

Suvremena hrvatska književnost i Bourdieuov koncept "Književnog polja"

Ilić, Tajana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:249454>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-06-13**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

TAJANA ILIĆ

**SUVREMENA HRVATSKA KNJIŽEVNOST I BOURDIEUOV KONCEPT
“KNJIŽEVNOG POLJA”**

Diplomski rad

Pula, rujan, 2020. godine

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

TAJANA ILIĆ

**SUVREMENA HRVATSKA KNJIŽEVNOST I BOURDIEUOV KONCEPT
“KNJIŽEVNOG POLJA”**

Diplomski rad

JMBAG: 0303029544, redoviti student

Studijski smjer: Hrvatski jezik i književnost

Predmet: Suvremeni hrvatski roman

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Filologija

Znanstvena grana: Kroatistika

Mentor: doc. dr. sc. Boris Koroman

Sumentor: doc. dr. sc. Matija Jelača

Pula, rujan, 2020. godine



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani _____, kandidat za magistra _____ ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, _____, _____ godine



IZJAVA
o korištenju autorskog djela

Ja, _____ dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom

_____ koristi

na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama. Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, _____ (datum)

Potpis

SADRŽAJ

1. Uvod.....	6
2. Pierre Bourdieu.....	7
2.1. Bourdieuov doprinos teoriji i utjecaji.....	8
2.1.1. Kulturno polje.....	9
2.1.2. Kapital.....	11
2.1.3. Ukus.....	12
2.1.4. Habitus.....	14
3. Globalizacija.....	15
4. Potrošačko društvo i književnost kao roba.....	16
4.1. Definiranje popularnog.....	18
4.2. Književna industrija i nakladništvo.....	19
4.3. Pisac kao kulturni radnik.....	21
4.4. Književne nagrade.....	22
4.5. Gdje je književna kritika?.....	25
5. Uloga digitalnih medija u književnome polju.....	28
5.1. Hiperprodukcija i demokratičnost.....	29
5.2. Majstore, ugasi wi-fi.....	31
6. Književnost spektakla.....	35
6.1. Sukob na književnoj sceni: Stolica traži autora.....	36
6.2. Slučaj Kiklop.....	39
7. Izmještenost i uloga FAK-a.....	44
7.1. Književna grupa 90+.....	47
8. Zaključak.....	50
9. Sažetak.....	51
10. Summary.....	52
11. Literatura.....	53

1. Uvod

Ponešto varljiv naslov ovoga rada mogao bi čitatelju sugerirati da se radi o analizi pojedinih djela suvremene hrvatske književnosti, međutim, riječ je o izabranim fenomenima, možemo reći – *punktovima*, na hrvatskoj književnoj sceni koji nam zorno prikazuju što uopće jest književna scena. “Suvremenost” književnosti, književnih praksi, proizvodnje kako umjetničkih djela, pa tako i novih prostora za književno-kulturnu artikulaciju, događanja, te zamah književne industrije određujemo postsocijalističkom ili tranzicijskom odrednicom. Premda se takvome određenju kao klasifikatoru može zamjeriti prevelika obuhvatnost ili tematski pluralizam, suvremenost književne scene koja nas zanima dotiče se promjena u kulturnoj proizvodnji, konzumerizmu i potrošačkoj kulturi, te na koji način segmentacija tržišta i marketinško-korporativne strukture oblikuju konzumaciju, ali i proizvodnju kulturnih i umjetničkih praksi.

Stoga, u radu polazimo od ideje da su neoliberalne osobine kasnog kapitalizma i naravi masovne proizvodnje neodvojive od načina na koji se proizvode, ne samo književna djela, već i ostale prakse i zbivanja koja vezujemo uz kulturno-umjetnički prostor. Književnost se, prema tome, prilagođava zahtjevima tržišnih zakonitosti, odmičući se od ideje “uzvišene” kategorije kojoj rijetki imaju pristup, a demokratičnost i pristupačnost velikom broju potrošača bitno mijenja njenu ulogu, proizvodnju i recepciju. U toj se sociološkoj analizi služimo idejom kulturnoga, odnosno književnog *polja* jednog od najznačajnijih francuskih teoretičara i filozofa: Pierrea Bourdieua.

2. Pierre Bourdieu

Bourdieuova teorija dinamike kulturnoga polja bit će nam od presudne važnosti u metodologiji. Pierre Bourdieu (1930. – 2002.) istaknuti je francuski filozof prošloga stoljeća, čiji je neupitni doprinos sociologiji oblikovao shvaćanje odnosa klase, kulture i borbe za dominaciju unutar kulturnog polja. Bourdieu je rođen u radničkoj obitelji, što je često isticao u svojim djelima. Pohađa prestižnu školu École Normal Supérieure, gdje mu je učitelj bio Louis Althusser. Na studiju uočava razliku u (onome što će kasnije nazvati *habitus*) socio-kulturnom ponašanju onih koji pripadaju privilegiranoj klasi. Posao ga potom vodi u Alžir, a zatim na mjesto voditelja studija na École Pratique des Hautes Études. Godine 1981. imenovan je profesorom katedre za sociologiju na Collège de France. Njegova biografija ispunjena je aktivističkim radom, a zalagao se za reformu obrazovanja u Francuskoj, te vodio vladinu komisiju za elaboraciju obrazovnih sadržaja. Iza sebe je ostavio tridesetak djela, od kojih su mnoga nezaobilazna u ozbiljnijim sociološkim istraživanjima: *Sociologija Alžira* (1958.), *Nasljednici, Studenti i kultura* (1964.), *Zanat sociologa. Epistemološke pretpostavke* (1967.), *Reprodukcija, Elementi za jednu teoriju obrazovnog sustava* (1970.), *Nacrt za jednu teoriju prakse* (1972.), *Distinkcija. Socijalna kritika rasudne moći* (1979.), *Praktični smisao* (1980.), *Lekcija o lekciji* (1982.), *Homo academicus* (1984.), *Politička ontologija Martina Heideggera* (1988.), *Državno plemstvo. Visoke škole i korporativni duh* (1989.) *Pravila umjetnosti. Geneza i struktura književnog polja* (1992), *Odgovori. Za jednu reflektivnu antropologiju* (1992.), *Bijeda svijeta* (1993.), *Praktični razlozi. O teoriji djelovanja* (1994.), *O televiziji* (1996.), *Društvena upotreba znanosti. Za jednu kliničku sociologiju znanstvenog polja* (1997.), *Pascalovske meditacije* (1997.), *Protuudari I. Stajališta otpora neoliberalnoj invaziji* (1998.), *Muška dominacija* (1998.), *Protuudari II. Za jedan europski socijalni pokret* (2000.), *Socijalne strukture ekonomije* (2000.), *Razmišljanja o političkom polju* (2000.), *Jezik i simbolička moć* (2001.), *Znanost o znanosti i refleksivnost* (2001.), *Političke intervencije 1961-2001. Tekstovi i konteksti jednog specifičnog političkog djelovanja* (2002.).¹

¹ Kalanj, Rade; *Globalizacija i postmodernost*, Politička kultura, Zagreb 2004., str. 162-169

2.1. Bourdieuov doprinos teoriji i utjecaji

Krajem pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća u pluralizmu dominantnih ideja marksizma, strukturalizma i durkheimizma, Bourdieu je za svoje analize preuzeo pojmove “navike” i “društvene konfiguracije” od Norberta Eliasa, što mu je kasnije poslužilo kao svojevrsni temelj za pojam *habitusa*. Na njegove koncepte utjecali su i Wittgensteinovi pojmovi *igre, običaja i učenja*, te ga u svojim radovima nerijetko citira, kao i Blaisea Pascala, kojem je posvetio *Pascalovske meditacije*. Kritike na Bourdieuovo djelo uglavnom se fokusiraju na njegova polazišta socijalne određenosti u društvu i pojma “klase”, smatrajući ga marksistom, premda se u analizama odmiče od socio-ekonomskog determinizma, kao i na određenje kao “tipičnog sociologa modernosti, fundamentalno zaokupljenog društvenom diferencijacijom.”²

Bourdieu u svojim istraživanjima analizira proizvodnju kulturnih proizvoda i životnih stilova, te njihovo klasno uvjetovanje i borbu za prevlast u kulturnom polju. U djelu *Distinkcija* (1979.) metodološki precizno istražuje ukus u konzumiranju kulturnih proizvoda, princip koji objašnjava različitom vrstom kapitala što ga pripadnik hijerarhijski dominantne ili dominirane klase posjeduje; ekonomski, kulturni ili socijalni. Posjedovanje određenog kapitala uvelike utječe na konzumaciju (ali i proizvodnju ukusa) pripadnika pojedine klase, kao i na sudjelovanje u društvenom životu i obavljanje određene djelatnosti. Klasa, doduše, nije jedina odrednica koja slijedi prilikom analize sukoba na kulturnome polju, budući da i unutar klase postoje frakcije koje priječe da se granice dodijele kategorički jednoznačno. Kulturno polje jest, prema tome, određeno dinamikom *razlike*, odnosno neprestanom napetošću dominacije i subordinacije, a ti su procesi obilježeni promjenama. Vrsta kapitala određene grupe, *agensa*, određena je stjecanjem profita, ali i simboličkim pridavanjem vrijednosti *robi*, odnosno *proizvodu* kao “amblemu” i *znaku* pripadanja određenoj klasi ili grupi, koji slijedom toga zadobiva statusni značaj. Književnost, kao i ostala umjetnička djela u kulturnoj logici prisvajanja imaju izrazit status ekskluzivnosti, ukoliko se radi o prisvajanju dominantne, buržujске³ klase, koja takvu vrstu dobara sustavno institucionalizira i

² Ibid, str. 169

³ Pojam “buržujске klase” često će nam koristiti kao naziv ili odrednica prilikom diferencijacije: “buržuj je ovdje upotrijebljeno kao stenografija *dominantne frakcije dominantne klase*, na isti način kao što *intelektualno* označava *dominirane frakcije dominantne klase*.” u Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 162

određuje vlastitim, hijerarhijskim i opozicioniranim odnosom prema subordiniranoj, “proleterskoj” klasi.

Nakon prikaza doprinosa teoriji, ukratko ćemo objasniti ključne pojmove kapitala, književnog polja, ukusa i habitusa, koji će nam služiti u daljnoj analizi rada.

2.1.1. Kulturno polje

Kulturno polje jedan je od ključnih pojmova Bourdieuove filozofije. Polje je “autonomni mikrokozmos unutar društvenog makrokozmosa”, ono obuhvaća procese borbe koje se odvijaju između dominantnih i dominiranih pozicija moći, budući da vrste kapitala nisu jednako dodijeljene akterima koji se u polju nalaze. Sam pojam kapitala jest simbolički djelatan i ostvaruje se samo kroz sukobe, odnosno borbe čija su polja kulturne proizvodnje (umjetničko polje, znanstveno polje, itd.) i polje društvenih klasa u koje agensi postižu profite. Polje je, dakle, područje neprestane igre i revalorizacije pozicija, određeno konkurentnim odnosima suprotstavljenih agensa čije suprotstavljenosti presjecaju polja. U ovome radu govorit ćemo o književnome polju i pripadajućim agensima, koje sadrži svoje zakonitosti. Književno polje u toj je mjeri specifično, budući da postoji vrlo malo “područja”, odnosno *polja*, koja veličaju kult individualizma i osobnog genija kao što je to književno polje. U djelu *The Rules of Art* (1992), Bourdieu napominje:

“igra umjetnosti je, ako bi se gledala s poslovne strane, igra u kojoj pobjednik uzima sve. U ovome ekonomičnome izokrenutom svijetu ne može se steći novac, čast, ženu, ukratko: sve simbole svjetskog uspjeha, uspjeha u svjetskom društvu, bez kompromitiranja nečijeg položaja u polju.”⁴

Književno polje ima svoje zakonitosti čija se logika bazira na dobrima što se ostvaruju kao aspekti robe i značenja, odnosno simboličkim i tržišnim vrijednostima, ostajući relativno neovisnima jedni o drugima. Bourdieu primjećuje da književno polje funkcionira prema obrnutoj logici antagonističkog suživota dvaju načina proizvodnje i cirkulacije: obilježeno je stavom antiekonomične ekonomije “čiste umjetnosti”, koja ignorira zahtjeve tržišta i uključivanje u procese komercijalizacije, u čijoj se negaciji proizvodnje, odnosno tretiranja književnosti kao robe realizira autoritet umjetnosti kao sebi svrhovite. Dugoročno, takav stav prikuplja simbolički

