim rasporedom unutar cjeline: nadređenim načelom montaže kojom se spajaju pojedini »komadi« u ono što ipak zovemo romanom.

<sup>22</sup> Usp. P. Palievskij, »Eksperimental'naja literatura«, »Voprosy literatury 1966, 8, str. 82—86.

<sup>23</sup> A. Voronskij, *cit. djelo*, str. 430.

<sup>24</sup> V. Gofman, *Mesto Pil'njaka u Mاستera sovremennoj literatury, sbornik pod red. B. V. Kazanskogo i Ju. N. Tynjanova III, Bor. Pil'njak*, Leningrad 1928, str. 10—11.

## MONTAŽA

Konstruktivizam (ovdje: razvijanje konstruktivnoga načela) je u Rusiji upravo preko pojma »montaže« povezo avangardnu književnost s jezikom avangardne kinematografije odakle je pojam, kako znamo, povremeno i preuziman. »Montažu« je avangardist sovjetske kinematografije Ejzenštejn smatrao jednom od odlika »svoga« razdoblja »kada su montažno mišljenje i montažna načela široko predstavljena u svim vrstama umjetnosti koje su bliske književnosti: u kazalištu, u kinu, u fotomontaži.«<sup>25</sup> U svom članku *Montaža* (1938) dao je i sažetu formulu toga pojma:

»Komad A, uzet iz elemenata teme koja se razvija i komad B, uzet također otuda, u njihovu supostavljanju stvaraju sliku u kojoj je najjasnije utjelovljen sadržaj teme...«, odnosno »oblikovanje A i oblikovanje B treba da bude tako izabrano iz svih mogućih crta unutar teme koja se razvija, treba da bude tako istraženo da bi njihovo supostavljanje — upravo njihovo, a ne drugih elemenata — izazivalo u percepciji i osjećajima gledaoca najiscrpniju sliku same teme.«

A kasnije je toj formulaciji koju je smatrao »konačnom« Ejzenštejn dodavao:

»U ovoj formulaciji mi se nismo nimalo ograničavali određivanjem kojemu kvalitetnom nizu pripada A ili B i pripadaju li oni istom razredu dimenzija ili različitim.«<sup>26</sup>

A upravo se, znamo, na tematskim supostavljanjima (i suprotstavljanjima) temelji kompozicija Pilnjakove *Gole godine* koje je »jezik« izvanredno srodan filmskom jeziku Ejzenštejnovu. U *Golu godinu* »montirani« su pravo kvalitetno različiti tematski nizovi, vezani za pojedine članove plemićke porodice Ordinina, »kožnate kapute« — boljševike, moskovski trgovački Kitaj-gorod i zaoštalo polurusko-poluazijatsko selo — s pojedinim simboli-

<sup>25</sup> S. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomah* 2, Moskva 1964, str. 188.

<sup>26</sup> *Isto*, str. 159, 189.

čkim znakovima kao subtemama (što im zapravo oduzima vrijednost »pravih« simbola),<sup>27</sup> a tek cjelina stvara potpunu »sliku« (strukturu) koja je u »posljednjem poglavlju« označena s tri riječi:

»Rusija. Revolucija. Vijavica« (cit. djelo 211).

Montažno načelo prožima *Golu godinu* sve do pojedinih fragmenata teksta u tematskom ponavljanju, supostavljanju i suprotstavljanju pojedinih parceliranih rečenica (postupak se u ono vrijeme zvao »cijepanom prozom« — rus. 'rublennaja proza') kao u situaciji već spomenutog, ključnog, razgovora boljševika Arhipova i Natalije Ordinine koji dopire kroz opću »sliku«, sastavljenu od različitih tema: sova, noći, vjetra, grada, jeseni, mjeseca:

»Sove viču: ljudski tjeskobno, životinjski radosno. / 'Ta čovjek nije životinja da ljubi poput životinje.' / Mećava je nebeska prekrila zemlju. Noć. / Kremlj. / Viču sove. / Vjetar viče u sokacima: hu-vu-zi-maa!... / Kamenite su, velike, s mnogo prozora, bijele i žute kuće mrke u noći i veličanstvene svojom starobitnošću. Ulice se vuku krive, s čor-sokacima i sokacima, i ulice su kaldrmisane, i na uglovima crkve. / Gole godine. / Mrak. Noć. / Jesen. / Mjesec klizi polagano, zeleni.

— Mili, jedini, moj!« (cit. djelo, str. 210; — u tekstu označujemo razdvajanje pojedinih tema i ističemo riječi koje se ponavljaju i spajaju pojedine motive).

Jednako zapravo načelo »montaže« primjenjuje i Majakovski u svojoj poeziji. Upozorava na to također Ejzenštejn koji približava stihove ruskog avangardnog pjesnika jeziku filma, ističući postupak grafičkog izdvajanja semantičkih cjelina koji smo već kao karakterističan spomenuli, a koji Ejzenštejn nimalo slučajno zove »cijepanom strofom« (usp. 'cijepana proza'). Citiramo Ejzenštej-  
na:

<sup>27</sup> »Simbolizam Pilnjakov pokazuje se kao tematski, a ne sižejni.« — »Simbolizam je Pilnjakov alegoričan«, piše Gofman u cit. studiji, isto, str. 16—17.

»Majakovski ne dijeli prema stihu:

Pustota. Letite.  
V zvezdy vrezjvajas'.

[Praznina... Letite, u zvijezde se urezujete. Usp. Geričev prijevod u cit. zborniku, str. 104.]

nego prema 'kadrovima':

Pustota...  
Letite,  
V zvezdy vrezjvajas'.

Pri tome Majakovski cijepa strofu tako kako bi to činio iskusni montažer koji gradi tipičnu scenu sudara ('zvijezda' i 'Jesenjina'). Najprije jedan. Zatim drugi. Zatim sudar jednog i drugog.

1. Praznina (ako se snima taj 'kadar', u njemu treba da se zvijezde uzmu tako da bi se naglasila praznina, ali ujedno da se stvori osjećaj njihove nazočnosti).

2. Letite.

3. I tek je u trećem odlomku pokazan sadržaj prvog i drugog kadra u okolnostima sudara.<sup>28</sup>

Kao što vidimo, grafičko isticanje ovdje je poslužilo Majakovskom u isticanju postupaka montaže kao konstruktivnoga načela: ono je, izrazimo li se jezikom ruskih formalista — »obnažilo postupak« (obnaženie priema).

DEPERSONA-  
LIZACIJA

Pojedini »tehnički« postupci ne rješavaju, dakako, pitanja o avangardi kao formaciji. Leonov npr. sasvim sigurno koristi »tehničke« tekovine ruske avangarde onako kako ih koriste i drugi pisci sovjetskih dvadesetih godina, kao Fedin ili čak Šolohov (»montaža« dokumentarne građe u *Tihom Donu*), ali niti njegovo stvaranje niti Šolohovljeva djela ne mislimo ubrojiti u avangardnu formaciju. U ovih su pisaca postupci

<sup>28</sup> Cit. djelo, str. 184—185.

»montaže«, konstruktivne inverzije u vremenu romana (postupak *flash-backa* u *Gradovima i godinama* Konstantina Fedina) ili postupak supostavljanja različitih gledišta na isti predmet (autor i Firsov u Leonovljevu *Lopovu*) integrirani: oni nisu obnaženi, oni se ne osjećaju kao obnažena konstrukcija (bliži su tom načelu *Gradovi i godine*) jer su funkcionalizirani u odnosu na oblikovanje karaktera u romanu.

Avangardni pak romani ne znaju za karaktere u tradicionalnom smislu toga pojma koji je razvio realizam. U romanima koje možemo smatrati karakterističnim za avangardnu formaciju pojavljuju se samo uvjetni likovi kao znakovi — nosioci stanovitih piščevih koncepcija unutar cjelovite strukture. Roman Andreja Beloga *Petrograd* nije više djelo o ocu i sinu Ableuhovima, to nisu novi *Očevi i djeca*, nego je to roman upravo o Petrogradu, gradu-prividu i o vučjim stihijama koje ga okružuju. Senator Ableuhov-stariji nije socijalno-psihološki motiviran lik, on kao lik uopće nije samostalan, on je samo nosilac vizije o racionalno izgrađenom, geometrijski pravilnom, birokratski uređenom i hijerarhiziranom gradu kao središtu državnosti:

»Gledajući u mašti u taj beskraj magli, državni čovjek iz crne kocke kočije najednom se raširio na sve strane i nad njom je lebdio; i njemu se prohtjelo da naprijed poleti kočija, da prospekti polete njoj usret — jedan za drugim, da se pokaže kako je sva sferička površina planete obuhvaćena, kao zmijskim prstenovima, crnkastosivim kućnim kockama; da sva, prospektima pritisnuta zemlja u linearnom kosmičkom bijegu presječe neobuhvatnost pravolinijskim zakonom; da mreža paralelnih prospekata, presječena mrežom prospekata, u svjetske se širi bezdane ploham kvadrata i kocki: kvadrat po građaninu, da...« (A. Belyj, *Peterburg I*, Moskva 1928, str. 30—31).

Na Beloga se izravno nastavlja Pilnjakova *Gola godina*. To nije roman o boljševiku Arhipovu i Nataliji Ordinoj, to je struktura koja govori o revolucionarnoj Rusiji u cjelini, a likovi su u njoj samo znakovi iza kojih nekada stoji — literarna tradicija:

»To nisu čak ni plošni nepokretni depsiologizirani junaci svekolike suvremene proze, već sjene junaka, elementarni algebarski znakovi, uzeti u najapstraktnijem planu. To su nediferencirani, ravnodušni likovi, poznati neznanici koji dolaze iz literature, kojih percepcija mora biti došapnuta, dopunjena svom književnom masom epohe, čak i prijašnjih epoha.

Nije slučajno, na primjer, kritika progovorila o Petru Merežkovskoga, niti je slučajno, dakako, nadjenuto ime djevojci: Liza Kalitina, upravo zbog toga što turgenjevske asocijacije koje neizbježno niču oslobađaju Pilnjaka od potrebe da stvara svoju junakinju. Junaci simboliziraju tematske autorove 'teze'. Oni su ilustracija, primjer. Oni nemaju ni psihologije ni sudbine...«<sup>29</sup>

Na neshvaćanju ove poetike temeljio se nesporazum oko Olešine *Zavisti*. Nju je romanu suvremena kritika ocjenjivala kao roman o Babičevu i Kavalerovu, pa su pojedini kritičari u Andreju Babičevu, zapravo znaku bezosjećajnih tehnomenadžerskih i birokratskih struktura, vidjeli »talentiranoga privrednika i komunistu«, a u do kraja otuđenom predstavniku vijeka tehničke civilizacije — Volodi Makarovu — »čovjeka koji se oslobađa«.<sup>30</sup> Međutim, roman *Zavist* očito nije čak ni roman o Rusiji; to je djelo o prijetnji nastupajuće tehničke civilizacije svijetu ustaljene etike i ljudskih osjećaja, koje autor brani svojim metaforama i cijelim sustavom »poetizama«, pri čemu je i njegov Kavalerov, u čije se ime vodi dio romana, izrazito tradicionalan znak: »suvišni čovjek« ruske devetnaestostoljetne književnosti.

Dekonkretizacija ruske zbilje u strukturi *Zavisti* također je daleko odmakla od romana ruskoga realizma. Nije nimalo slučajno što Oleša, u ime svoga Kavalerova, toliko ističe pogled »kroz obratna stakla dvogleda«, kada »boje i obrisi kao da se stežu« i »stvar ostaje poznata, ali odjednom postaje smiješno malena, neobična« (usp. J. Oleša, *Zavist*, Zagreb 1956, str. 61, ili izvornik *Povesti i rasskazy*, Moskva 1965, str. 63). Time zapravo koristi predmet koji pripada civilizaciji, ali radi umjetni-

<sup>29</sup> V. Gofman. *cit. djelo*, str. 18—19.

<sup>30</sup> V. Jermilov, *Za živoga človeka v literature*, Moskva 1928, str. 129—132.

čkoga viđenja svijeta i suprotno njegovoj namjeni, a postiže ujedno i viđenje iz udaljenosti, dakle dekonkretizirano viđenje.

Perspektiva Oleše ostaje, međutim, još uvijek humana, a tehničko je pomagalo osporeno. Pa ipak, bliži mu je nego što bi se to moglo činiti, ekstremni i programatski nosilac avangardnih htijenja — »lefovac« Sergej Tretjakov. U svom programatskom proznom fragmentu *Kroz neobrisane naočare (Skvoz' neprotertye očki)* Tretjakov predočuje svijet gledan iz aviona, i ovdje, najednom, nalazimo dodirnu točku s Olešinim viđenjem:

»Gledati život kroz okrenuti dvogled leta dobra je točka za promatranje čovjeka ne kao cara prirode, već kao jedne od životinjskih vrsti, koje nastanjuju zemaljsku koru i mijenjaju njezin lik najprimjetnije u nizu snaga kao što su voda, krtice i korov.

Sve individualne razlike ugasila je visina. Ljudi postoje kao pasmina termita kojima je struka da brazdaju tlo i podižu geometrijski pravilne konstrukcije — kristale od ilovače, slame i drveta...

... Pojedine se biljke ne vide, a vrste biljaka rastu u prstenju, oteklinama, mjehurima. Promjena boje tla pada u oči. Nema aktivnih lica. Postoje aktivni procesi.« (*Literatura fakta, Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa pod red. N. F. Čužaka*, Moskva 1929, str. 232.)

Oleša izražava bojazan da će čovjeka kao pojedinca obdarena etičkim i estetičkim kvalitetama u budućoj civilizaciji nestati, Tretjakov iz avionske perspektive taj nestanak pozdravlja. Stajališta su dijametralno oprečna, ali postupci su ipak srodni, a u oba slučaja ljudski karakter zapravo nestaje: ostaje od njega samo znak stanovitih procesa.

#### SUBJEKT KONSTRUKCIJE

Ako je avangarda depersonalizirala strukturu književnoga djela, ona je razvijajući konstruktivno načelo u njegovoj izgradnji morala nasuprot gubitku karaktera naglasiti subjekt konstrukcije. U ruskom pjesništvu vidljivo je to ponajprije kod Majakov-

skoga koji razvija svoj tragični, autorovim imenom konkretizirani (»Naslov nije bio ime pisca nego prezime sadržaja« — napisat će o tragediji *Vladimir Majakovski Boris Pasternak*)<sup>31</sup> lirski subjekt, koji će čitaocu podastrijeti svoju autentičnu adresu i broj telefona svoje voljene (spjev *O tome*), a da se pritom čitaocu zapravo kao lik ni ne predstavi. Međutim, ovaj subjekt cjelokupne pjesničke konstrukcije, osim što istupa s autentičnim biografskim podacima, jedva da je psihološki individualiziran. Što više, lirski subjekt Majakovskoga istupa u ime svih, poput proroka s Golgote:

»U let na mostu  
na prezren'e,  
na sméh,  
zemnoj ljubvi iskupitelem značas',  
dolžen stojat',  
stoju za vseh,  
za vseh rasplačús',  
za vseh rasplačús'.« (*PSS IV*, str. 172)

(Bije me na mostu / i prezir / i smijeh, / kao talac ljubavi zemaljske patim, / ja moram da stojim, / jer stojim za sve, / za sve da plačem, / i za sve da platim. — prev. A. F., cit. zbornik, str. 256).

Jedva bismo se mogli složiti s Pasternakom da je lirski subjekt Majakovskoga junak »obnažene lirske stihije«, ali je sigurno da upravo on predstavlja cijelo »lirski subjektivno« krilo ruske sovjetske poezije:

»Svaki put kad bi kasnije pokoljenje izražavalo sebe dramatski, predajući glas pjesniku, bio to Jesenjin, Seljvinski ili Cvetajeva, upravo u njihovoj generacijskoj povezanosti, tj. u njihovu obraćanju u ime vremena svijetu, čuo se krvni odjek note Majakovskog.«<sup>32</sup>

Ali je s druge strane, usavršavajući svoje pjesništvo upravo kao strukturalnu opoziciju unutar

<sup>31</sup> B. Pasternak, *Ohrannaja gramota*, Leningrad 1931, str. 100.

<sup>32</sup> *Isto*, str. 105.

ruske avangardne formacije — »romantičkoj maniri« Majakovskog, Boris Pasternak svjesno potiskivao lirski subjekt, stvarajući, prema vlastitom izrazu, »neromantičku poetiku« zbirke *Iznad barijera (Poverh bar'erov)*. Njegovo je priznanje u *Zaštitnoj povelji* jedna od jasnih potvrda zakonitosti nastajanja takvih opozicija unutar »strukture strukturâ« kakvom smatramo pjesništvo ruske avangarde:

»Vrijeme i zajedništvo utjecaja približavali su me Majakovskom. Imali smo dodirnih točaka. Primijetio sam ih. Shvatio sam kako moram nešto od sebe učiniti jer će one u budućnosti ojačati.«<sup>33</sup>

I tako je došlo do polarizacije unutar ruskoga pjesništva s obzirom na subjekt pjesničke konstrukcije: s jedne je strane ostalo izrazito lirsko-subjektivno krilo s Majakovskim, Jesenjinom, Marinom Cvetajevom (koja se uvijek divila Majakovskom) — s druge Boris Pasternak koji je krenuo prema potiskivanju vidljivog lirskog subjekta kao naglašenoga »ja«, ali prelamaajući ga kroz čitavu uznemirenu semantičku strukturu stiha.

U različitim se oblicima pred nama pojavljuje subjekt prozne konstrukcije koja se, u ruskoj avangardi, kreće neprestano između autentičnoga (koji pretpostavlja isticanje autora ili autoru bliskog pripovjedača) i literarne konstrukcije (koja pretpostavlja isticanje fikcije u prozi). Tako npr. u Pilnjakovoj *Goloj godini* primjećuje suvremeni teoretičar »pojavu samoga autora kao lika, otvoreno i demaskirano 'ja' koje se miješalo — uostalom, bez većih prava nego drugi likovi — u sve što se zbivalo. Takvo svjesno izdvajanje njegovo iz zbivanja i stila trebalo je jamačno također služiti uvjerenosti... Vihor, 'telegrafski' prijelazi, leteći refreni i sl. predlagali su se ovdje kao neka objektivna stihija, u kojoj se čitalac i pisac našao zajedno s junacima i živim ljudima.«<sup>34</sup> Između dva suprotna pola, kako to primjećuje češki historičar sovjetske književnosti, između »auten-

<sup>33</sup> Isto, str. 111.

<sup>34</sup> P. Palievskij, *cit. studija*, str. 82—83.

tizma« i »literarnosti«<sup>35</sup> može se smjestiti i proza Isaka Babelja, u kojoj autentičnost zabilježenoga na frontama crvene konjice Buđonog, što se potvrđuje točnim datiranjem (tobožnjeg) vremena nastanka tekstova, točnim toponimima i navođenjem imena autentičnih sudionika pohoda,<sup>36</sup> smjenjuje nazočnost pripovjedača — lirskog i poetičnog, ali u isto vrijeme skeptičnog i od zbivanja odmaknutog »cvikeraša« Ljutova kojega je kritika često znala brkati s autorom — Babeljem. Da se podsjetimo početka *Prijelaza preko Zbruča*:

»Načelnik je šeste divizije javio da je Novograd-Volinsk zauzet danas u zoru. Štab je napustio Krapivno, i naša se komora u bučnoj zaštitnici rastegla cestom koja vodi iza Bresta u Varšavu, a izgradio ju je na seljačkim kostima Nikola Prvi.

Polja purpurnog maka cvatu oko nas, južni vjetar poigrava u požutjeloj raži, djevičanska heljda diže se na horizontu poput zidina dalekog manastira. Tihi Volinj savija se, Volinj odlazi od nas u bisernu maglu brezikâ, on puže uz cvjetne humke i oslabljenih ruku gubi se u guštiku hmelja. Narančasto sunce kotrlja se nebom poput odrubljene glave, nježno se svjetlo pali u klancima oblakâ, barjaci sunčeva zalaska vijore iznad naših glava. Miris jučerašnje krvi i pobijenih konja kaplje u večernju hladovinu.« (I. Babel', *Izbrannoe*, Moskva 1957, str. 15; — istaknuti su dijelovi teksta koji se odnose na autentični — vojni — izvještaj.)

I da s Drozdovom zaključimo:

»Stilom istovremene autentičnosti i literarnosti, krenuo je Babelj u prozi smjerom srodnim Majakovskom u poeziji.«<sup>37</sup>

<sup>35</sup> M. Drozda, *Babel, Leonov, Solženicyn*, Praha 1966, str. 25.

<sup>36</sup> Odvajanje datiranja od teksta i zamjena povijesnih imena (npr. Timošenka) fiktivnima (što je očito činio već sam Babelj u kasnijim izdanjima) — predstavlja u biti iznevjeravanje stila Babeljeve proze kakav su poznavale avangardne dvadesete godine. Usp. npr. izdanje koje ovdje citiramo.

<sup>37</sup> M. Drozda, *isto*, str. 73.



## STRUKTURA I ZBILJA

Nije slučajno što je upravo kritika koja se razvijala u znaku ruske avangarde (i to ne samo ruski formalizam!) postavila temelje onom nauku koji nas uči interpretaciji književnih djela koja će zane-mariti iskaze autorove ili njegovih likova, napustiti uspoređivanje tekstova s »izvantekstualnim strukturama« (društvenom ili psihološkom zbiljom — na takvim su se usporedbama povijesne crvene konjice i Babeljeve, u isti mah autentične i literarne, *Crvene konjice* temeljili mnogi kritički nesporazumi oko Babeljevih tekstova), a svoje tumačenje temeljiti prvenstveno polazeći od unutrašnjih suodnosa u strukturi književnoga teksta.

Upravo avangardni pisac, naime, ne istražuje preko svojih karaktera svijet društvenih odnosa, on ne izražava »osjećaj svijeta« kako ga doživljava lirski pjesnički subjekt, on ne gradi svoje strukture prvenstveno da bi vrednovao moralne i etičke stavove koji se u društvu pojavljuju, već svjesno ili manje svjesno konstruira model koji upravo svojom konstrukcijom, češće posredno nego neposredno, izražava njegov odnos prema svijetu, ali i njegovo »miješanje« u naše viđenje svijeta. Avangardist ne samo želi izmijeniti svijet, on ga stvarno, pred našim očima mijenja, čak kada svoje htijenje u iskazu ne manifestira.

Kao primjer uzimamo sada ponovo Pasternaka. Upravo je taj pjesnik, nasuprot Majakovskom, poznat i po tome što izrazito rijetko i nevoljko izriče svoj odnos prema socijalističkoj revoluciji. Njegove pjesme naoko predstavljaju zatvoreni »komorni« svijet, sažet nekada u pjesnikov *intérieur*, vrt oko kuće, a čak su mu i poredbe tako često »domaće«, oslonjene na realije iz svakodnevne »kućanske« upotrebe. Pa ipak i taj je njegov pjesnički svijet — model svijeta socijalnih potresa, ratova i revolucija, kako je to s mnogo opravdanja istakao već sovjetski kritičar:

»Nije slučajno što se u njega 'iz vratiju trzaju kaldrme', plotovima jure puškarnice, iz ruku se prema prozoru kida perje, pljuskovi provaljuju kroz prozore spa-vaonica, vihori lete po komodama u sobi, hrastovi i natpisi bacaju se prema jezeru, drveće se 'svom snagom na-

bada na kolovoz'; zima pada u divljanje lišća koje opada — obukavši se u pahulje snuju kuće, dani jure u večeri, kremlj se kida sa sidra i nošen je kroz stoljeća, ruše se zidovi, jure zvijezde, glavinja drveće, slama se ljeto.«

Svijet Pasternakova pjesništva, kako ga interpretira sovjetski kritičar — kaotični je svijet neodređenih množtava, svijet disharmonije — nerazumna zbilja u kojoj je junak izgubljen — ali je ovaj svijet unatoč svemu dijalektičan:

»Izgubivši svoju organiziranost i dovršenost, izvanjski svijet počinje tražiti svoj subjekt, čekati svoje oblikovanje, težiti prema stvaralačkoj preobrazbi, preradi, pregradnji.«<sup>38</sup>

Ova se interpretacija Pasternakova pjesništva može smatrati karakterizacijom cijele avangarde. S lakoćom je možemo primijeniti na pjesništvo Mandelštama ili Zabolockoga, a ako istaknemo grčeviti napor da se u lirskom subjektu pronađe načelo svjesnog i revolucionarnog preobražaja »izvanjskog svijeta«, onda se ona odnosi i na pjesništvo Majakovskog! Dakako, ona je sasvim primjerena i svijetu kakav nam je predočen u Pilnjakovu romanu. Valja, međutim, istaknuti kako ova dijalektičnost u biti karakterizira upravo svijet viđen očima sovjetske avangarde.

## SVIJET REVO- LUCIONARNE PERSPEKTIVE

Oktobarska revolucija, pružajući optimalnu perspektivu razvitku Rusije i čovječanstva, odredila je, dakako, uvelike i posebnosti sovjetske avangarde, napose njezinu konstruktivnu revolucionarnu usmjerenost na preinaku čovjeka, njegova života, društva i svijeta. Općenito govoreći, uzet u cjelini, svijet je sovjetske avangarde, bez obzira na njegovu unutrašnju iracionalnost i disharmoničnost — svijet naglašene revolucionarne perspektive.

Već Blok stvara u *Dvanaestorici* svoj model disonantnoga i disharmoničnoga (po fabuli čak i zločinačkoga)

<sup>38</sup> D. Oblomievskij, *Boris Pasternak*, »Literaturnyj so-vremennik« 1934, 4, str. 128—130.

svijeta, ali on prihvaća upravo takav svijet i harmonizira ga, doduše još uvijek od simbolizma baštinjenom »muzikom revolucije« i simbolom Krista. Vidjeli smo kako i Pilnjak videći taj svijet kao rastrganu cjelinu nepovezanih fragmenata, nespoznatljivu u stihijama koje njime vladaju (tu se možemo složiti čak i s Pilnjakovom »biološkičnošću« koju je tako često isticala njemu suvremena književna kritika),<sup>39</sup> ipak u »najsvjetlijem« dijelu vlastite konstrukcije daje revoluciji perspektivu humanosti u — budućim — ljudskim odnosima. Od razdrtoga gradskoga krajolika koji, kao i Pasternakov, traži »svoj subjekt«, vodi Majakovskoga put prema dvoboju pjesnikovu s bogovragom u *Oblaku u hlačama (Oblako v štanah)*, a zatim do zamjene Naredbodavca Svega — Wilsonom u spjevu o 150,000.000,<sup>40</sup> do potpune vjere u revoluciju u spjevu *Dobro! (Horošo!)*, uz neprestano potiskivanje kriznih stanja i samoubilačkih motiva, ali uz neprestanu vjeru u utopiju, čak ako se radi o vlastitom uskrснуću — pomoću svemoćne znanosti (finale spjeva *O tome*). Tom općem karakteru sovjetske avangarde naoko smeta roman Jevgenija Zamjatina *Mi (My)*, ali i ova antiutopija, koja je, kako znamo, prethodila Huxleyjevu romanu *The Brave New World* i Orwellovoj viziji 1984. godine, upravo svojom izrazito racionalnom konstrukcijom svjedoči o tome kako autor zapravo odbacuje zarana samo jednu od mogućih »perspektiva« čovječanstva!

Posve nemotiviranoga zbivanja, »crnog humora«, iracionalne groteske i apsurdna jedva uopće ima u sovjetskoj avangardi. Groteskne novele Mihaila Bulgakova iz dvadesetih godina imale su jasno određenu satiričku funkciju, u svojim fantastičnim vizijama upozoravajući na prijetnju koju u sebi nosi suvremena znanost i tehnika kada je neznalački primijenjena (usp. u tome smislu

<sup>39</sup> Tako i Voronski za kojega je Pilnjak »fiziološki pisac«. Usp. cit. djelo str. 403. — Usp. također moju analizu Pilnjakovih motivacija u noveli *Mati — crna zemlja (Mat' syra zemlja)* u knjizi A. Flaker—Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, Zagreb 1964, str. 166.

<sup>40</sup> Usp. moju studiju u *Književnim poredbama*, Zagreb 1968, str. 459—464, 479—480.

karakteristična *Sudbonosna jaja — Rokovye jajca*), a čak i njegov kasniji roman *Majstor i Margarita (Master i Margarita)* nosi u sebi izrazito humanističku perspektivu i smijeh koji oslobađa od tjeskobe čitaoca suočenog s »nepodopštinama« vragova u birokratiziranoj Moskvi. Apsurdna groteska pojavljuje se u sovjetskoj avangardnoj književnosti tek na njezinu izmaku — u stvaranju oberiuta, napose Danila Harmsa kao osebjuni adekvat onome što poznajemo iz evropskog nadrealizma — ali uglavnom izvan tiska.<sup>41</sup>

»UNIVERZALISTIČKO« I  
»NACIONALNO« U RUSKOJ  
AVANGARDI

Već smo u nekoliko navrata naglasili postojanje suprotnih tendencija u ruskoj avangardi. Ako želimo graditi formaciju ruske avangarde kao strukturu strukturâ, moramo njezine unutrašnje suprotnosti uzeti u obzir. Među jasno vidljivim suprotnostima posebno dolazi do izražaja upravo u Rusiji ona koju ovdje uvijek označujemo kao suprotnost između »univerzalističkog« i »nacionalnog krila«. »Univerzalističkim« krilom zovemo ovdje onu skupinu predstavnika ruske avangarde koja se odlikuje orijentacijom na urbani rječnik, na pojmove iz suvremene tehničke civilizacije, a revoluciju vidi kao svjetsko zbivanje. Nacionalnu književnu tradiciju osporava ovo krilo najenergичnije, pa ga kritika smatra čak anacionalnim:

»Kako je organski anacionalan u svojoj gesti Majakovski tako je organski anacionalan i Pasternak.«<sup>42</sup>

»Nacionalno« bi krilo u tom slučaju predstavljala ona skupina ruskih pisaca koja obnovu jezika vidi u njego-

<sup>41</sup> Tekstovi oberiuta još uvijek nisu dostupni javnosti u cjelini i na jednom mjestu. Stoga za sada upućujemo na prevedene zbirke: *Russia's Lost Literature of the Absurd*, Ithaca and London 1971; D. Harms, *Fälle*, Frankfurt am Main 1970. Pregršt prijevoda iz Harmsove proze objavio sam u »Forumu« 1969, 4—5, str. 689—695. — Najpotpunije izdanje Harmsovih tekstova u ruskom izvorniku: *Izbrannoe*, Würzburg 1974.

<sup>42</sup> S. Parnok, *B. Pasternak i drugie*, »Russkij sovremennik« 1924, 1, str. 310.

voj »barbarizaciji« i arhaizaciji, orijentirajući se dijelom na neku vrstu infantilizma, dijelom na pučki govor, dijelom, rekli smo to već, na izvedenice koje dozivaju u sjećanje ruske i slavenske arhaizme. Alogizmi koje to krilo u jeziku razvija, najčešće nam dočaravaju glasanje pučke stihije, a revolucija se shvaća prvenstveno kao ruska revolucija.

Prihvatimo li tu podjelu, kolikogod uvjetna bila, moći ćemo već skicirati i nosioce polariteta oko kojega će se grupirati pisci i djela. S jedne će strane stajati tako izrazito urbani Majakovski — s druge pak »arhaični« Velimir Hljebnikov koji i u svome imenu svjesno podvlači »slavensku stihiju« (izvorno mu je ime Viktor); s jedne strane stoji autor *Otočana* (*Ostrovitjane*, roman s građom iz engleskog života) i nimalo ruske znanstvene fantastike romana *Mi*, Jevgenij Zamjatin — s druge pak strane navodno »stihijski« Boris Pilnjak; s jedne strane Olešina *Zavist* za koju se uvijek ponovo tvrdi da stoji »izvan tradicija ruskoga romana«<sup>43</sup> (što bismo teško mogli prihvatiti), a sasvim se sigurno nimalo ne oslanja na Daljev rječnik (rječnik ruskoga jezika iz 19. st., s građom iz pučkih govora)<sup>44</sup> — s druge pak strane Leonovljev *Lopov* kao roman kojega je junak oblikovan »s ruskim koeficijentom«,<sup>45</sup> a to znači oslonjen na stilistiku Dostojevskoga, pa se zapravo nalazi izvan avangardne formacije u užem smislu toga pojma.

Ako je označena suprotnost koju smo samo uvjetno odredili kao opoziciju univerzalističko  $\approx$  nacionalno, a koju ukida zapravo ista težnja za obnovom jezika književnosti, posebno karakteristična za rusku avangardu, onda je suprotnost između racionalno-konstruktivnog načela u izgradnji književnih struktura i iracionalnog, podsvjesnog, »automatskog« principa nastajanja tekstova unutar ruske avangarde zapravo bez osobitog značenja. Ruska avangarda ne poznaje teorijskih motivacija koje su

<sup>43</sup> Usp. *Istorija ruskoga sovjetskoga romana* 1, Moskva—Leningrad 1965, str. 232.

<sup>44</sup> »Daljev je rječnik ostavio Oleša bez imalo pažnje« — M. O. Čudakova, *Masterstvo Jurija Oleši*, Moskva 1972, str. 11.

<sup>45</sup> Usp. *Istorija ruskoga sovjetskoga romana* 1, str. 228.

razvili evropski nadrealisti, pa se unutar njezina pjesništva čak i alogizmi (*zaum*) ne motiviraju iracionalnim odnosom piščevim prema svijetu, nego se pojavljuju najčešće kao promišljene konstrukcije.<sup>46</sup> Hljebnikovljeve pseudo-znanstvene teorije ujedno ukidaju i potvrđuju vjeru u znanstveno (matematičko) spoznavanje i oblikovanje svijeta!

Prenešemo li uočenu već suprotnost *INDIVIDUALIZAM* između naglašenoga lirskoga subjektiva i *KOLEKTIVIZAM* ta kao demijurga konstrukcije i njegova izostajanja iz strukture djela na širi — društveni plan, moći ćemo odrediti novu suprotnost unutar ruske avangarde kao opoziciju individualizam  $\approx$  kolektivizam — pri čemu će se ta opozicija konstituirati nešto drugačije.

Na jednom polu ruske avangarde stajat će tada pjesnici koji prividno ne pokazuju nikakvo zanimanje za povijesna zbivanja i revolucionarno kretanje kao što to demonstrativno čini Boris Pasternak, ističući 1917. svoju nebrigu za to

»Kakoe, milje u nas  
Tysjačlet'e na dvore?«

(Kakvo je, mili, sada / tisućljeće vani? — *Pro eti stih*i, B. Pasternak, *Stihotvorenija i poetry*, Moskva 1961, str. 45) i povijesnoj svakodnevnicu suprotstavljajući trajanje poezije — Byronove, Poeove, Ljermontovljeve — u vlastitom pjesničkom činu. Jednako tako prividno je nezainteresiran za revolucionarna zbivanja Osip Mandelštam koji poslije 1917. i dalje razvija svoje »vječne« helenske motive da bi ovidijevskim naslovom svoje zbirke *Tristia* (1921) označio svoje unutrašnje i — za sada — dobrovoljno i samo pjesničko progonstvo — odlazak u svijet druge, pjesničke zbilje.

<sup>46</sup> Usp. V. Percov, O *Velimire Hljebnikove*, »Voprosy literatury« 1966, 7, str. 6 i Z. Mathauser, *Nepopularni studie*, Praha 1969, str. 16.

Na drugom pak polu stoje pjesnici koji su potpuno spremni da se podrede ne samo klasnom ili općenarodnom kolektivu i revolucionarnom naporu, nego u slijedu takvoga stava i konkretnom društveno-političkom imperativu koji se tumači »lefovskom« formulom »socijalne narudžbe« potkraj dvadesetih godina. Na čelu tih pjesnika stajat će, dakako, Majakovski koji je svoju spremnost da se odrekne individualnoga izrazio time što je svoj spjev o 150,000.000 ostavio bez autorova imena i potpisa, želeći ostati anonimnim članom pregolemog revolucionarnog kolektiva, da bi kasnije isticao parolu »socijalne narudžbe« i uspoređivao pero s bajunetom, priželjkujući već 1925. da Staljin u ime Politbiroa referira o tome kako se proizvode pjesme (feljtonska pjesma *Domoj — Kući*). Proglašavajući nešto drugačije koncepcije odnosa pjesništva i revolucije, još više naglašavajući ulogu (moderne) države, na ovoj su, kolektivističkoj, strani stajali i pristaše »konstruktivizma«, kojih je teoretičar — Kornelij Zelinski oče-kivao donošenje »državnoga plana suvremene poezije«, a najistaknutiji pjesnik te skupine, smatrajući svoj jezik glasom gomile (*tolpogolos*), uspoređivao pjesništvo s tvornicom, pozivajući da njime upravlja — radnik:

»Tovarišč! Kto že tam! Stojaščij na verfil! ...  
Vduvajuščij v parovozy voj!—  
Obdumaj nas, vključi naši nervy  
I nalad' v hod, kak ljuboj zavod, ...«

(Družo! Tko si! Što stojiš na doku! ... / Udišeš u lokomotive krik!— / Promisli nas, uključi naše živce / I pusti u pogon kao svaku tvornicu ... , *Naša biografija*, 1921—1925. I. Sel'vinskij, *cit. zbornik*, str. 122).