⁴ Bourdieu, Pierre; *The Rules of Art*, Stanford University Press, Stanford 1995., str. 21

kulturni kapital, ukoliko se legitimizira, pa stoga postoji mogućnost konverzije kulturnog kapitala u ekonomski, odnosno ostvarivanje profita.⁵ Bourdieu tako tvrdi: “Društveni rang i specifična moć koja se agensima dodjeljuje u nekom posebnom polju ovise ponajprije o specifičnom kapitalu koji mogu mobilizirati ma kakvo bilo inače njihovo bogatstvo u ovoj ili onoj drugoj vrsti kapitala.”⁶ To će reći da određeni kapital u jednome polju ne mora imati nikakvu ulogu u drugome, gdje su zakonitosti i samo vrednovanje drugačije posloženi. Osim toga, postoje specifične zakonitosti umjetničkoga zauzimanja položaja unutar polja, gdje se takav položaj odnosi i na žanr djela, ovisno o valorizaciji istoga unutar polja u određenome vremenskom razdoblju. Postoji, dakle, razlika u vrednovanju pojedinog žanra unutar književnoga polja, a čija hijerarhijska struktura ovisi o raspodjeli kapitala, te o poziciji koja se razumijeva kao dominantna, te čija distinktivna obilježja nameće ostalim agensima unutar polja kao hijerarhijski nadmoćna.⁷

Promjene na polju pridaju ili pak smjenjuju položaje dominacije, međutim, određuju i vrijednosti koje se nekome književnom djelu u tom trenutku pridaju. Te su smjene najuočljivije u klasificiranju “klasika”, odnosno kanonizacije: kad se nova književna ili umjetnička grupa pojavi na polju književne ili umjetničke produkcije, hijerarhijski se odnos može transformirati i modificirati, dok prethodno dominantne strukture mogu obnašati funkciju zastarjelih ili klasičnih djela. Sličan primjer nalazimo u kanonizaciji tzv. “proze u trapericama”, koja je isprva zauzimala marginalnu poziciju, da bi promjenom odnosa moći zauzela dominantno mjesto unutar kanonizirane književnosti. Bourdieu razrađuje pojam kulturnoga polja, služeći se “poljem strateških mogućnosti” Michela Foucaulta, koji polje borbe posmatra kao sustav razlika u kojima se određeno djelo definira.⁸

Ukoliko književno polje razumijemo kao polje borbe u zauzimanju dominantne pozicije moći, napuštamo ideju umjetničkoga djela kao nedefinirane, umjetničke, kategorije proizvedene isključivo posredstvom umjetničkoga “genija”. Umjetničko djelo vrednovano je kao takvo, te postoji isključivo na temelju kolektivnog uvjerenja koje ga poznaje i priznaje kao umjetničko djelo. Legitimaciju umjetničkoga djela kao takvog - vrše kritičari. Same analize književnosti

⁵ Ibid, str. 142

⁶ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 106

⁷ Bourdieu, Pierre; *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993., str. 30

⁸ Ibid, str. 33

nerijetko upadaju u zamku postavljanja djela u karizmatički odnos prema autoru, kao što je to slučaj u kultu autora "genija" u 19. stoljeću. Sociologija umjetnosti i književnosti ima specifičnu zadaću analize simboličkoga kapitala proizvodnje umjetničkoga djela i njegove vrijednosti, te institucije koji u proizvodnji simboličkoga kapitala sudjeluju: muzeji, galerije, akademija itd.⁹ Književno ili umjetničko područje u svakom je trenutku mjesto borbe između dva principa hijerarhizacije: heteronomni princip koji odgovara onima koji ekonomski i politički dominiraju poljem (npr. "buržoaska umjetnost") i autonomni princip (umjetnost koja je sama sebi svrha). Umjetnici i pisci koji su posjeduju određeni kapital, te su zabrinuti za svoju poziciju unutar polja, nastoje nametnuti dominantna načela hijerarhizacije unutar polja.

Bourdieu govori o tri različita legitimiteta: legitimitet proizveden larpurlartistički, a koji je sam sebi svrha, te je namijenjen za umjetnike, legitimitet koji odgovara buržoaskome ukusu, odnosno dominantnoj klasi, te posljednji – onaj namijenjen "popularnoj" kulturi i masovnoj publici.¹⁰ Sama pozicija autora ili umjetnika koji proizvodi djela "zbog umjetnosti" predmnijeva određenu "slobodu" stvaranja, a izravno je u sukobu s dominantnom pozicijom autora koji se oslanja na tržišne resurse i kulturnoumjetničku proizvodnju. Obje pozicije mogu koegzistirati simultano, budući da posjeduju različitu vrstu kapitala.¹¹

2.1.2. Kapital

Kapital Bourdieu u djelu *The Forms of Capital* (1986.) određuje kao "akumuliranu djelatnost (u svojoj materijalnoj, utjelovljenoj formi) koji, kada ga prisvoje agensi ili grupe agensa, omogućava da se društvena energija oformi u živi, praktični rad." Akumulacija kapitala odlikuje se u njegovoj mogućnosti, tj. potencijalu da proizvede profit, te da se reproducira. Bourdieu izdvaja ekonomski, socijalni i kulturni kapital, od kojih su oba potonja nematerijalne prirode, premda se donekle i pod određenim uvjetima mogu aktualizirati u ekonomskom kapitalu. Prema tome, kapital je društveni odnos, odnosno "društvena energija koja postoji i proizvodi svoje učinke samo u polju u kojem se stvara i reproducira, te svako svojstvo vezano za klasu dobiva svoju vrijednost i svoju

⁹ Ibid, str. 37

¹⁰ Ibid, str. 51

¹¹ Ibid, str. 66

učinkovitost od specifičnih zakona svakog polja.” Kapital, dakle, vodi do mogućnosti legitimacije u društvenom prostoru, boreći se za ostvaraj pozicije moći u određenom polju. Ne radi se o jednom, isključivo ekonomski pojmljenom kapitalizmu, već o različitim kapitalizacijama dominacije. Ekonomski kapital je samorazumljiva kategorija, budući da je prepoznaju i ekonomske znanosti., a odnosi se prvenstveno na materijalni potencijal ostvarivanja profita. Socijalni kapital manifestira se u posjedovanju trajne mreže više ili manje institucionaliziranih odnosa međusobnih poznanstava. Ovakvi odnosi se uglavnom oblikuju u simboličnim razmjenama koje se međusobno podržavaju, a mogu biti i društvene datosti institucionalizirane u, npr. poznatome prezimenu. Takav oblik kapitala ovisi o veličini mreže poznanstava, ali i količini kapitala koju svaki subjekt, odnosno akter u mreži posjeduje, a koji je potom moguće oformiti. Konverzije jesu moguće i to Bourdieu navodi kao jednu od temeljnih borbi i trajan spektar akcija i reakcija između različitih frakcija klase, čiji je kapital povezan s ulogom moći, odnosno dominacije na polju. Posjedovanje određenog kapitala navodi aktere ili frakcije polja da ulažu u prakse koje će zadržati ili povećati njihovu specifičnu rijetkost; tako frakcije najbogatije ekonomskim kapitalom odbacuju kulturna i odgojna ulaganja u korist ekonomskih ulaganja. Industrijski i trgovački vlasnici ulažu u vlastitu potrošnju koja može simbolizirati posjedovanje materijalnih i kulturnih sredstava za prilagodbu i time osigurati društveni kapital, kapital mondenih veza koje pak mogu, u tom slučaju, pružiti korisne “potpore”, kapital respektabilnosti, često nužan da se privuče ili osigura povjerenje visokog društva i time klijantele, koji se može iskoristiti, odnosno može ostvariti profit, u npr. političkoj karijeri.

2.1.3. Ukus

Jedna od struktura koje ćemo spomenuti, a koja zanima Bourdieua jest ukus publike, te način na koji se formira unutar diferencijalnih grupa i njihovih frakcija. U svome djelu *Distinkcija* Bourdieu citira Suzanne Langer:

“Nekoć umjetnost nije bila dostupna masama: glazba, slikarstvo, pa čak i knjige, bili su užici namijenjeni bogatima. Moglo se pretpostaviti da bi siromašni, ‘običan puk’, u njima također uživali da im je za to pružena mogućnost. Ali danas, kad svatko može čitati, posjećivati muzeje, slušati klasičnu glazbu, barem na radiju, sud masa

o tim stvarima postao je realnost, a preko njega je postalo očito da velika umjetnost nije neposredan osjetilni užitak. U protivnom, ona bi godila - poput kolača ili koktela – i neobrazovanom i kultiviranom ukusu.”¹²

Ukus je tako u usko povezan s kulturnim nasljeđem, odnosno akumuliranim kulturnim kapitalom unutar društvenog polja, a uvijek se ostvaruje u opreci prema drugome. Bourdieuova istraživanja tako prikazuju da su pripadnici dominantne grupe skloniji uživanju u Bachu, Wagneru, Kandinskom, ribi, šampanjcu, te su svoje slobodno vrijeme skloni provoditi u kazalištu i umjetničkim galerijama, dok pripadnici subordinirane grupe skloniji užicima koje dominantna, “građanska” klasa drži, odnosno označuje vulgarnima, “niskima”, te na taj način drži potreban jaz i distancu. Ono na što Bourdieu popisivanjem dobara, praksi i ponašanja ukazuje jest da se navedene komponente pridružene određenoj klasi uzimaju kao samorazumljive, “prirodne” kategorije, međutim, prisvajanjem i pridavanjem vrijednosti, tj. kulturnog značenja sastavnicama i praksama, potiskuje se prvotna datost kojoj je funkcija primarno obilježje. Distanca se na taj način održava sve dok, stjecajem okolnosti (najčešće onom popularizacije, masovne prodaje, hiperprodukcije i reprodukcije), subordinirana klasa ne počne prisvajati i kontaminirati ukus više, što će posljedično tražiti redefiniranje ukusa više klase, da bi se održao potreban jaz od njih:

“Dijalektika deklasiranja i ponovnog svrstavanja koja je začetak svih vrsta društvenih procesa podrazumijeva i nalaže da sve zainteresirane grupe jure u istom smjeru, prema istim ciljevima, istim dobrima, onima koja im je namijenila grupa što zauzima prvi položaj u utrci i koja su po definiciji nedostupna sljedećima jer, ma kakva ona bila sama po sebi i za sebe, njih modificira i označava njihova distinktivna rijetkost i jer više neće biti ono što jesu čim budu dostupne, umnožene, proširene, grupama nižeg ranga.”¹³

Privilegija onih koji stoje na dominantnim pozicijama u polju jest da svojim vlastitim životnim stilom, *habitusom*, i ukusom diktiraju uvjete usvajanja skupa svega što nazivamo odlikama “elitnog” i “visokog”, dok subordiniranima ne ostaje ništa nego “simbolično rušenje buržujskih rituala upadljivim isticanjem siromaštva koje od nužde stvara vrlinu”¹⁴.

¹² Langer, Suzanne u Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 30-31

¹³ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 152

¹⁴ Ibid, str. 203

2.1.4. Habitus

Pojmom *habitus* Bourdieu označava skup društvenih struktura, praksi i ponašanja koji se oblikuju kao svakodnevni mehanizmi i diferencijalne pozicije koje se opažaju kao “prirodne” (budući da su proizvod razlike i u neminovnoj korelaciji sa stupnjem obrazovanja i društvenom klasom) i često nesvjesne u svojoj aktualizaciji. To će reći da je u “dispozicije habitusa neizbježno upisana čitava struktura uvjeta kakva se ostvaruje u iskustvu jednog klasnog stanja koje zauzima određenu poziciju u toj strukturi: najosnovnije se suprotnosti strukture klasnih položaja teže nametnuti kao načela temeljnih strukturiranja praksi i percepcije praksi.”¹⁵ *Habitus* se, dakle, oblikuje kao “životni stil”, istovremeno strukturirajući, strukturiran i uvijek ovisan o ekonomskom položaju, kulturnom naslijeđu i poziciji koje pojedinac ili grupa u polju zauzimaju, a koji se doživljava kao vlastiti “stil” ili “ukus”. Kritika upućena Bourdieuu na poimanje habitusa odnosi se na društveno-determinističko obilježje takve koncepcije, te na preuzimanje pojma pod istim nazivom od Tome Akvinskoga koji, pak, od Aristotela preuzima *habitus corporis* i *habitus animae*, odnosno tjelesni i mentalni habitus. Bourdieu ipak ne pravi razliku između ovima habitusima i, za razliku od Akvinskog i Aristotela, ne smatra habitus izrazom svjesne pojedinčeve volje – za Bourdieua habitus jest nesvjesna interiorizacija.¹⁶ Upravo se u relaciji između dviju sposobnosti (stvaranja i svrstavanja u sustav) koje definiraju *habitus*, “sposobnosti proizvodnje praksi i djela koja se mogu svrstati i sposobnosti razlikovanja i ocjene tih praksi i tih proizvoda (ukus) konstituira reprezentacija društvenog svijeta, što će reći prostor životnih stilova.”¹⁷ Kada Bourdieu analizira habitus dominantne i dominirane grupe, kao uzorak koristi sustav svakodnevnih praksi, počevši od konzumiranja hrane i pića, umjetničkih sadržaja, sporta, pa i gesta koje ukazuju na pripadnost određenoj klasi. Različiti habitusi na taj način postaju društveno označeni i na taj način distinktivni, prepoznatljivi, pa čak i stigmatični. Životnim stilom se pripadnici podređene grupe distinktivno ističu i otkrivaju, kao uostalom i oni koji se odlikuju manirima što se karakteriziraju kao “elitni”, međutim, subordinirani su lišeni vrijednosti na tržištu, pa se prema tome, profit ne može aktualizirati.

¹⁵ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 158

¹⁶ Kalanj, Rade; *Globalizacija i postmodernost*, Politička kultura, Zagreb 2004., str. 174

¹⁷ Ibid

3. Globalizacija

Globalizaciju kao ključan segment razumijevanja društva današnjice više nitko ne može osporiti. Kultura je u društvu protoka informacija, kapitala i rekonstruiranja tržišta te oblika komunikacije redefinirala svoju ulogu kao autonomno performativno područje proizvodnje vrijednosti i značenja. Koncept kulture postaje “znak identiteta koji se artikulira u povijesti diskursa, teksta i vizualno oblikovane društvene stvarnosti.”¹⁸ Decentralizacija i fragmentiranost mikroprostora govore o kompleksnosti teorijskog sažimanja, te o novim oblikovanjima društvenih struktura u čemu digitalni mediji igraju, možda, ključnu ulogu. Virtualni prostor i njegova globalna dinamika postaje novo polje proizvodnje i reprezentacije, te svojom megalomanskom sveobuhvatnošću zahvaća sva polja društvenoga života. Važnost ovog poglavlja krucijalna je za početke analize suvremene scene na književnom polju hrvatske književnosti. Književno polje kao takvo neodvojivo je od razgranatog poimanja kapitalizma, odnosno postsocijalističkog društva i tranzicije, te potrošačke kulture i proizvodnje. Razdoblje tranzicije ispunjeno je oblikom privremenosti gdje su se društvene promjene slobodne oblikovati u neočekivanim smjerovima.¹⁹ Smjer koji nas zanima jest onaj koji se oblikuje u konzumerizmu i odnosu, odnosno obliku koji književnost u takvom polju zauzima. Govorimo li isključivo o društvenom prostoru u vremenskom razdoblju koje nas u ovom radu zanima, ne možemo se poslužiti isključivo kapitalizmom kao odrednicom, bez da se dotaknemo potrošačke kulture, medija, informacija i slobodnog tržišta. Sve nam nabrojane sastavnice ukazuju da ne govorimo isključivo o borbi klasa i ideologijskim postulatima, već da neminovno pri analizi moramo uzeti u obzir promjene u društvu koje su zahvatile sve segmente proizvodnje, reprezentacije i ostale procese koji su nam od važnosti.

¹⁸ Paić, Žarko; *Zaokret*, Litteris, Zagreb 2009., str. 10

¹⁹ Koroman, Boris; *Suvremena hrvatska proza i tranzicija*, Hrvatska sveučilišna naklada : Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Zagreb 2018., str. 31

4. Potrošačko društvo i književnost kao roba

Da književnost ima bitno drugačiju ulogu u suvremenome društvu, nego što je to imala u bilo kojemu minulome razdoblju koje usporedimo – ne može se osporiti. Ta je uloga vidno oslabljena promjenama u sustavu poimanja proizvodnje, tržišta, kulturnoga rada, te izmještanjem vrijednosti na hijerarhijskoj ljestvici tržišnih prioriteta. Bourdieu ranih devedesetih godina prošloga stoljeća govori o smrti intelektualaca, odnosno o oslabljenoj ulozi koju humanističke i društvene znanosti zauzimaju u javnome prostoru, te o reevaluaciji potreba za obnašanjem rada unutar tih područja na tržištu. Masovnom proizvodnjom i reprodukcijom podliježe ne samo način proizvodnje materijalnih dobara, već i kulturno tržište, čiji se fokus okreće prema konzumerizmu, odnosno potrošnji i ekonomskoj profitabilnosti, pa histeriju suvremenog doba okrenutu prema potrošnji zovemo potrošačkom kulturom. Mike Featherstone u *Lifestyle and Consumer Culture* (1987.) navodi da:

“upotrijebiti izraz ‚potrošačka kultura‘ znači istaći svijet robe i principe njezinog strukturiranja presudne za razumijevanje suvremenog društva. To uključuje usredotočenost na kulturnu dimenziju ekonomije, na simbolizaciju i upotrebu materijalnih dobara kao „komunikatora“, a ne tek kao korisnih predmeta, i drugo, na ekonomiju kulturnih dobara, na tržišne principe ponude, potražnje, akumulacije kapitala, konkurencije i monopolizacije koji funkcioniraju unutar sfere životnih stilova, kulturne robe i artikala.”²⁰

O kulturi i proizvodnji kulturnih dobara više ne možemo govoriti odvojeno od fenomena masovne proizvodnje, ekspanzije tržišta i konzumerizma. Fredric Jameson u članku *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma* (1991) navodi: “Zapanjuća je ekspanzija kulture širom društvenog prostora, sve do točke na kojoj se za sve u našem društvenom životu – od ekonomijske vrijednosti i državne moći do same psihičke strukture – može reći da je postalo “kulturno” na jedan originalan način.”²¹ Kulturni proizvodi tako nose određena *značenja*, kojima se prvotno, “realno” gubi, pa vrijednosti koje su pridodane poprimaju primarno značenje, što će reći da se radi o potrošnji dobara ne kao robe, već kao *znaka*. Jean Baudrillard u djelu *Simulakrumi i simulacija* (1981.) dotiče se pojmova “hipermarketa” i “hiperrobe”:

²⁰ Featherstone, Mike.; *Lifestyle and Consumer Culture*, SAGE Publications, Nottingham 2007., str. 132

²¹ Jameson, Fredric.; *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Arkzin, Zagreb 2019. str. 80

“Temeljno se ovdje radi o jednoj drugoj vrsti rada, radu na artikulaciji, sučeljavanju, ispitivanju, kodiranju i društvenom sudu: ljudi tu dolaze naći i izabrati predmete-odgovore na sva pitanja koja sebi mogu postaviti; ili, točnije rečeno, dolaze *sami kao odgovor* na funkcionalno i dirigitirano pitanje što ga tvore predmeti. Predmeti više nisu roba; oni nisu posve čak ni znakovi kojima bi odgonetali i usvajali smisao i poruku, to su testovi, oni ispituju nas i mi smo im prisiljeni odgovoriti, a odgovor je uključen u pitanje. Tako slično funkcioniraju sve poruke u medijima: ni informacija ni komunikacija, već referendum, stalni test, kružni odgovor, provjera koda.”²²

Roba, dakle, gubi svoju primarnu funkciju, dok se značenje arbitrarno određuje u društvenom prostoru. Referent je izgubljen, a funkcije raspadnute, što će reći da glavni objekti potrošnje nije roba, već (nestalni, ispražnjeni i fluidni) znakovi. Odnos potrošnje i proizvodnje kulturnih dobara Bourdieu je opisao kao rad aproprijacije. Takav odnos; “pridonosi proizvodnji proizvoda koji troši svojim radom otkrivanja i dešifriranja koji u slučaju umjetničkog djela može činiti cjelinu potrošnje i zadovoljstava.”²³ Ukoliko razumijemo da je cirkulacija tržišta određena ponudom i potražnjom, jasno je da kulturni proizvod podliježe jednakim zakonitostima, te da je stjecanje ekonomskog profita krucijalna motivacija kulturne proizvodnje. Takva je pozicija vrlo interesantna, budući da je uvriježeno da umjetničko djelo i dalje zadržava ono što Walter Benjamin naziva “aurum”²⁴, premda se, vidjet ćemo, proces njegove proizvodnje ne odvija na drugačiji način od proizvodnje ostalih dobara. Ono što upada u oči jest činjenica da veći broj potrošača do kojih može stići jedan proizvod znači njegov veći ekonomski efekt. Proizvod, dakle, mora nastojati da se dopadne onome što je ljudima zajedničko, da negira socijalne razlike. Tako je i estetska proizvodnja danas postala integrirana u robnu proizvodnju općenito.²⁵ Dometi ekonomskog efekta, dakle, ovise o popularizaciji određenog proizvoda, čime dolazimo do popularne kulture, odnosno književnosti.

²² Baudrillard, Jean.; *Simulakrum i simulacija*, Naklada društva arhitekata, građevinara i geodeta, Karlovac 2001., str. 107-108

²³ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2001. str. 93

²⁴ Benjamin, Walter; *Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1971. u Beker, Miroslav; *Suvremene književne teorije*, MH, Zagreb 1999. str. 368

²⁵ Jameson, Fredric.; *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Arkzin, Zagreb 2019., str. 18-30

4.1. Definiranje popularnog

Popularno je po svojoj definiciji neodvojivo od komercijalnog i masovnog. Stuart Hall u djelu *Bilješke uz dekonstriranje "popularnog"* (1998.), tvrdi da ne postoji cjelovita, autentična i autonomna popularna kultura koja egzistira izvan područja veza kulturalne moći i dominacije: "strukturirajuće načelo *popularnog* u ovom su smislu napetosti i opreke između onoga što pripada središnjoj domeni elitne ili dominantne kulture i kulture *perifernog*. To je opozicija koja uvijek iznova strukturira domenu u *popularno* i *ne-popularno*."²⁶ Popularizacija i redefiniranje kategorija kanonskog jesu rezultati neprestane borbe na kulturnom polju dominantne i subordinirane frakcije i procesa prisvajanja i transformacije. Valorizacija djela kao kanonskog ili popularnog ovisi o mnogim socijalnim i kulturološkim faktorima, međutim, treba uočiti da se *popularno* uvijek javlja reaktivno na svoju dominantnu opreku, kao razlika i svojevrsna težnja kao stvaranju vlastitog koncepta kulturne konzumacije, iznutra. Ona je svojom dostupnošću, jednostavnošću detektiranja simboličkog i masovnošću svoje proizvodnje dostupna *svima*, što će reći onima koji su najviše potlačeni u sukobu moći na kulturnome polju.

John Fiske u djelu *Popularna kultura* (1991) navodi: "Svakodnevni život konstruira se djelovanjem popularne kulture, i odlikuje se kreativnošću slabih u korištenju sredstava koje nudi obespravljajući sistem, uz nepristajanje na potpuno pokoravanje toj moći."²⁷ Upravo se u procesima antagonizama, odnosno nepokoravanju zahtjevima koje pred nju stavlja klasa koja u polju zauzima pozicije moći, podređena, tj. dominirana klasa stvara vlastita značenja "odozdo". Fiske navodi dva oblika djelovanja popularnog zadovoljstva: izbjegavanje i produktivnost. Izbjegavanje se prvenstveno odnosi na otpor i evaziju društvene discipline, što se uglavnom ogleda u procesima tjelesnih zadovoljstava i hipernaglašenim oslobađanjem seksualnosti, kao opreci stezi i kontroliranom zadovoljstvu koje nameće dominantna klasa. Takve procese valja shvatiti kao borbu za stjecanje moći, ona u datom trenutku mogu zauzeti dominantne pozicije.²⁸ Produktivnost se odnosi na stvaranje značenja, a usredotočena su na identitet i samoaktualizaciju, te djeluju

²⁶ Hall, Stuart; *Bilješke uz dekonstriranje "popularnog"*, Cultural Theory and Popular Culture, The University of Georgia Press, Athens 1998. u Duda, D.: *Političke teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija, Disput*, Zagreb 2006., str. 304

²⁷ Fiske, John.; *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001. str. 58.