### EKSPERIMENT I NAČELO PRISTUPAČNOSTI

Ako je suprotnost između pjesničkoga individualizma i kolektivističkoga načela obilježena često granicama pojedinih književnih skupina sovjetskih dvadesetih godina i označena njihovim deklarativnim stavovima (premda se i tu radi o prividima, kao npr. u slučaju »Serapionove braće«, koji su se deklarirali za književni individualizam, ali su

vrlo rijetko u biti napuštali opću, povijesnu i revolucionarnu tematiku — kako u svojoj poeziji tako i u prozi), onda je suprotnost između eksperimentalnog, novatorskog i — avangardnog karaktera književnosti i naglašenoga hti-jenja da se umjetnost funkcionalizira, pa prema tome učini dostupnom revolucioniziranim masama bitna za rusku avangardu kao cjelinu, i upravo ona razdire cjelokupnu formaciju.

Suprotnost između jasno izražene namjere da se revolucionizira riječ, koju su tako jasno istakli na svojim postavama futuristi, a koja je u biti značila razvijanje pjesničkoga eksperimenta i vodila, prema tome, stvaranju tek-stova koji su ostajali »nerazumljivi masama« — i, s druge strane, ništa manje revolucionarne volje da se stvori jezik za mase (za »ulicu bezjezičnu« u Majakovskoga: *Oblak u hlačama*), da se razvije novo »viđenje« (Šklovski, *Umjetnost kao postupak — Iskusstvo kak priem*) i dođe do »ekspanzije književnosti u svakodnevnicu« (Tinjanov, *O književnoj evoluciji*), suprotnost koja se u početku krila u njedrima avangarde, razvila se tijekom revolucije u bolni osjećaj nemoguć da se dopre do masa i nagrizala ju je u biti sve kobnije.

Premda je ova suprotnost značajna za cijeli sklop avangardne književnosti i umjetnosti (osobito se rano i jasno očitovala u ruskom slikarstvu gdje je sraz između apstraktnog slikarskog eksperimenta i figurativnog, na oleografijama odgojenog ukusa masa bio najočitiji), i ona je dijelila avangardu na uzajamno suprotstavljene skupine unutar cjelovite strukture strukturâ. S jedne strane imamo tako leksičke eksperimente Hljebnikova i Kručoniha, koji svojim alogizmom nisu ni pretendirali na dostupnost, a njih je pratila složena sintaktička izgradnja Pasternakovih stihova i »citatnost« u odnosu prema tekstovima ruske i evropske tradicije Mandelštamovih pjesama — s druge strane imamo napregnuti rad Majakovskoga na »primijenjenoj« književnosti koja bi bila »potrebna kao čačkalica« i podređivanje književnih pronalazaka aktualnom društvenom i političkom trenutku, sve do reklamiranja državnih sovjetskih poduzeća i feljtona u stihu, pisanih po »socijalnoj narudžbi«. Kada je Majakovski na kraju svog pjesničkog i životnog puta isticao kako je

»sebja  
smirjal,  
stanovjas'  
na gorlo  
sobstvennoj pesne«.

(sam sebe / krotim, / stajem / vlastitoj pjesmi / na grlo.  
— prev. V. Gerić *cit. zbornik* str. 163; ruski izvornik u *Polnoe sobranie sočinenij* X str. 280—281) očito se radilo o bolnoj spoznaji iste suprotnosti unutar vlastitoga stvaranja koju je formulirao i u svojem, nešto ranijem, priznanju:

»Znači, tu su te dvije linije — teškoća razumijevanja i [teškoća] pisanja tako da bude razumljivo, a da se ne snizuje tema — onim jezikom na kojemu govori masa. To su temeljne teškoće današnjega pisca.«<sup>7</sup>

S jedne strane načelo stvaranja jezika za mase, s druge strane imperativ da se stvara u »jeziku na kojem govori masa« — to je ta bolna suprotnost koju su morali osjećati, ovako ili onako, predstavnici ruske avangarde. Neki od njih odlazili su zbog toga u dobrovoljno progonstvo (Mandelštam), ili bi se povremeno nastojali približiti revolucionarnim temama i pisati pristupačnijim pjesničkim jezikom, drugi su rješenje svojega položaja nalazili u slijevanju s revolucijom, zahtjevima za državnim programiranjem književnosti i umjetnosti. Najjači i najotvoreniji, kako prema poeziji tako i prema revoluciji, u bolnim su grčevima nastojali doprijeti do sinteze da bi i oni — na kraju kapitulirali pred »jezikom koji govori masa« i njegovim predstavnicima.

Suprotnosti u stvaranju Majakovskoga govore jasnije od svega. S jedne strane to je prorok koji je već u vrijeme svjetskoga rata najavljavao revoluciju što nadolazi s »trnovim vijencem« (*Oblak u hlačama*), njezin do kraja odani »agitator-govornik« (izvorno: 'gortan-glavar') koji se obraća »drugovima potomcima« — »preko glava pjesnika i vlada« (*Na sav glas — Vo ves' golos*) — s druge strane to je »specijalist« za književnost, koji poput tehničkog in-

<sup>7</sup> V. V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* 12, Moskva 1959, str. 425.

teligenta zna »kako se pišu stihovi« (*Kak pisat' stih*) i zato je spreman da ispuni »socijalnu narudžbu«, ali je u biti »masama nerazumljiv«, pa prema tome nije ni podoban za zvanje »proleterskog pjesnika«. Ove su suprotnosti zapravo reprezentativne za cijelu rusku sovjetsku avangardu, i upravo su one dovele do njezine tragične krize potkraj dvadesetih godina i do njezina potiskivanja, bar s otvorene scene ruske sovjetske književnosti u godinama tridesetim, a u ime socijalno-didaktičke društvene funkcije književnosti kojoj se avangarda, željela prilagoditi, ali se u tom svom naporu lomila iznutra ili prestajala biti avangardom.

#### OPSEG POJMA 'RUSKA AVANGARDA'

Mi bismo mogli i dalje nizati kako stilske karakteristike tako i nizove unutrašnjih suprotnosti koje karakteriziraju rusku avangardu kao dio općeevropskog sustava ili je pak obilježuju upravo kao rusku avangardu koja je izrasla i nastajala u okolnostima proleterske revolucije i revolucionarne perspektive koja se otvarala pred ruskom književnošću i umjetnošću poslije oktobarske revolucije. Međutim, zadatak kojega smo se prihvatili nije iscrpni opis pojava oblika ruske avangarde, već skiciranje onih elemenata na kojima bi se dao izgraditi koliko-toliko sustavni model ruske avangarde kao stilske formacije unutar ruske književnosti, i tako nas približio i izgradnji općenitoga modela književne avangarde. Ali upravo izgrađujući takav model, moramo već sada uočiti teškoće koje stoje na putu definiranja ove stilske formacije kao književnopovijesne cjelovitosti.

Ove se teškoće pojavljuju uslijed samoga karaktera avangarde kao sekundarne stilske formacije koja se razvija kao osporavanje prethodnih formacija, koje sustav nastaje u procesu negacije prethodnih sustava, pa je dinamika književno-povijesnoga procesa ovdje uočljivija od statike njegovih pojava oblika. Avangardizam ove formacije i jeste u tome što je ona od svojih početaka orijentirana na nedovršene, necjelovite i otvorene strukture, na proces više negoli na rezultat, na negaciju više negoli na

afirmaciju. Načelo avangardne književnosti nije stabilizacija oblika i stvaranje novih književnih normi i kanona — njezin je princip upravo suprotan: stalno pobijanje normi, stalna dekanonizacija, stalno — u biti revolucionarno — kretanje. Stabilizirajući stanoviti oblik, uvodeći ga kao normu, kanonizirajući postupak — avangarda prestaje biti avangardom. Upravo taj karakter avangardne književnosti dopušta joj, međutim, neprestano ulaženje u suodnose s drugim formacijama, njihovo rastvaranje iznutra, njihovu preinaku, pretvorbu u smjeru antitradicionalizma, oporbu ustajalim strukturama. I upravo zbog toga opseg djelovanja avangarde znatno je širi od jezgra ove stilske formacije. Jezgro avangarde možemo u Rusiji odrediti bez većih teškoća: ono je obilježeno programima ruskih futurista, »Lefa«, konstruktivista i njihovim stvaranjem koje ove programe, bar u jednom svom dijelu, odista slijedi ili se s njima suodnosi. Avangardu pak u njezinoj cjelokupnosti — kao stilsku formaciju, možemo konstruirati samo na temelju analitičkog pristupa djelima koja ne pripadaju tako obilježenoj jezgri, a pripadaju često piscima koji su u stanovito vrijeme stajali izvan pojedinih avangardističkih grupa, a u svojim iskazima nerijetko zastupali čak stavove koji se s manifestativnim nastupima avangardnih pravaca kose. U tome smislu možemo ponovo istaknuti kao neobično rječit primjer nimalo avangardističkog programa što ga možemo razabrati iz književnokritičke djelatnosti Osipa Mandelštama.

Pitanje književnopovijesnog opsega pojma postavlja se u punoj mjeri već prilikom određivanja »gornje« povišne granice ruske avangarde. Vrlo se lako, naime, može uočiti kako još mnogo prije pojave avangardnih pravaca dolazi do razvitka onih stilskih pojava koje možemo smatrati konstitutivnim za stilsku formaciju avangarde. Te su pojave očite, na primjer, u stvaranju Leonida Andrejeva koji je već bio razmatran kao ekspresionist, one su jasno vidljive u mnogim primjerima pjesničkoga stvaranja Andreja Beloga, dok nam u prozi njegovo djelo u mnogo slučajeva može poslužiti i kao karakteristični početni model avangardnoga oblikovanja, a i mnoge stilske pojave u Blokovu pjesništvu, čak i iz razdoblja prije njegove *Dvanaetorice*, podudaraju se, vidjeli smo već, s onim pojavama koje u prvi plan ističe i naglašava ih jezgro ruske pjes-

ničke avangarde s Majakovskim kao egzemplarnim poetskim predstavnikom ove formacije. Posvemašnju fragmentarizaciju zbilje naći ćemo, dakako, i u »izvanfabularnoj« (rus. 'vnesjužetnaja') prozi V. Rozanova kojoj je, nimalo slučajno, s velikom pažnjom pristupio Šklovski kao avangardni kritičar i teoretičar.<sup>48</sup> Također smo već istakli kako se i pojedini pjesnički postupci, kao npr. na zvučanju utemeljeni alogizam, pojavljuju znatno prije nego što su proklamirani kao pjesničko načelo — tako u pjesništvu Inokentija Anenskoga.

Drugi niz pitanja postavlja se pred nama kada razmatramo ruskoj avangardi sinkrone pojave koje niti su imenom kojeg avangardnog pravca obilježene niti su za avangardne strukture egzemplarne. Ne mislimo tu na Mandelštamovo pjesništvo ili Pilnjakove romane koje smatramo za avangardu modelotvoračkim, nego na pjesnike kao što je Sergej Jesenjin koji se, već stoga što je svojim motivima i tako naglašenim iskazima vezan za »seosku Rusiju«, čini najmanje prikladnim za analizu s gledišta predloženoga modela. Međutim, očito nije samo smjelost u sudovima navela češkoga teoretičara ruske i evropske avangarde da i ime tog »posljednjeg pjesnika sela« poveže s avangardnim kretanjem u ruskom pjesništvu:

»U komornijoj, plastičnoj i mekanoj poeziji Jeseninovoj mogu se nekako kroz maglu nazreti široke (u prvim poslijerevolucionarnim pjesmama naprosto kozmičke) dimenzije slike, koje se javljaju oštrije u ekspresivnom, dinamičkom i konstruktivno obnaženom stihu Majakovskoga.«<sup>49</sup>

Dakako, Mathauser ovdje zapravo ističe i ono što dijeli Jesenjina od Majakovskoga: konstruktivnu obnaženost potonjeg — pa upravo zbog toga nećemo biti skloni da bez rezerve ubrojimo Jesenjina u stilsku formaciju ruske avangarde, ali kozmička metaforičnost pjesnika, koji je preko imažinizma dolazio i u programatske suodnose s jezgrom ruske avangarde, dopušta nam da nje-

<sup>48</sup> Usp. *Literatura vne »sjužeta«* u V. Šklovskij, *O teoriji prozy*, Moskva 1929, str. 226—246.

<sup>49</sup> Z. Mathauser, *cit. djelo*, str. 24.

govo djelo dovedemo u stanoviti suodnos s našim modelom, a i da progovorimo o zoni djelovanja avangarde koja obaseže znatno veći književnopovijesni prostor negoli stilska formacija u užem smislu.

ZONA  
DJELOVANJA  
AVANGARDE

Pitanjem suodnosa avangardne jezgre i zone djelovanja morat ćemo se pozabaviti čim dotaknemo pitanje književnopovijesne sistematizacije ruske sovjetske proze dvadesetih i početka tridesetih godina. Uzmimo samo nekoliko primjera.

Jedan je od postupaka što ih je u rusku prozu uvela avangarda — uvođenje različitih oblika građe koja nije priznavana estetskom, kao npr. Pilnjakovo uvođenje u beletrističko tkivo izrazito dokumentarnoga materijala, »kolaža« iz staroruskih tekstova, ali i iz suvremene publicistike. Ovakvi »kolaži« pojavljivat će se i kasnije, a pored ostaloga i u jednom od prvih »proizvodnih« romana sovjetske književnosti, Katajevljevu romanu *Vrijeme, naprijed!* (*Vremja, vpered!*) koji je, uostalom, i samim naslovom vezan za najvećeg avangardnog pjesnika — Vladimira Majakovskog (naslov je zapravo citat iz komedije *Hladni tuš — Banja*). Razumije se, funkcija strukture je drugačija u Katajevljevu romanu od funkcije Pilnjakova teksta, ali i on još uvijek zasigurno pripada onome što smo nazvali zonom djelovanja avangarde (Katajev je svoju čvrstu vezu s tradicijom avangardne proze potvrdio i svojim najnovijim romanima, objavljenim u šezdesetim godinama: *Sveti zdenac — Svjatoj kolodec; Trava zaborava — Trava zabvenija; Kockica — Kubik*).

I postupak »pomaka« (rus. *sdvig*) u vremenu, tj. supostavljanja različitih vremenskih i povijesnih razina u istom djelu, jedan je od značajnih postupaka u avangardnom oblikovanju. I taj postupak nećemo naći samo u Pilnjakovoj prozi već i u Hljebnikovljevoj poeziji, pa čak i u *Zalutalom tramvaju* (*Zabludivšijsja tramvaj*) Gumiljova, koji se upravo »pomakom« u vremenu vezuje za supostavljanje zbivanja u revolucionarnoj Rusiji s Puškinovom književnom tradicijom. Ali u mnogo razvijenijem obliku supostavljanja različitih vremenskih »planova« pojavljuje se taj postupak i sredinom tridesetih godina

unutar velikog Leonovljeva romana *Put na Ocean* (*Doroga na okean*) koji je izgrađen na tri vremenske razine zbivanja: razini povijesne prošlosti, razini suvremenosti — oblikovan je prema normama »proizvodnoga romana« kakve su u tridesetim godinama vladale u sovjetskoj književnosti — i razini budućnosti kao utopije u stilu znanstvene fantastike, koja je, svojim konstruktivnim načelima, s avangardom i te kako povezana.

A kada smo već kod Leonova, moramo se ponovo vratiti njegovu *Lopovu* (*Vor*). Naime, ustanovili smo već bili kako je u tom romanu razvijen konstruktivni princip koji je u sovjetsku književnost uveo zapravo već Pilnjak, a koji se sastoji u »obnaživanju« različitih gledišta na isti predmet. U *Goljoj godini*, znamo već, neki su fragmenti napisani s gledišta različitih u romanu izdvojenih likova, a zasebno se pojavljuje i gledište izdvojenog autora. Ovom »tehnikom« Pilnjak nije prethodio samo Gideu (*Les Faumonnayeurs*), Aldousu Huxleyju (*Point Counter Point*) i Dos Passosu, nego je nagovijestio također analitički postupak Leonova, koji je svojega *Lopova* izgradio, gotovo u isto vrijeme s *Krivotvoriteljima* Gideovim, na osvjetljavanju istoga zbivanja i istih likova sa stajališta fiktivnoga pisca — Firsova i autora romana — Leonida Leonova, koji sa svojim *alter ego* stupa u unutar književnu polemiku. Naglasili smo već kako je taj postupak avangardne provenijencije u romanu Leonovljevu funkcionaliziran s obzirom na karaktere, napose u odnosu spram Mitjke Vekšina, ali ovdje ističemo zapravo dvojaku mogućnost interpretacije romana. Roman *Lopov* možemo naime tretirati kao roman karaktera, kao složenu naraciju o karakteru nekadašnjeg heroja Crvene armije i junaka moskovskog gangsterskog podzemlja, uzimajući u obzir u manjoj mjeri socijalne, a u većoj psihološke i idejne motivacije njegova sukoba s poslijerevolucionarnim strukturama, i tako ga suprotstaviti djelima Pilnjakovim i Babeljevima, kako je to već učinio Jermilov.<sup>50</sup> Ali postoji i druga mogućnost: isti roman možemo pročitati i kao prozu »obnažene strukture, obnaženih postupaka«, kao roman s »razdvojenim pripovjedačem«, što neprestano vodi »naglaša-

<sup>50</sup> V. Jermilov, *Problema živoga čeloveka v sovremennoj literature i »Vor« Leonova — Za živoga čeloveka v literature*, Moskva 1928, str. 29—76.

vanju literarnosti teksta»,<sup>51</sup> kao izraziti konstruktivni roman u kojemu su likovi, ubrojivši ovamo i Mitjku Vekšina samo znakovi stanovitih socijalno-psiholoških fenomena i — još više — idejnih odnosa i suodnosa. Upravo nam ta dvojaka mogućnost interpretacije: jedne koja bi bila na liniji ruske književne tradicije i druge koja bi mogla poći od tekovina ruske književne avangarde, stvara situaciju u kojoj ćemo Leonovljevo djelo smjestiti u zonu djelovanja avangarde.

U djelima koja ubrajamo u avangardu često, s gledišta povijesti književnosti, veće značenje ima zasebni element stila, pojedini konstruktivni postupak negoli izgradnja cjelovite strukture (cjelovitosti strukture avangardna se književnost, kako već znamo, opire). Ali čak i u djelima koja su samo posredno vezana za avangardu, književnoga će historičara često privući pojedini obnašeni postupci. Tako npr. u *Gradovima i godinama* Konstantina Fedina postupak organizacije vremena u romanu (»izvrnutom« kronologijom zbivanja rezultat je njegov unaprijed zadan) ili pak njegova stilistika, koja stvara s jedne strane patetični odnos prema revoluciji s druge pak strane obiluje groteskom, može biti značajnija s književnopovijesnoga gledišta negoli obnova tradicionalne za rusku književnost fabule o »suvišnom čovjeku« i s njome ujedno i karakterološke opozicije Andrej Starcev ≙ Kurt Wahn.

Uzimajući u obzir tako shvaćenu široku zonu djelovanja avangarde, mi bismo mogli nanovo prići sistematizaciji književnopovijesnoga procesa ruske književnosti između 1910. i 1928. godine, a i neke pojave »strukture struktura« ruske sovjetske književnosti s toga bi gledišta mogle dobiti novi smisao. Nije naime svejedno da li ćemo ruski književni razvitak promatrati s gledišta čvrsto ukotvljenoga u velikoj ruskoj realističkoj tradiciji, odnosno s gledišta normativnoga sustava socijalističkoga realizma ili ćemo ga promatrati s gledišta avangarde, njezina nastajanja, uspona i sloma, odnosno integracije avangardnih postupaka u druge cjeline. Avangarda je bez sumnje stvorila i niz velikih modelotvoračkih djela kao što je Pilnjakova *Gola godina* ili poema *O tome* Vladimira Majakovskoga, a njih sa sigurnošću ubrajamo u jezgru avangarde, ali avangar-

da je u isto vrijeme i ona opća težnja unutar književnopovijesnoga procesa koju Palijevski zove »eksperimentalnom književnošću«, težnja da se stvori novi »jezik kulture epohe«,<sup>52</sup> a koja se pokazala plodotvornom za mnoge pojave koje očito stoje onkraj ne odviše jasne granice koja dijeli avangardu od drugih formacija ruske književnosti.

Ovaj »eksperimentalni« karakter ruske avangarde desetih i dvadesetih godina uvjetovao je zapravo i trajnost njezinih tradicija. Naime, za razliku od dijelova avangardne formacije u zapadnoevropskim književnostima — njezini ruski dijelovi nikada nisu kanonizirani ni komercijalizirani. Upravo zato njezine neiscrpljene mogućnosti, koje su napose došle do izražaja u prvom deceniju poslije oktobarske socijalističke revolucije, stoje pred nama i danas kao otvorene, nedovršene i zbog toga poticajne strukture koje nastavljaju da služe izvoristom mnogim književnim i umjetničkim pothvatima.

#### ASISTEMA- TICNOST AVANGARDE

Na kraju se još jednom moramo vratiti pitanju na koje smo se zapravo već bili osvrnuli: da li je avangarda općenito uzevši, a ruska avangarda posebno, cjelovita stilska formacija i što je čini cjelovitim sustavom kojemu su podređene pojedine i ovdje skicirane stilske značajke?

Prema našem mišljenju, konstituiranje i raspadanje stilskih formacija u povijesti književnosti ovisi o njihovoj funkcionaliranju unutar cjelokupne kulturne i društvene strukture, o mijenama rasporeda društvenih funkcija unutar sklopa književnih djela. Dominantna društvena funkcija odlučuje o karakteru cijele formacije: evropski je romantizam priznavao tako funkciju (lirskog) izražavanja pjesnika-romantičara kao individuuma unutar nespoznatljiva svijeta ratovima i revolucijama potresene Evrope na prijelazu iz feudalnoga u građansko društvo; evropski je, a napose ruski realizam njegovao društveno-analitičku, pa prema tome u biti spoznajnu funkciju književnosti, razvijajući roman kao ob-

<sup>52</sup> Usp. Ju. M. Lotman, *Stihotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izučeniya teksta*, »Trudy po znakovym sistemam« IV, Tartu 1969, str. 235.

<sup>51</sup> M. Drozda, *Babel, Leonov, Solženicyn*, Praha 1966, str. 73.



lik koji je postajao najpogodnijim oblikom za spoznavanje cjelovitosti društvenih odnosa u naizgled stabilnom društvu 19. st. što ga je književnost osporavala temeljitom društvenom analizom cijeloga organizma. (U ruskom društvu između 1840. i 1890. ova stabilnost znači zapravo učmalost dotrajalog feudalizma koji tek postepeno dobiva karakteristike građanskoga društva, pa je društveno-analitička funkcija književnosti u ruskoj književnosti još naglašena.) Naposljetku, evropski je modernizam razdvojio funkcije književnosti; dok je naturalizam prenaplaćavajući društveno-analitičku funkciju književnog djela ujedno izražavao svoju nemoć da društvo sagleda u njegovoj cjelovitosti, fragmentarizirajući već strukture realističke provenijencije (roman), dotle je njegovo impresionističko-symbolističko krilo u načelu poricalo svaki funkcionalizam osim estetskog, pa su djela ove grupacije razvijala estetsku funkciju na štetu ostalih funkcija književnosti, vodeći u krajnjim slučajevima — u dekorativnost koja se približavala apstraktnom ornamentu. Poezija ruskoga simbolizma sva zapravo govori o nastalim dilemama: defunkcionalizaciji ruske poezije u društvenom smislu i grčevitoj potrazi za novim funkcijama unutar društva koje je književnost smatralo jednim od svojih organa — i to bitnih za njegovo funkcioniranje (usp. napor prvih ruskih marksističkih kritičara da održe društveno-analitičku funkciju književnosti, pa čak i na štetu onih djela koja su očitovala neposrednu instrumentalizaciju unutar radničkoga pokreta, kao npr. Gorkijev roman *Mati* koji su ruski marksisti vrlo dugo bilo odbacivali bilo zanemarivali kao značajnu književnu činjenicu i kojega je socijalno-pedagoško funkcioniranje znao zapravo shvatiti jedino Lenjin).

Nijedna od tih funkcija nije više karakteristična za književnost avangarde, ili bolje rečeno nijedna od njih ovom formacijom ne dominira. Načas nam se može učiniti da je avangardno pjesništvo najbliže romantizmu po funkciji izražavanja (lirskoga) subjekta (Majakovski), ali ćemo uskoro primijetiti da ova funkcija prestaje biti odlikom pjesnika koji ima znatnije ciljeve od jadikovki zbog neostvarene ljubavi u poemi *O tome* — želeći da prevrednuna je ljubav kao takvu, ali i cijeli sustav međuljudskih odnosa koji je vezan uz pojam što ga se pjesnik ne usu-

đuje ni izreći. Može nam se također načas učiniti kako Pilnjak u *Goloj godini* analizira rusko društvo u različitim njegovim segmentima, potresenim revolucijom: ali u njegovu romanu niti je to društvo cjelovito i podobno za sustavnu analizu, niti mi iz takve analize možemo izvoditi one zaključke koje je Engels izvodio iz Balzaca ili Dobroljubov iz Turgenjevljevih romana; u apsurdnost takvih zaključaka mogli smo se, uostalom, iz dnevne kritike koja je pratila Pilnjakov roman i zorno uvjeriti. Jedno je opet sigurno: Pilnjak je u svome romanu izvršio prevrednovanje ustajalih pojmova o Rusiji, pa i onih koje je pokušavala stabilizirati revolucija. O tome pak da se u biti avangarda pokušavala suprotstaviti svakoj estetizaciji zbilje nije na ovom mjestu potrebno ni govoriti. Upravo na tom području avangarda je najjasnija, najodlučnija: u estetskom prevrednovanju riječi, rečenice, književne vrste, oblika, cijeloga estetskoga sustava. Ovoj se novoj funkciji ne može oduprijeti ni Mandelštam, koliko god nastojao uspostaviti suodnose s evropskom kulturnom i estetskom tradicijom. Prevrednovana je zapravo u njega i Nôtre Dame i Bazilika sv. Petra u Rimu i Aja Sofija, pa čak i pravoslavni Uspenski sobor unutar moskovskog Kremlja!

Polazeći od naglašene težnje za estetskim prevrednovanjem svijeta, avangarda preuzima i funkcije moralnoga, etičkoga i društvenoga prevrednovanja cijeloga sustava životnih odnosa, svega onoga što označuje ruska riječ 'byt'.

Pritom valja upozoriti na slijedeće: kada govorimo o estetskom prevrednovanju, mi moramo shvaćati ovo estetsko prevrednovanje dvojako: s jedne strane avangarda svojim antiestetskim stavovima deestetizira znakovni sustav književnosti i umjetnosti, s druge pak strane ona ujedno vrši funkciju estetizacije onoga što dotle ne podliježe estetskom; razumije se ne ostvarujući ni u Rusiji niti igdje drugdje ovu funkciju u potpunosti, premda je ona nazočna u čitavom nizu tekstova.

Avangardno prevrednovanje ne pretpostavlja postojanje strukturirana ideala kao ideološkoga sustava, pa upravo zato avangardni tekstovi ne poznaju hijerarhiziranih vrijednosti ni u estetici ni u moralu ni u etici ni u društvenim odnosima, pa prema tome ne mogu ni postati

zatvorenim strukturama. Avangardno prevrednovanje vrši se u ime (citiram ovdje Lotmana prema jednoj usmenoj izjavi) — »optimalne projekcije«. Ova je »optimalna projekcija« redovno označena budućnošću. Na-  
 lazimo je stalno u Majakovskoga: to je njegova ne Treća nego četvrta ili peta Internacionala (poema *IV Internacionala*, *Peta Internacionala*), to je njegova optimalna projekcija ljubavnih odnosa sadržana u *Molbi na ime... druga kemičara* — na kraju poeme *O tome*, to je društvo budućnosti u *Stjenici* i *Hladnom tušu* (*Banja*), s time što u *Stjenici* očitito ima već sumnji u optimalnost piščeve projekcije jer je suviše obezličena, a u *Hladnom tušu* takva je projekcija već suviše opterećena klišejima dnevne publicistike da bi bila optimalnom... Naći ćemo je jasno izraženu i u Hljebnikovljevu *Ladmiru* — unutar velike povorke »*tvorjana*« (karakteristična »fonološka« Hljebnikovljeva opozicija prema 'dvorjane' koja suprotstavlja socijalnome načelu ljudske kreativnosti; usp. također Hljebnikovljevu opoziciju 'priebretateli' — 'izobretateli'!) koja kreće prema svijetu ravnopravnosti čovjeka, životinja, predmeta i kozmičkih pojava — a upravo ta optimalna Hljebnikovljeva projekcija koja je, različito negoli u Majakovskoga, zapravo izvanvremenska jer je velikim dijelom arhaizirana više u tradicijama ruskoga rusoizma negoli »civilizirana« u smislu vjere Majakovskoga u znanstveni napredak čovječanstva, omogućuje ovom »*budgetljaninu*« njegovo prevrednovanje cijele strukture suvremenoga svijeta, sve do poricanja s v a k e vlasti. Samo optimalna projekcija omogućuje Hljebnikovu da 1922. objavi stihove koji bi se bez nje vrlo lako mogli smatrati kontrarevolucionarnim. Citiramo ih odmah u prijevodu:

Mnogo mi je ugodnije  
 Gledati zvijezde,  
 Negoli potpisivati osudu na smrt.  
 Mnogo mi je ugodnije  
 Slušati glasove cvijeća  
 Koje šapće »To je on!«  
 Kada prolazim vrtom,  
 Negoli gledati puške  
 Koje ubijaju one što  
 Mene hoće ubiti.

Eto zašto ja nikada,  
 N i k a d a,  
 Neću biti vladarom!

(cit. prema L'vov Rogačevskij, *Knjiga dlja čtenija po istorii novejšej ruskoj literatury* II, Moskva 1925, str. 272).

Ako je Majakovski u svojoj optimalnoj projekciji futurist u doslovnom značenju te riječi, ako Hljebnikov tu projekciju nazire u izvanvremenskoj pred- i postcivilizacijskoj ravnopravnosti (namjerno izbjegavamo pojam 'sklada' i ne govorimo o idiličnosti i pastoralnosti Hljebnikovljeve projekcije, premda se ona za tu tradiciju vezuje) svega živoga i mrtvoga, onda će Mandelštam jamačito biti onaj pjesnik ruske avangarde koji je naizgled demantira. Njegova je optimalna projekcija — idealno zamišljeni svijet antiknih kultura, ponajprije helenske kulture, i ona kao da je upućena dalekoj prošlosti. Ali Mandelštamov »helenizam« nije nimalo stvaran kao što nije stvarna ni njegova »helenska narav ruskoga jezika«; radi se samo o optimalnoj projekciji kojoj su udaljene, i za evropsku tradiciju idealne, kulture dale samo temeljnu motiviku kao što su Hljebnikovu takvu motiviku dali bukolički, idilični i pastoralni tekstovi — nepostojeći u paleoslavenstvu na koje se Hljebnikov poziva. Mandelštamov »helenizam« isto je takav pjesnički konstrukt kao i Hljebnikovljevo paleoslavenstvo ili azijatstvo, i zapravo je u tome smislu — kao optimalna projekcija u udaljeni ideal — poluga s pomoću koje pjesnik slobodno barata sa zatečenim strukturama i neprestano vrši njihovo prevrednovanje. Po tome se Mandelštam npr. bitno razlikuje od prividno srodne njegovu pjesništvu Ane Ahmatove!

Upravo ova dominantna funkcija estetskog prevrednovanja koje je u avangardnim tekstovima ujedno i opće (moralno, etičko, društveno), a to znači revolucionarno prevrednovanje, može za nas biti bar »radni« zajednički nazivnik za strukture koje imenom avangarde ujedinjujemo u jednu cjelinu. Naglašavajući pak funkciju upravo estetskog prevrednovanja na račun opće revizije vrijednosti koja varira od prividnog zatvaranja u »komorni« svijet u Pasternaka do prenaglašene revolucionarnosti Majakovskoga, mi ponovo ističemo zapravo »obnaživanje postupka« (rus. *obnaženie priema*) kao bitnu odliku

avangardnih tekstova koji upravo »obnažujući postupke« naglašuju svoju funkciju revizije vrijednosti kao estetske revizije — bar u svome polazištu.

Time pak, što smo naglasili da se radi o estetskom prevrednovanju, ukazali smo, dakako, na ono što smo na početku naše rasprave istakli: na stalni suodnos avangarde s — bližom ili daljom — tradicijom, i to ne samo ruskih, kulturnih tekstova. Taj pak odnos u avangardnim tekstovima, naglasimo to još jednom, nije odnos statičkog usvajanja tradicije i njezine stilizacije koji karakterizira veliki dio ruskoga modernizma što neposredno avangardi prethodi, pa se čak usporedo s njom i razvija (stilizacije u pjesništvu Ane Ahmatove npr.), nego dinamički odnos osporavanja zatečenoga, izazivanja strukturalnih poremećaja koje su imenom pomaka (rus. 'sdivig') sami teoretičari avangarde obilježili. Dakako, od stilizacije često nije dalek put do dinamičkog avangardnog supostavljanja i suprotstavljanja vlastitog teksta tradicionalnom: možemo ga pratiti na stvaranju Andreja Beloga, kao što je to već učinio Holthusen, ali je u tom smislu ne samo gornja granica formacije prepoznatljiva: stilizacija kao načelo organizacije teksta u avangardi više nije moguća.

Ističući pak još jednom funkciju estetskog prevrednovanja u prvi plan, ukazujemo ujedno na asistematičnost ove formacije. Polazeći, naime, od načela prevrednovanja postojećih i zatečenih struktura, avangarda se razvija u biti u sekundarnu formaciju — koje strukture nastaju upravo u destrukturiranju postojećih oblika ili oponiranju zatečenim strukturama, pa se tako nastala formacija neprekidno opire strukturiranju u cjeloviti sustav, kao što se Majakovski neprestano opire »zdravom smislu« kao strukturiranom i općeprihvaćenom mišljenju i ponašanju — sve do posljednjih nedovršenih stihova u kojima ćemo još jednom naći avangardni kredo:

»nadejus' veruju voveki ne pridet  
ko mne pozornoe blagorazumie«

(nadam se vjerujem navijeke neće doći / k meni sramotni zdravi smisao — *Neokončennoe*, PSS X, Moskva 1958, str. 286).

Upravo zato karakteristični su za avangardu drugi nedovršeni tekstovi; dakako ne oni koji su nasilno prekinuti time što je pjesnik stavio metak na kraj svoga pjesničkog puta, već oni koji su pisani zato da dovršeni ne budu — što je odlika većine Hljebnikovljevih tekstova s kojima tekstolozi ne mogu izići na kraj, kao što ne mogu izići na kraj ni sa stalnim prepravljanjem tekstova Andreja Beloga koji također nijedan svoj tekst nije smatrao konačnim i dovršenim, a u isti red pojava pripada dakako i rastavljanje pa ponovo sastavljanje novih tekstova s uklapanjem fragmenata starih tekstova, što smo vidjeli na primjeru Borisa Pilnjaka i njegovih novela i romana. I kao što avangarda ne teži stvaranju dovršenih tekstova i njihovoj kanonizaciji, tako ne teži ni stvaranju normi (sva je teorija avangarde, uključujući ovamo i ruske formaliste — antinormativna) — i to ni u najširem smislu toga pojma, onakvom kakvim ga nalazimo u Mukašovskog — a prema tome ni stvaranju cjelovite stilske formacije. Ona je u svojoj biti antinormativna, antiformalistična i asistematična — i upravo je to njezina odlika koja je suprotstavlja zatečenim formacijama, ili formacijama u nastajanju (socijalističkom realizmu ponajprije). I čim njezini postupci ulaze u veće i čvršće strukturirane cjeline, oni — kad su »obnaženi« — ove cjeline avangardno obilježuju, ali u biti prestaju sami postojati kao avangardni. A da u ovoj asistematičnosti ima sistema, nastojali smo pokazati u ovoj studiji.

# HRVATSKA KNJIŽEVNOST PREMA AVANGARDI I SOCIJALNO ANGAŽIRANOJ KNJIŽEVNOSTI

*HRVATSKA  
MODERNA  
I AVANGARDA*

Pojmom »moderna« označujemo, uglavnom prema srednjoevropskoj kritičkoj i književnopovijesnoj tradiciji, dakle uvjetno, cijeli sklop različitih stilskih grupacija, od impresio-

nističkih i simbolističkih do secesionističkih i postrealističkih i naturalističkih, a koje tek u uzajamnom suodnosu i isprepletanju tvore cijelo jedno razdoblje u hrvatskoj i srodnim, mahom srednjo- i istočnoevropskim književnostima. Unutar toga sklopa valja u hrvatskoj književnosti posebno naglasiti nazočnost secesionističkih struktura koje su početkom 20. stoljeća očito postajale dominantnim u hrvatskom pjesništvu, ne samo u Vidrića, Begovića ili Domjanića, nego i u mitotvoračkoga Vladimira Nazora. Ove će impresionističko-secesionističke strukture pokazati svoju ustrajnost i kasnije, kada već budu izloženi i proglašeni programi hrvatske avangarde.