²⁸ ovdje možemo navesti primjer obrtanja vrijednosti, gdje se kontrola tijela i odmjerena uživanja u umjetničkom djelu smatra za užtogljenost, rezerviranost, te stječe negativne konotacije.

“socijalno kroz semiotički otpor hegemonističkoj sili.”²⁹ Borbe koje se odvijaju oko legitimnosti određenog umjetničkog djela, tj. proizvoda i načina njihova vrednovanja, jedna je od dimenzija neprestanih borbi koje dijele čitavu dominantnu klasu od subordinirane, te traže legitimna prava na obnašanje svoje dominacije. Takve borbe pripadaju strategijama kojima pripadnici dominantnih frakcija dominantne klase nastoje umanjiti vrijednosti što ih priznaju, Bourdieouvim nazivljem: “intelektualne” frakcije dominantne klase i sitne buržoazije.

Uzmemo li u obzir spomenutu komponentu popularnog: masovnost, te položaj na polju u kojem zahvaća veći broj potrošača, konzumenata ili publiku, možemo pomnije razraditi koncept književnoga polja suvremene hrvatske književnosti, krenuvši od književne industrije i nakladništva.

4.2. Književna industrija i nakladništvo

Umjetnički proizvodi, odnosno književna djela o kojima govorimo imaju specifičnu poziciju na tržištu, koju treba razmotriti počevši o trenutka objavljivanja. Dean Duda u knjizi eseja *Hrvatski književni bajkomat* (2010.) upozorava da razgovor o književnosti ne smije simulirati da su posrijedi tek tekstovi ili vrijednosne prosudbe koje se na njih odnose, nego bi morao obuhvatiti čitav process cirkulacije književnog kapitala, posebno načine njegove regulacije i reprodukcije. Dakle, “riječ je o suvremenoj hrvatskoj književnosti u vremenu njezine medijsko-estradne reprodukcije i uspostavljenim pravilima prema kojima se taj proces odvija.”³⁰ Nakladnička polja se ne mogu promatrati i razumijeti izvan konteksta ostalih društvenih polja, pa valja istaknuti četiri skupine razvojnih tendencija koje utječu na razvoj nakladništva: rastuću koncentraciju financija, promjenu strukture tržišta, globalizaciju tržišta i nakladničkih tvrtki, utjecaj novih tehnologija.³¹ Posljednje od navedenih skupina dotaknuti ćemo se u posebnom poglavlju, dok ćemo se ovdje zadržati na tržištu i nakladi.

²⁹ Fiske, John.; *Popularna kultura*, Clio, Beograd 2001. str. 68

³⁰ Duda, Dean; *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb 2010. str. 13

³¹ Jelušić, Srećko; *Ogledi o nakladništvu*, Naklada Ljevak, Zagreb 2012. str. 70-71

Književnost i njezini proizvodi, spomenuli smo, na tržištu funkcioniraju prema istim zakonitostima prema kojima funkcioniraju i drugi proizvodi. To znači da prodaja književnosti nije više vezana isključivo za umjetničko djelo, već i za ostale segmente na tržištu kojih se ona može dotaći, prema isplativosti te potencijalu ekonomskog profita koji može pribaviti. Na taj način, izdavačke kuće funkcioniraju konkurentno, ne samo eksterno, već i interno, budući da pod svojim “krovom” obično “udomljavaju” više različitih autora koji u nekom trenutku djelom konkuriraju jedan drugome, legitimirajući se unutar polja i boreći se za dominantnu poziciju, što bi osim autoriteta kulturnog kapitala mogla, primjerice, biti i književna nagrada, čime bi se dogodila svojevrsna konverzija takvog kapitala u ekonomski. Ukoliko djelo ne pronade medij koji će ga postaviti na tržište javne vidljivosti, ono gotovo da i nema šanse ući u književno polje. Tako je o svom prvom romanu *Obješeni*, trenutno jedan od najpopularnijih pisaca na hrvatskoj književnoj sceni, Kristian Novak, izjavio: “Kako to obično biva, sama činjenica da je neko djelo objavljeno nipošto ne znači i da će prodrijeti na nacionalnu scenu. Uvjet je, naravno, da je djelo dovoljno dobro (a mislim da u toj biblioteci ima vrhunskih tekstova), no čak i ako je taj kriterij zadovoljen, knjiga može proći nezapaženo. Dadeš sebe u tekst, sav si naleketriziran od iščekivanja i onda shvatiš da si knjigu u bunar bacio. Možeš je uvaliti obitelji i prijateljima i tu priča staje.”³² U intervjuu s Božidarom Alajbegovićem nadodaje: “To nije teško razumjeti - produkcija nije mala, kulturne rubrike u medijima i relevantni *blogeri* bore se za svaki pedalj i klik, književna kritika također mora imati svoju selekciju, pa lako dođe do toga da je ono što objavljuju velike izdavačke kuće u Hrvatskoj i jedino što je vidljivo i relevantno. Trenutno ne vidim rješenje te situacije.”³³ Nakladničke kuće, pak, ne oslanjaju se isključivo na profit od prodaje, sve je jasnije uočiti procvat festivala, književnih sajмова, književnih nagrada, top-lista, organiziranih javnih čitanja proze i poezije, književnih skupova i sličnih događaja koji nastoje popularizirati književnost i književne prakse kao životni stil, koji se najbolje utjelovljuje u frakcijama intelektualne klase i građanske klase, što Bourdieu naziva terminom nove sitne buržoazije. Komercijalni mediji i ostali sponzori unosnih nagrada, dakle – nasuprot prevladavajućem dojmu - u književnost danas ulažu više nego prije, dok književnost pritom svoj lik podređuje zahtjevima tržišnog pozicioniranja.³⁴ Dakle, kada fokus usredotočimo na postsocijalističku književnu scenu, vidimo da se radi se o kulturnoj, ili

³² <http://crnamatizemla.com/objeseni-2/o-nastanku-objeseni/> (23.8.2020.)

³³ <https://mvinfo.hr/clanak/kristian-novak-nikada-necu-imati-potrebu-pisati-o-necemu-sto-mi-nije-blisko> (23.8.2020.) (23.8.2020.)

³⁴ Postnikov, Boris; *Postjugoslavenska književnost*, Sandorf, Zagreb 2012. str. 23

preciznije – književnoj industriji. Književna industrija je zaista specifična po svojoj naravi, budući da njezin modus operandi pretpostavlja pisca kao kulturnog radnika u nezahvalnoj poslovnoj poziciji.

4.3. Pisac kao kulturni radnik

Bourdieu u *The Rules of Art* citira Flauberta koji kaže da je književno djelo izvan procjena, nema komercijalnu vrijednost, ne može se platiti, bez cijene je, to jest; zapravo je bez komercijalne vrijednosti i nema tržište. Flaubertova dvosmislenost, tvrdi Bourdieu, “vodi do otkrivanja neke vrste paklenog mehanizma, koji postavljaju umjetnici i u kojem su uhvaćeni: čineći nuždu svojom vrlinom, uvijek se sumnja da čine vrlinu iz nužnosti.”³⁵ Takva vrsta rada, uhvaćena je između potrebe za simboličkom legitimacijom stjecanjem kulturnog kapitala, pa potom ekonomskoga, ujedno zadržavajući estetsku, odnosno umjetničku, estetsku varijablu, koja bi do takve pozicije na polju dovela. Simbolička autonomnost toga polja, nije odvojiva od političko-ekonomskoga uređenja, u ovom slučaju masovnog tržišta i kompetitivnosti na njemu. Književni kritičar Boris Postnikov u intervjuu za portal *Masina* spominje nezahvalnu poziciju pisca koji nosi stigmatu „nacionalnog barda“, a s druge pisca kao individualnog korespondenta viših umjetničkih istina, dok pisca kao kulturnog radnika nema nigdje. Osnovni problem s obje mistifikacije utoliko je brisanje tragova konkretnih materijalnih uvjetovanosti bavljenja književnošću danas.³⁶ Gledano s materijalističke perspektive: književni rad je rizik: za njega je potrebno slobodno vrijeme, sredstva za pisanje (u obliku književnih poticaja ili nagrada, isključimo li posve upitan prihod od akumuliranog profit stečenog od, opet upitne – profitabilnosti djela na tržištu), prezentacija proizvoda na tržištu (ali i konstruirane ličnosti Autora s velikim početnim “a”) i neprestano sudjelovanje u vrtlogu brojnih književnih manifestacija, festivala, sajmova i sličnim javnim događanjima. Sudjelovanje u književnoj industriji na poziciji pisca tako je dvostruko obilježeno kao neka vrst “luksuza” u kojem valorizacija rada dolazi postepeno (ako uopće do nje i dolazi) i manifestira se prvenstveno u kulturnome kapitalu, dok su dosezi ekonomskog kapitala u najboljem slučaju minorni i nestalni, obilježeni neprestanim promjenama na poziciji moći, pod uslovom da

³⁵ Bourdieu, P.; *The Rules of Art; Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford University Press, Stanford 1995. str. 81

³⁶ <https://www.masina.rs/?p=3745> (25.8.2020.)

je ona uopće okupirana. Prekarni rad takvog tipa obilježen je trajnim nesigurnostima, budući da je pozicija pisca kao radnika egzistencijalno nedefinirana, budući da se kulturni rad u polju uglavnom isplaćuje privremenim i povremenim honorarima. Pisac kao radnik tako često obnaša razne druge funkcije izvan svoje inicijalne, a ta se fleksibilnost pozicije može primjetiti u tome što i mnogi renomirani autori rade poslove novinara, radiovoditelja i slično. Jedan od načina na koji pisac kao kulturni radnik može konvertirati kulturni kapital u ekonomski jesu književne nagrade i razni poticaji, stipendije i slična sredstva kulturno-umjetničke legitimacije.

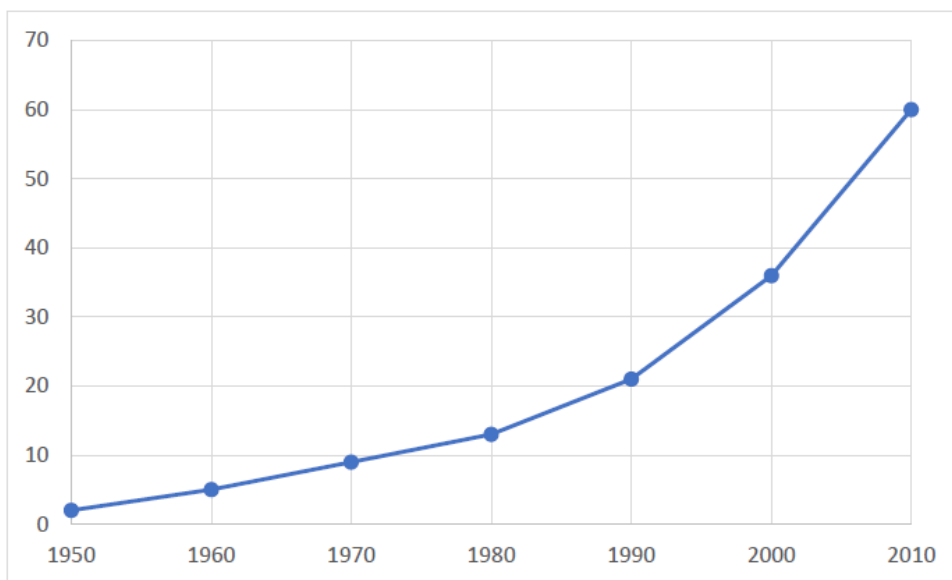
4.4. Književne nagrade

Osvajanje književnih nagrada može, a i ne mora, nositi ekonomski profit, no takva praksa neminovno daje legitimnost i autoritet nagrađenom autoru, te određenu poziciju moći unutar književnog polja koja jest onoliko dominantna, koliko jest prestižna nagrada i članovi komisije koji su nagradu piscu dodijelili. Stjepan Horvat u svome diplomskom radu iz 2017. nabraja sveukupno osamdeset četiri nagrade koje se dodjeljuju za najbolja književna djela u različitim kategorijama u Hrvatskoj. Iz Horvatovog istraživanja slijedi da nagrade za najbolja književna ostvarenja dodjeljuju:

- Javne neprofitne organizacije (HAZU, Matica Hrvatska, Knjižnica, Muzej, Ministarstvo kulture, Zaklade i Pučka otvorena učilišta, Strukovna društva, Društvo hrvatskih književnika, Društvo pisaca, Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, Hrvatsko društvo književnika za djecu, Hrvatsko društvo književnika za djecu i mlade, Hrvatsko književno društvo, Hrvatsko muzikološko društvo),
- Civilne udruge (Udruga kultipraktik, Udruga za proizvodnju kulture, Art 9, Društvo prijatelja knjige Milivoj Cvetnić, Društvo za znanstvenu fantastiku SFera, Knjiga u centru, Knjiga u centru, P.E.N. centar, Savez društava Naša djeca Hrvatske, Udruga Mirko Kovač, Udruga 3. Zmaj)
- Komercijalne profitne organizacije (Dioničko društvo, Nakladnik, T-portal).³⁷

³⁷ Horvat, Stjepan; *Književne nagrade u Republici Hrvatskoj*, Diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta J.J. Strossmayera u Osijeku, Osijek 2017. str. 16-18

Horvat na temelju prikupljenih podataka zaključuje da se najveći broj nagrada, njih 19 (20,2%), dodjeljuju javne neprofitne organizacije, što je popraćeno združenim oblikom organizacije dodjele nagrada. Nagrada koje se dodjeljuju u suradnji nekoliko organizatora je 15 (17,9%). Strukovna društva i civilne udruge dodjeljuju jednak broj nagrada, po 14 (18%) u pojedinoj makrokategoriji. Nakon toga slijede kulturni događaji (njih 9 (10,7%)) te na kraju komercijalne profitne organizacije i jedinice lokalne samouprave sa po 3 (3,9%) nagrade po organizatoru.³⁸



Graf 1: Porast broja književnih nagrada u Republici Hrvatskoj³⁹

Iz grafa je jasno iščitati da se broj nagrada nakon 1990. godine mahom povećao, odnosno da je, kako navodi Horvat, porast vidljiv za 360%, odnosno da se u zadnjih tridesetak godina broj nagrada koje se dodjeljuju za književna ostvarenja u Hrvatskoj “gotovo učetverostručio”.⁴⁰ Napomenuli smo da se književne nagrade razlikuju ovisno o tome nude li kao nagradu ekonomski poticaj, ili se radi o simboličnome priznanju. Najveći iznos dodjeljuje nagrada za najbolje dramsko djelo Marin Držić, čiji fond iznosi 40.000,00 kuna za prvo mjesto, a izdašan se iznos dodjeljuje i za drugo i treće ostvareno mjesto. Većina nagrada ipak zadržava novčani iznos

³⁸ Ibid, str. 18-19

³⁹ Ibid

⁴⁰ Ibid

isključivo za ostvareno prvo mjesto. Jedna od prestižnijih nagrada, složit će se mnogi, jest nagrada Jutarnjeg lista. Dean Duda za nju kaže:

“Za razliku od postojećih jedina je autentično čedo tranzicijskog vremena. Jedina ima friško stečen simbolički kapital, ali i zajamčen produžetak njegove oplodnje. Jedina je pravi medijski događaj, jedina ima višekratno uslikan žiri, jedina je prešutno dobro limitirana, jedina je na koju pisci nemaju imunitet, jedina je zašla u sivu zonu konflikta interesa, jedina je upriličena kao *event*. Ta je nagrada zapravo medijska, i to ne zato što je dodjeljuje medijska korporacija. Ona je priznanje za sveukupno uprizorenje književnosti u novim okolnostima. Moglo bi se reći da to i nije nagrada, već medijski ritual, autentičan tranzicijski žanr, pogled na svijet.”⁴¹

To će reći da je nagrada Jutarnjeg lista izrazito medijski popraćena, pa se borba za prvu nagradu realizira kao izrazito bojno polje moći i prestiža. Medijska popraćenost takvog događaja, *eventa* (rečeno medijskim jezikom) pruža mogućnosti za zauzimanje dominantne pozicije unutar polja i simboličkog (isključivo simboličkog) prelaska u kanonizaciju i zadobivanje legitimnosti unutar polja. Zašto isključivo simboličkog? Književna kanonizacija odvija se prema otegnutim temporalnim okolnostima, uglavnom zauzimajući određeni položaj u odnosu prema društveno-kulturnim okolnostima, jednostavnije rečeno: događa se vrlo *sporo*, što nam, ukoliko odbacimo relativizaciju takvog određenja, govori da je mogućnost profitiranja za vrijeme piščevog života izimno slaba. To ne znači da se ona u nekoj mjeri ne događa, budući da svjedočimo porastu broja novih autora, novih izdanja i reizdanja iz čega iščitavamo da je sudjelovanje u književnoj industriji, iako nezahvalno, u određenoj mjeri *isplativo* akumulacijom, ako ne ekonomskoga, a ono barem kulturnoga i socijalnoga kapitala.

Složit ćemo se s Deanom Dudom koji ocjenjuje da “obzirom na oplodnju kulturnog kapitala, nagrada Jutarnjeg lista zasad znači tek malo više od ništa, ali to nije samo njezina zasluga. Naime, čini se da je od pet dosad nagrađenih knjiga, tek jedna i pol izazvala trajniji interes i stekla pristojne izgleda za srednjoročnu kanonizaciju, ali to je gotovo pa pouzdan znak. Jednako tako, isti je naslov i pol zaživio i kod čitatelja.”⁴² Dodjela nagrade, objasnili smo, jest mjesto medijske vidljivosti, ona je “reklama s težinom”, budući da sa sobom nosi i elitizam i autoritativnost struke.

⁴¹ Duda, Dean; *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb 2010., str 53-55

⁴² Ibid, str. 54

Književno nagrađivanje jest dakle, specifičan punkt oko kojih se odvija društveni i kulturni život ovoga polja, a sam vrtoglavi porast nagrađivanja može nam dati pogrešnu sliku valorizacije književnosti u društvu – oko čega treba biti oprezan. Hiperprodukcija, legije novih, neafirmiranih pisaca, obilje festivala, sajмова i ostali segmenti književno-društvenog života u svom blještavilu događanja odolijevaju oštrom zubu kritičkog osvrtā, što je jedna od zanimljivih pozicija u kojoj se književnost našla u tranzicijskom trenutku, a kojom se vrijedi pozabaviti.

4.5. Gdje je književna kritika?

Prije nego doista zavapimo gdje je književna kritika, možda je važnije da se najprije zapitamo: kome treba književna kritika? Kao novi pojmovi iz sedamnaestoga stoljeća, kritika se razvila (uvijek u mučnu odnosu prema svojoj općoj i upornoj konotaciji prigovaranja) iz “komentara” o književnosti, u okviru “učenog” kriterija, do svjesna uvježbavanja “ukusa”, “senzibilnosti” i “sposobnosti razlikovanja”. To je postao važan poseban oblik opće tendencije o pojmu književnosti prema naglasku o primjeni (ili izrazitoj potrošnji) djela, prije nego o njihovoj proizvodnji.⁴³ Ta je tendencija ujedno i, donekle, pedagoške prirode, kao i selektivne; ona sebi na leđa stavlja teško breme razvrstavanja i vrednovanja književnosti. Funkcija književne kritike se u suvremenom, tranzicijskom književnom polju pokazuje kao posve nepotrebna, brisanjem granica između visoke i niske književnosti u javnom prostoru sukob se zadržava u mikroprostorima intelektualnih frakcija fakulteta, akademskih krugova i graničnih smještenosti u kojima kulturni kapital, budući da gubi na “masovnoj proizvodnji” ne može biti u toj mjeri profitabilan.

Budući da izostavlja svoj nekad, vrlo važan segment vrednovanja, književna kritika neminovno gubi legitimitet, te je svedena isključivo na “komentar” o književnosti. Sam komentar pokazuje se kao apsolutno irelevantan u smislu posrednika između književnog djela i čitatelja, što će reći da se čitatelji prilikom odabira književnih djela za čitanje uglavnom oslanjaju na preporuke prijatelja, dok su im komentari na poleđini korica gotovo suvišni.⁴⁴ Dakle, čak je i komentar o

⁴³ Williams, Raymond; *Književnost: Marxism and Literature*, Oxford University Press, London, 1977. u Beker, Miroslav; *Suvremene književne teorije*, MH, Zagreb 1999., str. 359

⁴⁴ Duda, Dean; *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb 2010., str. 62

književnosti, što je ostala posljednja slamka spasa kritike, gotovo pa nevažan čitatelju pri odabiru književnih djela.

Razlog tomu možda možemo pronaći u postmodernističkome dokidanju kritičke distance koja onemogućuje da se umjetničko djelo promatra izvan masovnog bitka kapitala⁴⁵ i već spomenutome ukidanju opreka između elitne, visoke i popularne, niske književnosti. Da tržište sustavno proždire discipline za kojom potražnje nema i koja financijski nije profitabilna, vidimo u brojnim primjerima: “Već je i površna upućenost u odgovarajuće financijske relacije dovoljna da bi se ustanovilo kako trošak godišnjeg “održavanja” rubrike književne kritike (sveden na honorar kritičara ili kritičarke) mora biti bar četiri ili pet puta manji od budžeta nagrade, koji uključuje visoki novčani iznos namijenjen dobitnicima, angažman mentornih članova žirija, neophodan PR, organizaciju svečanog eventa”⁴⁶ kaže Boris Postnikov, primjećujući usput da najprestižnije nagrade koje za književnost dodjeljuju T-portal i Jutarnji list (a koje nagrađuju prvoizabrane autore respektabilnom novčanom svotom) u svom medijskom prostoru sustavno smanjuju prostor za kritiku, svodeći neke čak na sedam prosto proširenih rečenica. Honorari za književnu kritiku sukladni su potražnji na tržištu, radi se, dakle, o minornim, bijednim iznosima, utoliko više što rad iziskuje pozamašan kulturni kapital:

“ako imate sreću da pišete za medij koji ipak isplaćuje honorare – najviše što za jednu kritiku možete dobiti jest 400 kuna. Dakle, višednevni (a ponekad i višetjedni) trud za – 400 kuna. A Ministarstvo kulture RH kod dodjela stipendija knjige književnih kritika redovito zaobilazi, kao da su kužne: u 7-8 godina, koliko se stipendije dijele, samo su dva autora dobila šestomjesečne potpore. Zato se treba diviti svim onim vrijednim ljudima koji redovito pišu književne kritike iako od toga više od 1.500 kuna mjesečno kod nas naprosto nije moguće zaraditi.”⁴⁷

kaže pokojni kritičar Božidar Alajbegović, ujedno hvaleći vrlinu onih koji i dalje, unatoč neprofitabilnosti, zdušno obavljaju takav suficitaran posao.