Međutim, raspadanje statičnih i dekorativnih struktura hrvatskog impresionizma i secesije započelo je, kao i u drugim književnostima evropskoga kruga, zapravo mnogo prije nego što su formulirani avangardni programi. Ovim strukturama mogao bi se suprotstaviti već postromantičarski, ali upravo zato u svojim vizijama moderni Kranjčević, groteskni duh i ironija najdinamičnijega pro-

znoga pisca i pjesnika hrvatske moderne — Matoša, koji je, polazeći od Baudelairea, stigao do stihova *More*, koji bi zacijelo mogli već dobiti atribut ekspresionističkih, odnosno avangardnih. U prethodničke pojave spada također proza Frana Galovića, a očito više s talijanskim anarhizmom negoli s futurizmom povezani Janko Polić Kamov, prekoračujući niz estetskih zabrana što ih je implicirao sustav moderne, bez sumnje pripada već potpuno hrvatskoj pjesničkoj avangardi. Ovu pripadnost Janka Polića Kamova jednom potpuno drugom estetskom sustavu, pa prema tome i jednoj drugoj stilskoj formaciji, odlično je, s pozicija još uvijek esteticističkog modernizma, uočio u svojoj kritici A. G. Matoš:

»Njegovo djelo je neuspjelo jer je improvizirano, dakle tek skicirano i nedotjerano, i jer je tragični mladi pisac, sudeći po njegovim spisima, dijelio — poput futurista — mišljenje da se abnormalne i konfuzne, nelogične i nesvjesne pojave i senzacije najbolje opisuju stilom abnormalnim, konfuznim, nelogičnim i neliterarnim. On nije shvatao da je vrijednost umjetnosti baš u tome što harmonizuje i stilizuje i ono što djeluje kao nesklad i apsurd, držeći da grdobi sadržaja mora odgovarati grdoba stila i izraza.«<sup>1</sup>

Napisane 1913, ove Matoševe riječi doista točno određuju sraz dviju različitih koncepcija umjetnosti: jedne zasnovane na prevladavanju suprotnosti esteticizmom, harmonijom i stilizacijom (kao pojavnim oblikom gotovo nasilne harmonizacije), druge pak na razotkrivanju nesklada i apsurdna otvorenim antiesteticizmom. Prva koncepcija već je tada bila dotrajala; nije je se mogao pridržavati ni sam Matoš, rušio ju je nekim osobinama svojega stila Nehajev, rušit će je i Ulderiko Donadini, kao mnogi ekspresionisti — s pozivom na Dostojevskoga, a srušit će je do kraja Krleža u *Hrvatskoj književnoj laži!*

Premda su se oblici koje već možemo obilježiti imenom avangarde u Hrvatskoj pojavljivali relativno rano, a svakako prije nego što se pojam i pravac ekspresionizma uspio udomačiti na ovome tlu, hrvatska se avangarda,

<sup>1</sup> *Apologija futurizma*, 1913. *Sabrana djela A. G. Matoša VII*, Zagreb 1973, str. 261. — Istakao A. F.

kao i u drugim evropskim književnostima, formirala u vrijeme oko prvoga svjetskoga rata, i to polazeći od različitih modela, s različitim pobudama njezinih nosilaca, stvarala strukture koje tek iz udaljenije perspektive možemo svrstati u jedno stilsko zajedništvo.

Kada je riječ o evropskom kontekstu hrvatske avangardne književnosti, u prvom se redu, zbog nazočnosti kontaktnih veza, nameću usporedbe s njemačkim ekspresionizmom, pa je to pitanje već razmjerno uspješno i diskutirano, premda ne i riješeno.<sup>2</sup> Svojim je programatskim stavovima i svojim mnogobrojnim vezama s različitim evropskim avangardnim skupinama i središtima — od Pariza preko Praga i Berlina i, posredno, do Moskve — privukao našu pažnju zagrebački u prvo vrijeme časopis »Zenit«, koji je učinio značajan za avangardna kretanja prodor prema internacionalizaciji književnosti i umjetnosti i upoznao, doduše vrlo ograničenu, književnu i umjetničku sredinu s takvim pojavama kao što su češka skupina »Devětsil«, Kassákov časopis »Ma«, bugarski avangardist Geo Milev, njemački pisac Ivan Goll, francuski dadaizam, Erenburgov časopis »Vešč'« i sovjetska »lijeva« književnost i umjetnost; uspostavio je ponovo veze s Marinettijem i njegovim futurizmom (odnoseći se polemički prema suradnji talijanskih futurista s fašizmom) ali i s Henrijem Barbusseom i drugim predstavnicima evropske književne ljevice.<sup>3</sup> Međutim, ako je »Zenit« zanimljiv za proučavanje ekstremne tendencije unutar avangardističkoga gibanja, on to nije u jednakoj mjeri kada je riječ o proučavanju književnopovijesnoga procesa unutar hrvatske književnosti. Kad je riječ o pitanju suodnosa hrvatska književnost — evropska avangarda, onda nam se moraju, kako zbog volumena što ga unutar hrvatske književnosti zauzimaju tako i zbog izvornosti u odnosu prema evropskim modelima, nametnuti tri imena hrvatskih književnika: A. B. Šimić, Miroslav Krleža i Tin Ujević. Uz Krležu treba dakako spomenuti i njegova suborca iz »Plamena« i »Književne republike« — Augusta Cesarca.

<sup>2</sup> Usp. osobito zbornik *Ekspresionizam i hrvatska književnost*. Posebno izdanje časopisa »Kritika« 1969, 3.

<sup>3</sup> Usp. moj prilog *Zenit i sovjetska književnost*, »Mogućnosti« XV, 1968, 9—10, str. 1216—1227.

A. B. ŠIMIĆ —  
AVANGARDA  
SAŽETIH  
STRUKTURA

A. B. Šimić nedvojbeno je najbliži, kako dijelom svojih programatskih stavova tako i svojim oblicima, nje-mačkome ekspresionizmu kao je-dnom od temeljnih pravaca evropske avangarde. Šimić je bio urednik

časopisā koje je bez sumnje uređivao prema njemačkim predlošcima (»Vijavica«, 1917—1918; »Juriš« 1919), ali je on ujedno i dobar poznavalac tadašnjih tokova francu-skoga pjesništva, pa ćemo u njegovu pjesništvu naći mno-gue srodnosti s Apollinaireovim pjesničkim zasadama. U svojim je programatskim člancima A. B. Šimić istoglasno sa zastupnicima drugih struja evropske avangarde isticao načelo brisanja granice između estetskoga i neestetskoga, ističući kako se umjetnost »otkriva u ekspresivnosti, ne u ljepoti« i kako »umjetnici u stvaranju ne čine razliku između lijepih i ružnih stvari«, pozivao se na Whitmana i Verhaerena, ali je ujedno nosio u sebi izrazitu svijest, također snažno izraženu u vrijeme raznolikosti »izama«, o potrebi nacionalne i osobne posebnosti pjesništva, izri-čući zapravo još jedan od temeljnih stavova avangardne poetike: »A biti, to će reći biti r a z l i č a n od drugih...«<sup>4</sup>

Šimićeva »različnost«, kako nam se čini, još uvijek nije dovoljno protumačena ni naglašena. Mislim da bismo je mogli uočiti, osim ostaloga, i u tome što je u svojem pjesništvu znao ukidati ili prevladavati inače tako česte deklarativne izričaje i hiperboličnost u postupku, zatvara-jući zapravo u svoje sažete i vrlo pažljivo grafički obliko-vane strukture mnoge motive evropske avangardne poe-zije.

Kao primjer navodimo ovdje Šimićeve pjesmu *Teški zrak*. Iz gotovo proznoga, ali vrlo sažetoga izričaja o jednoj posve običnoj situaciji (»U sobu uđe moja majka / sjedne / i gleda u me nijemim pogledom / / Ja puštam knjigu, izlazim iz kuće) odjednom Šimić prelazi u ekspresivnu sli-ku, vizualnu ekspresiju »plakatskih« boja da bi tek zatim nastavio opet »proznom« rečenicom, ali sada na višoj razini emocije, s posve lakonski izrečenim — kri-kom:

<sup>4</sup> A. B. Šimić, *Pjesme i proza*, PSHK 99, Zagreb 1963, str. 182—183.

»Na rubu polja između crnih stabla  
crveno mrtvo obješeno sunce

Ja stanem nasred ceste  
i kriknem  
iz svih snaga«

(A. B. Šimić, *Pjesme i proza*, PSHK 99, Zagreb 1963, str. 88).

Usporedimo li ovaj Šimićev »krik« s pjesmom npr. Kurta Heynickea *Das Bild* s uporno ponavljanim krikovi-ma mnoštva (samo se riječ »Schrei« ponavlja u toj pjesmi pet puta uzastopce)<sup>5</sup> ili s hiperboliziranim lirskim subjektom u pjesništvu Majakovskoga, pa i s većinom Krle-žinih pjesama njegove prve faze, Šimićev je »ekspresio-nistički« krik izražen lakonski u stegnutoj i zatvorenoj strukturi, pa je već izrečena usporedba s poznatim Mun-chovim drvorezom u Šimićeve slučaju zaista legitimna,<sup>6</sup> a Kaštelanove primjedbe o tome kako Šimić »nije rješavao ustrojstvo svemira nego tehniku pjesme« i, posebno, nje-govo mišljenje kako Šimićeva »gnomska kratkoća, aso-nance i aliteracije imaju osnovu u prapodlozi narodnoga govora i izražavanja«<sup>7</sup> načinju temeljna pitanja poetike ovoga avangardista sažetih i lakonskih struktura.

AUGUST  
CESAREC  
I MIROSLAV  
KRLEŽA

Evropskom se ekspresionizmu obično prisposobljavaju ili, u Krležinu slučaju više negoli u Cesarčevu, suprotsta-vljavaju dva najveća imena hrvatske revolucionarne avangarde — August Cesarec i Miroslav Krleža.

Počeci stvaranja prvoga od ove dvojice urednika lije-vih časopisa u Hrvatskoj bez sumnje su, u pjesništvu, vezani za ekspresionizam i, preko njega, za evropsku

<sup>5</sup> Usp. *Menschheitsdämmerung*, Hrsg. Kurt Pinthus, Ber-lin 1961, str. 85.

<sup>6</sup> Usp. N. Ivanišin, *Optička nijansa hrvatskog lirskog ekspresionizma*, »Croatia« III, 1972, 3, str. 152.

<sup>7</sup> J. Kaštelan, A. B. Šimić u knjizi A. B. Šimić, *Pjesme i proza*, PSHK 99, Zagreb 1963, str. 15—17.

avangardu. Dovoljno je da spomenemo njegovo poistovećivanje lirskoga subjekta s mnoštvom (njem. *Wir-Dichtung*), retorička obraćanja mnoštvu, nemotivirane prijelaze iz jednoga jezičnog sloja u drugi, mnoge primjere reifikacije čovjeka, antiestetsku metaforiku, uvođenje leksika suvremene civilizacije i mnoge neologizme, te napokon — temelj njegovih pjesničkih struktura — čovjeka unutar kozmičke disharmonije,<sup>8</sup> pa da shvatimo kako se i na njega odnosi popis osobina avangardne književnosti što smo ga već bili skicirali.<sup>9</sup>

I Cesarčeva je proza vezana za ekspresionističku varijantu evropske avangarde. Rječito npr. o tome svjedoči već početna rečenica novele *Na poljednjim tračnicama* iz 1919. s reifikacijom prirode i očitim antiestetizmom u poredbi »Oblina se jesenjih oblaka protežu nad stanicom kao tanko raskovana olovna prevlaka nad golemim mrtvačkim sandukom« (A. Cesarec, *Pjesme, novele, zapisi, eseji i putopisi*, PSHK 96, Zagreb 1966, str. 53) ili ritmička proza tobožnjeg unutrašnjeg monologa Korenova kao lamentacija nad postvarenjem, anonimnošću i zavisnošću od nespoznatih izvanjskih snaga — čovjeka uopće:

»O, crn i proklet čas u kome je čovjek izjednačen s vagonom, na isti je način bezimen — i tek po broju poznat i vođen u knjigama.

Gg-I-062 — Gg-I-062 — o, zar sam to ja? Samo to u čas ovaj proklet i crn!

O, znao bih ja kuda da pođem kad ne bi bilo tih bijednih tračnica i svirepih skretničara na njima!

Svi bismo mi znali kuda nam je poći. Svi, od početka do danas svi!

A još uvijek smo zavisni od bolnih, unaprijed i ne po nama samima određenih kolosijeka...«

(*Isto*, str. 55—56)

<sup>8</sup> Usp. katalog stilskih postupaka Cesarčeve poezije što ga je izradila M.—L. Popela u studiji *Stilski elementi u lirici Augusta Cesarca*, »Umjetnost riječi« XV, 1971, 1, str. 15—46.

<sup>9</sup> Usp. poglavlje *O Avangardi*.

Ali Cesarčev će revolucionarni angažman povesti kasnije njegovu prozu prema modelima socijalno-didaktičke književnosti, premda će ona i u tridesetim godinama ostati vezana ne samo za školu koju je Cesarec prošao u Dostojevskoga nego i za parabolično korištenje biblijske mitologije u ciklusu *Izraelov izlazak i druge legende*, i to u jednako vrijeme kada biblijske i evanđeoske motive, s drugim, dakako, namjenama, nanovo osmišljavaju Thomas Mann i Mihail Bulgakov.

Premda bismo morali izići iz začaranoga kruga stalnoga uspoređivanja Cesarca s Dostojevskim, i temeljiti je prići poredbama Cesarec—njemački ekspresionizam ili evropska avangarda, Cesarec—Gorki, Cesarec—Zola i Cesarec—socijalno-didaktična književnost u Evropi, pa i dalje od toga, ipak možemo reći da je krug književnih modela s kojima je dolazio u dodir Cesarec relativno malobrojan a odnos prema njima manje kreativan, ako ga usporedimo s književnim djelom njegova suborca — Miroslava Krleže.

Miroslav Krleža razvio je svoje stvaranje u dodiru s vrlo raznolikim stilskim težnjama moderne evropske književnosti, ali ih je usvajao vrlo kreativno, znajući ih uvijek podrediti svojim vlastitim shvaćanjima o društvenoj funkciji književnosti u vrijeme kada se lenjinizam nametnuo svojom revolucionarnom neumoljivom logikom i ovom dijelu Evrope.

Evropski izvori ranoga stvaranja Miroslava Krleže mnogostruki su. Pjesnik ekstatičnoga impresionizma i ničeanske inspiracije u prvo vrijeme, iskazat će tijekom prvoga svjetskoga rata u svojoj poeziji karakterističan razvitak avangardno-ekspresionističkih oblika, pa smo se u tom smislu, prekoračujući suviše uske granice pojma 'ekspresionizam', usudili njegovu poetiku usporediti (u smislu povlačenja tipološke analogije) s poetikom predrevolucionarnoga, a po svome pravcu futurističkoga, pjesništva — inače vrlo udaljenoga Vladimira Majakovskoga.<sup>10</sup> Međutim, Krležine rane drame, djelomice vezane

<sup>10</sup> Usp. 'Nepoznat Netko', *Književne poredbes*, Zagreb 1968, str. 457—484.

uz Strindberga,<sup>11</sup> očito možemo svrstati među modele avangardne dramatike najbliže pojmu ekspresionističkoga teatra; njegovom smo *Hrvatskom rapsodijom* već bili obilježili početak periode »ekspresionističkih stilova« u hrvatskoj književnosti.<sup>12</sup>

Avangardistički je naglašen u Krleže, i to ne samo u njegovoj publicistici već i u strukturama njegovih književnih djela, element poricanja kako književne tradicije tako i mnogih suvremenih književnih pojava. Neprestana polemika s različitim imenima svjetske književnosti, s različitim tendencijama i različitim stilovima stalno pokreće njegovo djelo koje kao da se nikada ne smiruje. Programatski poričući tradiciju nacionalno-funkcionalne hrvatske književnosti 19. stoljeća, i tek povremeno izdvajajući pojedine pojave (Kranjčević, Kovačić, u manjoj mjeri Senoa), negirajući i »moderne« dekorativne mitotvorbe hrvatske secesije u književnosti (Domjanić, Nazor) i umjetnosti (Meštrović), Krleža smjelo u svojim djelima ruši estetske zabrane unutar hrvatske književnosti, jednako kao što to čine nosioci evropske avangarde, i stvara svoj »novi jezik«. Međutim, put prema strukturiranju Krležina jezika bitno je drugačiji od većine evropskih avangardnih pjesnika. Već u proznim cjelinama *Hrvatskoga boga Marsa* on je jasno izražen. Ako u *Hrvatskoj rapsodiji* imamo izraziti avangardni polifonizam i simultanizam glasova i zbivanja unutar kojega se na istoj razini pojavljuju emblemi devetnaestostoljetnog nacionalizma, mitotvorbe hrvatske secesije s njezinim toposima i oblicima u nazočnosti zdvojnoga puka i njegovih glasova, a secesionistički mit se prevladava novim mitom hrvatskog narodnog Genija,<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Usp. I. Slamnig, *Strindbergov 'neonaturalizam' i Krležine 'Legende', Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 447—460.

<sup>12</sup> *Književne poredbe*, str. 41—42.

<sup>13</sup> Usp. primjedbe o Krležinom obračunu s modernom u *Hrvatskoj rapsodiji* i *Hrvatskoj književnoj laži* u studiji Jana Wierzbickoga, *M. Krleży spór z chorwacką moderną* u zborniku *Z polskich studiów slawistycznych* 4, Warszawa 1972, str. 183—188. Također u knjizi *Miroslav Krleža*, Warszawa 1975, str. 155—179.

onda je opozicija obrazložena u *Hrvatskoj književnoj laži* i zacrtana u *Hrvatskoj rapsodiji* već u *Hrvatskom bogu Marsu* postavljena u temelje strukture ovih novela. Opozicija kultura ≠ život, kako je naziva poljski istraživač Krležina djela,<sup>14</sup> ovdje se već strukturira u opoziciji jezika: s jedne strane jezika literarnog (ne mislimo tu na standardni književni jezik nego jezik hrvatske književnosti na razini Krleže s topikom hrvatske secesije i impresionizma, ali i s uvođenjem intelektualno-publicističkih i vojno-činovničkih elemenata te govornih elemenata sjevernohrvatskoga građanstva koje određujemo pojmom 'agramerštine') i s druge strane jezika pučkog, dijelom kajkavskog, jezika stalnoga osporavanja struktura, jezičnih i kulturnih — hrvatskoga građanstva.<sup>15</sup>

Pri tome nikad nije dovoljno naglasiti kako je u vrijeme realizma, koje je pogodovalo u drugim književnostima uvođenju govornoga jezika u prozu, u hrvatskoj književnosti proces stilističke demokratizacije tekao vrlo sporo, pa je upravo tek u Krležinu jeziku govorni jezik stekao puno pravo građanstva. Usudujemo se reći: čak na obje razine — »agramerskoj« i pučko-kajkavskoj. S time je, dakako, u vezi naglašena dijalogizacija ili unutrašnja monologizacija Krležine proze i njegova sklonost prema dramskim oblicima. Tek je, dakle, doba avangarde definitivno oslobodilo jezik hrvatske književnosti njegove novoštokavske literarnosti, skidajući mnoge estetske zabrane na području jezika.

I po tome je Krležina »ratna« proza unutar evropske književnosti bliža Babelju negoli Barbusseu, a sama se od sebe nameće poredba s Hašekom, ali su u Krležinoj prozi stilski suodnosi složeniji nego u humoristički jednodimenzionalnom *Svejku*, pa nagovješćuju drugačiji piščev razvitak.

<sup>14</sup> Usp. J. Wierzbicki, *Opozycja: kultura — życie w twórczości Krleży*, »Miesięcznik Literacki«, 1972, 6, str. 56—64; Miroslav Krleža, *cit. djelo*, str. 87—113; *Odnos kulture i života u Krležinu djelu*, »Književna smotra« V, 1973, br. 16, str. 3—10.

<sup>15</sup> *O dijalektu kao osporavanju* v. poglavlje na kraju knjige, str. 327.



TIN UJEVIĆ

S evropskim avangardnim pjesništvom stupio je u stanovite suodnose i treći znatni hrvatski pjesnik ovoga razdoblja. Kao učenik Matošev, Baudelaireov i Rimbaudov, a zatim i Whitmanov, Tin Ujević krenuo je prilično dosljedno onim putem kojim se razvijalo francusko pjesništvo — od Rimbauda prema nadrealizmu, ali se i on kao i A. B. Šimić zaustavio pred krajnostima dadaističkoga i nadrealističkog eksperimenta, uvijek iznova težeći da »tamni« svijet zbije u čvrste strukture. Oslonjen i programatski ne samo na tradiciju hrvatskoga pjesništva koja mu je neposredno prethodila, već i na udaljeniju tradiciju hrvatske renesanse, a također u stalnom dodiru sa suvremenim hrvatskim i srpskim kretanjem, Ujević je i u tome smislu »u sebi nosio shizmu pobunjenika i vjernika«,<sup>16</sup> razvijajući u svome pjesništvu opoziciju tradicionalno — avangardno kao jednu od temeljnih opozicija. Kao pjesnik »krivovirna pravca«, Ujević je više nego ikoji hrvatski pjesnik dvadesetih i tridesetih godina vršio semantička pomicanja, unosio obilno ali nešto kasnije od drugih evropskih avangardista leksik gradske civilizacije i povezivao udaljene geografske i kozmičke prostore, ali je u biti ostajao osamljenim poklonikom Ljepote. Tijekom cijeloga stvaranja, ili bar na magistralnoj njegovoj liniji, Ujević je »bio opsjednut estetskim idealom«, sjedinjujući u njemu »svjetlost i tamu, 'perivoj' i 'mračnu boru', dobro i zlo, nisko i uzvišeno.«<sup>17</sup> Ili, da se izrazimo rječnikom češkoga strukturalizma, estetska funkcija njegova pjesništva ostajala je trajnom i neosporenom dominantom.

Stihove iz *Autom kroz korzo* (1981)

U otmjenom krugu snobova šetača  
i mnogih ljepota nadražajnih čari . . .

.....  
sazdao sam više nego proste kuće,  
ja paklinom saših zglobove ulica.  
Nisam stvoren ni rođen od zemlje  
i osjećam kako za mnom pilji

<sup>16</sup> A. Stamać, *Ujević*, Zagreb 1971, str. 115.

<sup>17</sup> *Isto*, str. 117.

matürantica s okom električne kruške  
hipnotizovana.

(Tin Ujević I, *PSHK* 87, Zagreb 1970, str. 239)

mogao je, petnaest godina ranije, napisati Vladimir Majakovski. Ali avangardistički urbanizam u Ujevića je kratkoga daha. Vrlo je karakteristična u tom smislu npr. Ujevićeva pjesma *Majdani u biću na dvije noge* (1926). Pjesma obiluje leksikom koji je češka kritika u svoje vrijeme nazvala »civilističkim«, a već početna rečenica »Povijest mora biti pregažena!« upućuje na izrazitu avangardnu gestu. Međutim, promotrimo li funkciju leksika koji se odnosi na suvremenu civilizaciju, vidjet ćemo da su upravo takve riječi nositeljice rime: liti—sviti—Magic City; Babela—bioskopa—kabela—teleskopa; retorta—sporta, alkohola—Pola; škvare—propelere, pa upravo one iskazuju vjernost čvrstoj strukturi. Osim toga ovi su civilizmi unutar strukture osporeni semantičkim nizom koji genetski pripada prijašnjim poetikama, pa bismo »trijemove ruža i mirta«, »gvozdenu šapu demona«, »otajstva mašte« i »ples nevinih vilinskih kćeri« ili »đerđan Snova« jamačno mogli povezati ne samo sa secesionističkom nego i s romantičarskom poetikom. Završne stihove:

Pobodi radije koplja pred svilom čadora mojega loga,  
da napustimo drage i zaposlene škvare,  
u potjeru za dupljem tajanstvenoga boga,  
naprijed! da pustim u pogon orlovske propelere.

(*Isto*, str. 274)

mogao bi napisati Nazor — da nema rime *škvare—propelere* i, dakako, spajanja dvaju semantičkih nizova — tradicionalnog i avangardnog — u metafori 'orlovskih propelera' što poentira cijelu strukturu pjesme koju je u određenom razdoblju svojega stvaranja napisao pjesnik koji čak i kad se nastoji identificirati s »istinitim neimarima grada« priziva »sjenu Minotavra« i očekuje »hrame novih lavra«, a i radni mu je narod što »ruši Bastilje« — estetizirano »bolan zbog jedne više ljepote« (*Zadržane sile bića*, 1924, *isto*, str. 263). Razlikuje se tako od osnovne struje evropske avangarde Ujević ne samo svo-

jim baštinjenim esteticizmom nego i suprotnom monističkim temeljima avangardne poetike — stalnom težnjom za transcendiranjem pojava u strukturi u kojoj je naglašena svemirska («vasionska») povezanost svih pojava, usred koje se uzdiže osamljeni pjesnik poput »šiljka s vrha žrtvovana u masi« (*Pobratimstvo lica u svemiru*, 1932), vjeran estetskim idealima («umrijet ću noćas od ljepote» — *Kolajna*, XXI) »virtuoz«, okrenut spram transcendentata i apsoluta kojemu se uvijek iznova jada.

Plaćajući često danak mnogome što je u njegovim strukturama ostajalo efemernim, Ujević je u povijesnoj strukturi hrvatskoga pjesništva ustrajao u svojoj vjernosti esteticizmu s jedne strane i semantičkim poremećajima avangarde s druge strane, pa je zastavu modernog evropskog senzibiliteta prenio kroz njemu manje sklone tridesete i četrdesete godine — sve do godina pedesetih koje su upravo preko njega i A. B. Šimića (a uz živo sudjelovanje Stanislava Šimića) ponovo uspostavile kontinuitet hrvatskoga pjesništva, prepoznavajući u Ujeviću svoju tradiciju. Njegovo je značenje prema tome, ako nam je dopušteno praviti tako udaljene poredbe, srodno onome što je za rusko suvremeno pjesništvo zadobio Boris Pasternak, prenijevši svoju pjesničku volju da strukturira kaotični i potreseni svijet do u naše dane.

#### IZGRADNJA SOCIJALNO ANGAZIRANE KNJIŽEVNOSTI

Kao i drugdje u Evropi, i u Hrvatskoj započinje potkraj dvadesetih godina proces koji možemo označiti kao prividno vraćanje realističkim tradicijama, ali u znaku naglašene funkcije književnosti unutar klasne borbe, koju označujemo kao socijalno-pedagošku. Ovaj je proces, kao što je poznato, dosegao svoj vrhunac u književnosti koja je imala snažnu realističku tradiciju i najjače izražene potrebe za socijalnom pedagogijom — književnosti ruskoj, koja će od kraja dvadesetih godina pa nadalje razvijati svoj sustav normativne estetike što smo ga upoznali pod imenom socijalističkoga realizma. Međutim, usprkos tome što su političke direktive za svjesnu književnu akciju dolazile iz moskovskog središta međunarodnoga radničkoga pokreta, odnosno, u određenom trenu-

tku, iz Harkova gdje je 1930. održana konferencija MORP-a, modeli takve književnosti nisu dolazili pretežno iz Sovjetskog Saveza i ruske »proleterske« književnosti. U svjesnoj izgradnji socijalno angažirane književnosti u Hrvatskoj i Jugoslaviji važnu su ulogu imala također djela njemačke književnosti, koja je već u znaku lijevih programa krenula tim putem, a zatim osobito američke književnosti.

Na liniji književnosti u socijalno-analitičkoj funkciji, hrvatska književnost, naime, nije mogla uspostaviti kontinuitet s vlastitom tradicijom — hrvatski je realizam bio nerazvijen upravo u tim funkcijama, hrvatski je naturalizam imao glasan program, ali nejak ostvarenja. Cesarec se npr. u svojoj želji da uspostavi kontinuitet hrvatske »lijeve« književnosti pozivao samo na pjesnike: Kranjčevića, Janka Polića Kamona, Mihovila Danka i Ivu Kozarca (u Srbiji na Kostu Abraševića i Proku Jovkića).<sup>18</sup> Pisac članka u časopisu »Literatura mirovoj revoluciji« iz 1932. ističe tradiciju hrvatske nacionalno-funkcionalne književnosti 19. st. (Šenoa, Bogović, Kumičić, Demeter) zato što je »prožeta duhom narodne revolucionarne borbe za oslobođenje hrvatskog naroda od jarma stranaca«, a očito još više zato što je ta književnost »prodrila u narod i imala veći utjecaj na široke mase nego pisanje svih kasnijih razdoblja«. Ali prema Kranjčeviću je autor već kritičniji: nije više odgovarao koncepciji socijalne didaktike, njegova je poezija »puna pasivne sućuti prema eksploitantima« jer Kranjčević »nije razumio proces... i nije našao rješenje problema« (istakao A. F.).<sup>19</sup>

U nemogućnosti da u punoj mjeri uspostavi vertikalni kontinuitet hrvatska je književnost u težnji za socijalno-pedagoškim funkcionalizmom grčevito, zajedno s drugim jugoslavenskim književnostima, nastojala stvoriti horizontalni kontinuitet.<sup>20</sup> Od ruske »proleterske« književnosti bila je odijeljena zatvorenim granicama i cenzurom, osim

<sup>18</sup> Usp. A. Flaker, *Članci i studije o sovjetskoj književnosti*, Suvremeni ruski pisci III, Zagreb 1962, str. 81—82.

<sup>19</sup> Mašić, *Revolucionarni književni pokret u Hrvatskoj*, »Književna smotra« II, 1970, 5—6, str. 116.

<sup>20</sup> Pojmovi vertikalnog i horizontalnog kontinuiteta potječu i ovdje od F. Vodičke, usp. *Struktura vývoje*, Praha 1969, str. 109—121.

toga modeli koji su se pojavljivali u SSSR-u odnosili su se na druge društvene strukture, pa je razumljivo da je pažnju hrvatskih i srpskih prevodilaca od ruskih književnika osim Gladkova (*Cement*) privlačio ponajprije Erenburg svojim poludokumentarnim analizama kapitalističkih industrijskih mehanizama, a u prvi plan su naravno izbili prijevodi djela američkih i zapadnoevropskih pisaca koja su mogla funkcionirati unutar klasne borbe u Jugoslaviji krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina.

#### INDEKSI STRANIH PROZNIH PISACA U HRVATSKOJ 1920—1940.\*

	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
London (49)		1							2	5	11	8	4	7	3		4	1	1		2
Barbusse (39)	2	3		5		3	2	1	1	1	1		2	1	10	3	2				2
U. Sinclair (32)	1					1		4		10	5	5			1		2	2	1		
Erenburg (32)			1		2					3	8	2	8	3	1	3	1				
Reymont (26)				3	5				3	1	1	5	2	1	2	4					
Traven (17)													6	3		1	1	5	1		
Proust (16)		2	1	1	1	1		1	1	1			2			2	1	1		1	
Dos Passos (13)											1	1	4	5		1					1
Gladkov (12)											3	8	1								
Silone (12)														1	3	3	1			3	1
Solohov (10)												1		1	1		3	2		1	1
Th. Mann (10)		1			1	1		2				1		1						3	
Ukupno	3	5		3	9	7	7	4	7	12	31	34	24	39	18	18	21	17	8	4	6

\* Ova je tabela priređena prema podacima iz *Bibliografije rasprava, članaka i književnih radova I, Nauka o književnosti 1/3, Historija stranih književnosti*, Leksikografski zavod, Zagreb 1959. Brojevi označuju članke o pojedinim piscima, objavljene na području Hrvatske ili u periodici izvan Hrvatske, koje su pisali hrvatski kritičari. Broj u kurzivu označuje objavljeni prijevod knjige na hrvatskom ili srpskom jeziku. Brojevi u zagradama zbir su objavljenih članaka u cijelom razdoblju. Podaci su uzimani i za neke druge pisce, ali njihov opći indeks (zbir) nije prekoračio 10, pa nisu uvršteni u tabelu. To vrijedi npr. za Joycea (indeks 8), Malrauxa (8), Leonova (7), Haška (7), V. Woolf (5).

Na priloženoj tabeli indeksa karakterističnih stranih proznih pisaca u Hrvatskoj između 1920. i 1940. vidljiv je nagli uspon zanimanja za Jacka Londona u godinama 1929—1933, Uptonu Sinclairu u god. 1930—1932, Erenburga u god. 1931. i 1933, Travena u god. 1933, Dos Passosa u god. 1933—1934, Gladkova u god. 1931, dok nasuprot tome pada u oči postojanost recepcije Barbussea (1935. je godina smrti kada se pojavljuju brojni nekrolozi) i relativno manje ali također stalno zanimanje za predstavnike modernog evropskog romana (Proust, Mann). Posebno valja istaknuti jasno vidljivo i naglašeno povećanje interesa za stranu prozu u godinama 1930—1933, koje možemo smatrati doista godinama uspostavljanja horizontalnog kontinuiteta sa socijalno angažiranom evropskom i američkom prozom, vremenom koje je — u Srbiji — Milan Bogdanović obilježio *Ofanzivom knjige* (1933) a Crnjanski člankom *Mi postajemo kolonija strane knjige* (1932).<sup>21</sup>

Tijekom uspostavljanja vertikalnoga kontinuiteta s evropskom prozom u tridesetim godinama neprestano jača, dakako, interes za Maksima Gorkoga koji u to vrijeme postaje kanonskim piscem socijalističkoga realizma, pa se 1938. pristupilo izdavanju njegovih sabranih djela,<sup>22</sup> a indikativno je i obnovljeno zanimanje za Zolin naturalizam koje se ogleda, pored ostaloga, u Cesarčevu prijevodu *Rada* 1934. i Goranovu i Pavešićevu prijevodu *Jazbine* u »Binozi« 1940.

Socijalno-pedagoški tip književnosti proširuje se sve više u hrvatskoj književnosti. Ovaj je tip razvio prvenstveno, tradicionalnu već za hrvatsku književnost u razdoblju realizma, crticu. sada dakako s radničkim likovima i opisima bijede i nevolja proletera, kakve ćemo naći u Stevana Galogaže, Augusta Cesarca i Josipa Pavičića. Ova je književnost neposrednoga socijalnoga djelovanja razvila i svoj reportersko-publicistički stil koji je ušao kao jedan od elemenata i u, rijetke doduše, veće njezine strukture, među kojima valja istaći prije svega romane Hasana Kikića.

<sup>21</sup> Usp. M. Bogdanović, *Stari i novi III*, Beograd 1949, str. 153—171.

<sup>22</sup> Usp. *Književne poredbe*, str. 410.

Tematski i karakterološki najčešće je tzv. »socijalna literatura« ostajala na razini likova gradske sirotinje, ponajviše deklasiranih, pa će tako za nju biti karakteristična Cesarčeva služavka (*Kata, dobroćudni medvjed*, 1933) ili novinski kolporter (*Slučaj kolportera Ferića*, 1934). Pojavit će se na njezinim stranicama i seoski proletarijat, radnici drvne industrije u Bosni (Hasan Kikić) ili socijalni sukobi između seoske sirotinje i industrijalaca u Gorskom kotaru (Goran Kovačić, *Dani gnjeva*, 1936). Do ideala romana s temom industrijskoga radništva i likovima klasnosvjesnih radnika kao nosilaca idejnih normi revolucionarnoga ponašanja hrvatska se socijalno angažirana književnost nije vinula. Modelima takva djelovanja postali su u jugoslavenskoj revoluciji likovi ruske književnosti — Pavle Vlasov iz učestalo prevedena romana Gorkoga i Korčagin iz ilegalnih izdanja romana Ostrovskoga *Kako se kalio čelik*.

#### RURALISTIČKO KRILLO

Unutar cjelokupnosti socijalno angažirane književnosti ističe se u hrvatskoj književnosti njezino ruralističko krilo. Valja se prisjetiti da je Benešićev prijevod Reymontovih *Seljaka* bio jedan od najznačajnijih književnih događaja tridesetih godina, a čak je i prijevod prvoga sveska Šolohovljeva *Tihog Dona* primljen u sklopu zanimanja za »seoski roman«. <sup>23</sup> U situaciji pogodnoj za oblikovanje autentične građe iz života buntovnoga hrvatskoga seljaštva, poslije iskustva koje je prošla hrvatska proza s Krležinim domobranima iz *Hrvatskog boga Marsa*, mogla se razviti osebujna Kolarova novelistika jetkoga humora kojoj izvorišta mogu biti i u ruskoj tradiciji, ali su svakako potvrđena modelima hrvatskoga realizma (Ante Kovačić), pa njegove knjige iz tridesetih godina zasigurno pripadaju najboljim uzorcima hrvatske proze toga vremena.