Na ovom primjeru lako je uočiti pokušaj vrednovanja, odnosno valorizacije vlastite klimave pozicije na polju, pridajući joj vrlinu koja nadilazi segment ekonomske isplativosti, povezane s nekom vrstom mistifikacije, odnosno već spomenute “aure” W. Benjamina, a koja

⁴⁵ Jameson, Fredric.; *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Arkzin, Zagreb 2019., str. 80

⁴⁶ Postnikov, Boris; *Postjugoslavenska književnost*, Sandorf, Zagreb 2012. str. 23

⁴⁷ <https://gkr.hr/Magazin/Razgovori/Bozidar-Alajbegovic-Kriticar-mora-biti-dobrovoljni-izopcenik> (20.8.2020.)

donekle i dalje maglovito obavlja umjetničko djelo. Književni kritičar je, na takav način, smješten u donkihotovsku (financijski gledano – čak mazohističku) poziciju, te mu ne preostaje ništa do veličanja vlastitog poziva borbe s vjetrenjačama, tj. bourdieuovski rečeno: ulaganja u vlastitu poziciju u polju, s ciljem zauzimanja dominantne pozicije – cilj koji se trenutno pokazuje kao nedostižan. Vidimo da dominiranima unutar polja ostaje samo alternativa vjernosti sebi (Alajbegović: “Kritičar mora biti dobrovoljni izopćenik”⁴⁸) i vlastitoj grupi, te individualnog napora da se usvoji dominantan ideal, oprečan samoj ambiciji ponovnog uzimanja u zajedničke ruke društvenog identiteta⁴⁹. Nasuprot tome, preostaje još samo asimilacija prema zahtjevima tržišta u neku vrstu kulturnog posrednika, čiji se posao sastoji u difuziji kritike, novinarstva, izvještaja ili svjedočanstava, ovisno o trenutnim potrebama toga polja:

“Novi su kulturni posrednici (od kojih su najtipičniji urednici kulturnih emisija radija ili televizije ili kritičari “kvalitetnih” novina i časopisa i svi novinari-pisci ili pisci-novinari) izumili čitav niz posredničkih vrsta između legitimne kulture i proizvodnji široke difuzije (“kratak osvrt”, “ogledi”, “svjedočanstva” itd.): dodjeljujući si nemoguću ulogu, prema tome i neostvarivu, širenja legitimne kulture bez posjedovanja statusnog autoriteta i često specifične kompetencije legitimnih vulgarizatora, oni moraju tražiti slobodu odakle se ona potvrđuje u estetičkoj nesputanosti (vidljivoj primjerice u opuštenoj lakoći njihova stila) i u naglašenom odbijanju teškog diktatizma i turobnog pedantizma, bezličnog i dosadnog, koji su cijena ili vanjski znak statusne kompetencije.”⁵⁰

Postavimo li iznova pitanje: “kome treba kritika?”, možemo ponuditi jednostavan odgovor - kritičarima. Ekonomski gledano; ni njima nije potrebna. Književna kritika ne izlazi iz kuloara intelektualne frakcije, pa jedva da se i ostvaruje profitabilnošću kulturnog kapitala u takvoj uskoj mikrozajednici, gdje se neprestano potvrđuje unutar jednakih pozicija na polju. Uz najbolju namjeru da budemo objektivni i pragmatični (i nikako melodramatični), treba gromoglasno naglasiti da je diskurs o književnosti bez književne kritike mrtav diskurs, koji se svodi na, do temelja banaliziran razgovor, o (ne-bourdieuovski rečeno) ukusu i sviđanju. Na drugo pitanje: “gdje je književna kritika?”, ili barem njezini ruinirani ostaci, valja potražiti odgovor u sljedećem poglavlju.

⁴⁸ Ibid

⁴⁹ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 354

⁵⁰ Ibid, str. 300

5. Uloga digitalnih medija u književnom polju

Kada govorimo o novim medijima, govorimo o digitalnim medijima. Govoriti isključivo o segmentu tiskanih djela, te djelovanja na književnom polju koji se centraliziraju oko njih, izostavilo bi, bespotrebno, djelovanja na književnom polju u virtualnome prostoru. Premda se obično digitalni mediji razumijevaju u simultanosti postsocijalističke ekspanzije tehnoproizvodnje, budući da nam fokus mora ostati centriran na književno polje, moramo uočiti nekoliko stvari. Marshall McLuhan u *The Medium is The Message* (1967) napominje da su društva uvijek bila više oblikovana prirodom medija komuniciranja nego sadržajem komunikacije.⁵¹ Priroda medija u suvremenom društvu jest digitalna. Ona otvara virtualni prostor hiperzbilje i novu prostor na kojemu možemo pratiti procese književnoumjetničkih integracija. Internet je deterritorijalizirana tvornica u kojoj konzumenti ili gledatelji obavljaju rad proizvodnje vrijednosti.⁵² Ne radi se, dakle, samo o reprezentaciji, već i o proizvodnji.

Složenost medija o kojima govorimo je višestruka, no ono što ne smijemo izostaviti jest monetizacija sadržaja koja se u ovom virtualnome prostoru događa, a to je da se svaka instanca sadržaja na Internetu može istovremeno smatrati medijem i robom: “svako se gledanje stranice ili slike planira prodati kao medij radne snage. Pod krinkom omogućavanja raspoloživosti informacija, korisnici postaju raspoloživi kapitalu.”⁵³ Internet tako treba promatrati kao polje koje ima svoje zakonitosti i distinktivna obilježja koja nam onemogućavaju da to, nazovimo to privremeno *virtualno polje*, svedemo na zajednički nazivnik književne proizvodnje. Digitalni mediji, prema tome, nisu samo još jedan “kanal” komunikacije, oni bitno utječu na poimanje svijeta, procesuiranje informacije (koja svojom neprestanom reprodukcijom i gubljenjem referenta zamjenjuje sadržaj) i konstruiranje stvarnosti.

Da pojednostavimo; svaki je potrošač, odnosno konzument, ujedno i proizvođač vlastitog virtualnog mikrokozmosa koji sadržaje odabire na način na koji bira namirnice u supermarketu:

⁵¹ McLuhan, Marshall; *The Medium is The Message*, Penguin Books, UK, 1967 u Alić, Sead; *Mediji: od zavođenja do manipuliranja*, Biblioteka Tragom struke, Zagreb 2009., str. 78

⁵² Beller, Jonathan; *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2016. str. 13

⁵³ Ibid, str. 195

stavljajući određene namirnice u košaricu, što znači da je proizvodnja i potrošnja neodvojiva i od analize internetsko-medijalnog prostora proizvodnje književnosti.

Reprodukcija tiskanih izdanja u sfere virtualnog prostora, doduše, nije rijetkost, međutim, pojavljuju se (relativno) noviji prostori književne produkcije poput blogova i stranica mahom vezanih za društvene mreže poput *Twittera*, a svoje nove autore često promoviraju izdavačke kuće dijeleći isječke iz objavljenih djela. Takvo marketinško-proizvodno polje nudi široki spektar za sagledavanje odnosa i pozicija moći koje se u svojoj dvostrukoj snazi usmjerava prema unutarnjoj strukturi (što će reći da se obraća masovnoj, internetskoj publici), ali i teži legitimitetu tiska. Nemojmo se zavaravati, unatoč hiperprodukciji tiskanih djela i unatoč tome što pronalazak izdavačke kuće koja će djelo objaviti automatski ne obećava djelu publiku, a kamoli kanonizaciju – svako djelo objavljeno virtualnom prostoru interneta pretpostavlja težnju za objavom (budući da objavljeno djelo *jest* autoritativno, legitimno, “priznato” djelo) u tiskanome izdanju.

Internetsko književno “oglašavanje” osim otvaranja prostora neafirmiranim autorima i književnim amaterima isto tako može voditi mentalnoj provincijalizaciji jer se “u dogovoreni prostor ne pušta gotovo ništa što pripada sistemu, a s druge sužava definiciju književnosti na njezinu dominantnu medijsku formu”.⁵⁴ Doista, čini se da je tehnologija, odnosno bespuće Interneta otvorilo sasvim nove prostore za sagledavanje književnih djelatnosti, od kojih treba izdvojiti dvije glavne karakteristike: hiperproduktivnost i demokratičnost.

5.1. Hiperprodukcija i demokratičnost

Na pitanje koju (novu) društvenu ili kulturnu potrebu zadovoljavaju digitalni mediji, već smo dali odgovor, to je potreba za “slobodnim” prostorom gdje je dozvoljen pristup svakome – svatko svoje uratke može ponuditi široj publici. Ukoliko se vratimo na tezu Waltera Benjamina o nestanku “aure” književnog djela, možemo primjetiti da njeno odvajanje detektira kao odbacivanje autoriteta, čvrstinu dominantne pozicije koje ona drži u polju, te okreće djelo masovnoj proizvodnji i mogućnosti demokratizacije (ali, budući da je taj process dvosmjernan – i mogućnost totalitarizacije). Slobodno tržište obećava uspjeh svakome, neovisno o kompetencijama ili

⁵⁴ Duda, Dean; *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb 2010., str. 16

kvalifikacijama struke – koje gube svoje prethodno autoritativne, dominantne pozicije moći na polju. Dakle, osim što je književnome piscu-amateru pružena, nekada ranije nevjerojatna, prilika da ponudi svoja djela publici – ta će djela možda doći do većeg broja čitatelja, nego što bi to bio slučaj u svome tiskanom izdanju. Kako vidimo, nije nimalo bedasto postaviti svoje književne uratke na kakav *blog* ili sličnu stranicu; anonimnost i atmosfera sveopće prihvaćenosti pogodan je prostor, ne samo za književnike amatere, već i za afirmirane autore koji žele proširiti domete svoje čitanosti i usput ulagati u stvaranje potrebe za pozicijom koju vrše na ovome “slobodnom” tržištu.

Ipak, ne treba ni na trenutak pomisliti da se ovdje ne radi o diferencijaciji između dominantne i dominirane klase; pisci koji su već stekli legitimitet izvan ovog virtualnog prostora imaju daleko veću čitanost od onih neafirmiranih, što je očigledno, dakle radi se o vrlo jasnoj borbi na ovome polju. Međutim, ono što jest problematično jest upravo koncepcija demokratičnosti takvog prostora, koja, premda mnogo obećava – daje minorne ili pak, ne daje nikakve rezultate.

Pjesnikinja Maja Solar u intervjuu za portal *Masina* tvrdi slično: “Internet može biti koristan, u smislu da se objavljuju tekstovi koji nisu uspeli da zadovolje kanonske i tržišne kriterije pa nisu objavljeni drugačije, ali jasno je da internet nije polje slobode. I pored činjenice da internet beskrajno ubrzava cirkulaciju književnih proizvoda, to nije mesto gde se dominantni obrasci u kulturi suštinski menjaju”.⁵⁵ Hiperprodukcijom amaterskih uradaka dolazi do inflacije u već ionako informacijama zasićenome tržištu, pa obećanje o pristupu masovnom čitateljstvu strmoglavo propada zajedno sa sjajem pristupačnosti toga prostora. Osim toga, bez kritike koja bi klasirala i dijelila amaterske uratke od onih s potencijalom, čitatelj-konzument suočen je s izborom koji, po svemu sudeći, neće načiniti – reklame izdavačkih kuća, plakati sajmovia i festivala, javna čitanja na kojima se služi zakuska biti će mnogo glasnjiji i privlačnjiji, te svojim blještavilom zapravo stvarati onu potrebnu razliku, onu *distinkciju* – koju marginalizirana književna kritika nema *moći* uraditi.

⁵⁵ <https://www.masina.rs/?p=3745> (25.8.2020.)

5.2. Književnost na mreži: Majstore, ugasi wi-fi

Vratimo se na trenutak pitanju koje smo postavili nekoliko stranica ranije: gdje je književna kritika? Književna kritika i ono što je od nje ostalo seli se na Internet, *blogove*, *vlogove* i razne portale koji okupljaju “dobrovoljne književne izopćenike”. Boris Postnikov ironično primjećuje da se književna kritika mora prilagoditi zahtjevima novih medija i reducirati svoj diskurs: “prijavit ćemo se na *Twitter*, servis koji vam omogućava da svoje SMS-ove (“tweetove”, “cvrkute”) objavite *online*. Umjesto na kompjuteru, prikaze knjiga pisat ćemo na mobitelima, uz ograničenje od 160 znakova (s razmacima) po tekstu. Bit će to, zapravo, sasvim novi žanr: književna tvitika.”⁵⁶

Doista, medij koji zahtijeva kratko, ali sadržajno izvještavanje u određenom broju znakova, primjereno je suvremenom čitatelju koji u obilju informacija i hiperprodukcije ne može zadržati pažnju na tekstu koji u sebi sadržava više od, recimo: 161 znak. Ne možemo ustvrditi da se na polju književne kritike ne događa apsolutno ništa; tako se npr. nedavno osnovao portal *Kritika HDP* koje uređuju afirmirani djelatnici u književnoj industriji: Kruno Lokotar, Mija Pavliša, Jagna Pogačnik, Boris Postnikov i Marko Pogačar. Kritika se i dalje stidljivo javlja sa svojih margina, ali njezin glas ostaje unutar frakcije intelektualaca koji se tim diskursom bave, pa i nemaju izbora nego ulagati u svoj poziv, da bi na tržištu održali svoju poziciju poželjnom, i time nekako stvorili potražnju za svoju ponudu.