Produktivnim je postao i hrvatski pjesnički ruralizam, napose u autentičnoj ispovjednoj naraciji došljaka sa sela u grad kakvu je u tridesetim godinama razvio Dragutin Tadijanović ili u »seoskim metaforama« Vlade Vlaj-

<sup>23</sup> Usp. *Književne poredbе*, str. 441.

savljevića. Čak se, uostalom, i u svoje vrijeme blizak ekspresionističkim strujanjima Gustav Krklec na međi dvadesetih i tridesetih godina priklonio modelu Jesenjinova lirskog subjekta.<sup>24</sup>

Temeljne težnje socijalno angažirane književnosti tridesetih godina primijetio je kao kritičar Barac:

»Gesla današnje literature jesu: prigušiti treba sve individualno, treba izbjegavati sve suvišne riječi, i treba biti glasnik općeljudskih, socijalnih tendencija, sa što više jasnoće i jednostavnosti, a sa što manje izraženih efekata.«

Ali je ujedno unutar toga tipa književnosti koji je nosio sa sobom »retoričke stihove s radikalnim izrazima i podignutim tonom« vidovito primijetio vrijednosti ruralističkoga krila koje je »zaokrenulo našu socijalnu liriku k našem selu«, a u tom sklopu istakao zbirku *Sunce nad oranicama* Dragutina Tadijanovića koji je »svoj izražaj stegnuo na najmanji broj riječi« i »bez kletve i bez rop-tanja« izrazio svoj doživljaj iskorijenjenosti.<sup>25</sup>

Pjesnici-ruralisti nisu međutim unijeli u hrvatsko pjesništvo samo autentičnost pjesničke naracije: Dragutin Tadijanović na tim je temeljima razvio načela Šimićeva slobodnog stiha, a zajedno s Vlajavljevićem obogatio hrvatsku poeziju »seoskom metaforom«. Ovaj tip metafore koja tako često spaja kozmički prostor s predmetima i bićima seoske svakodnevice, a koji neki teoretičari avangarde, primjećujući je, dakako, u Jesenjina, pripisuju općoj koncepciji prostora u avangardnih pjesnika,<sup>26</sup> očito je autentičan. Tako ga nađosmo već u Ante Kovačića, kojemu je mjesec »nebeski lampaš« ili »seoski pandur«; on u ranoga Tadijanovića navire spontano iz dječjega doživljaja neba

»Pogledaj, u dnu neba slatko pase  
Stado ovaca u bijelim runima.  
Gdje im je pastir?«

(*Nebo*, 1923)

<sup>24</sup> Usp. *isto*, str. 423—429.

<sup>25</sup> *Literarni zapisi*, »Mladost« X, 1933, 1, str. 18—19.

<sup>26</sup> Usp. Z. Mathauser, *Axiologická problematika dvojího modelu ruské sovětské poezie u Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze*, Praha 1968, str. 302.

da bi kasnije gubio svoju motiviranost dječjim viđenjem i razvijao se u sustave realiziranih metafora:

»Oblačje prekri plavetnilo neba,  
Dok vjetar, skitalac star, za rubom šume drijemaše:  
U ruci mu svinut štap,  
Za pojasom zataknuća svirala«

(Šume snivaju, 1929),

a u Vlade Vlasisavljevića, iskazujući katkad ekspresionističke izvore (»Krik je razbio plavi prozor rijeke«, *Balada o Tounjčici*, 1931), ovaj metaforički tip, noseći tragove neposrednosti vizualnog doživljaja npr.

»Izašli mjesec srebrnog pijetla  
Pušta na gorsku čistinu«

(*Rano proljeće*)

već se otkida od svog autentičnog izvora, kao u primjerima:

»Polumrak u staji umiva oči« (*Najmilije janje*)

ili

»Dan se ranjen vraća sa pijanke« (*Ples ciganke u noći*, 1928).

**KRLEŽINO  
OSPORAVANJE  
LIJEVIH DOGMI  
I GRAĐANSKIH  
STRUKTURA**

U tridesetim godinama došlo je u hrvatskoj književnosti do poznatoga »sukoba na književnoj ljevici«, koji je zadobio općejugoslavenski karakter. Ovaj se sukob već nazire u izvještaju *Revolucionarni književni pokret u Hrvatskoj* koji je objavljen u Moskvi, a u kojemu se Krleži zamjera »prijelaz prema estetizmu i buržoaskom psihologizmu«,<sup>27</sup> što proizlazi, dakako, iz dogmatske linije »proleterske književnosti«, koju je bio prihvatio harkovski skup (slična je kritika zahvatila tada Uptonu Sinclaira, Barbussea, Arnolda Zweiga i avangardističke skupine u Čehoslovačkoj), i njezina normativizma. Temeljnim je pak povodom sukobu postao Krležin *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića*

<sup>27</sup> Cit. članak, »Književna smotra« 5—6, 1970, str. 117.

(1933), mapi grafike najistaknutijeg socijalno angažiranoga hrvatskog slikara, inspiratora poznate danas u svijetu »hlebinske škole« naivnoga slikarstva. Ovim je svojim predgovorom, suprotstavljajući se dogmatskim zahtjevima za programiranom tendencioznošću i oponirajući »harkovskoj liniji« u ime individualnog doživljaja talentirana pisca, Krleža izazvao s jedne strane dugotrajnu, premda isprekidanu, »hajku« pristalica socijalističkog normativizma, s druge pak strane stvorio program oko kojega je okupio veliki dio kreativnih snaga književne ljevice u Jugoslaviji.

Ponesen očito općim strujanjem u evropskim književnostima na prijelazu iz dvadesetih u tridesete godine, Krleža se, međutim, također, bar prividno, vraća realističkim tradicijama. Iz slijeda njegovih eseja koje posvećuje pojavama evropske književnosti, vidljivo je već kojim se pravcima kreću njegovi novi interesi. Autor teksta o *Zaratustri i mladiću* (1914), nekrologa *Ady Endre je umro* (1919), članka *Petöfi i Ady, dva barjaka mađarske knjige* (1922), »*Otac*« od *Augusta Strindberga* (1924), piše već 1924. svoj esej *Smrt Anatola Francea*, u kojemu negativno ocjenjuje stanje u evropskoj prozi:

»Romain Rolland sa svojim Jean Christopheom ostao je kao novogradnja, što je mnogo obećavala, a danas se vidi sva ispraznost takve papirnate konstrukcije. Pokojni Conrad je lirski deskriptivan, a Galsworthy mnogo slabiji od Shaw-a i preslab da minira građanski beton albionski. Proust Marcel subjektivan analitik do izolirane jednostranosti, Gide dobar stilista, a Suarès i Péguy reacionari. T. zv. njemački Evropljani Thomas i Heinrich Mann, pokojni Sternheim ili Flake iz mlađe generacije, prebačeni su događajima, preslabi da idejno kanaliziraju kaos; u novijoj ruskoj književnosti, što doživljava svoj mitološki preporod iz ruskog pesimizma u Jack-Londonsku afirmaciju, borbenost i zanos, pokraj čitavog niza novijih pojava nema ni jedne tako markantne, što bi obećavala porođaj zvijezde vodilje.«<sup>27a</sup>

Slijede njegovi eseji *O Marcelu Proustu* (1926) i *Thomasu Mannu u Parizu* (1929), izbija interes za oslonjen na tradiciju evropskoga realizma i naturalizma veliki ge-

<sup>27a</sup> M. Krleža, *Eppur si muove*, Zagreb 1938, str. 117.

nealoški roman: Galsworthyjevu *Forsyte Sagu*, Mannove *Buddenbrookove*, Gorkoga *Djelo Artamonovih*, a u pozadini stoje Zolini *Rougon-Macquartovi* i *Gospoda Golovljevi* Saltikova-Ščedrina; traje stalan polemički interes za Dostojevskoga. I vraćajući se prividno tradicijama skandinavske dramaturgije oličene u Ibsenu, Krleža pristupa s v o m genealoškom ciklusu o Glembajevima kojega jezgro čine drame, a oko njih se cikliziraju novelistički fragmenti. Prividno se vraćajući velikim »Evropljanima«, i modelirajući jednu fiktivnu zagrebačku građansku porodicu, Krleža u biti ostaje vjeran načelima avangarde. Jednu, tradicionalnu, književnu vrstu osporava drugom: roman — dramom, a u dramu unosi pak »aristotelovske scenske prereze u prozi Dostojevskoga«,<sup>28</sup> fragmentarizira i razbija k o n t i n u i t e t unutar genealoških romanesknih ciklusa, pa je u Glembajevima osporeno ne samo evropsko građanstvo i njegova pseudokultura nego i sam konstruktivni princip temeljnog građanskog oblika: romana.

U *Filipu Latinoviczu* preuzima Krleža doduše oblik romana, ali u njegovu modernom izdanku: monološko-asocijativnom prustovskom tipu. Međutim i taj je tip romana u Krleže osporen. Proust je ovdje osporen dvostruko: romanesknom opozicijom izričaja kao esejističkih fragmenta po uzoru na Dostojevskog s jedne strane, objektivizacijom pak središnjeg lika i kritičkim autorovim odnosom prema cijelom kulturnom sustavu što ga središnji i naslovni lik sa sobom nosi — s druge strane. U pozadini pak kako *Gospode Glembajevih* tako i *Filipa Latinovicza* stoji Freudovo učenje o podsvjesnim kompleksima, pa su i drama i roman u svojim fabularnim potkama građeni na motivima Edipovim, posredovanim u prvom slučaju karamazovštinom Dostojevskoga.

U disputima pak o slikarstvu koji se u romanu vode između Latinovicza i Kyrialesa vidljive su podudarnosti s tezama *Predgovora Podravskim motivima*. U tim idejnim sukobima i disputima oko umjetnosti, građenima po uzoru na Dostojevskoga, autor optužuje podjednako evropsku dekadenciju i Gruzincev vulgarni materijalizam, pa je

<sup>28</sup> Usp. A. Flaker, *Krleža o Dostojevskom*, u *Zbornik radova posvećen VII kongresu jugoslavenskih slavista*, Zagreb 1972, str. 59.

u tom romanu osporena zapravo još jednom linija socijalno-didaktičke i utilitarne književnosti i umjetnosti.

Arhimedovu točku Krležina osporavanja građanskih struktura u romanu *Filip Latinovicz* predstavlja ponovo glas hrvatskog seljaštva koji je suprotstavljen kostanjevečkom klasno-dekadentnom svijetu, koji je progovorio u ime »dvije stotine milijuna takvih kočijaša« kao što je Joža Podravec, a oni su »zapravo pristaše nadrealističkog pokreta u najdekadentnijem smislu«, pa je u ovom generaliziranom liku, reprezentativnom za seljačke mase koje se »valjaju na svojim taljigama od Dona do Blatnje i od Volge do Liaoyanga«, osporen još jedan lik realističke tradicije — Tolstojev Platon Karatajev.

U uvjetima općevropske težnje prema modelima socijalno angažirane književnosti, ali u izravnoj opreci prema normi na realističku tradiciju oslonjene socijalnodidaktičke književnosti (koje bi idealnim modelom imao postati socijalističkorealistički roman s tematikom iz suvremenih društvenih odnosa), glas je hrvatskog seljaštva, poduprt prekinutom i sada obnovljenom tradicijom hrvatske kajkavske književnosti, njezina jezika i pučke kajkavske knjige, progovorio u Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha*. Pišući ovu cjelovitu zbirku »balada« Krleža je s jedne strane osporio cijelu devetnaestostoljetnu tradiciju hrvatske literarnosti, a s druge strane, u vrijeme kada je evropski ratni sukob u španjolskoj već postajao činjenicom, odbio da piše na aktualne političke teme, obraćajući se povijesti kao sintezi ljudskoga iskustva.

Hrvatski i evropski izvori *Balada* su mnogostruki. Kajkavska pučka knjiga o Petrici Kerempuhu samo je povod za uvođenje motiva Eulenspiegela koji u *Baladama* ni nije dominantan. Važnije su za genezu *Balada* likovne inspiracije Krležine — Boschova groteska, Brueghelov Brabant, Callot i Goyini *Caprichosi*, zatim Schillerov *Wallenstein*, doživljaj mađarskoga pjesništva Endre Adyja, a nadalje cjelokupna tradicija evropskog baroka, očuvana u sjevernohrvatskim krajevima, upravo na području gdje se bila razvila književnost na hrvatskom kajkavskom jeziku što ga je negirao Gaj. Dakako, tu su i pobude evropskog nadrealizma; s njegovim pristašama iz Srbije Krleža je upravo u tridesetim godinama pružao zajednički otpor normativnoj estetici.

Ovdje ćemo upozoriti samo na jedno. Prije nego što će objaviti prve tekstove *Balada*, Krleža popraćuje objavljivanje prijevoda Kleistova *Michaela Kohlhaasa* u časopisu »Danas« svojim popratnim tekstom u kojemu žali što se »kroz više od pet stotina godina nije našlo pero koje bi bilo znalo da umjetnički sintetički i definitivno izrazi sve one divne i beskrajno bogate mogućnosti kakve nosi u sebi tema centralnoevropskih nemira«. I upravo u toj temi nalazi Krleža velike mogućnosti za oblikovanje socijalnog instinkta koje suprotstavlja racionalnom normativizmu socijalnodidaktičke književnosti:

»Prikazivati svu divlju, elementarnu snagu toga nagona to je zadatak socijalno-tendenciozne umjetnosti, koja treba da bude otkrivanje tih visokokulturnih ljudskih instikata, a ne dosadno, dogmatično, racionalno, nesposobno čeprkanje po tuđim frazama, savršeno bespredmetno papagajsko prepričavanje formula, brbljanje o stvarima i problemima koji sa umjetničkim izrazom tog nagona ne stoje ni u kakvoj vezi.«

Kleistova pak Kohlhaasa Krleža smatra karakterističnim i općim reprezentativnim likom za temu seljačkih nemira, povezujući ga s likom vođe hrvatske seljačke bune 1573:

»Kao Kleistov Michael Kohlhaas svi su Matije Gubci osjetili kako im se pomaklo zlatno kazalo osjećaja pravednosti, svi su počeli kao kverulanti obijajući predvorje feudalnih sudova, vjerujući u zemaljsku pravdu kao takvu, svi su tragično propustili svoju historijsku šansu i stradali na točku ili pod užarenim obručem.«<sup>29</sup>

Tako je već ovdje nabačena zamisao Krležina djela i njegova »sovina zrcala« u kojemu je, kao *mundus inversus*,<sup>30</sup> izobličeni svijet ne samo hrvatske povijesti. U predvečerje drugoga svjetskog rata stvoreno je tako djelo koje je racionalnoj koncepciji povijesnoga suprotstavilo seljački socijalni instinkt, epskoj cjelovitosti — apsurdnu gro-

<sup>29</sup> M. Krleža, *Nekoliko riječi o Heinrichu Kleistu*, »Danas« I, 1934, 5; str. 153—154.

<sup>30</sup> Usp. V. Žmegač, *Krležiana*, »Umjetnost riječi« XII, 1968, 2, str. 112—113.

tesku, literarnim standardima — dijalekt kao osporavanje. Uzgred valja spomenuti kako je Brechtova povijesna velika metafora *Mutter Courage* objavljena nakon Krležinih *Balada*, a hrvatsko zanimanje za motive »sovina zrcala« potvrđeno nešto kasnije Cesarčevim prijevodom de Costerova *Tila Ulenšpigela* (1940).

Glas će se pak hrvatskog buntovnog seljaka i antikatoratajevski motivi na kajkavskoj dijalektalnoj osnovi pojaviti u Krleže ponovo kao monolog Valenta Žganca u romanu *Na rubu pameti* u kojemu se pripovjedač na jednoj novoj romanesknoj razini sukobljuje s ustanovama, etikom i moralom građanskog društva ali i s lijevim dogmatizmom.

#### HRVATSKO PJESNIŠTVO POTKRAJ TRIDESETIH GODINA

Krležine *Balade* u tridesetim godina ne predstavljaju izoliranu pojavu. Socijalno angažirano pjesništvo u svojoj općoj težnji da se približi pučkom govoru nužno je u hrvatskoj jezičnoj situaciji moralo krenuti prema oba dijalekta koji su nekoć funkcionirali kao književni jezici; Krležine pak *Balade* pokazale su plodotvornost takve orijentacije — mogućnost suvremenog umjetničkog oblikovanja jezičnih elemenata hrvatskih dijalekata: čakavskog i kajkavskog.

Svojim obraćanjem dijalektu socijalno angažirano pjesništvo dobilo je i nove kvalitete: programatsku tendencioznost zamjenjivalo je socijalnom autentičnošću nepatvorenih stihova pravoga seljaka u stvaranju Mihovila Pavleka Miškine ili tužaljka klasno i nacionalno potlačena istarskog seljaka u pjesništvu Mate Balote (što je pseudonim ekonomista Mije Mirkovića) i hrvatskoga težaka u stihovima Marina Franićevića i Pere Ljubića. U tom je smislu dijalektalno pjesništvo koje se razvijalo od početka tridesetih godina do pred drugi svjetski rat bitno drugačije od dijalektalnih stilizacija u poeziji hrvatske moderne: Nazorovu čakavsku nacionalnu mitotvorbu, koliko god ona bila oslonjena na usmenu pučku predaju, ili Domjanićeve secesionističke kreacije kajkavskoga i zagor-

skoga rokoka zamijenilo je pučko osporavanje literarnih struktura jer

»KAJ je kletva, i jok, i jok je KAJ«

(Ivan Goran Kovačić, *Puntar Grabancijaš*).

Pokušaj, međutim, Ivana Gorana Kovačića da svrsta kajkavski pučki dijalekt u strukture naglašene estetske funkcije, što je hrvatski pjesnik potvrdio i svojim prijevodima na kajkavski dijalekt Rimbauda i Waltera de la Mare, ne možemo upravo zbog toga smatrati stilogenim.

#### INDEKSI PRIJEVODA STRANIH PJESNIKA 20. STOLJEĆA U HRVATSKOJ 1920—1940 (ČASOPISI)

Godina	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Rilke (24)								8						1		4	4	3	4		
Prevodio: Gorjan, Ujević, S. Simić, Cesarić, Vujčić Laszowski i dr.																					
Wolker (17)								1	1	1			2	4	4	2	2				
Prevodio: Jonke, Štambuk, Frol, Kaštelan, Georgijević, J. Mali																					
Blok (16)		3	1	3		3			1	2	1		1	1							
Prevodio: Badalić, Rimarić-Volinski, Ujević, Kunjina-Aleksander																					
Jesenjin (9)		2			1			1		2	1				2						
Prevodio: Micić, S. Simić, Cesarić																					
García Lorca (9)																					1 8
Prevodio: Nizetteo, Ivanišević																					
Majakovski (8)		1	1	1							1	1									3
Prevodio: Micić, Rimarić-Volinski, Zogović																					
Ungaretti (8)								1													2 5
Prevodio: Radica, Korner, Ivanišević, Delorko																					
Nezval (6)															1	2	2	1			
Prevodio: Tadijanović, Jurčić, Štambuk																					
Montale (6)																3	2	1			
Prevodio: Korner, Cettineo, Delorko																					
Eluard (4)																					4
Prevodilac: Ivanišević																					
Ukupno		4	3	2	3	1	1	1	2		5	5	1	2	2	7	5	9	8	10	26

Ova je tabela priređena prema podacima *Bibliografije rasprava, članaka i književnih radova, III Strana književnost, III/1 Poezija*, Leksikografski zavod, Zagreb 1963. Brojevi označuju prijevode pojedinih pjesama, objavljene na području Hrvatske ili u periodici izvan Hrvatske, ako su pjesme preveli hrvatski pjesnici. Brojevi u zagradama zbir su objavljenih pjesničkih prijevoda u cijelom razdoblju.

Ako je za početke tridesetih godina za hrvatsku književnost značajno njezino obraćanje prozi u njezinim socijalno-didaktično usmjerenim oblicima, onda je kraj ovoga

desetljeća obilježen novim pomakom prema pjesništvu koje kao da traži sintezu socijalne angažiranosti i avangardnoga izraza, ostajući vjerno funkciji estetskoga izražavanja. Jača u to vrijeme interes za stranu poeziju i širi se lepeza prijevoda evropskih pjesnika. Osobito se može uočiti ne samo intenzivnije prevođenje evropske poezije u hrvatskim časopisima nego i pojačani interes za Rainera Mariju Rilkea s jedne strane i Garciju Lorku s druge strane (vidi priloženu tabelu). Interes za Lorku nije izazvan samo izvanliterarnim razlozima — doživljajem španjolske tragedije i pjesnikove smrti, štoviše oni se ne mogu smatrati ni primarnim: u pjesništvu Garcije Lorke, kao nešto ranije u Jesenjinovu pjesništvu, hrvatska je poezija tražila model koji joj je bio vrlo blizak upravo u to vrijeme. García Lorca kao da je rješavao suprotnost između nadrealnog i socijalnog, umjetnog i autentičnog, modernog i nacionalnog, postavljao je na novi način suodnos poezije i folklor; naposljetku, pripadao je kao i veliki broj hrvatskih pjesnika mediteranskom kulturnom krugu. Nema također sumnje da je na pojavu novih oblika u hrvatskom pjesništvu prije drugoga svjetskog rata utjecalo u stanovitj mjeri i iskustvo srpskih nadrealista kroz koje hrvatska poezija, bar u tako manifestativnom obliku, nije prošla.

Potkraj tridesetih godina, u predvečerje svjetskoga rata, pojavljuju se tako na obzoru hrvatske poezije novi akcenti: u naraciji koja spaja udaljene točke zemaljske lopte u zbirci Slavka Batušića *23 pjesme* (1938); u grotesknom, često na usmenu tradiciju oslonjenom svijetu mediteranskih snoviđenja Šime Vučetića (*Pjesme Ilije Labana*, 1939—1940; *Svanuča*, 1939); u pjesništvu prevodioca Lorke, Ungarettija i Eluarda — konciznog ali bliskog nadrealističkim modelima Drage Ivaniševića (*Zemlja pod nogama*, 1940) i u Lorkom i usmenom tradicijom oplodenoj poeziji Jure Kaštelana koji je tako lakonski znao izraziti predratnu tjeskobu:

»Zelenim rupcem mašem novoj noći:  
nemoj doći, dobra noći, nemoj doći.«

(*Predvečerje u travnju 1939*)

Potkraj tridesetih godina zaokružio je drugom knjigom (*Spasena svjetla*, 1938) svoje stvaranje još jedan pjes-



nik koji će u poslijeratnom razdoblju postati jamačno najčitanijim pjesnikom u Hrvatskoj a sasvim sigurno najviše citiranim u svakodnevnim i intimnim razgovorima. Dobriša Cesarić kao da je u vremenu kada je pjesništvo, primajući različite, često oprečne funkcije znao očuvati ona pjesnička načela koja je u evropsku poeziju unio romantizam. Štoviše, njegov (tada njemački) štovatelj, sadašnji harvardski profesor, Sečkarjov pronašao je u Cesarićevim stihovima Ljermontovljeve, Heineove, Puškinove motive, pa čak i reminiscencije na Petrarčinu tradiciju. Neće biti da se u svim ovim slučajevima radi o pozajmicama. Radi se zapravo mnogo više o romantičkim toposima koje je Cesarić vratio u poeziju; učinio je time svoje pjesništvo općedostupnim, a da ga ipak nije banalizirao. Već sami naslovi nekih Cesarićevih pjesama odaju o čemu je riječ. *Mrtva luka* (cijela izgrađena na pomorsko-navigacijskoj metaforici, ali s pridjevom koji joj određuje suprotni sadržaj od onoga na koji smo, osobito od vremena romantizma, navikli, dakle ne-aktivnost nasuprot npr. žeđi za aktivitetom Ljermontovljeva *Jedra*), *Oblak* (ali sada oblak »iznad grada«), *Srce* — svakako su romantičarski toposi, ali je svaki od njih doveden u nove spone, gdjekad pretvoren u simbol, gdjekad pak realizacijom romantičarske metafore snižen, ali u proširenoj semantičkoj vrijednosti. Tako npr. romantičarsku metaforu »piti iz čaše života« (Sečkarjov navodi u Ljermontova: »My p'ëm iz čašy bytija...«) Cesarić realizira u sniženom, semantički proširenom, ali i sentencioznom, lako upamtljivom dakle nizu:

»I tako ništa nije posve naše:  
Mi srčemo taj život kao vino  
Iz tuđom rukom uprljane čaše.«

(*Pukotina ima svaki život*)

Ostajući vjeran romantičarskim izvorima evropskoga pjesništva prethodnoga i našeg stoljeća, Cesarić je na njima gradio svoje impresije seoskog i gradskog pejzaža, neprestano težeći prema simbolizaciji pojava, u skladu s pjesničkim težnjama svojega vremena obraćao se ne samo gradskoj svakodnevnici nego i izrazito socijalnim temama, napose u vrijeme kada je, sredinom dvadesetih godina, surađivao u lijevoj, Krležinoj i Cesarčevoj »Književnoj re-

publici«. Ovaj socijalno-tematski niz (*Zidari, Predgrađe, Mrtvačnica najbjeđenijih* i dr., sve 1924—1926) nije u biti pretvorio Cesarića nikada u socijalno angažiranoga pjesnika, a detaljima iz civiliziranog gradskog života, koje je gajila evropska pa i hrvatska avangarda, znao je on pridavati romantički smisao, uklapajući ih u karakterističnu opoziciju pjesnik ≠ (nepjesnički) svijet, kao npr. u početnoj strofi *Pjesnika*:

»Iako ima malo ljeta,  
Razmišljao je već o mnogom.  
Živi u gradu, gdje imadu  
Dušu tek lopte nogometu —  
Zato ih i biju nogom.«

Romantičarski gradeći svoj pjesnički prostor na opoziciji visoko (s pozitivnim značenjem pjesničkoga uzleta) ≠ nisko (s negativnim značenjem gradske svakodnevice: paradigmatička je u tome smislu Cesarićeva pjesma *Oblak*), polazeći u mnogim svojim pjesničkim iskazima od romantičarske estetike bola, Cesarić ujedno romantizam u biti opovrgava, neprestano naglašujući pjesnikovo poslanstvo u svijetu ali ga ujedno neprekidno minimalizirajući. Njegov *Krik*, očito također ekspresionističkog porijekla, upućen je svijetu da »uokolo traži jeku« i »srodno srce prene«, ali je na kraju pjesnik ipak svjestan, koristeći ponovo tradicionalnu romantičarsku metaforiku, kako je njegova misija u stvaranju ljepotâ ipak vrlo ograničena:

»Teče i teče, teče jedan slap;  
Što u njem znači moja mala kap?«

(*Slap*)

Ne stavlja se zaludu ova pjesma na istaknuto mjesto u Cesarićevim zbirkama. Prevodilac Puškina, Ljermontova, Goethea i Heinea, ali i Jesenjinove i Rilkeove poezije, vezan za Matoševu i Šimićevu tradiciju ironičnog simbolizma i lakonske avangarde, apsorbirajući u svojem pjesništvu mnoge pobude 20. stoljeća, ostao je u biti otporan prema bilo kakvim ekstremističkim programima, vjeran samo minimalnim zahtjevima funkcije pjesničkoga izražavanja. U biti je Cesarić predstavljao konstantnu opoziciju svakom pjesničkom maksimalizmu, pa je upravo po tome ostao prepoznatljiv i u poslijeratno vrijeme.

»Među modernim jugoslavenskim pjesnicima« — pisao je Sečkarjov — »koji tako često napuštaju osobni tonalitet i dijelom se kreću misaono i sintaktički kompliciranim putovima, dijelom pak gaje socijalne ili političke tendencije, padaju Cesarićevi stihovi u oči ponajprije zbog njihove toliko vidljive vlastite dikcije.«<sup>31</sup>

**LITERARNOST  
I AUTENTIČNOST  
RATNOGA  
PJESNIŠTVA**

U svjetski rat koji je za Hrvatsku postao oslobodilačkim hrvatsko je pjesništvo ušlo pripremljeno cijelim svojim modernim i avangardnim razdobljem. Međutim, a valja to odmah naglasiti, i u njemu se dešavalo ono što se dešavalo u drugim primjerima stroge i neposredne funkcionalizacije pjesničkoga čina: potreba za naglašenom komunikativnošću okretala ga je tradiciji i čvrstim i zatvorenijim strukturama (srodne ćemo primjere naći u francuskoj poeziji »otpora« — u Eluarda i Aragona), a suočavanje sa zločinački organiziranom destrukcijom ne samo kulturnih vrednota nego i s masovnim genocidom, kojega je znakom u Hrvatskoj bio više koljački nož nego plinska komora, vodilo je prema suprotstavljanju modernom barbarstvu naglašenoga kulturnoga teksta. S druge strane, potreba za time da se ostavi »trag riječi u nevremenu«, morala je povesti i hrvatskog književnika prema nastojanju oko autentičnosti njegova iskaza koji se kretao od dnevničkih zapisa nastalih u predasima između dvije borbe (Nazor, *S partizanima*) do visoko literarnog oblikovanja neposrednog i autentičnog doživljaja. Na ovoj temeljnoj suprotnosti literarnog i autentičnog izrasle su najveće vrijednosti hrvatskoga u ratu angažiranoga pjesništva. Valja tom prilikom naglasiti da sintagmu 'u ratu angažiranoga pjesništva' uvodimo za ovaj odjeljak vremena s punom sviješću o tome da »ratno« pjesništvo nije bilo ni neposredno socijalno ni nacionalno angažirano; njegove su poruke bile šire i općenitije: koliko god to paradoksalno zvučalo — ono je upravo u narodnooslobodilačkoj borbi

<sup>31</sup> V. Setschkareff, *Die Lyrik Dobriša Cesarićs*, »Zeitschrift für slavische Philologie« XXV, 1956, str. 285.

odustajalo od kliširanih iskaza nacionalno ili socijalno angažiranog pjesništva, njegov je angažman postajao mnogo širi: humanistički u najširem smislu te riječi. U najboljim djelima toga pjesništva likovi neprijatelja se zbog toga samo uzgred spominju i zazire se od njihova potpunijega identificiranja, a vrlo je rijetko ovo pjesništvo marcialno i batalističko, čak ni u onom smislu u kojemu je to bilo u »budnicama« i »davorijama« narodnoga preporoda. U naroda koji je aktivno, s puškom u ruci, u bezbrojnim bitkama branio svoje pravo na opstanak i provodio ujedno dalekosežnu socijalnu revoluciju — u poeziji su prevladali martirološki motivi!

Autentičnost doživljaja ratnoga martirija potvrđuje se ne samo naslovima pjesama i u njima označenim lokalitetima od Nazorova *Čamac na Kupi*, *Splavi na Drini* ili *Na Vučevu*, pa sve do Kaštelanova *Sna u kamenu* (»na kamenoj kosi Mosora«) i *Jezera na Zelengori*, nego i oblikovanjem svjedočanstva kao postupka koji varira od iskaza čovjeka koji je preživio užase masovnoga pokolja u *Jami* Ivana Gorana Kovačića do neposrednog doživljaja sudionika u koloni Kaštelanovih *Tifusara* (»Brojim stope na bijelu snijegu. Smrt do smrti. / Smrt su stope moje.«).

I upravo na toj zbiljskoj podlozi autentičnoga doživljaja kao da dobivaju novi smisao naslijeđene pjesničke strukture. Nazorove stilizacije herojskoga i mitotvorbe, poznate iz secesionističkoga stila hrvatske moderne, postaju tako realnima u *Legendama o drugu Titu*, dok s druge strane obična i geografski konkretna rijeka Kupa dobiva gotovo mitološke attribute rijeke što »dijeli od Dobra Zlo«, a maleni i trošni čamac kojim pjesnik prelazi na oslobođeno partizansko područje postaje

»galija, lijepa, velika,  
koja pò mōru plovi  
k Otoku Spasénja«.

(*Čamac na Kupi*, 1942; V. Nazor, *Pjesme, Medvjed Brundo, Ahasver, O poeziji*, PSHK, sv. 77, Zagreb 1965, str. 259)

Pojedini pak motivi iz vitalističkoga ciklusa *Šikare* (*Pjesme u šikari, iz močvare i nad usjevima*, 1915—1920) do-

bivaju svoju punu motivaciju u zbiljskom susretu pjesnika-partizana sa »sobom starih portreta« u zamku Ostrošcu na Uni, siječnja 1943. Poziv — »Zraka!« i »dekadentni« motiv očekivanja barbara što se širio u evropskoj književnosti razdoblja moderne, a razvio ga je u ciklusu o *Šikari* sam Nazor (usp. dakako i Brjusovljevi poziv *Hunima što nadolaze* u ruskoj modernoj secesiji), postaje odjednom za vrijeme predaha partizanskoga štaba u feudalnom bosanskom dvorcu sasvim realnim i u svojoj završnoj poruci:

»— U svojoj zemlji, svojih ruku žuljima,  
na ruševini grofovskoga dvora  
nov dvor će graditi Barbarin«.

(*Razgovor s mrtvima, cit. djelo, str. 263*)

Dok je Vladimir Nazor svoju secesionističku poetiku doveo u vrijeme rata na zbiljsko tlo, povezujući je s autentičnim povijesnim zbivanjem i osobnim sudjelovanjem u njemu, pa se tako razvio analogno ruskom modernistu Valeriju Brjusovu, koji je srodan put prevalio u razdoblju između 1905. i 1919, dotle je slučaj Ivana Gorana Kovačića očito jedinstven u evropskoj poeziji. U svojoj poemi ovaj je tragični sudionik partizanskih marševa i borac autentično svjedočanstvo čovjeka koji je preživio strahote fašističke »jame« oblikovao kao danteovski infernalni silazak umijećem pjesnika koji je prešao čitavu jednu školu modernoga i avangardnoga pjesničkoga oblikovanja da bi svijet gotovo iracionalnih, vizionarskih metafora do kraja motivirao neposrednim gotovo protokolarnim iskazom čovjeka koji je nadživio pokolj i našao se u partizanskim redovima. Gotovo nadrealistička sintagma »Na dlanu oči zrakama se smiju« postala je u uvodu u ovu poemu jezovito zbiljskom i materijalno opipljivom, sinestezija »bijeloga vriska« do kraja motiviranom, a gotovo himnička obraćanja svemu živome utkana su u nepatvoreni doživljaj z b i l j s k o g, z e m a l j s k o g pakla i njegovih danteovskih, ali sada posve realnih i prepoznatljivih »mučenikâ.« Uostalom, konotacije s Danteovim *Paklom* ne moraju biti samo asocijativne! Nazor je naime svoj prijevod *Inferna* pripremao za tisak upravo u vrijeme kada je Goran Kovačić drugovao s njim (prijevod je objavljen 1943. kada je Nazor već bio na oslobođenom teritoriju), a Goranov je-

danaesterac, zbijen u sestine, bar grafički podsjeća na čvrsto strukturirani, ali ipak samo imaginarni, pakao srednjega vijeka.

Među pjesnicima, koji su svoj doživljaj oslobodilačkoga rata u kojemu su sudjelovali kao ratnici oblikovali i neposredno poslije oslobođenja zemlje, ističe se još i Jure Kaštelan. U njegovim *Tifusarima* nadrealna snoviđenja dobivaju posve realnu motivaciju bolesničkim, tifusnim, halucinacijama, lakonski naglašena obraćanja usmenom pjesništvu proširuju dimenzije doživljaja i pojačavaju njegovu autentičnost lokalizacijom opće poznatoga folklor-noga distiha

»Oj C e t i n o moje selo ravno  
kud si ravno kad si vodoplavno«

u pjesnikov zavičaj, i upravo na tom prožimanju autentičnog i izrazito avangardne poetike, folklor-noga i nadreal-noga, izgrađena je i ova »velika pjesma, nešto poput naše '*Dvanaestorice*', na koju pomalo i podsjećaju strukturom«. <sup>32</sup>

Ni Jure Kaštelan nije u biti stvarao pjesništvo izravnoga političkoga apela; oslonjen, poput Lorke na usmeni izraz, udaljen od epske tradicije »junačkih pjesama« a blizak folklor-nom l i r s k o m izražavanju, sažimao je svoj doživljaj u lakoničnu legendarnost zbiljskoga, kao u svom *Jezeru na Zelengori* koje samo spominjanjem lokaliteta u naslovu vezuje pjesmu za jednu od najžešćih bitaka oslobodilačkoga rata na Balkanu, dajući joj tako dimenziju jedne nestvarne legende u usmenoj predaji:

Na Zelengori ima jezero, kažu,  
očima smo ga vidjeli.

Gdje su glasovi znani  
i neznani?  
Kuda su,  
kako su  
nestali ...

<sup>32</sup> A. Šoljan, *Pogled na poeziju Jure Kaštelana*, »Krugovi« 1955, 8, str. 562.

Na Zelengori ima jezero,  
putevi mu bjelinom zavijani.

(N. Milićević, A. Šoljan, *Antologija hrvatske poezije*,  
Zagreb 1966, str. 586)

### KONTINUITET POSLIJERATNE KNJIŽEVNOSTI

Poslije pobjede nad fašizmom i u vrijeme provođenja već u ratu započete socijalističke revolucije, činilo se da hrvatska književnost počinje funkcionirati iznova. Zbornici koje je izdala »Matica hrvatska« 1945, posvećeni književnosti u narodno-oslobodilačkoj borbi (*Hrvatsko kolo*) i poginulim književnicima: Augustu Cesarcu, Ivanu Goranu Kovačiću, Grguru Karlovčanu, Hasanu Kikiću, Mihovilu Pavleku Miškini (*Po-smrtna počast*), kao da su zaokruživali jednu cjelinu neposredne prošlosti hrvatske književnosti i polagali temelje njezinu novom razvitku.

Za ovaj je razvitak, činilo se sve više, postojao već spreman model. Bio je to model sovjetske književnosti i tada izrazito normativnoga sustava socijalističkoga realizma. Poduzimalo se mnogo da se taj model popularizira i da se hrvatska književnost estetskom sustavu socijalističkoga realizma što više približi. Prevođeni su mnogi sovjetski pisci: od Vladimira Majakovskog, čije je pjesme u svom izboru još pred rat prevodio crnogorski pjesnik Radovan Zogović, objavljujući ih u zagrebačkom lijevom »Izrazu«, preko Mihaila Šolohova, pisca *Tihoga Dona* i *Uzorane ledine*, do Aleksandra Fadejeva i Nikolaja Ostrovskog (*Kako se kalio čelik*), a pojavljivali su se u časopisima i teorijski članci sovjetskih kritičara na kojima se tumačila teorija i praksa socijalističkoga realizma.

Novi horizontalni kontinuitet tako je uspostavljen: s jedne strane prema sovjetskoj književnosti, s druge strane prema zapadnoevropskim piscima koji su predstavljali evropsku antifašističku književnost: Louisu Aragonu, Bertoltu Brechtu i otprije popularnom Federicu Garciji Lorki, a počelo se prevoditi i suvremene čehe, Slovake i Poljake (J. Tuwim, J. Iwaszkiewicz, Z. Nałkowska i dr.). Ostajalo je

otvorenim pitanje vertikalnog kontinuiteta. Ovaj se teško dao uspostaviti prema modelu što ga je u odnosu prema povijesti književnosti stvorila teorija socijalističkoga realizma: hrvatska je književnost imala vrlo razvijenu renesansnu i baroknu književnost, postojala je i tradicija književnosti u funkciji konstituiranja i jačanja nacije, ali je hrvatski realizam bio relativno slabije razvijen. Vrlo je jaka, međutim, bila neposredna najbliža tradicija koja je, kako smo vidjeli, igrala stanovitu ulogu u pjesništvu za vrijeme narodnooslobodilačke borbe. Modernist Nazor postao je u vrijeme oslobađanja zemlje nosiocem hrvatskog suvereniteta, a jedan od predstavnika bez sumnje moderne hrvatske poezije najviše slavljеним pjesnikom hrvatskog i srpskog martirija, kojemu su se obraćali mnogi poslijeratni pjesnici u potrazi za autentičnom inspiracijom pjesničkoga angažmana. Goranu se poslije rata obraća Tadijanović (*Goranov epitaf skriven u planinskom lišću*, 1945), Nazor (*Tužaljka za mladim palim drugom*, 1948), ali i mlada još pjesnikinja Vesna Parun (*Oproštaj u bronci*, 1948) kojoj će pripasti čast da s Jurom Kaštelanom, također Goranovim poštovaocem (*Uspomeni Gorana Kovačića*, 1957),<sup>33</sup> otporima dogmatskih kritičara uprkos, otvori nove stranice povijesti hrvatskoga pjesništva.

S druge strane revolucionarnu hrvatsku književnost predstavljao je, dakako, još uvijek Miroslav Krleža koji se poslijeratnoj književnosti morao nametnuti svojim golemim opusom, velikim dijelom nastalim u opreci prema normativnoj estetici, a svakako je u svijesti hrvatskih književnika morao biti nazočan i njegov posljednji predratni sukob s lijevim dogmatičarima izražen u časopisu »Pečat« (1939—1940). Naposljetku, u poslijeratno je razdoblje prenio svoje pjesništvo i jedan od najvećih virtuozu hrvatske umjetničke riječi — Tin Ujević.

Model socijalističkoga realizma svojim pozivom na tradicije evropskog i ruskog realizma (Lukáčsevi radovi prevođeni su, dakako, također u to vrijeme u Jugoslaviji) i na socijalno-pedagoške modele sovjetske književnosti, onako kako je prihvaćen u jugoslavenskoj književnoj kritici

<sup>33</sup> Usp. J. Skok, *Književna riječ o Goranu*, »Mogućnosti« 1973, 5—6, str. 79—83.

prvih poslijeratnih godina, značio je poricanje upravo tog izravnog kontinuiteta hrvatske književnosti koji možemo predočiti linijom Kranjčević—Matoš—Krlježa ili Matoš—Ujević. Sukob s dogmatikom i normativnom primjenom književnopovijesnoga modela socijalističkog realizma nazirao se zbog toga vrlo rano: npr. u značajnom otporu u hrvatskoj književnoj sredini kojim je dočekan kritika prve hrvatske poslijeratne srednjoškolske čitanke, knjige Vice Zaninovića *Primjeri iz književnosti* (Zagreb, 1947). Autoru ovoga udžbenika zamjereno je, naime, što je u svoju hrestomatiju unio veći broj tekstova »dekadentnih« pjesnika — Matoša i Ujevića. Naoko je bilo sporno samo nekoliko tekstova u jednoj čitanci; u biti bila je riječ o negaciji ne samo jedne struje u hrvatskoj književnosti, već temelja njezine modernosti; njezinoga najbližeg kontinuiteta. Uskoro će taj kontinuitet biti uspostavljen: Ujević će postati majstorem kojemu će se obraćati mladi, Matošu će već 1953. početi izlaziti *Sabrana djela* u izdanju najreprezentativnije hrvatske ustanove — Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.

Nije također nimalo slučajno što će se među imenima koja su stala na čelo razdoblja koje smatramo suvremenim razdobljem hrvatske književnosti naći pisci koji su prije rata nastupili u Krlježinu »Pečatu« ili u njemu surađivali. Tako se upravo u tom osporavanom lijevom časopisu prvi put pojavila proza Ranka Marinkovića u kojoj je već zarana upravo Ivan Goran Kovačić kao kritičar pronašao »solidni realizam... okrijepljen brabantkim humorom i raspojasanošću, punokrvošću flamanskih kermesa« i isticao njezin nimalo realistički, vrlo moderan suodnos s predratnom evropskom i jugoslavenskom zbiljom, uočavajući upravo u toj prozi znakove onoga stanja kojega će naposljetku i sam postati žrtvom:

»Skoro bi se čovjek zarekao, da možda nigdje u našoj novelistici, osim u Krlježe i Ive Andrića, manje u nekih mlađih pisaca, nema toliko darovito iznesenih podsvijesnih stanja, nesvijesnih primisli, bunovnih maglovitosti, bolesnih natega živaca, sanja, bulažnjenja, snohvatica, prividenja, freudovskih kompleksa. Njegova proza *Hiljadu i jedna noć* (»Pečat« br. 5—6, 1939) ulazi toliko u psihu svakoga građanina, savremenika naših civiliziranih, avionskih, bombaških i plinskih vremena, da izražava jedno savremeno

općenito psihičko stanje na nekoliko stranica, izraženo neobično invenciozno, toliko jezovito, da nas nehotice upućuje na usporedbu s fantastičnim piscima i vizionarskim slikarima... A u centru svega stoji Nož, kao najhladnije i najbarbarskije ubojito sredstvo...«<sup>34</sup>

Proza Ranka Marinkovića, objavljivana poslije rata u *Prozama* (1948) i *Rukama* (1953), izravno se nastavlja na njegovu predratnu prozu: pisac ostaje vjeran realijama socijalnog mikrokozma dalmatinskog, prividno od velikog svijeta izoliranog otoka, ali on još više ostaje vjeran svojem ironično-grotesknom suprotstavljanju svakoj mitologiji i dosljedan u izražavanju tjeskobe koja ga obuzima pri dodiru sa snagama brutalnog Zla, u kojemu gdje gdje možemo identificirati preko pojedinih aluzija (*Benito Floda fon Reltih*) zlo fašizma, ali je to Zlo u biti samo naličje općenite karnevaleskne situacije u kojoj se nalaze likovi Marinkovićevih »oridinala«, provincijskih čudaka i mitmana. Već u svome oslanjanju na karnevalesknu i grotesknju literaturnu tradiciju, koja je odigrala tako veliku ulogu u konstituiranju Krlježinih *Balada*, a koju Goran Kovačić dovodi u vezu s brabantkim humorom i flamanskim kermesima, a napose u svojoj oporbi bilo kakvoj mitologizaciji, Marinković razvija u hrvatskoj prozi model koji je u biti suprotan modelu što ga je nuđao socijalistički realizam četrdesetih godina. Ujedno, Marinković svojim »prozama« stvara i kontinuitet hrvatskoj književnosti na njezinoj proznoj vertikali koja ide od Ante Kovačića, preko Matoša do Krlježe, a odatle do Marinkovića, da bi nešto kasnije dobila svoju potvrdu u otočkom mikrokozmu Slobodana Novaka.

U »Pečatu« je također počeo objavljivati i drugi istaknuti hrvatski prozni pisac, u ovom slučaju monološko-asocijativnog načela, Petar Šegedin, koji je u svojim romanima *Djeca božja* (1946) i *Osamljenici* (1947), nasuprot zahtjevima za oblikovanjem herojskoga čina gradio svoje likove bilo na doživljaju djetinjstva bilo na analizi ljudske otuđenosti u atmosferi straha, nesigurnosti i ugroženosti. A upravo je Šegedinu pripala zasluga da u svome referatu na II kongresu književnika Jugoslavije, u Zagrebu 1949, prvi jasno i odlučno pragmatičnim zahtjevima koji su sve

<sup>34</sup> I. G. Kovačić, *Eseji i ocjene*, Zagreb 1946, str. 196.

češće postavljani pred književnost suprotstavi kategoriju »ljudskog smisla« kako ju je formulirao Marx u *Ekonomsko-filozofskim rukopisima* iz god. 1844.

Naredne, 1950. godine uspostavljen je ponovo kontinuitet s predratnom hrvatskom poezijom. Iste godine i u istoj nakladi pojavljuju se zbirke pjesama predstavnika dviju pjesničkih generacija. U »Zorinu« izdanju izlazi *Rukovet pjesama* Tina Ujevića, pjesnika koji je bio osporavan sa strane dogmatične kritike, a koji je svoj izrazito esteticistički stav na kojemu se temeljila njegova poezija, prenio kroz vrijeme koje takvu stavu očito nije pogodovalo; s druge pak strane te se godine pojavljuje pjesnička zbirka Jure Kaštelana *Pijetao na krovu* koju će objeručke prihvatiti mlado pokoljenje hrvatske književnosti zbog toga što je njome uspostavljen kontinuitet s predratnim razvitkom hrvatskoga pjesništva i izraženo njegovo trajanje kroz godine oslobodilačke borbe sve do vitmanovskog izražavanja zanosa u godinama kada su se veliki ideali čovjekova oslobođenja činili tako dohvatljivima u humanistički shvaćenom pojmu socijalizma.

Ranko Marinković, Petar Šegedin u prozi; Jure Kaštelan i Vesna Parun u pjesništvu — i još jedan suborac Krležin, Marijan Matković u drami — otvorit će tih godina nove prostore hrvatskoj književnosti, koje će uskoro popuniti cijela jedna nova generacija suvremenih hrvatskih književnika.

## SOCIJALISTIČKI REALIZAM (Leksikografska obrada)

**Književna doktrina** Socijalistički realizam možemo odrediti kao normativnu književnu doktrinu koja se konstituirala u tridesetim godinama unutar ruske sovjetske književnosti i obuhvatila druge nacionalne književnosti Sovjetskog Saveza, a poslije drugog svjetskog rata njezine su se temeljne norme priznavale i u književnostima drugih zemalja koje su prihvatile socijalistički model kakav se bio razvio u SSSR-u. Kao doktrina, socijalistički realizam bio je utjecajan počevši od tridesetih godina i na književnoj ljevici u svijetu, prije svega u zemljama s utjecajnim komunističkim radničkim pokretom i partijama, pa je jamačno najočitiiji primjer prihvaćanja doktrine socijalističkog realizma u zapadnoj Evropi Aragonov spis *Pour un réalisme socialiste* (*Za socijalistički realizam*, 1935), a osobito žive diskusije oko socijalističkoga realizma možemo zabilježiti i u Čehoslovačkoj tridesetih godina, gdje je, kao i u Francuskoj, komunistička partija bila legalna i imala svoje legalne novine i revijalne organe.

Termin socijalističkoga realizma prihvaćen je u sovjetskoj književnoj kritici između 1932. kada su odlukom CKSKP (b) raspuštene mnogobrojne književne organizacije, koje su se bile pojavile u sovjetskim dvadesetim godinama, u ime stvaranja jedinstva sovjetskih pisaca i nastojanja oko izgradnje jedinstvenog normativnog književnog modela koji bi književnost stavio u službu »velikog napora« na industrijalizaciji i kolektivizaciji zemlje. Sam

termin, premda se spontano pojavljivao i ranije, pripisivan je Staljinu i njegovim razgovorima s Gorkim, a obaveznost »metode« socijalističkog realizma za cjelokupnu sovjetsku književnost ozakonjena je na I kongresu sovjetskih pisaca 1934. statutom Saveza sovjetskih pisaca, dok je sama »metoda« (pojam »metode« unijeli su u sovjetsku književnost već ranije »proleterski književnici« iz RAPP-a) protumačena u temeljnom referatu Maksima Gorkoga, Buharinovu referatu o poeziji i Radekovu referatu o stranim književnostima (na Kongresu bio je nazočan i veći broj delegata iz inozemstva), a posebno jasno određena u Ždanovljevu govoru. Međutim, usprkos jedinstvu u osnovnim postavkama, ni ovi temeljni dokumenti nisu pridavali jednako značenje ni isti opseg pojmu koji je tek u kasnijim godinama počeo pokrivati cijeli normativni estetski sustav. Tek je naknadno doktrina socijalističkoga realizma dobila i svoje dublje, filozofsko tumačenje, zahvaljujući Liščicovoj interpretaciji sakupljenih fragmenata Marxovih i Engelsovih izreka o književnosti i umjetnosti (zbornik *Marks i Engel's ob iskusstve*, s F. P. Šilerom 1933, potpunije izdanje 1938) kao i Lenjinovih iskaza (*Lenin o kul'ture i iskusstve*, 1938), zatim Lukácsevoj teoriji realizma kao najvišega stupnja u razvitku književnosti (*Uz povijest realizma — K istorii realizma*, 1939, i dr., posebno radovi o romanu), a također i *Teoriji odraza* (*Teorija otraženija*, prvo rusko izdanje, 1936) bugarskog, i u nas poznatoga, filozofa Todora Pavlova.

Premda je sam termin socijalističkoga realizma u javnu i općenitu upotrebu uveden 1934, i tek je poslije toga datuma poslužio izgradnji normativnog estetskog sustava, zahtjevi za »monumentalnim« ili »sintetičkim« realizmom pojavljivali su se u sovjetskoj književnoj i umjetničkoj kritici već u dvadesetim godinama u raznih autora (Lunačarski, Aleksej Tolstoj, Juonov »veliki stil« u likovnim umjetnostima i dr.), pokušaji izgrađivanja normativne doktrine razvijali su se pod parolom »dijalektičko-materijalističke metode u književnosti« u okrilju organizacije »proleterskih pisaca« (RAPP), a i sam Gorki već davno prije listopadske revolucije, a u borbi s ruskim »dekadentstvom«, zalagao se za optimističku književnost s izrazitom društvenom funkcijom »ozdravljivanja« ruskoga društva. Uvelike su, dakako, bile nazočne prilikom nastajanja doktrine i estetske tendencije koje su se razvijale u radničkom pokretu unutar II internacionale, a koje su pogodovale prihvaćanju doktrine i izvan Sovjetskog Saveza.

U Jugoslaviji je doktrina socijalističkoga realizma prihvaćena na književnoj ljevici također u tridesetim go-

dinama, ali je, zbog cenzure, primjenjivan pojam »novog realizma« (Đ. Jovanović, *Književnost i novi realizam*, 1936; B. Ziherl, *O realizmu v literaturi*, 1941, i dr.), ali je ovom pojmu suprotstavljan i pojam »dijalektičkog realizma« koji bi imao odgovarati književnostima drugih tradicija i njihova položaja u kapitalističkim zemljama (M. Ristić, *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana*, 1935). Pojam socijalističkoga realizma nije upotrebljavao, a normativnoj estetici odlučno se suprotstavljao i najznačajniji predstavnik književne ljevice u Jugoslaviji — Miroslav Krleža, koji je u svome ljubljanskom referatu 1952. dao oštru kritiku Ždanovljeve dogmatske interpretacije socijalističkog realizma.

**Temeljne postavke doktrine** Na Kongresu sovjetskih pisaca 1934. socijalistički realizam definiran je statutarnom odredbom:

»Socijalistički realizam kao temeljna metoda sovjetske umjetničke književnosti i književne kritike traži od umjetnika istinito, povijesno-konkretno prikazivanje zbilje u njezinom revolucionarnom razvitku. Pri tome se istinitost i povijesna konkretnost umjetničkoga prikazivanja zbilje mora spajati sa zadaćom idejnog prestrojavanja (rus. *peredelki*) i odgoja trudbenika u duhu socijalizma.«<sup>1</sup>

Prema tome, temeljno je načelo metode — zahtjev za odgojnom, socijalno-pedagoškom društvenom funkcijom književnosti i umjetnosti i vrednovanjem zbilje sa stajališta socijalizma i partije (načelo »partijnosti« koje se izvodi iz Lenjinova članka *Partijska organizacija i partijska književnost*, 1905). Ovaj temeljni zahtjev povlači za sobom i normu pristupačnosti književnog i umjetničkog djela širokom krugu čitalaca, pa prema tome i oslanjanje na tradicionalne stilske oblike (odatle stalna borba teoretičara socijalističkoga realizma protiv »formalizma«), a to je u Rusiji moralo značiti prihvaćanje realističkih stilskih tradicija i isticanje parole »učenja u klasika«. Isticanje socijalno-pedagoške funkcije vodilo je i prema zahtjevima za stvaranjem likova kao nosilaca etičkih i društveno-političkih vrijednosti — tzv. »pozitivnih junaka« koji su imali biti suprotstavljeni »negativnim junacima« — ali i kao

<sup>1</sup> *Pervyj vsesozuznyj s'ezd sovjetskih pisatelej. Stenografičeskij očet*, Moskva 1934, str. 716.

reprezentanata određenih društveno-političkih težnji (odatle isticanje načela »tipičnoga« s pozivom na jedno Engelsovo pismo i učestale interpretacije »tipičnoga« kao društveno-političke kategorije). »Prikazivanje zbilje u njezinom revolucionarnom razvitku« značilo je također zahtjev za povijesnim optimizmom djela, a odatle također i teorija o »romantizmu« kao svojstvu ili sastavnom dijelu socijalističkog realizma kao metode. Odatle također neprestana kritika tzv. »naturalističkih« tendencija u književnosti kao suprotnih »romantičnom« načelu povijesnoga optimizma.

Doktrina socijalističkog realizma, proglašavajući u vrijeme I kongresa SSP načelo stilske tolerancije, već je svojom prvotnom normativnošću, a zatim i stalnom borbom protiv »modernizma«, shvaćenoga kao opozicije realizmu i socijalističkom realizmu (realizam je prethodnog razdoblja dobio već u referatu Gorkoga atribut »kri- tički« čime je ujedno naglašen »afirmativni«, »potvrđni«, rus. *utverždajuščij* karakter socijalističkog realizma), tj. nijekanjem tradicije ruskog simbolizma i avangarde, izuzev kada su dijelovi te tradicije odgovarali temeljnim koncepcijama odgojne književnosti (Staljinova kanonizacija Majakovskog 1935), znatno utjecala na stvaranje stilskog jedinstva, a prema tome i jedinstvene stilske formacije koja je podržavala ili slijedila normativni sustav.

**Stilska formacija** Kao stilska formacija socijalistički realizam slijedi jedan od svojih prvih modela, Gorkijev roman *Mati* (*Mat'*, 1906) i druga njegova djela, a Gorki se i u nauku o socijalističkom realizmu smatra njegovim utemeljiteljem. Modelotvorački je za ovu formaciju i Fadejevljev roman *Poraz* (*Razgrom*, 1927), a dijelom i — kao tzv. »proizvodni roman« — Gladkovljev *Cement*. Ona se, međutim, sustavno razvija u tridesetim godinama u svim sovjetskim književnostima, a u mnogim podudarnim oblicima i izvan granica SSSR-a, posebno u književnostima socijalističkih zemalja Evrope nakon 1945. Priznavajući obaveznost realističke tradicije (upravo je ovdje odigrao veliku ulogu Lukács kao književni teoretičar) i normativnost, ona je integrirala različite nacionalne književnosti unutar Sovjetskog Saveza, a djelovala je i na procese u književnostima izvan Sovjetskog Saveza, iako u tim književnostima u pravilu jedva možemo govoriti o koherentnim i razgranatim formacijama sve do strukturiranja socijalističkih država

na evropskom istoku i pokušaja prihvaćanja sovjetskog kulturnog modela krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina.

Od realizma preuzima socijalistički realizam nasljeđe romana kao vrste koja omogućuje modeliranje društvenih odnosa na temelju suprotstavljenih likova i karaktera. Romani koje ubrajamo u ovu formaciju i nadalje nastoje da karaktere motiviraju socijalno-psihološki, ističući napose klasne motivacije djelovanja (svi likovi osim Levinsona u Fadejevljevu su *Porazu* klasno motivirani), ali često takve motivacije shematiziraju, a ne rijetko se socijalno-psihološka motivacija zamjenjuje ideološkim finalitetom karaktera (djelovanje karaktera određuje tada u manjoj mjeri njegova klasna pripadnost ili porijeklo, a u većoj njegova idejna svrsishodnost — njegov ideal: Levinson je malograđanskoga porijekla, ali je čovjek »osobite pasmine« — komunist). Socijalno-pedagoška funkcija romana uvjetuje hijerarhizaciju unutar karakterološkog segmenta strukture i pojavu središnjeg »junaka« djela kao nosioca vrlina dostojnih oponašanja (»snage primjera«). Takvi su »junaci« npr. Pavle Vlasov u *Materi* Gorkoga, Levinson, Davidov u Šolohova (*Uzorana ledina*), Korčagin u Ostrovskoga (*Kako se kalio čelik*).

Zasebni je tip romana što ga je razvila stilska formacija socijalističkoga realizma tzv. »proizvodni roman« koji ima oblikovati čovjeka u radnom procesu. Ovaj roman ima svoje preteče u evropskom naturalizmu (Zola, motivi u dramama Gerharta Hauptmanna), ruskoj varijanti naturalizma (G. Uspenski, Mamin-Sibirjak i dr.), evropskim i američkim književnicima koji su bili vezani za radnički pokret (Upton Sinclair, Jack London), a napose u ciklusu romana *La peine des hommes* Pierrea Hampa koji su obilno prevedeni na ruski upravo u dvadesetim godinama (1924—1925), u vrijeme Gladkovljeva *Cementa* (1925). Sovjetski proizvodni roman gradi se pretežno na fabuli u kojoj se »junak« suočuje sa zadatkom obnove ili izgradnje industrijskog postrojenja odnosno organizacijom kolhoza na selu, i prevladavajući prepreke (otpori specijalističke inteligencije, sabotaze koje organiziraju kontrarevolucionari, otpori u socijalno-psihološkim strukturama radnika ili seljaka i dr.) ostvaruje cilj. Takve fabule nose strukturu *Cementa*, prvoga dijela Šolohovljeve *Uzorane ledine* (*Podnjataja celina*, I—1932, II—1960), Katajevljeva romana *Vrijeme, naprijed!* (*Vremja vpered*), Leonovljeva »proizvodnog romana« *Sot'* i drugih reprezentativnih djela. U mnogim »proizvodnim romanima« dosta mjesta zauzimaju i opisi tehnoloških procesa ili bar informacije



o organizaciji i načinu proizvodnje te problemima koji se postavljaju pred agense romana. Prvi romani toga tipa odlikovali su se i unošenjem jezičnih žargonizama, dijalektizama (ako se radi o romanima s temom kolektivizacije, npr. Panfjorovljeva *Brusila*, prva redakcija Šolohovljeve *Uzorane ledine*) i profesionalizama, ali je načelo dostupnosti i standardizacije jezika književnosti u tridesetim godinama s vremenom odstranjivalo ova narušavanja jezične norme.

Novela u ovoj stilskoj formaciji zauzima relativno malo mjesta, pa sovjetske tridesete godine nisu sklone manjim proznim vrstama kao ni dokumentarnom ogledu (*očerk*) što ga je propagirala sovjetska avangarda, suprotstavljajući ga upravo romanu. Od proznih djela s malim stupnjem beletrizacije zbiljskoga socijalistički realizam prihvatio je ipak djela koja su neposredno izražavala vjeru u mogućnost socijalističkog »preodgajanja« čovjeka i imala neposrednu socijalno-pedagošku funkciju (Makarenko, *Pedagoška poema* i dr.).

Poezija socijalističkog realizma u svojim temeljnim modelima postaje izrazito narativnom, oslanjajući se na Njekrasova i rusku usmenu tradiciju, tendira prema epici ili neposrednom apelu (Tvardovski, Isakovski i dr.). Razvija se i pjesnički tekst namijenjen pjevanju, također kao oblik neposredne društvene funkcije u masama (»masovna pjesma«).

Drama se isprva oslanjala na avangardno-ekspresionističke oblike, funkcionalizirane prema općim načelima koja smo istakli govoreći o romanu (Višnevski, *Optimistička tragedija*; ranije Pogodinove drame), ali je u kasnijem slijedu upravo ona najočitiije pokazivala opasnost didaktičke shematizacije, pa je upravo na tom području najprije došlo do uočavanja gubljenja društvene funkcionalnosti umjetničkoga djela i njegove socijalno-pedagoške svrsishodnosti kada se ono podredi krutim normama neposredne političke instrumentalizacije i »izmiče prikazivanju životnih suprotnosti«, kako je pisala »Pravda« 1952. u članku *Prevladati zaostajanje dramskog stvaranja*.<sup>2</sup>

Ako temeljni model socijalističkog realizma pretpostavlja preuzimanje elemenata realističkih struktura i njihovo mijenjanje u skladu s promijenjenom funkcijom, onda ga u biti dopunjuju ona književna djela koja priznaju osnovne norme sustava, ali polaze od drugih tradicija.

<sup>2</sup> Usp. *Istorija ruskoj sovjetskoj literatury* III, Moskva 1968, str. 162.

Tako smo već naglasili avangardno-ekspresionističke tradicije u dramskim djelima Višnevskog i Pogodina. Jamačno bi u prozi valjalo naglasiti modelotvoračkoj tradiciji Tolstojevoj (koja se smatrala prihvatljivom u novom normativnom sustavu, a slijedio ju je kako Fadejev tako i Šolohov i Aleksej Tolstoj u *Hodu po mukama*) suprotstavljenu nekanoniziranu tradiciju Dostojevskoga i ruskoga »kazivanja«, koja je omogućila Leonovu da očuva integritet svoje kreativnosti. Također bi valjalo istaknuti neposredno oslanjanje na tekovine avangardne ekspresivnosti i »litterature fakta« u brojnim »proizvodnim« romanima (V. Kajtajev, *Vrijeme, naprijed!* — s citatom iz antibirokratske satire Majakovskog!), a napokon i cijeli sklop pjesničkih djela koja su se opirala vodećoj liniji narativno-ruralističke poezije i oslanjala se na tekovine ruske avangarde, ponajprije, dakako, na naposljetku kanoniziranog Majakovskog (Asejev, Kirsanov). Upravo je pjesništvo najvećega pjesnika ruske avangarde koji je u svojim velikim spjevovima (*Lenjin, Dobro!*) i pjesništvu retoričkoga apela nedvojbeno stvorio avangardni model poezije socijalno-pedagoške namjene, kanonizirano jednom u cjelini, moralo s jedne strane potvrditi temeljne zásade doktrine socijalističkoga realizma, ali s druge strane iznutra osporavati cijelu stilsku formaciju, tvoreći temeljnu opoziciju načelu oslanjanja na »klasičke« realizma. Odatle stalno vraćanje sovjetske (i ne samo sovjetske) književne kritike i javnosti, kao i sovjetskih pjesnika na pitanje o tradiciji Majakovskog, od Buharinove negacije Majakovskog kao temeljnog modela 1934. preko Staljinove kanonizacije godinu dana poslije Kongresa, sve do ponovnog izdavanja *Sveukupnih djela* 1955. i recitacija mladih pjesnika ispod spomenika Majakovskom krajem pedesetih godina.

### Novije interpretacije pojma

Realističke strukture na temeljima kojih se razvijala stilska formacija socijalističkog realizma porijeklom su dakako gubile svoju društveno-analitičku funkciju i modificirale su se unutar nove formacije u skladu s normativnim zahtjevima za izrazitom hijerarhizacijom ne samo moralnih i etičkih, nego i socijalnih i političkih vrijednosti i sa sve naglašenijim vrednovanjem društvenih pojava u skladu s potrebama politike. To je vodilo prema sve češćoj shematizaciji djela, »ilustrativnosti« u odnosu na dnevne političke teze, a načelo povijesnoga optimizma i prema izrazito apologetskom odnosu prema društvenoj zbilji (tzv. »laki-

ranje zbilje« — rus. *lakirovka dejstvitel'nosti*), što je sve u biti prijetilo gubitkom spoznajne funkcije književnosti a s njom i funkcije koju je doktrina književnosti i umjetnosti namijenila. Staljinov zahtjev za izrazitom funkcionalizacijom književnosti vodio je, nimalo paradoksalno, prema njezinoj defunkcionalizaciji. Normativnost doktrine morala je oslabiti za vrijeme rata 1941—1945, koji je narušio hijerarhiju unutar stilske formacije kakva se konstituirala u tridesetim godinama, upućujući književnost na »operativne« kraće oblike koji nisu dopuštali hijerarhizaciju pojava, uvelike negirao načelo povijesnog optimizma tragičnošću svoga zbivanja, dok je općepatriotski njegov značaj »domovinskog rata« nijekao književni model utemeljen na klasnim determinantama (motivacijama). Poslije pobjedonosnog završetka rata, međutim, slijedi povratak normativizmu u *Odluci CK SKP (b) o časopisima »Zvezda« i »Leningrad«* (1946) i Ždanovljevoj interpretaciji socijalističkog realizma kao »metode« u kojoj nema mjesta iskazivanju intimnih i tragičnih osjećaja (paradigma Ane Ahmatove) niti društvenoj kritici i grotesknom humoru (paradigma Mihaila Zoščenka), pa se tako normativizam dogmatizira i za neko vrijeme ugrožava društveno funkcioniranje književnosti.

Već 1952. počinje se tražiti izlaz iz te situacije, a karakteristično je za nju da se prva rješenja vide u povratku na tradicionalnu za rusku književnost društveno-analitičku funkciju, pa čak i u njezinim satiričkim varijantama. Dolazi do poremećaja unutar strukture djela: »junaci« postaju »pozitivni« i sukoba nema (postoji čak i »teorija beskonfliktnosti« prema kojoj kretanje u društvu ide pravcem »od dobrog boljemu«), pa valja uspostaviti ravnotežu — uvesti »negativne likove« i stvoriti sukobe. Dolazi do poremećaja u strukturi općih modela: svi modeli »potvrđuju zbilju«, svi su apologetski, pa valja i tu uspostaviti ravnotežu — nasuprot apologetici uvesti satiru. Dolazi se do jednostavnog zaključka koji se izvodi iz ruske tradicije: »potrebni su nam Gogolji i Ščedrinik«. Do tog je zaključka došao i Malenkov na XIX kongresu SKP (b), ostajući tako, dakako, unutar dogmatskog normativizma i njegova sustava.

Potreban je bio obračun s »kultom ličnosti« na XX kongresu da bi se postupno prevladao i dogmatski normativizam i raširilo shvaćanje socijalističkoga realizma i po opsegu i po sadržaju pojma. Doktrina je počela tada gubiti svoj normativni značaj, a pojam socijalističkog realizma doživljavao je nove interpretacije: od pokušaja njegova sužavanja na vodeći »pravac« sovjetske književnosti

uz koji mogu supostojati i drugi pravci (u tome se smislu počelo govoriti i o »socijalističkom romantizmu« i sl.) do njegova širenja prema oblicima koji se teško daju dovesti u vezu sa značenjem pojma »realizam« (u pojam socijalističkog realizma uključivani su i oblici znanstvene fantastike, groteskna fantastika, evropska i sovjetska avangardna književnost — pod uvjetom idejnoga opredjeljenja), pa se pojam počeo poistovećivati sa »socijalističkom književnošću« uopće ili je pak postao sinonimom za sovjetsku književnost, odnosno znakom njezine temeljne idejne orijentacije i poštovanja temeljnih normi društvenoga i književnoga ponašanja.

Kritički se na nove interpretacije pojma osvrnuo na Moskovskom slavističkom kongresu 1958. Henryk Markiewicz:

»Ako autoritativni teoretičari socijalističkoga realizma danas tvrde da je on 'otvoren' prema svim formalnim rješenjima koja služe socijalističkoj ideji, onda treba na to reći: to više nije onaj socijalistički realizam koji se konstituirao kao književna struja [*prqd literacki*, u značenju koje mu Markiewicz pridaje, blizak je našem pojmu 'stilska formacija'] s određenom premda ne i krutom poetikom dvadesetih-tridesetih godina, u stvaranju Gorkoga, Šolohova, Gladkova, Alekseja Tolstoja. To je naprosto socijalistička književnost koja obuhvaća različite književne struje, kako realističke tako i nerealističke [...] Valja uz to primijetiti da se odrednica 'stvaralačke metode' u odnosu prema tako shvaćenom socijalističkom realizmu ne čini primjerenom. Usprkos namjerama — upravo ta odrednica sugerira opstojnost određenih pravila umjetničkoga ponašanja; valjalo bi je primjenjivati u povijesti književnosti samo kada se radi o književnim strujama s kodificiranom zatvorenim normativnom poetikom.«<sup>3</sup>

Izvan SSSR-a do napuštanja socijalističkog realizma kao doktrine koja se pokušavala uvesti prema sovjetskom modelu došlo je najprije u Jugoslaviji gdje se socijalistički realizam nije uspio ni razviti u zasebnu stilsku formaciju, niti su se razvile vlastite interpretacije pojma, pa se relativno brzo napustio kako estetski normativizam tako i upotreba pojma koji je uvođenju normativnog sustava imao poslužiti, a i normativizam i sam pojam doživjeli su

<sup>3</sup> *Z polskich studiów slawistycznych*, Warszawa 1958, str. 229.

kritiku, ponajprije u Šegedinovu referatu na zagrebačkom Kongresu književnika 1949, a zatim i u Krležinu ljubljanskom referatu. Kratkotrajno je zapravo bilo i razdoblje dogmatskog normativizma u poljskoj književnosti. Program socijalističkog realizma istaknut je u njoj upravo u vrijeme kada se u Jugoslaviji od njega odustajalo — na Kongresu književnika u Szczecinu 1949, kada je Stefan Żółkiewski u svome referatu podvukao upravo normativno značenje pojma:

»Naš je kriterij vrednovanja, naša je estetska norma socijalistički realizam.«<sup>4</sup>

Do otvorene diskusije s birokratsko-normativnim odnosom prema književnosti došlo je u Poljskoj 1954. povodom XI sjednice Savjeta za kulturu i umjetnost, ali je za napuštanje doktrine, a zatim i pojma u njegovoj primjeni na poljsku književnost, odlučnom postala godina 1956, a u njoj XIX sjednica Savjeta za kulturu i umjetnost održana u ožujku, dakle prije tzv. »poljskog listopada« u političkom životu zemlje. U šezdesetim godinama doktrina je počela gubiti svoju vrijednost i u Čehoslovačkoj.

## ROMAN

(Leksikografska obrada)

### Pojam romana

Roman možemo ukratko odrediti kao veliku proznu fikcionalnu književnu vrstu. Sam pojam u našu je terminologiju kao i u njemački pojmovni sustav ušao iz francuske književnosti gdje se od 12. st. tako nazivalo djelo na pučkom jeziku (*lingua romana*) u opreci prema učenom jeziku (*lingua latina*); u 13. st. tako se naziva fikcionalna (izmišljena) pripovijest u prozi ili stihu, a tek krajem tog stoljeća ograničio se termin samo na prozu. U 17. st. pojam prelazi iz Francuske i u druge evropske književnosti, ali engleski pojmovni sustav za ovu vrstu uvodi pojam *the novel* (prema tal. *novella* — »nešto novo«, u nas 'novela' za kraći prozni oblik). Ni Poljaci ne prihvataju pojam 'roman' već se služe svojim terminom *powieść*, a i Rusi se često kolebaju hoće li koje djelo zvati roman ili *povest'*, s time da se drugi termin odnosi danas pretežno na manje oblike, pa tako imamo niz: *rasskaz* (u nas: novela) — *povest'* (u nas: pripovijest ili kraći roman) — *roman*.

### Poteškoće u definiranju

Tijekom svoje povijesti roman je trpio znatne strukturalne mijene, pa je stoga danas teško dati sveobuhvatnu definiciju romana, i moramo se uglavnom zadovoljiti opisom njegovih najčešćih, premda promjenljivih, osobina kao proznoga djela velikoga opse-

<sup>4</sup> H. Maciąg, *Literatura Polski Ludowej 1944—1964*, Warszawa 1974, str. 67.

ga. Poteškoće dolaze očito otuda što je roman nastao kao opreka već postojećem sustavu književnih vrsta. Prema sovjetskom teoretičaru Bahtinu »roman nema takvoga kanona kao druge vrste: povijesno su djelotvorni samo pojedini uzorci romana, ali ne kanon vrste kao takav«, pa i danas »vrstotvoračke snage djeluju pred našim očima: rađanje i uspostavljanje vrste romana dešava se pri punom svjetlu povijesnog dana. Okosnica romana kao vrste još nije otvrdnula, pa ne možemo unaprijed predvidjeti sve njegove plastičke mogućnosti«.<sup>1</sup>

Roman je, dakle, nastajao izvan sustava književnih rodova i vrsta kanoniziranih u antičkoj, renesansnoj i klasičističkoj književnosti, kao »slobodni oblik« koji se odupire normama i dovršenosti, neprestano se mijenja i svojim postojanjem, napose od 18. st. dalje, utječe na mijene u genološkom sustavu. Već u svome nastajanju i kasnije, roman dopušta miješanje različitih stilova, čak proze i stiha, a i različitih tipova jezika: standardnog jezika i dijalekata, žargona i profesionalnih govora, a izvor mu je pučko pripovijedanje koje dopušta miješanje ozbiljnoga sa smiješnim, zbiljskoga s fantastičnim, povijesnoga s intimnim, epskoga s lirskim.