Nije samo kritika ta koja će se obreti u ovome hiperealnome prostoru. Budući da se dio događanja na književnome polju seli u internetske sfere, za uzorak analize spomenut ćemo portal *Književnost uživo*. Stranicu je, kako stoji: “osnovala grupa entuzijasta (Milan Zagorac, Alen Kapidžić, Tamara Modrić, Alen Brabec, Zoran Žmirić, Igor Beleš, Slaven Jelenović i Moris Mateljan), ali ne za sebe nego za sve vas koje književnost uživo zanima. (...) Stranica je neka vrsta stalnog “sajma” stihova i proze, ali i vaših razmišljanja o književnosti, filozofiji, umjetnosti itd.”⁵⁷ Jedan od osnivača, Milan Zagorac, o *Književnosti uživo* kaže nam:

⁵⁶ Postnikov, Boris; *Postjugoslavenska književnost*, Sandorf, Zagreb 2012., str. 16

⁵⁷ <https://knjizevnostuzivo.org/about/> (19.8.2020.)

“Početke projekt bilježi kao *Facebook* stranica, s namjerom da se iskoriste prednosti masovne konzumacije društvene mreže, na kojoj afirmirani i neafirmirani autori mogu u obliku „postova“ prezentirati svoju produkciju kao i razne vijesti vezane uz književnost čime se posjetitelje i simpatizere stranice kontinuirano informira o recentnim vijestima s nacionalne i svjetske književne scene. Ideja za projekt nastala je kao rezultat dugogodišnjeg rada i iskustva na književnoj sceni svih već spomenutih aktera. Postignuvši značajnu vidljivost na nacionalnoj i regionalnoj razini, što pokazuje velika posjećenost i aktivno sudjelovanje korisnika izvan granica Hrvatske, projekt se proširio na istoimeni elektronički časopis na stranici www.knjizevnostuzivo.org. S obzirom na to da se najveći dio projekta provodi virtualno, putem Interneta, u svrhu promocije projekta i njegovih produkata, koriste se svi oblici i prednosti tzv. viralnog marketinga, što uključuje i oglašavanje od strane *Facebooka*, dijeljenje informacija o časopisu putem dostupnih Internet kanala prema specijaliziranim portalima za književnost i kulturu, te promocija „jedan na jedan“, širenjem informacija o projektu putem društvenih mreža.”⁵⁸

Na stranici ovog portala odmah primjećujemo obećanu demokratičnost: “Društvenomrežna stranica *Književnost uživo* je stranica namijenjena svima onima koje zanima današnja književna produkcija, bilo da je riječ o početnicima ili već afirmiranim imenima.”⁵⁹

Na stranici dakle, mogu objavljivati svi, sve prolazi i selekcije nema, odnosno – nije je bilo. Projekt je pokrenut 2013. godine, kako je gore navedeno, kao *Facebook* stranica, ne bi li dosegao što veći broj novih čitatelja. Projekt je financiran sredstvima grada Rijeke, Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Primorsko-goranske županije, te se pojavljuje i u tiskanom izdanju, međutim, od tiskanog izdanja se odustaje se jer se “pokazalo zalihosnim (ponavljanje sadržaja, nekompatibilnost elektroničkog i tiskanog izdanja u smislu dvaju ISSN-ova, trošak, otežana distribucija itd., izuzev vrlo ograničenih primjeraka na zahtjev i za potrebe reprezentacije).”⁶⁰ Ekonomska neprofitabilnost pokazala se, zapravo, presudnom za pozitivan ishod ovog okršaja subordiniranih i dominantnih na polju moći.

Postoji nekoliko zanimljivih segmenata koji nam ovdje mogu biti zanimljivi: *Književnost uživo* pokreću poluafirmirani autori, od kojih se većina grupira na područje grada Rijeke i Primorsko-goranske županije, a koji se po svojem položaju na književnom polju nalaze između nepoznatih, neafirmiranih autora i, nazovimo to – književnih “uglednika” i veličina koji

⁵⁸ Zagorac, Milan; osobna korespondencija

⁵⁹ <https://knjizevnostuzivo.org/about/> (19.8.2020.)

⁶⁰ Zagorac, Milan; osobna korespondencija

dominiraju književnim top listama i rubrikama dnevnih novina. Osnivači portala zaista u svojoj biografiji bilježe pozamašan broj objavljenih djela, što nam daje na znanje da se radi o frakciji međusmještenosti na polju moći, budući da – iako su objavljivani – javnost ih još nije prepoznala kao književne autoritete. *Književnost uživo* nam je utoliko više zanimljiv projekt za analizu uzmemo li u obzir njegovu inicijalnu demokratičnost, koja u dogledno vrijeme nestaje: “Kao najvažniji pomak tijekom 2019. godine, slično kao i 2017. do 2018. je naglasak na kvaliteti, tako da su na stranicama konstantno prisutni već afirmirani autori uz one manje afirmirane i početnike.”⁶¹ Budući da je stranica otvorena 2013. možemo primjetiti znatnu i upornu demokratičnu djelatnost ovog portala gotovo pet godina od osnivanja stranice, što će reći da se selekcija ipak dogodila 2019., a što je zapravo rezultiralo izrazito pozitivnim rezultatom: u lipnju i srpnju 2019. godine *Književnost uživo* bilježi i više od 30.000 angažmana na stranici uz doseg čak do 200.000, korisnika. Također, uz uobičajenih petstotinjak tekstova eseja, proze, poezije i razgovora značajnih hrvatskih i inozemnih autora na mrežnim stranicama, ista bilježi približno 3000 do 5000 posjeta mjesečno.⁶² Za jedan portal koji se bavi isključivo književnošću, ta je brojka prilično impresivna. Međutim, očigledno je da se određena selekcija, klasifikacija i diferencijacija, pa bila ona i paušalna, morala dogoditi. *Književnost uživo* trenutno, dakle, objavljuje (polu)afirmirane autore uz poneke spisateljske entuzijaste. Hiperprodukcija je, također, morala biti obustavljena jednostavnim imperativom: “Nemojte stavljati više od jednog posta/djela dnevno.”⁶³ *Književnost uživo* se tako nalazi negdje između: medij, a njime ni njezini autori, nije zauzeo poziciju dominantnog, posve legitimnog književnog autoriteta, no izdigao se iz subordinirane frakcije anonimnosti književnih *blogova* i *vlogova*, o čemu svjedoči i relativno respektabilna posjećenost stranice. Osim objavljivanja novih tekstova, možda su i važnije sekundarne aktivnosti portala: veze s crnogorskom, slovenskom, bosanskohercegovačkom književnom scenom koje su obogaćene adekvatnim suradnjama s američkom, kanadskom, mađarskom, latinskoameričkom, indijskom te ukrajinskom književnom scenom. Riječ je o prijevodima te raznim intervjuima s autorima spomenutih nacionalnosti. Prakse ovoga tipa pretpostavljaju profesionalizam, i važnije: tendenciju otvaranja prema stranom tržištu i njegovim akterima.

⁶¹ ibid

⁶² Ibid

⁶³ <https://knjizevnostuzivo.org/about/> (19.8.2020.)

Slično njegovanje međudržavnih veza vidimo i na stranici <https://booksa.hr/> gdje se objavljuju kritike hrvatskih i srbijanskih autora, na način da srbijanski autori pišu o hrvatskima i obrnuto. Ono što možemo pretpostaviti o projektu poput *Književnost uživo*, kao o projektima sličnog tipa: književnost se ili mora prilagoditi novim zahtjevima tržišta ili mora nestati, što napominje i Bourdieu: “Strategije rekonverzije nisu ništa drugo nego jedan aspekt trajnih akcija i reakcija preko kojih svaka grupa nastoji zadržati ili promijeniti svoj položaj u društvenoj strukturi ili, točnije, u jednom stadiju evolucije društava podijeljenih na klase u kojem se može održati samo promjenom, *promijeniti da se održi*.”⁶⁴ Prilagođavanje takvog tipa primjećujemo u planovima za 2021. koje nam ustupa Milan Zagorac: “Kao novum u 2021. godini, časopis nastoji u suradnji s dizajnerima mlađe generacije realizirati *memove* književnih sadržaja kojima se tematizira, a moguće i samoironizira pozicija književnosti u društvu i to putem različitih aktivnosti, od kojih su najvažnije poruke na društvenim mrežama *Instagram* i *Facebook*.” Gorko samoironiziranje vlastite pozicije jest zapravo i jedino što je književnosti ostalo, ukoliko ne želi sasvim nestati iz prostora kulturnog polja. Artikulacija novog diskursa teško je zamisliva.

⁶⁴ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 146

6. Književnost spektakla

Nakon što prihvatimo postepeno odumiranje književne kritike sa književnog polja, možemo se suočiti sa supstitutom koje nam suvremeno doba velikodušno nudi: estradizacija, spektakl, skandal.

Guy Debord u studiji *Društvo spektakla: komentari o društvu spektakla* (1992.) spektakl određuje kao društveni odnos u čijem se slučaju posredovanje ne čini robnim ekvivalentima, već slikama.⁶⁵ Za Deborda, spektakl je afirmacija dominantnih stavova u društvu, odnosno potvrda već unaprijed potvrđenih hijerarhijskih odnosa koji nam se, kao zamjena za religijske prakse, prikazuje *von oben* kao predstava. Konzumacijom spektakla, otuđujemo se od aktivne proizvodnje: “spektakl je onaj trenutak kada potrošnja u potpunosti okupira društveni život”.⁶⁶ Da je potrošnja okupirala čitav društveni život, to je jasno, a ikone koje tržište sustavno proizvodi ispražnjene su od individualnoga identiteta, te svojim djelovanjem i *bitstvom* podržavaju društvenu hegemoniju. Spektakl i skandal postaju nezaobilazan segment medijskog izvještavanja: informacija lišena pretjeranog objašnjavanja, rekli bismo - “sadržaja”, prožeta kičem i blještavilom glamurozne konstrukcije što je estrada. Spektakularizaciju treba promatrati, osim kao depolitizaciju društva, kao potencijal akumulacije ekonomskoga profita.

U realizaciji društvenog spektakla neposredno životno iskustvo zamjenjuje se nizom medijsko-oglašivačkih reklamnih poruka, dok sam spektakl apsorbira kritičke procese i sposobnost aktivnog djelovanja, transformirajući sve čega se dotakne u potencijal, odnosno u robu koja donosi profit. *Celebrity kultura* inkorporirana je u potrošačku kulturu, u kojoj mediji imaju ključnu ulogu promoviranja, ali i konstruiranja društvene stvarnosti artificialnim figurama. Hajrudin Hromadžić u studiji *Medijska konstrukcija društvene zbilje: Socijalno-ideološke implikacije produkcije medijskog spektakla* (2014.) navodi termine selebrizacija i selebrifikacija: selebrifikacija označava procese transformacije i pretvorbe običnih ljudi i javnih ličnosti u “poznate i slavne osobe”, dok je selebrizacija proces koji obuhvaća promjene karaktera, kao i društvenu i kulturalnu smještenost “kulta poznatih”, što se promatra kroz procese demokratizacije,

⁶⁵ Alić, Sead; *Mediji: od zavođenja do manipuliranja*, Biblioteka Tragom struke, Zagreb 2009., str. 106

⁶⁶ Ibid

diversifikacije.”⁶⁷ Ovi, zapravo, simultani, preformativni procesi, usklađeni su s marketinško-korporativnim konceptom i vrijednosti koja se ogleda u profitabilnosti na globalnom tržištu. Raspravljati o fenomenu spektakla, znači uzeti u obzir brisanje opreke između privatnog i javnog, ali i razumijeti ga u kontekstu ideologije postmoderne kulture (neo)liberarnog kapitalizma. Spektakl je, prema tome ujedno proizvod društveno-kulturne paradigme, komercijalno-tržišnog interesa.