### Teorije romana

Početke teorije romana imamo već u 16. st. kod Talijana Giraldira i Pigne, a zatim kod Francuza De Bergeraca i Boileaua. Ali tek opat Huet u *Essai sur l'origine des romans* (*Ogled o porijeklu romana*, 1670) ukazuje na značenje romana i utječe na evropsku poetiku. Posebno se pak razvija teorija romana u 18. st., ali što je karakteristično, ponajprije u prilogima samih autora: Fieldinga, Wielanda, Rousseaua i Goethea. Najznačajniji je u to vrijeme teoretičar romana ipak Blankenburg koji u *Versuch über den Roman* (*Ogled o romanu*, 1774) priznaje roman punovrijednom književnom vrstom, baštinikom epa, s time što roman ne prikazuje čovjeka kao pripadnika određene zajednice i povijesno lice, već prije svega kao pojedinca. Na ovu se teoriju nastavlja Hegelovo shvaćanje romana, utjecajno do naših dana. Posebno su zaslužni za razvitak teorije romana i pisci evropskog realizma i naturalizma (Dickens, Balzac, Flaubert, Turgenjev, braća Goncourt, Zola, H. James i dr.), a dakako i kritičari koji su

<sup>1</sup> M. Bahtin, *Epos i roman*, »Voprosy literatury« 1970, str. 95—96.

djelovali u razdoblju dominacije ovih stilskih formacija (Bjelinski, Otto Ludwig i dr.). U to se vrijeme često ističe norma objektivnoga pripovijedanja (Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans — Prilozi teoriji i tehnici romana*, 1883) ili se roman shvaća kao mogućnost vjernog reproduciranja zbilje (Zola, *Le roman expérimental — Eksperimentalni roman*, 1880). Već tada neki teoretičari smatraju da je s naturalizmom roman iscrpio svoje mogućnosti, ali se uskoro pojavljuju novi tipovi romana koji stvaraju potrebu novoga određenja pojma. Tako Thomas Mann smatra potrebnim da brani roman kao punovrijednu modernu vrstu, a ova mnogo puta ponavljana obrana romana svjedoči o mnogim njegovim transformacijama koje se često doimlju kao simptomi krize same vrste, premda su prirodna posljedica njegove uvijek nedovršene strukture.

I u 20. st. mnogi romanopisci nastoje uvođenje novih oblika romana opravdati svojim teoretskim stavovima — od Virginije Woolf do Robe-Grilleta. Međutim, i pored toga i danas je još uvijek utjecajna Lukácseva teorija romana koja govori o tri temeljna evropska tipa: apstraktno-idealističkom, iluzionističkom romanu i sintezi obaju tipova, ali upravo ovaj teoretičar nije nikada pokazao dosta razumijevanja za modernije oblike romana. Ovi su pak oblici u novije vrijeme skrenuli pažnju na pitanje o mjestu i funkciji pripovjedača u romanu. Među onima koji su svoju pozornost posvetili tom pitanju ističu se Kayser, Stanzel i Booth.

U hrvatskoj i srpskoj književnosti već su zarana prevedeni romani, pa već odavno poznajemo i sam pojam romana (*Rumanac trojski*), ali kad izuzmemo srednjovjekovne romane, kao prevedena ili adaptirana djela, onda prvim izvornim romanom hrvatske književnosti možemo smatrati Zoranićeve *Planine* (1569) kao karakterističan primjer pastoralnog romana sa značajnim miješanjem proze i stiha. U svim jugoslavenskim književnostima dolazi do razvitka ove književne vrste, međutim, tek u 19. st., pa se tek tada počinje i u književnoj kritici sustavnije raspravljati o romanu: u Hrvatskoj posebno unutar polemike o realističkom i naturalističkom romanu, u člancima Kumičićevim, Iblerovim, Pasarićevim i dr.

Sažeto je, kratko i s mogućnošću mnogih konotacija govorio o romanu kao slobodnom obliku i o njegovoj »krizi« početkom našeg stoljeća Matoš 1912:

»Roman postade drugom polovinom prošlog vijeka glavni i dominantni oblik književni, pravi epos moderni,

apsorbirajući u slobodu svog oblika sve literarne druge vrste. Dominantna proza modernog života nađe svoj izraz u dominantnoj prozi modernog romana, koji nađe u Gustavu Flaubertu vrhunac svoje umjetničke forme. Lirski roman je iza Chateaubrianda uzeo sve elemente lirike, pa i lirski ritam, te je kasnija simbolična prosodija slobodnog stiha, stiha bez sroka, tek nastavak te lirske proze. Psihološki roman postade analitičan, pretvarajući se već u kritiku. Roman kao Jacobsenov i tu i tamo D'Annunziiov je sušti opis, čista slika. Ruski roman je krajnja konsekvencija ruske, većinom revolucionarne publicistike, pretvarajući se u veliku optužbu, u veliki opozicijski građanski čin. I pojavi se Zola sa svojim talmi- 'naučnim' romanom, kojega se ogorčeno odriče naučna Taineova kritika, koji svojom brutalnošću najzad pobuni francuski fini ukus i izazove reakciju, te se Zole, ukusom tuđinca (kako to lijepo dokazuje Barrès), ne odriče samo psihološki roman i cijela generacija pjesnika simbolista, već i ponajbolji đaci njegovi (kao Huysmans), pa se Zola zbog popularnosti baca sa spuštenim rogovima u arenu Dreyfusove afere.

Literarna savremena kriza je, dakle, u prvom redu kriza romana.<sup>2</sup>

U ovom Matoševu iskazu kao da je sažeta teorija romana kakvu je izgradilo 19. st., uključujući dojam o krizi romana u vrijeme Zoline pojave, ali posebno u tom iskazu valja naglasiti Matoševo insistiranje na slobodi oblika i na mogućnostima njegove interakcije s drugim oblicima — misao dakle koju danas nastoji razviti i razraditi Bahtin.

**Roman i ep** Roman je prema Hegelu i njegovim sljedbenicima »građanski ep«,<sup>3</sup> pa se ova književna vrsta često nastoji odrediti u odnosu prema »cjelovitoj« i »dovršenoj« strukturi klasičnoga epa, zapravo onakvoj kakvu je kodificirao evropski klasicizam. Iz ovih spekulativnih odrednica izdvajamo ovdje samo neke. Ako npr. ep nastoji oblikovati

<sup>2</sup> A. G. Matoš, *Književna kriza, Sabrana djela A. G. Matoša XVI*, Zagreb 1973, str. 71. (Istakao A. F.)

<sup>3</sup> Usp. G. Lukač, *Roman kak buržuaznaja epopeja u: Literaturnaja enciklopedija IX*, Moskva 1935, str. 795—832.

totalitet svijeta s izrazitom povijesnom distancijom, onda roman postavlja u središte individualizirana čovjeka prema kojemu se čitalac može odnositi kao prema suvremeniku. Nasuprot epu »roman se odriče izlaganja povijesnih činjenica i uzima ih samo s pojedinačnim događajem koji je njegov sadržaj; ali na taj način razotkriva pred nama unutrašnju stranu, naličje tako da kažemo, povijesnih činjenica, uvodi nas u kabinet i spavaću sobu povijesnog lica, čini nas svjedocima njegova kućnog života, njegovih obiteljskih tajni, pokazuje nam ga ne samo u paradnoj povijesnoj uniformi već i u kućnom haljetku i kalpaku.«<sup>4</sup> S druge strane, već je Goethe istakao »subjektivnost« romana nasuprot epu — jer je u romanu jače nego li u epu istaknuta autorova ili pripovjedačeva osoba. I jedno i drugo mogu, dakako, biti bitne značajke romana, ali samo u odnosu prema epu — ne i prema drugim književnim vrstama, s kojima — ponavljamo — roman dolazi u neposrednu interakciju, dok s epom roman u biti nije ni genetski povezan, pa se samo usporedbom »klasičnih« struktura rodova i vrsta (napose ako usvojimo rodovsku trijadu: epika, lirika, dramatika) i onih devetnaestostoljetnih može doći do ovih i drugih zaključaka o suodnosu romana i epa. U ruskoj znanosti o književnosti kritiku teorija izgrađenih na supostavljanju romana i epa dao je već Veselovski odgovarajući na pitanje *Povijest ili teorija romana?* (1886). Prema njemu »teorija romana htjela bi ojačati zakonitost njegovu [oblika], došaptavajući mu njegovo osobito transcendentno značenje — na razini pojmovna 19. stoljeća. — Ali će ona bolje učiniti, bude li češće slušala pouke povijesti. Povijest pjesničkoga roda najbolja je provjera njegove teorije: ona će učiniti nemogućim isuviše široke, pa makar bile i pjesničke, generalizacije [...] i udaljiti će iz 'teorije romana' rijetko, ali oštro upadljivi značaj recepture.«<sup>5</sup>

**Podjela romana** Mnogostrukost pojavnih oblika ove složene i prividno (u odnosu prema drugim vrstama) »amorfne« književne vrste pričinjava velike teškoće i u klasifikaciji romana. Kriteriji za klasifikaciju ove književne vrste različiti su i ne primjenjuju se uvijek jednakom dosljednošću.

<sup>4</sup> V. G. Belinskij, *Razdelenie poezii na rody i vidy* (1841) u: *Sobranie sočinenij v treh tomah II*, Moskva 1948, str. 40.

<sup>5</sup> A. N. Veselovskij, *Izbrannye stat'i*, Leningrad 1939, str. 22.

Tako prema autorovoj namjeri i temeljnom tonalitetu možemo razlikovati sentimentalni, humanistički, satirički, didaktični, tendenciozni roman, roman ideja i dr.

Kako u svojoj otvorenosti prema drugim tekstovnim oblicima roman često integrira različite predliterarne tekstove, ili na temelju njih nastaje, možemo također razlikovati epistolarni roman (roman u pismima), roman-dnevnik, roman-kroniku, biografski roman, memoarski roman, putopisni roman, esejistički roman i dr.

Često karakteriziramo roman prema temeljnoj temi, s time da se često radi zaista i o posebnim tipovima strukture romana kao npr. viteškog romana, pustolovnog (avanturističkog) romana, romana o umjetnicima (njem. *Künstlerroman*), romana o odgoju (njem. *Bildungsroman*) detektivskog romana, socijalnog romana, povijesnog romana, seoskog romana, psihološkog romana, obiteljskog romana, genealoškog romana, »westerna«, znanstveno-fantastičnog romana, proizvodnog romana i dr.

Prema mjestu u hijerarhiji vrijednosti i odnosu publike prema romanu često određujemo posebne tipove galantnog romana, trivijalnog ili zabavnog romana, bulevarskog romana, pučkog romana, omladinskog romana, dječjeg romana i dr.

Ruski su formalisti nastojali klasificirati roman prema tipovima fabule, pa ćemo kod Šklovskog i Tomaševskog naći pojmove prstenaste, stepenaste i paralelne izgradnje fabule (u rus. terminologiji 'sižea'), ili na temelju pojedinih osobina takve izgradnje pojmove romana tajni, romana s prepoznavanjem, romana bez motivacije i dr.

U novije vrijeme nastoji se odrediti tipologija romana prema gledištu pripovjedačevu. Takvu je tipologiju izveo iz prijašnjih radova (F. Spielhagen, K. Friedemann, P. Lubbock, F. Stanzel, W. C. Booth) Markiewicz. Prvi tip čine romani s autorskim pripovjedačem koji ne pripada predloženoj zbilji: a) sveznajućim pripovjedačem, b) pripovjedačem s prividno ograničenim poznavanjem predložene zbilje, c) pripovjedačem koji interpretira zbilju, d) pripovjedačem kao neutralnim promatračem, e) pripovjedačem koji ulazi u svijest nekoliko likova, f) pripovjedačem koji ulazi u svijest jednoga lika. — Drugu skupinu čine romani s pripovjedačem kao fiktivnim autorskim subje-

ktom (npr. pripovjedač u *Der Erwählte* — *Izabranik* Thomasa Manna), a dalje se dijele kao oni u prvoj skupini. — Treću skupinu čine romani s fiktivnim pripovjedačem koji pripada predloženoj zbilji: a) pripovjedačem koji retrospektivno pripovijeda (oblici dnevnika, pisama, monoloških iskaza), b) s pripovjedačem kao subjektom unutrašnjeg monologa. — U četvrtu skupinu idu romani s pripovjedačem koji prividno pripada predloženoj svijetu (fiktivni pripovjedač), ali zapravo ima sveznanje autorskog pripovjedača (npr. neki romani Dostojevskoga).<sup>6</sup>

Njemački su teoretičari (Petsch, Kayser) podijelili romane na romane zbivanja (*Geschehnissroman*), romane likova (*Figurenroman*), romane prostora (*Raumroman*) i romane vremena (*Zeitroman*, zapravo društveni roman). Ova je podjela, prema našem mišljenju povijesno opravdana i vodi računa o kompozicijskim osobinama romana, ali je valja nadopuniti kada je riječ o novijem razvitku romana.

### Roman zbivanja

Premda neki teoretičari, kako već znamo, izvode roman iz njegova odnosa prema epu, a drugi ukazuju na neke starogrčke i rimske književne oblike kao njegova izvorišta (mim, rana memoarska književnost, sokratički dijalozi, rimska satira, simpozion, menipska satira — potonja osobitu ulogu igra u razmatranjima Bahtinovim), treći će istaći kako se roman konstituirao u helenskom ljubavnom romanu (*Erotikón*, Longo: *Dáphnis kai Khlōē* — *Dafnis i Hloja*, Heliodor i dr.) i rimskim romanima: parodističnom prema *Odiseji* kao epu Petronijevu *Satiriconu*, Apulejevim *Metamorfozama* — kao fiktionalnoj prozi utemeljenoj na zbivanju. Ovak su tip romana potvrdile srednjovjekovne i renesansne pučke knjige, a zatim i prvi novovjekni roman u evropskim književnostima — Rabelaisov *Gargantua i Pantagruel* (1532—1562), a utjecao je i na roman stilske formacije baroka, kada je obrazložen i teoretski.

Često raznolike epizode takva romana zbivanja povezuje fabula koja se obično sastoji u prevladavanju zapreka koje stoje na putu prema cilju što ga želi doseći agens romana. U fabularnim retardacijama sudjeluju kontraagensi koji npr. sprečavaju sastaja-

<sup>6</sup> Usp. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, str. 177—178.

nje dvoje ljubavnika, ako je krajnji cilj agensa ostvarenje trajne ljubavi. Na tim se temeljima gradi i srednjovjekovni viteški roman (koji često nastaje proznom obradom, pučkom asimilacijom epa), a također i povijesni roman 18. i 19. st. kojega je pravi utemeljitelj Walter Scott, a u kojemu funkciju retardacija preuzimaju izvještaji o povijesnom zbivanju, a povijesno zbivanje obično razdvaja ljubavnike. U ruskoj književnosti takav je roman Puškinova *Kapitanska dočka* (*Kapetanova kći*), a posebno se on razvio u književnostima koje su dugo ustrajale u nacionalnoj funkciji (Šenoa, Sienkiewicz, Jirásek i dr.), ali se kasnije trivijalizirao (Marija Jurić Zagorka, Janko Matko). Složenije fabule romana zbivanja s postupkom »otkrivanja tajni« poznaju i kriminalistički romani u kojima se zbivanje temelji na istrazi ili potjeri ili prijetnji ili akciji.<sup>7</sup> Takav je tip romana zbivanja nastao u engleskoj književnosti s klasičnim već Conan Doyleovim romanima o Sherlocku Holmesu i s detektivom koji stoji pred zaprekama (retardacijama) na putu prema pronalaganju ubojice ili zločinca. U 20. stoljeću taj se tip romana kao i uopće roman zbivanja trivijalizirao, ali se neki tipovi kriminalističkog romana još uvijek cijene (Simenon, Agatha Christie). Na zbivanju se često temelji i suvremeni znanstveno-fantastični roman (*science-fiction*).

**Roman karaktera** Već u Rabelaisovu romanu imamo razvijeno oblikovanje ljudskih likova, ali tek sužavanjem zbivanja (prva defabularizacija) i njegovim podređivanjem u strukturi djela oblikovanju lika ili karaktera, kao što se to desilo već u Cervantesovu *Don Quijoteu* (1605—1615) — romanu koji se parodistički odnosi prema viteškom romanu upravo kao romanu zbivanja — nastaje roman lika koji, puneći se psihološkim sadržajem, dobiva značenje karaktera. Oblikovanje psihološki značajnog karaktera u središtu je strukture takva romana, pa opisi naravi ili sredine (miljea, franc. *milieu*) i karakterološki paralelizmi odnosno opozicije (*Don Quijote* ≅ *Sancho Pansa*) služe njegovu oblikovanju. Takav tip romana razvija se osobito u 18. st., značajan je za konstituiranje stilске formacije realizma i rani realizam općenito, a iz njega

se daju izvesti i noviji tipovi. Romane karaktera razvija engleska književnost (Richardson, Fielding, Goldsmith), a zatim se javljaju i u Njemačkoj gdje se podvrstama tipa smatraju romani o odgoju (*Bildungsroman*) ili o razvitku karaktera (*Entwicklungsroman*), kakve poznajemo kod Wielanda (*Agathon*) ili Goethea (*Wilhelm Meister*), a u Engleskoj, s naglašenijim socijalno-psihološkim motivacijama, kod Dickensa (*Oliver Twist*, *David Copperfield*). U 19. st. socijalno-psihološke motivacije postupaka temeljnih karaktera sve se više razvijaju, pa se prema tome granaju i opisi sredina iz kojih likovi potječu ili u njima djeluju. To vrijedi već za Balzaca kod kojega je također vidljiva težnja da se u nizu romana kojima je karakter strukturalna okosnica obuhvati totalitet jednoga društva, pa se takvi romani cikliziraju (Balzacova *La Comédie humaine* s 95 djela, tematski grupiranih). Ruska je varijanta romana karaktera — roman o suvišnom čovjeku (Puškinov »roman u stihu« — *Evgenij Onegin*, Ljermontov, Gercen, Turgenjev, Gončarov), a ona je poznata i u hrvatskoj književnosti (Đalski, Kozarac, Leskovar). »Pasivnost« temeljnog karaktera o kojoj je, uostalom, pisao već Goethe proizlazi u biti iz same strukture takvoga tipa romana jer je u njemu napetost linearnoga zbivanja u romanu koji mu je prethodio (roman zbivanja) zamijenjena napetošću u zbivanju koja se sada sažima, ali najčešće predstavlja sukob karaktera sa strukturama (običajnim, društvenim, političkim, psihološkim) koje ga okružuju, a u tom sukobu socijalno-psihološki motivirani (determinirani) karakter mora doživjeti upravo kao naglašeno individualizirani i osebjuni lik svoj poraz (takve poraze doživljuju, dakako, i karakteri Đalskoga, Kovačića ili Vjenceslava Novaka, što ne možemo pripisati ni osebjunosti hrvatske književnosti ni »Khuenovu dobu«, već načelima modeliranja u ovom tipu romana).

**Roman prostora** Jedno je od temeljnih načela izgradnje fabule stvaranje mijena pomicanjem lika kroz (različito) vrijeme ili (različiti) prostor, pa se i načelo oblikovanja karaktera često spaja s prostornim načelom u kompoziciji romana. Pomicanjem lika u prostoru stječe se mogućnost oblikovanja različitih sredina ili susretanja različitih likova koji u svojoj sveukupnosti predstavljaju jednu sredinu ili pak, pripadajući različitim sredinama, govore o strukturi društva u cjelini. Takva struktura modelira zapravo stanovito dru-

<sup>7</sup> Usp. S. Lasić, *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb 1973.

štvo u njegovu sinkronom presjeku. Genetski se takav roman prostora vezuje za tzv. pikarski roman. Prostorno načelo u funkciji socijalne karakterizacije primjenjivano je i u engleskom romanu 18. st. (Fielding, *Tom Jones*), a i u Balzacovim romanima (prelasci iz pokrajine u Pariz i sl.) ili Stendhalovim djelima (*Le Rouge et le Noir* — *Crveno i crno*), ali se pri tome postavlja pitanje jesu li pomicanja u prostoru u funkciji oblikovanja temeljnoga karaktera ili je temeljni karakter u funkciji skupnog oblikovanja drugih likova koji su raspoređeni u prostoru. U Radišćevljevu romanu *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* (*Putovanje iz Petrograda u Moskvu*) pomicanje od jedne postaje do druge ne služi oblikovanju pripovjedačeva karaktera, već oblikovanju kmetske i kmetovlasničke Rusije, pa je to prvi pravi roman prostora u ruskoj književnosti koji je tek općom zamisli vezan za Sterneov roman *A Sentimental Journey* (*Sentimentalno putovanje*). Načelo pikarskoga romana dolazi posebno do izražaja u Gogolja (*Mertvyje duši* — *Mrtve duše*) u kojima se premještanjem agensa u prostoru (Čičikov i njegova kočija!) stječe mogućnost analize ruskoga društva u njegovu totalitetu. U srpskoj književnosti prostorno je načelo karakteristično za Ignjatovićev roman *Milan Narandžić* u kojemu je pisac »preuzeo upravo formu pikarskog romana«, a i za druge njegove romane u kojima se »ogledao i u novijim formama romana prostora.«<sup>8</sup> Pikarska je tradicija, preko Gogolja, doprla i do ruskih sovjetskih satiričara Iljfa i Petrova, a za ta se načela vezuju i »vražje« provokacije u Bulgakovljevoj Moskvi (*Master i Margarita*).

### Roman vremena

Veliki broj romana karaktera gradi se na pomicanju karaktera kroz različite odsjeke vremena, pa tako dobivamo mogućnost praćenja karakteroloških mijena u vremenu i njegova potpunijega oblikovanja u razvitku — od mladosti prema zrelosti (*Entwicklungsroman*). Takav je roman u hrvatskoj književnosti Kovačićevo djelo *U registraturi* u kojemu je mijena u vremenu praćena mijenom u (socijalnom) prostoru. Pravi romani vremena nastaju, međutim, onda kada karakter počinje igrati podređenu

<sup>8</sup> D. Živković, *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd 1970, str. 312.

ulogu u odnosu na socijalno-historijsko »vrijeme« i svoditi se na kompozicijsku okosnicu romana koja vezuje fragmente što pripadaju različitim »vremenima« i omogućuje stvaranje dijakronijskoga presjeka kroz stanovitu društveno-povijesnu strukturu. U satiričke svrhe iskoristio je kompoziciju romana-kronike Saltikov-Ščedrin u romanu *Istorija odnoga goroda* (*Povijest jednoga grada* — lik koji povezuje različite segmente vremena u jednu cjelinu tobožnji je »kroničar«); pravu panoramu ideja koje su kroz »četrdeset godina« obuzimale rusku inteligenciju stvorio je Gorki u svom *Klimu Samginu*, a jedan lokalitet u povijesno različitim »vremenima« povezao je u jednu čvrsto strukturiranu cjelinu Andrićev roman *Na Drini ćuprija*.

### Umnožavanje u vremenu

Težnja prema sveobuhvatnom modeliranju odnosa društva i pojedinca u biti karakterizira stilsku formaciju realizma i roman koji je ona razvila.

Već smo spomenuli ciklizaciju romana po načelu sinkronosti. Umnožavanje pak oblikovanih karaktera u n u t a r romana, motivirano obiteljskim vezama, vodi prema stvaranju česte strukture obiteljskog romana u kojemu se paralelizam likova motivira time što su oni članovi jedne obitelji. Na tom temelju, ali na paralelizmu tek kompozicijskim motivacijama povezanih nekoliko obitelji, izgrađena je i Tolstojeva *Ana Karenjina*. U vrijeme dezintegracije realizma već se razvija načelo dijakronijskog vezivanja likova u obitelji, a tome je načelu snažne poticaje dao ne toliko svojim prihvaćanjem teorija o biološkom nasljeđivanju koliko samim načelom dijakronijske ciklizacije romana Zola u svojem golemom ciklusu *Les Rougon Macquart*. Ciklizacijom novela u roman koji se pretvorio u optužbu porodice stvorio je Saltikov-Ščedrin *Gospodu Golovljove*, a među prave genealoške romane<sup>9</sup> izgrađene na dijakroniji velikih porodica spadaju *Buddenbrookovi* Thomasa Manna, Galsworthyjeva *Forsyte Saga* i *Delo Artamonovih* Maksima Gorkoga. U svome pak ciklusu o *Glembajevima* Krleža je zapravo osporio ovaj oblik građanskog romana.

<sup>9</sup> O genealoškom romanu usp. I. Vidan, *Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu, Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 461—539.



## Roman vremena i prostora

Načela umnožavanja likova kako u vremenu tako i prostoru, još uvijek u vezi s živom tradicijom romana izgrađena na obiteljskim sponama, došla su do izražaja, integrirajući u sebe neke postupke povijesnoga romana, u golemom Tolstojevu romanu *Vojna i mir* (*Rat i mir*) koji se zbiva u različito povijesno vrijeme i pomicanjem likova kroz velike evropske i ruske prostore stvara mogućnost analize društva, kako u njegovoj dijakroniji tako i u sinkroniji, pa mu je očito primjeren pojam romana vremena i prostora. Za takav tip romana ruska terminologija ima pojam *roman-epopeja*, a francuska *roman-riječka* (*roman-fleuve*). Taj je tip kasnije produktivan u francuskoj (Romain Rolland, *Jean Christophe*; Roger Martin du Gard, *Les Thibaults*) i ruskoj sovjetskoj književnosti (Šolohov, *Tihij Don*; Aleksej Tolstoj, *Hođenje po mukam*; Fedinova trilogija), a za taj se tip vezuju u srpskoj književnosti i Čosićeve *Deobe*.

## Monološko-asocijativni roman

Iz romana karaktera kao središnjeg modela ove književne vrste u 19. st. možemo izvesti i modernije tipove. Romani Dostojevskoga najpogodniji su za uočavanje promjena koje se unutar romana dešavaju. Tako u romanu karaktera *Prestuplenie i nakazanie* (*Zločin i kazna*) dolazi do naglašene unutrašnje monologizacije Raskolnikovljeva karaktera (pripovjedač ovdje ulazi u svijest jednoga lika), a time i drugačijeg tretiranja vremena romana i do anticipacije monološko-asocijativnoga tipa romana koji se gradi na oblikovanju samoga procesa unutar ljudske svijesti. Takav će se roman u svome razvitku lišiti čvrste fabularne okosnice i strukturiranosti, a »klasičnog« (za 19. st.) pripovjedača zamijeniti pripovjedačem koji se ili uživljava u svijest odabrana karaktera i kroz tu svijest prati izvanjska zbivanja (skupina Ie Markiewiczzeve sistematizacije) ili postaje subjektom unutrašnjega monologa (skupina III). Ekstremne, pa zato paradigmatske oblike takvoga tipa romana stvorili su u 20. st. Joyce (*Ulysse—Uliks*), koji kao da je još jednom potvrdio kako novi oblici romana nastaju u suodnosu, analoškom ili otiskivanju od starih epova i njihovu parodiranju (ovdje je to *Odiseja*) ili samih romana, a također i Virginia Woolf koja je novi tip romana u svojim esejima i obrazložila. Takvi su romani dobili ime romana struje svijesti, a svojim temeljnim stilskim postupcima oplodili su i druge vrste romana.

Drugu varijantu monološko-asocijativnog romana, koja je dobila značenje paradigme, stvorio je Marcel Proust u velikom ciklusu *A la recherche du temps perdu* (*U traženju izgubljena vremena*) s pripovjedačem koji niže asocijacije i sjećanja iz protekloga života. U ruskoj je književnosti ovakvu varijantu, također polazeći od tekovina impresionizma, izgradio Bunjin u memoarsko-asocijativnoj prozi pripovjedača koji je podjednako nazočan u »izgubljenom vremenu« i u sadašnjici (*Zizn' Arseneva — Arsenjev-ljev život*), a u hrvatskoj književnosti blizak je prustovskim načelima, ali ujedno i polemičan prema francuskoj paradigmi Krleža u *Povratku Filipa Latinovicza*.

Monološko-asocijativna načela trajne su osobine romana u našem stoljeću, pa tako i u jugoslavenskim književnostima (Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*; Šegedinovi romani, romani Mihaila Lalića i dr.).

## Roman iskaza

Monološko-asocijativno načelo često se isprepleće u romanu našega stoljeća s interpolacijama iskaza pripovjedačevih ili njegovih likova kao »materijalom izvan sižea«,<sup>10</sup> tj. izvan kompozicijsko-fabularnih odnosa. Dešava se to također već u *Zločinu i kazni* Dostojevskoga, ali se takvi interpolirani iskazi osamostaljuju još više u iskazima *Braće Karamazovih* (*Brat'ja Karamazovy*), npr. u *Legendi o velikom inkvizitoru* ili *Ispovijedi vrelog srca* i općenito u polifoničnosti (Bahtin) iskaza u tom velikom, još samo kompozicijski »obiteljskom« romanu. Kada takvi iskazi počinju dominirati strukturom djela, možemo govoriti o romanu iskaza ili esejističkom romanu (franc. *roman-essai*). U njemačkoj književnosti razvit će ga Thomas Mann (*Zauberberg — Čarobni brijeg, Doktor Faustus*), a u hrvatskoj književnosti »esejizam« je poznat također iz Krležina *Filipa Latinovicza*, ali pravi je roman iskaza tek njegovo polemično djelo *Na rubu pameti*. Romanu kao »živom obliku eseja« približili su se i francuski egzistencijalisti: Sartre i Camus.

Opozicija prema realističkom romanu

Mnoge tipove romana modernih evropskih književnosti možemo izvesti iz njihova odnosa prema realističkom romanu koji počiva na oblikovanju karaktera u vremenu i prostoru. Tako se u modernom ro-

<sup>10</sup> V. Šklovski, *Literatura i kinematograf*, Berlin 1923, str. 47—50 ili *Ruska književna kritika*, Zagreb 1966, str. 266—267.

manu npr. uz zadržavanje karaktera kao središta strukture, često napuštaju motivacije njegovih postupaka i zbivanja, a i »obične« za realistički roman kategorije vremena i prostora gube svoju vrijednost, pa stječemo dojam o alogičnosti svijeta u kojemu je (katkada obezličeni) pojedinac nemoćan. Takve je romane koji su građeni na realističkoj podlozi, ali ujedno stoje u izrazitoj opoziciji prema realističkim konvencijama, uveo u svjetsku književnost Franz Kafka (*Der Prozess — Proces, Das Schloss — Dvorac*).

Iz avangardnog odnosa opozicije prema oblikovnim načelima realističke proze možemo izvesti također mnoge postupke, napose one koji se tiču novoga oblikovanja vremensko-prostornih odnosa, tako npr. simultanizma ili montaže u kompoziciji romana, isprepletanja različitih tipova pripovjedača čime se postiže relativizacija predmeta o kojemu se pripovijeda (Gide, *Les Faux-monnayeurs — Krivotvoritelji*; Leonov, *Vor — Lopov*) ili stilova koji se suprotstavljaju, ali upravo tim suprotstavljanjem dobivamo nove značenjske vrijednosti. Odatle i pojave »romana u romanu« kao npr. supostavljanje evanđeoske legende s uzvišeno-poetičnim stilom i fantastičnoga zbivanja unutar zbiljske Moskve u Bulgakovljevu *Masteru i Margariti* ili pak dvaju stilova, također s »romanom u romanu« u Slamnigovoj *Boljoj polovici hrabrosti*.

#### Novi roman — antiroman

Već sam pojam antiromana ili novog romana upućuje na oponiranje ustaljenim i kanoniziranim oblicima evropskog romana, pa se mnoga od tak-

vih djela zapravo čitaju uz svijest o postojanju kanonskog oblika ili predloška (karakterističan je primjer za takav postupak u slovenskoj književnosti *Triptih Agate Schwarzkobler* — roman Rudija Šeliga iz 1968. koji se već imenom »junakinje« dovodi u vezu s »klasičnom« za slovensku književnost *Visoškom kronikom* Ivana Tavčara). Prijedlozi su za konstrukciju »novoga romana« u novije vrijeme došli iz francuske književnosti, a zajedničko im je odbacivanje fabule, karaktera i pripovijedanja kao konstitutivnih modelotvoračkih elemenata, pa u tim pokušajima određeno i omeđeno zbivanje postaje samo povodom za intelektualnu konstrukciju ili minuciozno istraživanje pojedinih strukturalnih odnosa i suodnosa (Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robe-Grillet i dr.).

Pojava tih oblika uvijek iznova navodi teoretičare da govore o krizi romana koju već dulje vremena pripisuju

nestajanju tradicionalnoga pripovjedača (Kayser), ali suvremeni književni razvitak dokazuje zapravo stalnu promjenljivost ove književne vrste koja uvijek iznova izmiče definicijama, kao i neiscrpne mogućnosti mijenjanja ili variranja njezinih struktura, pa tako i istraživanja još nepoznatih područja čovjekova života, njegovih suodnosa sa svijetom drugih ljudi i predmeta.

## DIJALEKT KAO OSPORAVANJE

O »LITERARNO-  
STI« HRVATSKE  
KNJIŽEVNOSTI

Izbor novoštokavskih govora kao temelja hrvatskom književnom jeziku u vrijeme narodnog preporoda te njegova kasnija standardizacija odredili su bez sumnje tijekomove novije hrvatske književnosti. Jednom učinjeni izbor povezao je nacionalnu književnost djelomice s tradicijama hrvatske renesanse i baroka u Dubrovniku, ali ju je još više orijentirao na tradiciju usmene književnosti, hrvatske i srpske, dopuštajući literarni oslonac na pučke govore samo određenih hrvatskih štokavskih regija. Ovaj je izbor, međutim, ogradio hrvatsku književnost od njezinih drugih bogatih tradicija i jezičnih izvora, ponajprije od sjevernohrvatske kajkavske književnosti i od čakavske književne tradicije u Primorju i Dalmaciji. Stvarajući u znaku ilirizma hrvatsko nacionalno jedinstvo, nosioci su hrvatskoga preporoda morali odijeliti jezik hrvatske književnosti od dotoka pučkoga govornog elementa ne samo cijelih hrvatskih regija već i njezinih urbanih središta: kajkavskog Zagreba, čakavskog Splita, Rijeke i Sušaka, a zatim i Pule. Primorac Mažuranić morao je poći čak u Crnu Goru po motive za svoga *Smail-agu* i u Gundulićev Dubrovnik po stilsko-jezične elemente ovog djela, a već je u svom na čakavskom temelju izgrađenom đačkom *Pozdravu Vinodolu* okrenuo

leđa svome moru i kršu te oblikovao klasični arkadijski *locus amoenus*:

Kad va škuroj Mikulinskoj gori,  
Polag tebe koja se proteže,  
Znadio sam hodit doli-gori,  
Vesel bil sam, izreć se ne može.

Kad vetraci ugodno puhahu,  
Navadan bih gledati slaviće,  
V gnjizdu svojem kada počivahu,  
Ter iz njega kazahu glaviće.

(PSHK 32, str. 107)

Gotovo tragično zvuči iz čakavske perspektive ova arkadično-ilirska negacija još uvijek živog čakavskog leksika i tvorbi, uz zadržavanje karakterističnih deminutiva koji u čakavskom pjesništvu traju sve do istarskih minijatura Drage Gervaisa, a ovdje, u toj mladenačkoj idili Mažuranićevoj, iskazuju svoju strogu idilično-elegijsku funkcionalnost. Opća je karakteristika naših historičara književnosti isticanje teškoća u nastajanju hrvatske štokavske poezije i opravdavanje katkada nemuštog stiha naših »Ilira iz Zagorja« nepoznavanjem štokavskoga akcenta, pa prema tome i nemogućnošću dosljednoga praćenja silabo-tonskih metričkih shema.

Tako je hrvatska književnost u 19. st. često morala postati odista *literaturom*, tj. umjetnom tvorbom, lišenom mogućnosti neposrednoga dodira s pučkom jezičnom stihijom cijelih, u društvenom životu nimalo perifernih regija. Splićanin Luka Botić ne bježi u Bosnu samo pred svećeničkim pozivom — on odlazi u nju i po svoju epsku romantičnu inspiraciju, tražeći tamo, s onu stranu Dinariida, jezik i motive štokavskog usmenog pjesništva koje je kanonizirao hrvatski nazovi-romantizam. I baštinik neostvarenih romantičarskih čežnji hrvatske književnosti i vjesnik novoga doba u našem pjesništvu, Senjanin Kranjčević samo će nostalgичnim pjesničkim izričajem proslaviti bar otočku bodulsku čakavštinu:

I začas se čuje: »Gospâ;« — il — »Parona«,  
Sad su uprav došli iz Vrbnika ljudi!  
Donijeli su grožđa, smokvi il melonâ,

Što šećerom zore na istarskoj grudi.  
A čakavska riječ kao šira slatka  
Sve se pjeni brza s kraja i sa lađe,  
Sa jezika gipka otkida se glatka,  
Što ne može vikom, to rukama nađe!

(Na obali uskočkoga grada, S. S. Kranjčević,  
*Sabrana djela* I, Zagreb 1958, str. 331—332)

### REALIZAM I DIJALEKTI

Hrvatska umjetnička proza naročito je u vrijeme nastajanja realističke stilske formacije morala mukotrpno tražiti putove prema pučkim jezičnim izvorištima. Nastajanje tipično hrvatskih prozних oblika, kao što su »hajdučko-turska novela« ili »krajiška crtica«, ne možemo tumačiti samo nacionalnom funkcionalnošću prve ili socijalnom problematičnošću druge. Neodoljivi zov kanoniziranih štokavskih regija također je sudjelovao u genezi tih prozних tipova. Od Lavoslava Vukelića ili Bude Budisavljevića preko Dinka Šimunovića do naših suvremenika ide cijela jedna linija hrvatske proze, često oslonjena na Dinarski splet, a »rođeni« štokavci igraju u njoj golemu ulogu, obogaćujući sve intenzivnije svoj leksik obiljem sve novijih sinonima »kurlanske«, ruralne provenijencije, zapravo regionalizama, koji uvijek iznova nalaze svoje opravdanje, jer se prirodno uklapaju u štokavsku osnovicu hrvatskog književnog jezika. Upravo u tome smislu možemo potpuno shvatiti Krležinu zajedljivu ironiju na račun »profesionalnih štokavaca«, što ju je s pravom mogao izreći pisac koji je hrvatsku suvremenu prozu izgradio polazeći od već urbanizirane intelektualne štokavštine ne libeći se ni dijalekata ni dijalektizama.

S jedne strane sentimentalna ilirska Arkadija hrvatske literature, upotpunjena pogledima u Bosnu i njezinim junačkim otporom ili nizom prozних »krajišnika« ili vraćanjem, kasnije, gosparskom Vojnovićevu Dubrovniku, s druge strane mûk primorskog težaka i potomka zagorskih kmetova. To je situacija hrvatske književnosti koju još uvijek kompromisno rješava Šenoa, ne remeteći sklad već formirane prozne štokavštine kajkavskim elementima svojeg rodnog Zagreba, već je urbanizirajući na temelju kan-

celarijskog i novinskog jezika s pokojom latinskom izrekom ili agramerskim germanizmom u satiričkoj funkciji unutar njegove feljtonistike.

Postulati evropskog realizma (oblikovanje socijalno-psihološki motiviranih likova, dakako i putem uvođenja socijalno i regionalno motiviranih jezičnih elemenata) vrlo stidljivo su se probijali u hrvatsku književnost. Zagorski illustrissimusi Đalskoga tek se mjestimično usuđuju govoriti stiliziranom kajkavštinom koja nimalo ne miriše na seljački znoj oko njegovih Gredica; dalek je od pučkoga govora i preteča našeg impresionizma Zagorac Leskovar, a niti programatski naturalizam Kumičićev nije ga vodio prema naturalističkom korištenju njegova istarskog dijalekta. Draženovićeve senjski *fortunali*, *konobe*, *refuli*, *funtane* i *šakade*, pa čak i *barbe* ili *lokarde* samo su kurzivom istaknuti signali lokalnog kolorita unutar njegove, još uvijek »krajiške«, proze, u kojoj se sasvim »normalnim« smatraju bilo rusizmi bilo turcizmi koji se, dakako, ne ističu kurzivom. Samo je Ante Kovačić, osporavajući šenoinu tradicionalnu idiličnost i literarnost, uspio izgraditi, živeti na međi triju hrvatskih govora, u svojoj »registraturi« općehrvatski, pučki književni izraz, još uvijek, dakako, na temelju govorne štokavštine, ali integrirajući u nju mnoge kajkavske, pa čak i čakavske elemente. U Kovačićevu romanu *progovorio* je hrvatski puk, kako sela tako i grada, pa je ovo pravaško, starčevićansko osporavanje kulturne zgrade koju su počeli podizati ilirski preporoditelji jedan od bitnih međaša u hrvatskoj književnosti.

#### PRAVAŠKA SATIRA

Međutim, valja upozoriti da Kovačićev roman nije osamljena pojava koja je nastala izvan šire književne sredine. Ovu su sredinu činili ne samo Starčevići, i u jeziku heretički, spisi i pravaška publicistika uopće nego i neobično živa i zajedljiva pravaška satira. Te sublitarne oblike hrvatske književnosti ne valja potcjenjivati! Ako plemeniti Đalski ne pronalazi lik buntovne seljakinje u svom Zagorju i odlazi u »zabitno brdsko selo tamo u Slavoniji« (*PSHK* 51, str. 162) da bi pronašao svoju štokavsku Srpkiju Naju (koja ga je »živo podsjetila na Čermakovu *Crnogorku*«, str. 164), onda ova

pravaška pučka subliteratura svoju buntovnost potvrđuje satiričkim govorenjem hrvatskog kajkavskog i čakavskog puka, koje komplementira kazivanje Kovačićevih likova. Tu su, u pravaškim satiričnim časopisima »Bič«, »Trijes« i »Novi bič« (koji su izlazili između 1883. i 1886) satirično progovorili različiti hrvatski krajevi i predstavnici hrvatskoga puka, svaki svojim jezikom. U prvom je tečaju štokavac »Pero Tamburica« kao fiktivni satirički lik odredio program »Biča«:

Spleten sam od prave žice  
Hrvatske nam lanovine,  
Pak ću šibat nemilice  
Sve izrode otadžbine;  
Politike bez poštenja,  
Birokrate bez značaja,  
Mešetare bez smilenja  
I bez ljudskog osjećaja.  
I plemiće zlosretnike,  
Rodu svome otuđene,  
I lihvare bezdušnike,  
I špijune nepoštene.

(Pozdrav, »Bič« I, 1883, 1)

U okvirima tog satiričkog programa brzo su našli mjesto *Jurek s banganetom* kao kajkavski vojnik koji piše pisma svojoj Barici, zatim *Razgovori med Jelicon i Francikun*, vođeni u riječkoj čakavštini, satirične kajkavske »popevke« i tobožnji sudski zapisnici Zaneta Košte iz Rijeke, a u satiri *Nad Delnicama* govorili su redom Fužinac Lokvanac, Delničanin, Mrkopaljac, Ravnogorac, Vrbočanin, Ličanin, Brođanin, Čabranac, Gerovac, i Prezidanac — svaki s govornim karakteristikama svoga kraja. U »Novom Biču« nalazimo kajkavske likove *Zagrebačkog pometača* i *Zagrebačke filarke*, dijaloge *Bare i Mare* — dviju zagrebačkih sluškinja, *Albine i Olge* iz Krapine, a u »Trijesu« također *Martina* i *Gaspara (pogovor na reckoj palade)* i čakavski *Trifolinum germanicum*. U istim se časopisima parodiraju ilirske budnice, štokavske epske usmene pjesme, izruguju se »literati« toga vremena, pa je ta dijalekatska satira zapravo tek jedan, ali nikako nevažan, dio satiričkog osporavanja kanonizirane hrvatske štokavske književnosti na formalnoj osnovi prosvjetiteljske satiričke tra-

dicije. Od tih pravaških dijalekatskih satiričkih »pogovora« tek je jedan korak do Matoševe novele *Kip domovine leta 188\** s novelistički integriranim kajkavskim dijalogom Pepice i Jožice, pa i do njegova *Hrastovačkog nokturna* kao pokušaja obnove kajkavskoga pjesništva ili, još bolje, do prvih dviju strofa *Gričkoga dijaloga*, koje možemo smatrati izravnim nastavkom kajkavskih dijaloga iz satiričkih časopisa.

#### SECESIONISTIČKE STILIZACIJE

Doba secesionističko-impresionističke »moderne«, međutim, nije kontinuiralo ovu plebejsku liniju dijalekatske književnosti. Kao i u drugim evropskim književnostima, i hrvatski je artizam bio sklon regionalnim stilizacijama ili regionalnim mitologizacijama. Stilizacijama ruskoga folklora ili pseudofolklornih nacionalnih motiva (usp. tzv. »*Stil' rjus*« u arhitekturi!) ili stvaranju mitologije Tatri u poljskoj književnosti (da navedemo samo slavenske primjere) odgovaraju i karakteristične hrvatske pjesničke stilizacije. Kajkavske secesionističke stilizacije u Domjanićevu pjesništvu, njegove bele rože sa starim vurama, glicinijama, pastirskim idilama, paunima u parkovima, s rezedom, markizama u napudranim chignonima, s rondoima pred zimu i zvončecima koji složno si cinkaju, figuricama dama s kavalirima i klavesenima — sve je to stilizacija imaginarnoga sjevernohrvatskog, pa prema tome kajkavskog rokoka, koja korespondira s Begovićevim stilizacijama što ih poznamo iz *Menueta Boccherini*. S druge strane secesionističkih stilizacija stoji istarski pjesnički i prozni Nazorov ciklus kojim je pisac *Veloga Jože* izgradio, pa i koturnama svojih metričkih shema, novi nacionalni mit, ali je taj istarski mit upravo u dodiru s čakavskim dijalektom dobio svoj »galijotski«, pučki sadržaj. Ako šesnaesterac *Bana Dragonje* i *Turanj u Omišlju* nisu drugo nego stilizacija ritmova i motiva iz hrvatske književne tradicije (»Turne moj lipi...«), onda pučki lirski subjekt galijota u *Galiotovoj pesni* i »na narodnu« napisana čakavska tužaljka *Poreč* već ovu tradiciju prevladavaju, a čakavski dijaloški umeci Nazorove proze čak i razbijaju — još uvijek ostajući, kao u govoru »kumpara *Zvane*« (*Boškarina*), naricanjem »siromaka«, jer »ča

ću ja kad je blago lačno, žejno i bolno? Ča da dobiju vajka premiju oni ki su bogati i ki imaju sega?» (*PSHK* 78, str. 97). Karakterističan je ipak simbolični štokavski završetak čakavskog monologa u Nazorovu *Poreču*:

— Grad nijem stoji pokraj morskog brijega,  
Šaku što lupa na vrata, ne čuje.  
Ne vidi vepra što mu temelj ruje.

(*PSHK* 77, str. 109)

Ipak, stilizirana Nazorova čakavština u pravilu je ekstrapolirana i autor se s njome još uvijek ne identificira. Ona nije više kurzivirana, ali je redovno omeđena navodnicima. Neposrednosti čakavskog pučkog govorenja u Nazora nema, osim u stiliziranim ženskim tužaljka.

#### KRLEŽA I »DIJALEKTALNA« POEZIJA TRIDESETIH GODINA

Pravo doba preporoda dijalektalne književnosti u nas dakako su tridesete godine našeg stoljeća. Prethodi mu već Ujevićev *Oproštaj* s Marulićevom tradicijom iz *Hrvatske mlade lirike* (god. 1914), u kojem se Marulićevim jezikom u duhu avangarde navješćuje novi »krivovirni pravac« i koji završava klasičnim već pozivom: »korugva nam ćuhta; gremo mi puntari!« (*PSHK* 87, str. 83). Sa sasvim druge strane nagovješćuje ga i Krležina proza iz *Hrvatskog boga Marsa*, u koju silovito provaljuje kajkavska domobranska, plebejska jezična stihija, s kojom se pisac gotovo neprimjetno stilistički identificira pristajući tako na stranu buntovnog puka i njegova filozofiranja. Kajkavski monolog Valenta Žganca zvanog Vudriga, u romanu *Na rubu pameti* doživljujemo pak, u tridesetim godinama, kao osporavanje cjelokupne jedne strukture mišljenja, bila ona »cilindraška« ili »klasno-svjesna« u smislu lijeve marksističke dogmatike, pa je ovaj kajkavski govor simptomatičan za cijelu književnu zgradu Krležina djela, koju on, dolazeći iz pučkih dubina i rušeći je, potvrđuje. Stilizirajući pak groteskno, u duhu barokne književnosti, hrvatsku kajkavsku književnu tradiciju kao plebejsku, i približavajući se u nekim dijelovima *Balada Petrice Kerempuha* grotesknom duhu evropskoga nadrealizma,

slomio je Krleža ne samo avangardno nego i revolucionarno mnoge estetske zabrane što ih je s marom izgrađivala hrvatska literatura, te osporio temelje kanonizirane hrvatske književnosti kao i cijelu »nafarbanu Toskanu«. Na kajkavski pjesnički govor *Balada* morao se nadovezati Krležin *Planetarijom*, u kojemu je pred-»ilerskim« kajkavskim dijalektom izrečena kritika cijele kulturno-političke strukture hrvatskog ne samo devetnaestoga stoljeća. *Balade Petrice Kerempuha* predstavljaju tako kulminaciju dijalektalne književnosti kao osporavanja.

Cjelokupnu hrvatsku dijalektalnu poeziju tridesetih godina valja promatrati kao dio njezina socijalnog angažmana u sklopu evropskoga književnoga strujanja od avangarde prema realističkim tradicijama i novom autentizmu. Ona je izraz našeg pjesničkog ruralizma: pjesnikove identifikacije sa selom ne samo kao sa zavičajem već i kao socijalnim pitanjem. Pjesnici toga doba ne posežu za dijalektom radi stilizacije minulih kulturnih epoha, već zato što žele biti autentični u izrazu i socijalni u svojim težnjama. Osporavanje literarnosti našeg modernog pjesništva jedna je od namjena kajkavske i čakavske poezije, kako one koju poznajemo iz djela »autentičnoga« seljaka Mihovila Pavleka Miškine, tako i one koju znamo iz istarskih pjesama Mate Balote — Mije Mirkovića ili *Govorenja Mikule Trudnoga* Marina Franičevića. U tom smislu ona ne predstavlja zaseban korpus — srodna je »autentičnom« govorenju pjesničkoga došljaka sa sela — Dragutina Tadijanovića. Pisali je komunisti ili HSS-ovci, ova je poezija u biti — klasno naglašena, podriivačka u odnosu na tradicionalne strukture, »krivovirna« u drugom smislu negoli je Ujevićeva. Valja ovom prilikom upozoriti da je u isto vrijeme normativna poetika socijalističkog realizma naprosto čistila dijalektizme u djelima sovjetskih pisaca tridesetih godina: pročišćavao je tako svoj *Tihi Don* i Mihail Šolohov. »Uvođenje dijalektizama radi svježine stila najopakiji je način njihove upotrebe«, pisalo se u »Literaturnom kritiku« godine 1935!<sup>1</sup> Dijalektizam je u biti svojoj »krivoviran«, on se suprotstavlja jezičnom standardu, on

<sup>1</sup> V. Larin u br. 5, str. 115; usp. M. Zahrádka, *O sudbini književnih struja u sovjetskoj književnosti tridesetih godina*, »Književna smotra« I, 2, 1969/1970, str. 67.

naglašava klasno kada dolazi iz njedara pučkih masa, on potvrđuje narodno, ali razbija mitove o nacionalnom jedinstvu kada podvlači regionalnu raznolikost; uklopljen u jezični standard, stvara grotesku, a kada je osamostaljen i izgovoren s kazališne daske (a tako izdvojen iz standardne literarne cjeline), on pobuđuje na smijeh koji znade biti i te kako gorak, kao u Kolarovoj »smešnoj pripovesti u dva dela« — *Svoga tela gospodar*, koja nije ni izdaleka toliko smiješna i u svome humoru britka u novelističkom i štokavskom praobliku.

**PITANJE  
SUVREMENE  
FUNKCIJE  
DIJALEKTA**

Stalno potiskivan jezičnim čistuncima koji tvrde kako se književni jezik temelji na djelima »dobrih pisaca«, pa prema tome, slijedimo li tu »lingvističku« logiku, dijalekatski pisci ili ne mogu biti dobri pisci ili čine zasebni rezervat u kojemu vrijede druga pravila ponašanja, stalno dakle guran na književnu periferiju, dijalekt je između dva rata u teškoj socijalnoj borbi izborio pravo da zavlada dijelom ruralne poezije.

U urbanoj prozi njemu je dopušteno da se pojavi u dijalogu, ili da i nadalje ostane u subliteraturi jednoga *Libra Marka Uvodića* ili televizijskog humora *Našeg malog mista* i Božićeva *Čovika i po*. Otvara mu ponovno, za sada skromno, svoje stranice hrvatska »proza u trapericama«, koja trajnost postojećih kulturnih i društvenih struktura osporava stiliziranim gradskim žargonom koji u Hrvatskoj, dakako, ne može opstati bez dijalektizama. Svjedoči o tome uspjeh Majdakova romana *Kužiš, stari moj* za koji su teren pripremili zapravo već Šoljan i Slamnig, a zatim i Majetićev *Čangi off Gottoff*. Ali gradska, proleterska zagrebačka štokavizirana kajkavština, splitska, već također štokavizirana, čakavština, suvremeni riječki jezični amalgam još uvijek stoje pred vratima »velike« književnosti. Pojave knjiga kao što je gradska, splitska, uistinu, gotovo nadrealistički, posebno u svojim infantilnim partijama (*Tri dičje, Tréšt*), »krivovirna« poezija i proza *Jubavi* Drage Ivaniševića prava su rijetkost, a i njih smo skloni svrstati u dijalektalne rezervate. Očito je danas već da za razvitak hrvatske književnosti nije toliko važ-

no koliko ćemo mi novih dijalekatskih rezervata osnivati i njegovati naše suvremenom civilizacijom ugrožene dijalekte kao rijetke primjerke naše predilirske književne faune i flore, već koliko i kako će brzo padati barijere koje dijele literaturu od sublitterature, jezik od sub-jezika koji, jednom potisnut, izražava odanost narodnom zavičaju ili se sa svojom dijalektalnom grimasom groteskno ceri na rubu jezičnog standarda i strukturirana društva, uvijek ga ponovo osporavajući svojom zajedljivom pučkom gestom:

»Tovar ima uši  
i glavo trdo.  
Prez tovara je slabo,  
a s tovarom grdo.«

(Zvane Črnja, *Tovar* — *Istarska korabljica*,  
Žminj 1972, str. 30)



## AUTOROVA NAPOMENA

O književnopovijesnim pitanjima koja su obrađena u ovoj knjizi autor je pisao na više mjesta. Već dulje vrijeme autor, međutim, osjeća potrebu da ono što je o problematici stilskih formacija pisao sistematizira ili sažme u koherentne cjeline te da tako, sustavnije negoli do sada, predoči čitaocu.

Ova knjiga u svom prvom dijelu izlaže teoriju stilskih formacija kao književnopovijesnih kategorija i nastoji tu teoriju primijeniti na problematiku povijesti istočnoevropskih književnosti, s težištem, razumije se, prvenstveno na književnosti hrvatskoj, ali s osloncem na koncepcije koje se pojavljuju u znanstvenika koji su pred sobom imali druge književnosti sa srodnom problematikom.

O ovim je pitanjima autor i do sada pisao u nekoliko navrata i u raznim prilikama, pa čitaoca upućuje i na svoje prijašnje radove: *Iz problematike periodizacije (pravac, stilski formacija, razdoblje)*; »Umjetnost riječi« IX, 1965, 1, str. 313—319; *Stilske formacije i društvena funkcija književnosti*, »Filološki pregled« I—IV, 1967, str. 15—20 (referat na V međunarodnom kongresu za komparativnu književnost u Beogradu 1967); *Povijest ideja ili povijest književnosti?* (Osvrt na V međunarodni kongres za komparativnu književnost), »Umjetnost riječi« 1967, 4, str. 343—349; *Stilevaja formacija (K voprosu ob odnom literaturovedčeskom termine)*, »Slavica slovaca« 4, 1969, 2, str. 117—122. O problematici stilske formacije i društve-



nih funkcija književnosti govorio sam i na kolokviju što ga je uredništvo »Umjetnosti riječi« priredilo u zajedništvu s grupom njemačkih znanstvenika sa Sveučilišta u Konstanzu — u Dubrovniku, ožujka 1975. — Teze o periodizaciji istočnoevropskih književnosti izložio sam ukratko na Metodološkom kolokviju poredbene književnosti u Budimpešti god. 1971, obj. na njemačkom pod naslovom: *Einige prinzipielle und praktische Bemerkungen zur Frage der Periodisierung*, »Neohelicon« (Budapest — The Hague — Paris) I, 1—2, 1973, str. 254—261; prilog diskusiji na kolokviju tiskan je na str. 167—168 istoga časopisa. O problematici periodizacije književnosti 20. st. s posebnim obzirom na hrvatsku književnost govorio sam i na simpoziju što ga je u Opatiji priredio Institut za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u prosincu 1973. Mišljenja koja sam tamo zastupao ovdje su dopunjena novim spoznajama, nanovo i šire formulirana s pokušajem njihove sustavne prezentacije.

Drugi je dio knjige posvećen pojedinim stilskim formacijama kojima sam se najviše u svome radu bavio. Započinje on tako prikazom pojma *romantizam* u sažetoj »leksikografskoj« obradi koja mi je dopustila da se poslužim radovima drugih autora, ali i da izložim ukratko svoju koncepciju romantizma kao stilske formacije, a da ne ponavljam ono što sam već bio rekao u svojoj studiji *Prilog problemu romantizma*, »Umjetnost riječi« III, 1959, 1—4, str. 39—48 i u knjizi *Stilovi i razdoblja* (sa Z. Škrebom), Zagreb 1964, str. 193—213. — Primjena ove koncepcije romantizma na problematiku *Hrvatskog narodnog preporoda* ušla je zapravo i u kratki leksikografski prikaz razdoblja koje se po mom mišljenju ne da obuhvatiti pojmom jedne evropske stilske formacije, a kratka studija o strukturi kulture hrvatskog narodnog preporoda ne samo dopunjuje izložena shvaćanja nego ih i brojčanim pokazateljima potvrđuje. Ova je studija nastala iz referata što sam ga pročitao na ruskom jeziku na UNESCO-voj Međunarodnoj znanstvenoj konferenciji o »Slavenskim kulturama u vrijeme formiranja nacija (18. st. prva polovica 19. st.)« održanoj u prosincu 1974. u Moskvi.

Kako sam o realizmu i motivaciji već bio pisao, ovi su pojmovi također obrađeni ovdje kratko, sustavno i sa željom za cjelovitim prikazom. O *motivaciji* sam prije pisao u studiji *Motivacija i stil*, »Umjetnost riječi« VI, 1962, str. 17—19, objavljenoj također u knjizi *Stilovi i razdoblja*, str. 149—171, a prvi je dio te studije preveden na njemački jezik u zborniku *Marxistische Literaturkritik, herausge-*

*geben und eingeleitet von Viktor Žmegač*, Bad Homburg 1970, str. 387—397 i u drugom dopunjenom izdanju tog zbornika, Frankfurt am Main 1972, str. 255—265. — O *realizmu* sam prije pisao u »Umjetnosti riječi« II, 1958, str. 49—64. i u knjizi *Stilovi i razdoblja*, str. 213—236, a ta je studija prevedena na ruski jezik u zborniku *The Art of the Word (Umjetnost riječi)*, *Selected studies*, Zagreb 1969, str. 111—128.

Smatrao sam potrebnim da primjenu teorije stilskih formacija i s njom povezanu koncepciju periodizacije hrvatske književnosti i u ovoj knjizi prikažem na jednom od najzanimljivijih djela hrvatske književnosti 19. st., pa je tako u ovu knjigu ušla, u znatno izmijenjenom i dopunjenom obliku, studija *Kovačičev roman »U registraturi«*, koju stručni čitalac poznaje bilo kao moj referat na praškom Međunarodnom kongresu slavista 1968, objavljen pod naslovom *Osebnost hrvatskog književnopovijesnog procesa XIX stoljeća* u »Radovima Zavoda za slavensku filologiju« 10, 1968, str. 69—85, bilo u sklopu zbornika *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb 1970, str. 293—312. U ovoj knjizi studija je dopunjena poglavljem o parodičnom odnosu Kovačičevu prema hrvatskoj literarnoj tradiciji, koje je nastalo kao rezultat naknadnih istraživanja kojima sam se bavio pripremajući svoj prilog zborniku što ga je izdala Poljska akademija znanosti, pa zainteresirani čitalac može rezultate istraživanja Kovačičeva odnosa prema Mickiewiczu pročitati također u knjizi *Polsko-jugoslovańskie stosunski Literackie*, Ossolineum 1972, str. 159—164, pod naslovom *Czy Kovačić parodiował Mickiewicza?*

Za ovu knjigu također je posebno priređen i dopunjen novim gledištima, posebno na pitanje društvene funkcije ove hipotetične formacije, moj referat što sam ga bio održao na hrvatsko-madžarskom simpoziju o *avangardi* u Opatiji 1971, a objavljen je u »Umjetnosti riječi« XV, 1972, 2, str. 155—160, pod naslovom *Je li nam pojam 'avangarda' potreban?* i preveden na slovački jezik (*Je potrebný termín avantgarda?*) u časopisu »Slovenská literatúra« XIX, 1972, 3, str. 263—270. U daljnjem slijedu pokušao sam eksplicirati ovaj pojam i konstruirati zasebnu formaciju na bogatoj građi što je pruža ruska književnost već u jubilarnom broju godišnjaka mletačkog fakulteta za strane jezike i književnosti u svom prilogu na ruskom jeziku: *K voprosu o russkom avangarde*, *Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Cà Foscari* X, 1—2, 1971, str. 85—98. Slične sam teze iznio i na simpoziju »Od revo-

lucije do Kongresa pisaca« što ga je priredilo Sveučilište u Konstanzu u studenom 1974, pa su ovi kraći nacrti temeljne problematike ruske avangarde poslužili i prilikom pisanja zasebnoga poglavlja ove knjige koje još uvijek ne smatram dovršenim, te ću se na ove probleme morati vratiti drugom prilikom.

Projekciju pak pitanja koja su vezana za formaciju avangarde i socijalno angažirane književnosti (a koja su naznačena u prvom dijelu knjige) na građu hrvatske književnosti od dvadesetih do početka pedesetih godina predstavlja u ovoj knjizi zasebna studija koja zapravo predoduje razradu pitanja što sam ih označio u svome *Nacrtu za periodizaciju novije hrvatske književnosti*, a koji je objavljen u mojoj knjizi *Književne poredbe*, Zagreb 1968, str. 27—46. Studija u ovoj knjizi dio je projekta *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* koji ostvaruje Institut za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

O socijalističkom realizmu pisao sam do sada u više navrata, ali ponajviše na marginama drugih radova, posvećenih pitanjima ruske sovjetske književnosti. Posebno sam o tim pitanjima govorio na dva međunarodna skupa. Prvo: u svojoj riječi u diskusiji na konferenciji posvećenoj »Aktualnim problemima socijalističkog realizma« što ju je organizirao Institut svjetske književnosti »A. M. Gorki« Akademije znanosti SSSR-a u zajednici sa Savezom pisaca SSSR-a u Moskvi god. 1968, kada sam pokušao protumačiti zašto u Jugoslaviji nije moglo doći do usvajanja pojma koji se bio proširio u ruskoj sovjetskoj kritici i znanosti o književnosti. Drugo: u referatu i prilogu diskusiji na međunarodnom znanstvenom skupu, posvećenom ruskoj sovjetskoj književnosti tridesetih godina što ga je organiziralo Sveučilište u Olomoucu 1969. Bilješke s ovih skupa korisno su mi poslužile prilikom formuliranja u tumačenju pojma socijalistički realizam u ovoj knjizi.

Naposljetku, treći dio ove knjige predstavljaju prilozi koji samo naoko nisu povezani s teorijom stilskih formacija, ali se u biti na ovu književnopovijesnu koncepciju oslanjaju. »Leksikografska obrada« pojma roman nastoji obuhvatiti ono što je već o povijesti i teoriji romana općenito poznato, ali ujedno i sustavno prezentirati moj pokušaj skiciranja tipologije romana koji sam prvi put iznio u *Uvodu u književnost* (ur. F. Petre i Z. Škreb), Zagreb 1961, a proširio ga u drugom izdanju tog priručnika god. 1969. Opširnije sam i s navodima iz znanstvene lite-

rature o predmetu govorio o tipologiji romana na sjednici Komisije za stilistiku i poetiku Međunarodnog komiteta slavista u Varšavi 1968, a ovaj je referat pod naslovom *O tipologiji romana* objavljen u »Umjetnosti riječi« XII, 1968, 3, str. 207—216, dok je u svom izvornom poljskom obliku — *O typologii powieści* — tiskan nešto kasnije u časopisu »Pamiętnik Literacki« (Kraków) LXII, 1971, 1, str. 265—274. U leksikografskoj obradi pojma roman sazeo sam i unekoliko dopunio i pojmovno precizirao svoju tipološku koncepciju.

Na kraju knjige uvrstio sam i svoj referat sa znanstvenog dijela Čakavskog sabora održanog u Rovinju 1972, koji je objavljen u zborniku *Sabor čakavskog pjesništva 1972*, Žminj 1972. pod istim naslovom kao i u ovoj knjizi, ali s navodima primjera iz pravaške satire osamdesetih godina koja sve do sada čeka svoje punije osvjetljenje. Problematika odnosa hrvatskog jezičnog standarda 19. i 20. stoljeća i, potisnutih u to doba, kajkavskog i čakavskog dijalekta obrađena je u tom referatu u skladu s mojim pogledima na povijest hrvatske književnosti i naslonjena je na koncepciju stilskih formacija kako je formulirana u drugim poglavljima ove knjige, pa smatram da se i ovaj referat potpuno uklapa u cjelovitu strukturu ovog mog priloga teoriji povijesti književnosti i poznavanju povijesti hrvatske književnosti posljednjih dvaju stoljeća.

Premda sam u ovoj knjizi htio sustavnije negoli ikad prije izložiti neke svoje književnopovijesne koncepcije i dati knjizi oblik koji je i didaktički pogodan, ne smatram, razumije se, svoj rad na ovoj problematici završenim niti koncepciju stilskih formacija konačnom. Kao što je vidljivo iz ovih napomena, ovoj je knjizi prethodio opsežan rad koji je jednim svojim dijelom pristupačan javnosti. U mnogo slučajeva moji su stavovi izazvali znanstvene dijaloge, a nedoradenost koncepcije i mnoga nerazumijevanja. Mnogo od onoga što mi je prigovarano ili stavljeno pod upitnik ostavilo je tragove i u ovoj knjizi: svoju sam koncepciju doradivao, formulacije mijenjao ili ih nastojao učiniti jasnijima i prihvatljivijima. Tragove tih diskusija nalazimo također u ovoj knjizi. Nadam se da će tako biti i u buduću. Uzdajem se stoga u kritičku znanstvenu svijest svojih čitalaca koja će mi još više negoli pri pisanju ove knjige pomoći u daljnjem radu na povijesnom proučavanju književnosti.

U Zagrebu, travnja 1975.

## KAZALO IMENA

- Abrams, M. H. 110, 112, 113, 116, 122  
 Abrašević, Kosta 277  
 Adam, I. 78  
 Adler, Alfred 46  
 Ady, Endre 283, 285  
 Ahmatova, Ana 261, 262, 308  
 Aldrige, A. O. 63, 64  
 Aleksandar I 146  
 Anakreont 138, 147  
 Andrejev, Leonid 17, 252  
 Andrić, Ivo 298, 321  
 Anenski, Inokentij 87, 216, 253  
 Apollinaire, Guillaume 200, 204, 205, 206, 222, 268  
 Appendini, F. M. 137, 147  
 Apulej 317  
 Aragon, Louis 292, 296, 301  
 Arbes, Jakub 68  
 Arežina, D. 121  
 Ariosto, Lodovico 106  
 Aristotel 149  
 Arndt, Ernst Moritz 124  
 Arnim, Ludwig A. von 124  
 Arvatov, B. I. 212  
 Asejev, Nikolaj Nikolajević 307  
 Asnyk, Adam 85  
 Auerbach, Erich 152  
 Augustin (sv.) Aurelije 182  
 Babelj, Isak 228, 241, 242, 255, 256, 273  
 Babukić, Vjekoslav 132  
 Bach, Johann Sebastian 121  
 Badalić, Josip 74, 77, 288  
 Bagdanović, Maksim 65  
 Bagricki, Edvard Georgijević 225  
 Bagušević, Francišak 117  
 Bahr, H. 82  
 Bahtin, M. 163, 312, 314, 317, 323  
 Bakoš, Mikuláš 13, 65, 68, 102, 104  
 Balajka, B. 68  
 Balakian, A. 64

- Balota, Mate 287, 334  
Balzac, Honoré de 26, 40, 73, 109, 110, 145, 150, 153, 156, 159, 161, 162, 163, 183, 259, 312, 319, 320  
Baljmont, Konstantin Dmitrijevič 212, 224  
Barac, Antun 68, 72, 131, 132, 151, 154, 281  
Barac, V. 182  
Barbarič, Š. 74  
Barbusse, Henri 267, 273, 278, 279, 282  
Baróti, D. 68  
Barrès, Maurice 314  
Batjuškov, Konstantin Nikolajevič 118  
Batušić, Slavko 289  
Baudelaire, Charles 24, 266, 274  
Beethoven, Ludwig van 121, 124  
Begović, Milan 53, 90, 103, 265, 332  
Beli, Andrej 79, 91, 197, 209, 212, 223, 225, 227, 228, 236, 252, 262, 263  
Bellini, Vincenzo 145  
Benešić, Julije 280  
Bergerac, Cyrano de 312  
Berlioz, Hector 125  
Bilecki, O. (Belecki, A.) 115  
Bjelinski, Visarion Grigorjevič 67, 110, 111, 113, 151, 157, 313, 315  
Björling, Fiona 217, 218  
Blake, William 125  
Blankenburg, C. 312  
Blok, Aleksandr Aleksandrovič 79, 81, 91, 212, 219, 220, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 243, 252, 288  
Bobrownicka, M. 90  
Bogdanović, Milan 279  
Bogović, Mirko 139, 277  
Boiardo, Matteo Maria 106  
Boileau, Nicolas Despréaux 312  
Bontempelli, Massimo 100  
Booth, W. C. 313, 316  
Bosch, Hieronymus 285  
Botev, Hristo 67, 73  
Botić, Luka 103, 128, 328  
Božić, Mirko 335  
Brandes, Georg Morris Cohen 157  
Brecht, Bertolt 287, 296  
Brentano, Clemens 124  
Breton, André 207  
Brjusov, Valerij Jakovljevič 87, 212, 294  
Brodziński, Kazimierz 107  
Broniewski, Władysław 104  
Brueghel, Pieter 285  
Brzozowski, Stanisław 85  
Brzozowski, Stanisław 85  
Budisavljević, Bude 329  
Buharin, Nikolaj Ivanovič 302, 307  
Bühler, Karl 34  
Bukovac, Vlaho 136  
Bulgakov, Mihail 197, 244, 271, 320, 324  
Bulgarin, Fadej 142, 147  
Bunjin, Ivan Aleksejevič 323  
Butor, Michel 324  
Byron, George Gordon 110, 112, 114, 120, 121, 123, 125, 126, 143, 145, 147, 179, 202, 247  
Calin, V. 66  
Callot, Jacques 285  
Camus, Albert 323  
Cankar, Ivan 84  
Carducci, Giosuè 90  
Carroll, Lewis 43  
Celestin, Fran 152  
Cervantes Saavedra, Miguel de 182, 318  
Cesarec, August 103, 104, 267, 269, 270, 271, 277, 279, 280, 287, 290, 296  
Cesarić, Dobriša 103, 123, 288, 290, 291, 292  
Cettineo, Ante 288  
Chamisso, Adalbert von 124  
Champfleury, Jules Husson 69, 150  
Chapelain, Jean 106  
Chateaubriand, François-René vicomte de 50, 52, 112, 114, 125, 314  
Chesteron, Gilbert Keith 43  
Chopin, Frédéric 145  
Choromański, Michał 98  
Christie, Agatha 318  
Chvatík, K. 95, 100  
Ciceron 138, 147  
Cola di Rienzo 146  
Coleridge, Samuel Taylor 116, 120, 125  
Conrad, Joseph 283  
Courbet, Gustave 150  
Crnjanski, Miloš 279  
Curtius, Ernst Robert 63  
Cvetajeva, Marina 219, 225, 239, 240  
Czajkowski, Michał 68, 142, 147  
Čehov, Anton Pavlovič 82, 88, 164  
Čelakovský, František Ladislav 141, 147  
Čermak, J. 330  
Černiševski, Nikolaj Gavrilo-  
vič 15, 151, 163  
Červenák, A. 74  
Čiževski, Dmitrij 69, 114, 116, 118, 179  
Čolović, J. 15  
Črnja, Zvane 336  
Čubranović, Andrija 137, 147  
Čudakova, M. O. 246  
Čužak, N. F. 238  
Ćiril 138, 147  
Ćorović, Milutin 91  
Ćosić, Dobrica 322  
Dalj, Vladimir Ivanovič 246  
Danko, Mihovil 277  
Dante Alighieri 182, 294  
D'Annunzio, Gabriele 314  
Daskalova, E. 81  
Daudet, Alphonse 162  
David 138, 147  
David, C. 91  
De Coster, Charles 287  
Defoe, Daniel 161  
Delacroix, Ferdinand Victor Eugène 125  
De la Mare, Walter J. 288  
Delorko, O. 288  
Demeter, Dimitrija 121, 128, 133, 144, 277  
De Quincey, Thomas 116  
Deržavin, Gavriila Romanovič 114, 219  
Desnica, Vladan 323  
Deugd, Cornelius de 19  
Dickens, Charles 73, 122, 156, 161, 182, 183, 186, 312, 319  
Dimić, M. 15  
Dimov, G. 67  
Djamić, A. 136  
Döblin, Alfred 227  
Dobroljubov, Nikolaj Aleksan-  
drovič 259

- Dobrovský, Josef 141, 147  
Domanović, Radoje 161  
Domjanić, Dragutin 265, 272, 288, 332  
Donadini, Ulderiko 266  
Donizetti, Gaetano 145, 147  
Dos Passos, John Roderigo 232, 255, 278, 279  
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 24, 26, 43, 46, 60, 61, 73, 74, 83, 156, 157, 158, 162, 163, 182, 183, 184, 185, 186, 197, 246, 266, 271, 284, 307, 317, 322, 323  
Doyle, Arthur Conan 318  
Draženović, Josip 164, 330  
Drozda, M. 213, 241, 256  
Dubrovski, Pjotr 142, 145  
Dučić, Jovan 85, 90, 91  
Duranty, Edmond 69  
Đurišin, D. 60, 77
- Đalski, Ksaver Šandor 88, 103, 155, 158, 164, 173, 188, 192, 196, 319, 330  
Đorđević, Lj. 93  
Đurđević, Ignjat 136, 137
- Eichendorff, J. 124  
Eichrodt, Ludwig 69  
Ejzejnštejn, S. M. 233, 234  
Eluard, Paul 288, 289, 292  
Engels, Friedrich 150, 155, 156, 157, 159, 160, 259, 304  
Erben, Karel Jaromir 141  
Erenburg, Ilja Grigorjevič 210, 267, 278, 279  
Espronceda, José de 126
- Fadejev, Aleksandr Aleksandrovič 212, 296, 304, 305, 307  
Fancev, F. 131
- Faryno, J. 219, 230  
Fedin, Konstantin Aleksandrovič 235, 236, 256, 322  
Ferić, Đuro 147  
Feuerbach, Ludwig 67  
Fichte, Johann Gottlieb 124  
Fielding, Henry 161, 312, 319, 320  
Fik, Ignacy 98  
Filipović, Rudolf 137  
Flake, Otto 283  
Flaker, Aleksandar 72, 74, 82, 87, 133, 152, 232, 239, 244, 277, 284  
Flaubert, Gustave 73, 150, 156, 158, 162, 312, 314  
Foht, U. 120  
Folnegović, Fran 174  
Forster, Edward Morgan 156  
Forster, L. 100  
Foscolo, Ugo 126  
Fouqué, Friedrich baron de la Motte 124  
France, Anatole 61, 198, 283  
Frangeš, Ivo 24, 132, 171, 185, 189  
Franićević, Marin 287, 334  
Franko, Ivan 81, 85, 88  
Fredro, Aleksander 68, 73  
Freud, Sigmund 46, 53, 284  
Friče, Vladimir Maksimovič 12  
Friedemann, K. 316  
Frol, Ivo 288
- Gačev, G. D. 12, 65  
Gaj, Ljudevit 131, 132, 140, 285  
Galogaža, Stevan 279  
Galović, Fran 91, 266  
Galsworthy, John 163, 283, 284, 321
- Garaudy, Roger 153  
García Lorca, Federico 288, 289, 295, 296  
Garšin, Vsevolod Mihajlovič 81, 82  
Gavrin, M. 124  
George, Stefan 80  
Georgijević, K. 107, 109, 151, 288  
Gercen, Aleksandr Ivanovič 319  
Gerić, V. 215, 220, 228, 235, 250  
Gervais, Drago 328  
Gessner, Salomon 140, 145, 147  
Gide, André 232, 255, 283, 324  
Gibaldi, G. B. C. 312  
Gladkov, Fjodor Vasiljevič 278, 279, 304, 305, 309  
Glinka, Mihail Ivanovič 145  
Glišić, Milovan 77, 164  
Głowiński, M. 35, 93, 97, 160  
Glušćević, Z. 15  
Goethe, Johann Wolfgang 24, 112, 121, 123, 124, 139, 147, 291, 312, 315, 319  
Gofman, V. 232, 234, 237  
Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 15, 26, 73, 77, 121, 122, 145, 151, 155, 156, 161, 162, 163, 184, 197, 198, 308, 320  
Goldsmith, Oliver 319  
Goll, Ivan 267  
Gombrowicz, Witold 98  
Goncourt, Edmond i Jules 150, 160, 162, 312  
Gončarov, Ivan Aleksandrovič 74, 155, 156, 158, 162, 319  
Gorjan, Z. 288  
Gorki, Maksim 81, 82, 88, 152, 163, 212, 227, 258, 271, 279, 280, 284, 302, 304, 305, 309, 321, 340
- Gorodecki, Sergej 213  
Gottschall, Rudolf von 151  
Goya y Lucientes, F. J. 285  
Gray, Thomas 114, 125  
Grillparzer, Franz 124  
Grimm, braća 124, 140, 147  
Gukovski, G. A. 109, 114, 116, 118, 124  
Gumiljov, Nikolaj S. 254  
Gundulić, Ivan 24, 136, 137, 140, 147, 148, 171, 174, 327  
Gutenberg, Johannes 147
- Hálek, Vítězslav 68, 73  
Hamp, Pierre 305  
Hanka, Václav 141, 147  
Harambašić, August 26, 103  
Harms, Danil 245  
Harte, Francis Bret 182  
Hašek, Jaroslav 273, 278  
Hauptmann, Gerhart 88, 305  
Hegel, G. W. F. 67, 145, 312, 314  
Heine, Heinrich 124, 129, 144, 290, 291  
Heliodor 317  
Herder, Johann Gottfried 106, 123, 139, 147, 174  
Hermant, J. 90  
Heynicke, Kurt 269  
Hljebnikov, Velimir (Viktor Vladimirovič) 215, 218, 228, 229, 246, 247, 249, 254, 260, 261, 263  
Hoffmann, E. Th. A. 120, 124  
Hofmannsthal, Hugo von 80  
Hölderlin, J. C. F. 124  
Hollý, Ján 65, 141, 147  
Holthusen, J. 91, 92, 225, 262  
Homer 138, 147  
Homjakov, Aleksej Stepanovič 143, 147  
Horacije 138, 147

Hrala, M. 213  
Hristov, Kiril 85  
Huet 312  
Hugo, Victor 107, 108, 111, 113,  
117, 123, 125, 144, 147, 182  
Hurban, Jozef Miloslav 141,  
147  
Hutten, Ulrich von 156  
Huxley, Aldous 232, 244, 255  
Huysmans, Joris-Karl 314

Ibler, Janko 313  
Ibsen, Henrik 284  
Ignjatović, Jaša 162, 320  
Ilić, Vojislav 85, 159  
Ilijašević, Stjepan 178  
Ilj, Ilja Arnoldovič 320  
Iljina, G. 98  
Illyés, Gyula 99  
Ingarden, Roman 120  
Irwing, Washington 182  
Irzykowski, Karol 173  
Isakovski, Mihail Vasiljevič  
306  
Ivan, evang. 147  
Ivanišević, Drago 288, 289,  
335  
Ivanišin, N. 202, 269  
Ivanov, Vjačeslav Ivanovič  
80, 228  
Ivašin, V. U. 65  
Iwazkiewicz, Jarosław 296

Jacobsen, Jens Peter 314  
Jakobson, Roman 29, 32, 33,  
34, 221, 222  
Jakšić, Đura 128  
James, Henry 312  
Janičijević, J. 15  
Janion, M. 66  
Jauss, H. R. 43  
Javorov, Peju 85

Jazikov, Nikolaj Mihajlovič  
143, 147  
Jean Paul 124, 144, 182, 185  
Jegorov, B. F. 211  
Jenko, Simon 127  
Jermilov, V. 237, 255  
Jeronim 147  
Jesenjin, Sergej Aleksandrovič  
99, 194, 235, 239, 240, 253,  
281, 288, 289, 291  
Jirásek, Alois 78, 126, 318  
Jókai, Mór 182, 185  
Jokić, V. 15  
Jonke, Lj. 288  
Jorgovanić, Rikard 114  
Josimović, R. 15  
Jovanović, Đ. 303  
Jovanović, M. 15  
Jovanović, Zmaj Jovan 128  
Jovkić, Proka 277  
Joyce, James 38, 216, 230, 278,  
328  
Jungmann, Josef 141, 147  
Juon, Konstantin F. 302  
Jurčić, Josip 162, 165  
Jurić, Marija v. Zagorka  
Jurković, Janko 103, 155, 162,  
174  
Kačić-Miošić, Andrija 132, 137,  
147  
Kafka, Franz 97, 153, 168, 324  
Kaleb, Vjekoslav 103  
Kamenski, Vasilij 215, 222, 223  
Kanižlić, Antun 137, 147  
Kant, Immanuel 145  
Karadžić, Vuk Stefanović 75,  
128, 140, 141, 147, 148  
Karađorđe 146  
Karamzin, Nikolaj Mihajlovič  
126, 143, 145, 147, 171  
Karlovcan, Grgur 296

Kassák, Lajos 267  
Kaštelan, Jure 103, 269, 288,  
289, 293, 295, 297, 300  
Katajev, Valentin Petrovič 254,  
305, 307  
Katančić, Matija Petar 137,  
147  
Kayser, Wolfgang 313, 317, 325  
Kazanski, B. V. 232  
Keats, John 116, 125  
Keller, Gottfried 162  
Kikić, Hasan 279, 280, 296  
Kirsanov, Semjon Isakovič  
307  
Klaniczay, T. 68, 102, 104  
Klein, E. 90  
Kleiner, Juliusz 68  
Kleist, Heinrich 124, 286  
Klotz, V. 90, 227  
Kolar, Slavko 101, 103, 280,  
335  
Kollár, Ján 65, 140, 145, 147,  
148  
Kombol, M. 172  
Konstantinović, Z. 15  
Kopernik, Nikola (Mikolaj)  
147  
Kopitar, Jernej 142, 147  
Korajac, Vilim 103, 174  
Korff, H. A. 108  
Korner, Jeronim 288  
Körner, Th. 124  
Kornhauser, J. 91  
Korolenko, Vladimir G. 81,  
82  
Kosor, Josip 103  
Kostić, Laza 117, 128  
Košutić-Brozović, N. 71  
Kot, W. 88  
Kotzebue, August von 140, 147

Kovačić, Ante 23, 26, 43,  
71, 77, 103, 156, 158, 160,  
161, 164, 169—198, 272, 280,  
281, 299, 319, 320, 330, 331,  
339  
Kovačić, Ivan Goran 103, 279,  
280, 288, 293, 294, 295, 296,  
297, 298, 299  
Kozarac, Ivo 277  
Kozarac, Josip 26, 52, 103,  
156, 160, 164, 319  
Kraljević Marko 146, 178  
Kranjčević, Silvije Strahimir  
26, 71, 84, 86, 91, 103,  
159, 265, 272, 277, 298, 328,  
329  
Krasicki, Ignacy 142, 144, 147  
Krašiński, Zygmund 126, 142  
Kraszewski, Józef Ignacy 68,  
73, 147, 162, 182  
Krejči, K. 64, 66, 69, 110  
Križanić, Juraj 174  
Krklec, Gustav 103, 281  
Krlježa, Miroslav 26, 41, 54,  
61, 84, 89, 90, 91, 92,  
103, 104, 109, 163, 174, 195,  
197, 198, 202, 204, 266, 267,  
269, 271, 272, 273, 280, 282,  
283, 284, 285, 286, 287, 290,  
297, 298, 299, 300, 303, 310,  
321, 323, 329, 333, 334  
Krnice, Ivan 183, 185  
Krsnik (Kersnik), Janko 74,  
151, 165  
Kručonić, Aleksej Jelisejevič  
215, 226, 249  
Krutikova, N. E. 81  
Krzyżanowski, Julian 80  
Kukućin, Martin 77  
Kukuljević Sakcinski, Ivan  
114, 133, 171

- Kulawik, A. 35  
 Kumičić, Eugen 26, 78, 79, 103, 151, 164, 277, 313, 330  
 Kunjina-Aleksander, Irina 288  
 Kurelac, Fran 174, 175
- Lalić, Mihailo 323  
 Lamartine, Alphonse de 120, 125, 144, 147  
 La Mennais (Lamennais), F. R. de 182  
 Lanson, G. 109, 111, 113  
 Larin, V. 334  
 Lasić, Stanko 72, 318  
 Lassalle, Ferdinand 155, 156, 157  
 Lazarević, Branko 88  
 Lazarević, Laza 77, 164  
 Lear, Edward 43  
 Łempicki, Z. 110  
 Lenau, Nikolaus 124  
 Lenjin 258, 302, 303, 307  
 Leonardo da Vinci 146  
 Leonov, Leonid Maksimovič 235, 236, 241, 246, 255, 256, 278, 305, 307, 324  
 Leopardi, Giacomo 126, 144, 145, 147  
 Lesage, Alain René 182, 227  
 Leskovar, Janko 85, 88, 103, 164, 319, 330  
 Lesňák, Rudolf 36, 37, 123  
 Levin, Harry 19, 161  
 Levin, J. I. 219  
 Levstik, Fran 76, 162, 165  
 Libelt, Karol 142, 147  
 Lifšic, M. 302  
 Lihačov, D. S. 62, 88, 89, 111  
 Linhart, Anton 142, 147  
 Lisinski, Vatroslav 179  
 Lončar, M. 93
- London, Jack 278, 279, 283, 305  
 Longo 317  
 Lotman, Ju. M. 158, 205, 206, 207, 208, 216, 257, 260  
 Lovejoy, A. O. 108  
 Lubbock, P. 316  
 Lucić, Hanibal 137, 147  
 Ludwig, Otto 75, 150, 313  
 Lukács, György (Georg) 153, 159, 297, 302, 304, 313, 314  
 Lunačarski, Anatolij Vasiljevič 302
- Ljermontov, Mihail Jurjevič 40, 73, 109, 112, 114, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 143, 157, 202, 247, 290, 291, 319  
 Ljubić, Pero 287  
 Ljubiša, Stjepan Mitrov 76
- Mácha, Karel Hynek 38, 120, 127, 141  
 Machar, Josef Svatopluk 90  
 Maciąg, W. 310  
 Maciejowski, Waclaw 142, 147  
 Macpherson, James 112, 125  
 Mađarević, Vlado 101  
 Majakovski, Vladimir 16, 42, 56, 92, 200, 204, 207, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 254, 256, 258, 260, 261, 262, 269, 271, 275, 288, 296, 304, 307  
 Majdak, Zvonimir 335  
 Majetić, Alojz 335  
 Makarenko, Anton Semjonovič 306  
 Maksimovič, Desanka 93
- Malenkov, G. M. 308  
 Mali, J. 288  
 Malić, Z. 98, 173  
 Mallarmé, Stéphane 80  
 Maïraux, André 278  
 Mamin-Sibirjak, Dmitrij Nar-kisovič 305  
 Mandelštam, Osip 91, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 225, 228, 230, 243, 247, 249, 250, 252, 253, 259, 261  
 Mann, Heinrich 283  
 Mann, Thomas 163, 271, 278, 279, 283, 284, 313, 317, 321, 323  
 Manzoni, Alessandro 126  
 Marinetti, Filippo Tommaso 92, 200, 204, 205, 206, 207, 267  
 Marinković, Ranko 103, 198, 298, 299, 300  
 Marjanović, Milan 182  
 Markiewicz, Henryk 14, 19, 71, 75, 80, 89, 90, 92, 94, 97, 100, 102, 104, 120, 151, 309, 316, 317, 322  
 Markov, V. 93  
 Marković, Franjo 71, 103, 128, 142  
 Marković, Svetozar 151, 164  
 Martin du Gard, Roger 163, 322  
 Marulić, Marko 137, 178, 333  
 Marx, Karl 31, 150, 155, 156, 159, 160, 300, 302  
 Matavulj, Simo 76, 77, 156, 164  
 Mathauser, Zdeněk 205, 206, 247, 253, 281  
 Matko, Janko 318  
 Matković, Marijan 300  
 Matl, J. 69
- Matoš, Antun Gustav 77, 78, 80, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 103, 183, 185, 186, 197, 198, 266, 274, 291, 298, 299, 313, 314, 332  
 Maupassant, Guy de 164  
 Mažuranić, Ivan 23, 60, 103, 128, 132, 133, 136, 170, 171, 175, 176, 177, 178, 181, 327, 328  
 Mažuranić, Matija 133  
 Medulić, Andrija 146  
 Mérimée, Prosper 52, 112  
 Mesinger, B. 101  
 Meštrović, Ivan 272  
 Metodije 138, 147  
 Michelangelo Buonarroti 146  
 Micić, Ljubomir 20, 288  
 Mickiewicz, Adam 84, 107, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 133, 142, 143, 145, 147, 148, 173, 179, 180, 181, 182, 339  
 Mihajlovski, B. V. 16, 17, 80, 93, 213  
 Mihanović, Antun 171  
 Miklošič, Franc 142, 147  
 Miletić, Svetozar 147  
 Milev, Geo 104, 267  
 Milićević, Nikola 296  
 Milutinović, Sarajlija Sima 128, 141, 147  
 Miodońska-Brookes, E. 35  
 Mirković, Mijo, v. Balota, M.  
 Mitropan, P. 77  
 Montale, Eugenio 288  
 Morozov, A. 62  
 Mozart, W. A. 145  
 Mrštík, Vilém 78, 79

Mukařovský, Jan 29, 30, 31,  
 32, 33, 34, 35, 36, 37,  
 44, 120, 202, 263  
 Munch, Edvard 269  
 Murger, H. 69  
 Musset, Alfred de 125  
 Mušicki, Lukijan 142, 147  
  
 Nałkowska, Zofia 296  
 Napoleon 146, 158  
 Narbut, Vladimir 213  
 Nazor, Vladimir 90, 101, 265,  
 272, 275, 287, 292, 293, 294,  
 295, 297, 332, 333  
 Nedeljković, D. 15  
 Nedić, Lj. 85  
 Nehajev (Cihlar), Milutin 103,  
 266  
 Nĕmcová, Božena 141  
 Nemčić, Antun 51, 52, 133,  
 171, 172, 174  
 Németh, László 99  
 Neruda, Jan 68, 73  
 Nerval, Gérard de 125, 202  
 Nestor 138, 147  
 Neuhäuser, R. 107  
 Neumann, Stanislav Kostka 90  
 Neupokojeva, I. G. 63  
 Nezval, Vítězslav 100, 288  
 Nicolescu, T. 99  
 Nietzsche, Friedrich 83, 91  
 Nikolski, S. V. 81  
 Nilsson, N. A. 219  
 Nizetteo, A. 288  
 Nodier, Charles 125  
 Norwid, Kamil Cyprian 68,  
 69, 202  
 Novák, A. 80  
 Novak, Slobodan 299  
 Novak, Vjenceslav 46, 79, 103,  
 164, 319  
  
 Novalis 121, 124, 144  
 Nušić, Branislav 77  
  
 Njegoš, Petar Petrović 117,  
 121, 128, 141, 147  
 Njekrasov, Nikolaj Alekseje-  
 vič 159, 229  
  
 Oblomijevski, D. 243  
 Obradović, Dositej 102, 141,  
 142, 144, 147  
 Odojevski, Vladimir Fjodoro-  
 vič 121  
 Ogrizović, Milan 197  
 Okopień-Stawińska, A. 35  
 Okudžava, Bulat 226  
 Oleša, Jurij Karlovič 228, 237,  
 238, 246  
 Ortega y Gasset, José 203  
 Orwell, George 244  
 Ostrovski, Nikolaj Aleksejevič  
 280, 296, 305  
 Ovidije 138, 147  
  
 Palacký, František 141, 147  
 Palijevski, P. 94, 232, 240, 257  
 Palmotić, Junije 136, 147  
 Panfjorov, Fjodor Ivanovič  
 306  
 Pantić, M. 15  
 Parnok, S. 245  
 Parolek, R. 80  
 Parrington, Vernon 152  
 Parun, Vesna, 103, 297, 300  
 Pasarić, J. 74, 151, 313  
 Pascal, Blaise 182  
 Pasternak, Boris Leonidovič  
 202, 205, 207, 216, 221, 226,  
 229, 239, 240, 242, 243, 244,  
 245, 247, 257, 261, 276  
 Paternu, B. 152  
 Pavao, apost. 147  
 Pavešić, Slavko 279

Pavičić, Josip 279  
 Pavlek, Mihovil Miškina 287,  
 296, 334  
 Pavlov, Teodor 302  
 Péguý, Charles 283  
 Peić, Matko 137  
 Penčić, S. 15  
 Percov, V. 247  
 Perkin, N. S. 65  
 Petar I 146  
 Petsch, Robert 317  
 Petersen, J. 108  
 Petöfi, Sandor 112, 122, 127,  
 283  
 Petrarca, Francesco 137, 147,  
 290  
 Petrè, F. 84, 340  
 Petronije Arbiter 152, 317  
 Petrov, Jevgenij 320  
 Petrović, Svetozar, 12, 61  
 Pigna, G. B. 312  
 Pilnjak, Boris 223, 228, 231,  
 232, 233, 234, 236, 240, 244,  
 246, 253, 254, 255, 256, 259,  
 263  
 Pinthus, Kurt 269  
 Piranesi, G. B. 121  
 Pisarev, Dmitrij Ivanovič 151  
 Platon 147  
 Plehanov, Georgij Valentinovič  
 29, 45  
 Plinije 49, 147  
 Poe, Edgar Allan 247  
 Pogačnik, J. 74, 76, 119, 128,  
 165  
 Poggioli, Renato 201, 202, 203  
 Pogodin, Mihail 142, 147, 307  
 Polić Kamov, Janko 202, 266,  
 277  
 Pope, Alexander 108  
 Popela, M.-L. 270  
 Popović, B. 85  
  
 Popović, Jovan Sterija 142,  
 147  
 Popović, Miodrag 13  
 Pound, Ezra 207  
 Prejs (Preis), P. I. 143, 147  
 Preradović, Petar 70, 103, 114,  
 115, 128, 132, 153, 179, 180  
 Prešeren, France 112, 114, 116,  
 119, 122, 123, 127, 128, 142  
 Prévost, A. E. 70, 125  
 Prohaska, D. 80  
 Procházka, Arnošt 90  
 Proust, Marcel 41, 61, 278, 279,  
 283, 284, 323  
 Przybyszewski, Stanisław 53,  
 87  
 Pucić, Medo (Počić, Orsat) 144  
 Pulci, Luigi 106  
 Purkyňe, Jan 147  
 Puškin, Aleksandr Sergejevič  
 24, 40, 52, 68, 107, 109,  
 111, 112, 113, 114, 115, 118,  
 121, 122, 123, 126, 143, 145,  
 147, 170, 182, 202, 217, 219,  
 225, 254, 290, 291, 318, 319  
  
 Rabelais, François 152, 195,  
 317, 318  
 Racine, Jean 138  
 Radcliffe, Ann 125  
 Radek, K. B. 302  
 Radica, B. 288  
 Radić, Stjepan 174  
 Radičević, Branko 123, 128,  
 141, 147  
 Radišev, Aleksandr N. 320  
 Raffaello (Rafael) 146  
 Ranković, Svetolik 164  
 Relković, Matija Antun 132  
 Remak, H. H. H. 70, 75, 80, 81  
 Remizov, Aleksej M. 197



Reymont, Władysław Stanisław 79, 87, 278, 280  
 Reynier, Gustave 152  
 Richardson, Samuel 70, 123, 125, 319  
 Richepin, Jean 81  
 Rilejev, Kondratij F. 126  
 Rilke, Rainer Maria 80, 288, 289, 291  
 Rimarić-Volinski, K. 288  
 Rimbaud, Arthur 80, 274, 288  
 Ristić, Marko 100, 101, 303  
 Rjabova, J. 99  
 Robe-Grillet, Alain 313, 324  
 Rodčenko, A. 223  
 Rogačevski, L'vov 261  
 Rolland, Romain 283, 322  
 Rostand, Edmond 81  
 Rousseau, Jean Jacques 112, 123, 125, 138, 147, 182, 187, 312  
 Rozanov, V. 253  
 Rummy, Karel Georg 141, 147  
 Rydel, Lucjan 90

Sadoveanu, Mihail 78  
 Saltikov-Ščedrin, Mihail Jef-grafovič 161, 284, 308, 321  
 Sand, George 182  
 Sandu Aldea, Constantin 78  
 Sarraute, Nathalie 324  
 Sartre, Jean-Paul 323  
 Schelling, F. W. 124  
 Schenkendorf, Max von 124  
 Schiller, Friedrich 123, 124, 139, 140, 147, 148, 150, 182, 285  
 Schlegel, A. W. 106, 124  
 Schlegel, Friedrich 106, 108, 112, 124, 144, 150, 151  
 Schleiermacher, F. E. D. 124  
 Schubert, Franz 124

Schumann, Robert 124  
 Scott, Walter 125, 144, 161, 182, 318  
 Sečkarjov, Vs. 290, 292  
 Segal, D. M. 219  
 Sekulić, Lj. 139  
 Seljvinski, Ilja Ljvovič 210, 222, 229, 239, 248  
 Sertić, M. 189  
 Sever, J. 217  
 Severjanin, Igor 224, 226  
 Shakespeare, William 106, 137, 147, 182, 217  
 Shaw, George Bernard 283  
 Shelley, Percy Bysshe 116, 122, 125  
 Sienkiewicz, Henryk 78, 126, 318  
 Silone, Ignazio 278  
 Simenon, George 318  
 Simon, P.-H. 98  
 Sinclair, Upton 278, 279, 282, 305  
 Skender-beg 146  
 Skerlić, Jovan 85, 88  
 Skok, J. 297  
 Skrjabin, K. I. 226  
 Skwarczyńska, S. 119  
 Slamnig, Ivan 112, 115, 178, 272, 324, 335  
 Slavejkov, Penčo 85, 90  
 Sławiński, J. 35, 96, 204  
 Słowacki, Juliusz 114, 119, 123, 126, 142  
 Smetana, Bedřich 145  
 Smiles, Samuel 182  
 Smollet, Tobias G. 161  
 Sokolov, A. N. 14  
 Sokrat 138  
 Sologub, Fjodor 87  
 Solženicin, Aleksandr Isajevič 241, 256

Spielhagen, Friedrich 313, 316  
 Sremac, Stevan 77, 156, 164  
 Sreznevski, Izmail Ivanovič 143, 147  
 Staël, Madame de 107, 108, 123, 125  
 Staff, Leopold 90, 101  
 Staljin 248, 302, 304, 307, 308  
 Stamać, A. 274  
 Stanković, Borislav 79, 87, 88  
 Stanzel, F. 313, 316  
 Starčević, Ante 174, 175, 198, 330  
 Stendhal 24, 26, 73, 107, 109, 110, 150, 156, 161, 162, 320  
 Sterne, Laurence 49, 50, 182, 320  
 Sternheim, Carl 283  
 Stifter, Adalbert 124  
 Stojanov, Lj. 90  
 Stowe, Harriet Beecher 160  
 Strauss, Johann 145  
 Stravinski, Igor 53  
 Strindberg, Johan August 88, 127, 283  
 Strohsová, E. 89, 94  
 Suarès, André 283  
 Světlá, Karolina 68  
 Szabó, Deszö 99  
 Szabó, Pál 99  
 Szabolcsi, Miklós 20, 68, 83, 96, 104, 201, 207, 208  
 Szauder, J. 68, 104

Šafarik, Pavel Josef 65, 140, 147, 148  
 Šalda, František Xavier 85  
 Šegedin, Petar 299, 300, 310, 323  
 Šeligo, Rudi 324  
 Šenoa, August 70, 72, 73, 78, 103, 114, 122, 126, 151, 155, 158, 160, 162, 172, 173, 174, 175, 178, 181, 188, 189, 190, 191, 272, 277, 318, 329, 330  
 Ševčenko, Taras 117, 127  
 Šicel, M. 68, 88, 100  
 Šiler, F. P. 302  
 Šimić, Antun Branko 54, 103, 200, 267, 268, 269, 274, 276, 281, 291  
 Šimić, Stanislav 276, 288  
 Šimunović, Dinko 103, 329  
 Šiškov, A. S. 147  
 Šklovski, Viktor 21, 29, 114, 186, 210, 218, 249, 253, 316, 323  
 Škreb, Zdenko 13, 72, 82, 83, 87, 152, 155, 159, 244, 338, 340  
 Šolohov, Mihail Aleksandrovič 212, 235, 278, 280, 296, 305, 306, 307, 309, 322, 334  
 Šoljan, Antun 295, 296, 335  
 Štambuk, Z. 288  
 Štúr, L'udovit 127, 141, 147

Tabaković, M. 15  
 Tadijanović, Dragutin 103, 280, 281, 288, 297, 334  
 Taine, Hyppolyte 76, 157, 314  
 Taranovski, K. 219  
 Tasso, Torquato 137, 147  
 Tatara, M. 35  
 Tavčar, Ivan 165, 324  
 Teige, Karel 100  
 Tekelija 147  
 Thackeray, William Macpiece 162  
 Thomson, James 125  
 Thun, N. 81  
 Tičina, Pavlo 104  
 Tieck, Ludwig 106, 112, 116, 117, 121, 124, 144

- Tieghem, Paul van 108  
Tinjanov, Ju. N. 29, 232, 249  
Tintoretto 146  
Tizian 146  
Todorov, Petko 90  
Tolstoj, Aleksej Nikolajevič 302, 307, 309, 322  
Tolstoj, Lav Nikolajevič 26, 60, 73, 83, 153, 156, 158, 162, 163, 229, 285, 307, 321, 322  
Tomaševski, B. V. 316  
Tomić, Josip Eugen 103  
Trajanov, Teodor 90  
Traven, B. 278, 279  
Tresić-Pavičić, Ante 90  
Tretjakov, Sergej 238  
Trnski, Ivan 179, 180  
Tschizewskij, D., v. Čiževski, Dmitrij  
Tuffrau, P. 109, 111, 113  
Turgenjev, Ivan Sergejevič 24, 26, 73, 74, 77, 88, 156, 158, 162, 164, 176, 181, 182, 188, 259, 312, 319  
Tuwim, Julian 296  
Tvardovski, Aleksandr T. 306  
Tyl, Josef Kajetán 141, 147  
Ujević, Tin 56, 103, 267, 274, 275, 276, 288, 297, 298, 300, 333, 334  
Ukrajinka, Lesja 81, 85  
Unbegaun, B. 70  
Ungaretti, Giuseppe 288, 289  
Uspenski, Gleb I. 82, 305  
Václavek, Bedřich 95, 100  
Vajanský, Svetozár Hurban 74  
Vaupotić, Miroslav 16, 100  
Veber Tkalčević, Adolf 72, 103, 162, 174  
Velea, S. 78  
Verhaeren, Émile 268  
Vertinski, A. 226  
Veselinović, Janko 164  
Veselovski, A. N. 315  
Vesjoli, Artjom 223  
Vidan, I. 163, 321  
Vidrić, Vladimir 83, 84, 87, 90, 103, 265  
Vigny, Alfred de 125  
Vinogradov, Viktor Vladimirovič 158  
Vitezović, Pavao Ritter 147  
Vitošević, D. 83  
Vittorelli, Jacopo 137, 147  
Višnevski, Vsevolod Vitaljevič 306, 307  
Vjazemski, Pjotr Andrejevič 107  
Vlaisavljević, Vlado 281, 282  
Vodička, Felix 31, 32, 37, 39, 136, 277  
Vodnik, Valentin 142, 144, 147  
Vojnović, Ivo 80, 85, 329  
Voltaire 138, 147, 182  
Voronski, A. 231, 232, 244  
Vörösmarty, Mihály 127  
Vraz, Stanko 103, 107, 112, 115, 117, 123, 127, 128, 131, 132, 133, 141, 142, 143, 144, 145, 174, 179, 180  
Vrchlický, Jaroslav 85, 86  
Vučetić, Šime 289  
Vujčić-Lazovski, I. 288  
Vukelić, Lavoslav 329  
Vukotinović, Pavao 133  
Vvedenski, Aleksandr Ivanovič 218  
Walpole, Horace 125  
Walzel, O. 116, 120  
Warton, Thomas 106  
Weber, Carl Maria von 124  
Wellek, René 19, 20, 79, 106, 108, 110, 123, 124, 150  
Whitman, Walt 268, 274  
Wieland, Christoph Martin 182, 186, 312, 319  
Wierzbicki, Jan 71, 72, 133, 179, 272, 273  
Witkowska, A. 66  
Wójcicki, Kazimierz 142, 147  
Wolker, Jiří 288  
Woolf, Virginia 157, 278, 313, 322  
Wordsworth, William 112, 113, 125  
Wyka, Kazimierz 92, 93, 98, 112  
Wyspiański, Stanisław 84  
Young, Edward 114, 125  
Zabolocki, Nikolaj Aleksejevič 210, 216, 217, 218, 243  
Zadravec, F. 80, 99  
Zagorka 318  
Zaharov, L. 77  
Zahrádka, M. 334  
Zajc, Ivan 179  
Zamjatin, Jevgenij Ivanovič 228, 244, 246  
Zaninović, Vice 298  
Zap, K. 147  
Zapolska, Gabriela 88  
Zelinski, Kornelij Lucijanovič 210, 248  
Zenkevič, M. 213  
Ziherl, Boris 303  
Zogović, Radovan 288, 296  
Zola, Émile 78, 79, 88, 156, 163, 182, 271, 279, 284, 305, 312, 313, 314, 321  
Zolnai, B. 68  
Zoranić, Petar 313  
Zoščenko, Mihail Mihailovič 308  
Zrinski, Nikola Šubić 146  
Zrinski, Petar 147  
Zschokke, Heinrich 139, 145, 147  
Zweig, Arnold 282  
Ždanov, Andrej 302, 303, 308  
Žeromski, Stefan 87  
Žirmunski, Viktor M. 13, 15, 18, 19, 27, 112, 115, 120, 199, 200, 207, 220, 221, 224, 225, 230  
Živančević, Milorad 121, 136, 143, 144  
Živković, Dragiša 13, 15, 69, 76, 77, 85, 93, 102, 104, 117, 129, 320  
Žmegač, V. 84, 92, 286, 339  
Žmigrodzka, M. 69  
Žoškiewski, Stefan 310  
Žukovski, Vasilij A. 109, 126  
Župančić, Oton 84, 101  
Žuravska, I. 88

(K. Krsnik)

## BILJEŠKA O PISCU

Aleksandar Flaker rođen je 1924. u Białystoku (Poljska). Školovao se u Zagrebu, maturirao u Senju. Sudjelovao u narodnooslobodilačkoj borbi na području Hrvatskog primorja i Gorskog kotara. Studij slavistike završio je u Zagrebu 1949. Obranio je disertaciju »Pravaštvo i ruska književnost« i postigao doktorat znanosti 1954, a habilitirao 1957. Školsku godinu 1956/57. proveo je na specijalizaciji na Moskovskom državnom sveučilištu (MGU). Redovni je profesor ruske književnosti u Odjelu za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Predavao na mnogim evropskim sveučilištima, a 1973. pozvan je kao gost-profesor na Yale University (New Haven, Conn., SAD). Stručne i znanstvene radove s područja ruske i hrvatske književnosti, poredbene književnosti i teorije književnosti objavljivao je u časopisima i zbornicima u zemlji i inozemstvu. Član je uredništva časopisa »Umjetnost riječi« od njegovog osnutka 1957, a surađuje i u uređivanju »Književne smotre«. Član je uredničkog savjeta časopisa »Russian Literature« (Amsterdam) i časopisa za poredbenu književnost »Neohelicon« (Budimpešta). Izvanredni je član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti i počasni član Mađarske akademije znanosti.

U zasebnim je knjigama do sada objavio *Članke i studije o sovjetskoj književnosti* (*Suvremeni ruski pisci* III, Zagreb 1962), sa Z. Škrebom knjigu studija *Stilovi i razdoblja* (1964), priručnik *Ruski klasici XX stoljeća* (1965), knjigu komparativističkih studija *Književne poredbe* (1968), a na njemačkom jeziku i *Modelle der Jeans-Prosa* (Kronberg/Ts., 1975 — hrvatsko izdanje u pripremi u »Liberu«).

Uredio je zbornike *Heretici i sanjari* (1955), *Suvremeni ruski pisci* I—IV (1962—1964), *Krležin zbornik* (s I. Frangešom,

1963), *Ruska književna kritika* (1966), *Sovjetska književnost 1917—1932* (1967), *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima* (s K. Pranjićem, »Liber«, Zagreb 1970), *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte* (s V. Zmegačem, Kronberg/Ts. 1974), *Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System* (uz W. Krolla, Kronberg/Ts. 1974).

Član je uređivačkog odbora *Povijesti svjetske književnosti* u izdanju »Liber« — »Mladost«; u toj je seriji uredio 7. knjigu (Zagreb, 1975) i za nju napisao prikaz novije ruske književnosti (od 18. st. do naših dana).