Književnost spektakla, kako stoji u naslovu ovog poglavlja, ne odnosi se na spektakl kao komponentu integriranu unutar teksta, ili pak kao oblik narativa, već se odnosi na njezinu funkciju koja svoje domete širi na polje medijske, tabloidne i međumrežne prostore. Sam diskurs o književnosti u komercijalnim medijima banaliziran je na diskurs koji veze s književnim djelima, uglavnom, nema, te umjesto toga fokus svodi na javnu ličnost kakvog pisca koji se u tom trenutku nađe pod svjetlima reflektora kakvim incidentom ili skandalom koji su, za razliku od samog književnog uratka, zavrijedili medijsku pozornost. Takav je tabloidni publicizam pritom koncentriran isključivo na efekt skandaliziranja koji umije proizvesti u recipijenta, ignorirajući pritom strukturu sukoba, depolitizirajući ga i lišavajući ga bilo kakve dublje problematike. Mehanizam takvog djelovanja održava postojeću diferencijaciju među klasama i njezinim frakcijama i uklanja bilo kakvu mogućnost promišljanja događaja van one koju, zavijenu u glamur i skandal, izdašno nudi. Ilustracije radi, spomenut ćemo dva medijski popraćena događaja na književnoj sceni, dodjelu nagrade Jutarnjeg lista 2010. godine i (ne)dodjelu nagrade Kiklop 2008. godine.

6.1. Sukob na književnoj sceni: Stolica traži autora

Premda se čitatelju 2010. godina može činiti daleka, primjer uzimamo zbog višestrukosti obilježja pogodnih za analizu, uzevši u obzir da u ovome radu suvremenost književne scene određujemo sukladno postsocijalističkome, odnosno tranzicijskom vremenskom razdoblju.

⁶⁷ Hromadžić, Hajrudin; *Medijska konstrukcija društvene zbilje: Socijalno-ideološke implikacije produkcije medijskog spektakla*, AGM, Zagreb, 2014. str. 46

“Na dodjeli nagrade Jutarnjeg lista letjeli stolci”⁶⁸ naslov je članka jednog portala, dok drugi portal sam događaj u naslovu prenosi mnogo eksplikativnije: “Rade Jarak bacio stolac na Miljenka Jergovića”⁶⁹. Oba članka pronalazimo na dnevnim portalima koji se, u svojoj tendenciji da budu sveobuhvatni, uglavnom ne odmiču od senzacionalističkog naslova, pa potom pukog izvještaja o udaljavanju aktera s dodjele nagrade, te popis nagrađenih autora.

Budući da se književno polje manifestira unutar polja moći, nije nimalo izazovno uočiti razliku i dodijeliti dominantne i subordinirane uloge, te reakciju na hijerarhijski postav ovog događaja. Time se sam čin bacanja stolice odlikuje kao reakcija na potvrdu odnosa moći koja iz toga proizlazi, ali i na nedvojbeno prividnu sliku slobodne konkurencije unutar ovoga polja. Nemamo namjeru ulaziti u samu analizu incidenta, niti u to terorizira li Miljenko Jergović pripadnike hrvatske književne scene⁷⁰ svojim obitavanjem unutar toga polja, već primjećujemo izostanak javne rasprave oko opravdanosti ili neopravdanosti dodjele nagrade nagrađenome autoru za roman *Volga, Volga*. Jedini koji se dotiče problematike onogodišnje dodjele nagrade, jest Saša Ćirić, koji napominje: “Problem sa ovogodišnjom nagradom Jutarnjeg lista ponajmanje je u tome što se njen laureat popišmanio, što je potencijalni nepotista ili nemušti profet etike neprincipijelnosti. Sasvim jednostavno, problem je što nije nagrađena najbolja knjiga a tesna većina bodova (27:26) svedoči da su članovi žirija intimno osećali izjednačenost kandidata, ali i da su neki od njih svesno kalkulirali pri bodovanju romana u užem izboru”.⁷¹

Slična stvar događa se s, tzv. “sukobom na književnoj ljevici” između kritičara Velimira Viskovića i, (opet!) Miljenka Jergovića. Boris Postnikov primjećuje kako se rasprava oko ideoloških razlika (oslanjajući se na povijesni relativizam Jergovićevih izjava u medijima), zahtijevanju Viskovićeve ostavke na mjesto predsjednika HDP-a i skandalom kojim je obavijen čitav medijski popraćen ciklus jest, kako kaže - “uzorak ljestvice prioriteta”⁷² na kojoj medijsko prepucavanje zauzima vodeću poziciju u književnome polju. Skandal društvenog života unutar književnog polja estradizacijom postiže svoj potpuni učinak: objekt medijskog fokusa postaje

⁶⁸ <https://net.hr/danas/kultura/na-dodjeli-nagrade-letjeli-stolci/> (25.8.2020.)

⁶⁹ <https://www.dnevno.hr/blog/2010/04/28/rade-jarak-bacio-stolac-na-miljenka-jergovica-2968/> (25.8.2020.)

⁷⁰ Prema izjavi Ede Popovića u: <https://konkursiregiona.net/zasto-mi-je-miljenko-jergovic-uglavnom-smijesan/> (25.8.2020.)

⁷¹ <https://sic.ba/stav/sasa-ciric-opereta-za-malo-sujete-i-saku-kuna/> (26.8.2020.)

⁷² Postnikov, Boris; *Postjugoslavenska književnost*, Sandorf, Zagreb 2012. str 28

stolica, a ne književno djelo, dok sukobljeni u ovome polju jesu samo školski primjer obnašatelja već potvrđene hijerarhijske podjele. Izostanak bilo kakve kritičke rasprave o mogućem lobiranju, licemjerju i principijelnosti gotovo posve izostaju ili su gurnute na margine književnih *blogova* i rubrika nekomercijalnih novina koje brzo padaju u zaborav. Potvrđeni odnosi moći bljeskom skandala i “bacanjem zvjezdane prašine u oči” funkcioniraju po istome mehanizmu dominacije na polju, brižno čuvajući svoje pozicije.

Ono što, osim izostanka kritičke rasprave, primjećujemo, jest da sam čin bacanja stolice na javnoj i prestižnoj dodjeli nagrade Jutarnjeg lista sadrži obilježja nižeg, “vulgarnog”, nasilnog – što pripada subordiniranoj klasi. Bourdieu u studiji *Distinkcija* na sličan način analizira hranu i piće koje pripada pučkoj klasi i njezinim frakcijama, kao i ponašanje u društvu (dakle, *habitus*) koje se smatra odlikom građanske i pučke klase:

“to su dva oprečna svjetonazora, dva svijeta, dvije predodžbe ljudske izvrsnosti zatvoreni u matricu: supstancija – ili tvar – to je ono što je supstancijalno, u prvobitnom smislu hranjivo ali i stvarno, suprotno svim prividima, svim (lijepim) gestama, ukratko, sve ono što je, kako se kaže posve simbolično; to je stvarnost nasuprot lažnom zlatu, patvorini, prašini u oči (...) to je bitak nasuprot prividu, priroda i prirodno, jednostavnost nasuprot pretjerivanju, prenemaganju, “cifranju”, izvještačenosti, uvijek sumnjivima da su samo nadomjestak supstancije, tj. iskrenosti, osjećaja, onoga što se osjeća i što se dokazuje djelom; slobodan govor i srdačnost čine pravoga “otmjelog tipa”, otvorenog, potpunog, poštenog, pravičnog, iskrenog, direktnog, nasuprot svemu onome što je čista forma, onome što se radi samo radi forme i pristojnosti riječi; to je sloboda i odbijanje komplikacija nasuprot poštovanju formi koje se spontano doživljavaju kao instrumenti distinkcije i moći.”⁷³

Čin bacanja stolice na javnoj, medijski popraćenoj dodjeli nagrada jest upravo distinktivno obilježje koje potvrđuje odnos moći i jaz među akterima: to jest vulgarni, nasilni čin, čin koji svojim proaktivnim rezultatom djeluje iskreno i direktno, a suprostavlja se onome što pretpostavlja lažno, rezervirano, uštogljeno bitstvo. Ono što se može prigovoriti dekonstrukciji ovog incidenta jest možda činjenica da oba aktera u pitanju, Miljenko Jergović i Rade Jarak, pripadaju istoj intelektualnoj frakciji, te da je Jarak i sam nagrađivani autor (koji je, dapače, istu nagradu *Jutarnjeg lista* dobio prethodne, 2009. godine), međutim, nije teško uočiti razliku u medijskoj sveprisutnosti unutar književnoga polja: “Pripadnici slobodnih profesija, koji žive od prodaje kulturnih usluga

⁷³ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011, str. 183

nekoj klijenteli, akumulacija ekonomskog kapitala miješa se s akumulacijom simboličnog kapitala, tj. sa stjecanjem reputacije kompetentnosti i slike respektabilnosti i časti, lako pretvorivih u političke pozicije lokalnog ili nacionalnog uglednika”⁷⁴. Prema tome, radi se o borbi aktera za moć, za poziciju unutar dominantne klase budući da se radi ne samo o konverziji kulturnoga kapitala u ekonomski, već i o stjecanju simboličke pozicije javne prepoznatljivosti. Nije slučajno da mjesec dana kasnije, Jarak utemeljuje književnu nagradu posprdnog karaktera, *Roza*, koja ipak nije zaživjela duže od jedne dodjele. Diferencijacijom koncepta književne nagrade *Jutarnjeg lista*, na koju se, a to je očigledno, *Roza*⁷⁵ referira – ostvaruje se pokušaj stvaranja vlastitog narativa marginalne izopćenosti na kulturnome polju, te djelovanjem unutar iste strukture izokrenutim vrijednostima, vulgarizacijom i izvrgavanjem ruglu dominantne frakcije i objekta njihove simbolične legitimacije. Skandal u svom intezivnom, ali kratkotrajnome efektu zamjenjuje kritičku raspravu, a književnosti kao diskursu, kojoj je prisutnost u javnom prostoru reducirana na estradizaciju, top liste i preformanse, ne preostaje ništa drugo nego da se asimilira - ukoliko ne želi posve iščeznuti.

6.2. Slučaj Kiklop

Nagrada *Roza* dodijeljena je, u skladu sa svojim karakterom, Nives Zeljković, poznatijoj u medijskom prostoru kao Nives Celzijus. Međutim, o tome da se nagrađivanje ne odvija uvijek tako lako, svjedoči nam slučaj nagrade *Kiklop*. Nagradu *Kiklop* dodjeljuje pulski sajam knjige u sljedećim kategorijama: urednik/ica godine, prozno djelo godine, debitant/ica godine, pjesnička zbirka godine, knjiga eseja godine, publicistička i znanstveno-popularna knjiga godine, znanstvena knjiga godine, knjiga godine za djecu i mladež, prevoditelj/ica godine, oblikovanje knjige godine, nagrada za životno djelo, te nagrada za nakladnika godine.⁷⁶ Kako je navedeno u pravilniku nagrade, biračko tijelo čine: članovi Društva hrvatskih književnika, članovi Hrvatskog društva pisaca, članovi Hrvatskog društva književnika za djecu i mlade, članovi Hrvatskoga knjižničarskog društva, članovi Društva hrvatskih književnih prevodilaca, članovi Hrvatskog PEN centra, članovi

⁷⁴ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011, str. 264

⁷⁵ Književna nagrada ime je dobila po psu, a prva nagrada jest tanjur graha, sto kuna i višednevni odmor na Jadranu. <https://www.vecernji.hr/kultura/knjizevna-nagrada-koja-je-dobila-ime-po-kujici-139470> (26.8.2020.)

⁷⁶ <http://www.sanjamknjige.hr/hr/2014/kiklop/pravilnik/> (26.8.2020.)

Hrvatskog dizajnerskog društva, članovi Hrvatske udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, sekcije za grafički dizajn i vizualne komunikacije, profesori hrvatskih visokih učilišta, direktori i urednici nakladničkih kuća registriranih u Republici Hrvatskoj, novinari u kulturi, i književni kritičari.⁷⁷

Širok je, dakle, dijapazon stručnjaka koji sudjeluju u izboru nagrađivnih djela. U istome, petom članku, stoji: “Za Kiklopa glasuje stručno biračko tijelo koje kod ocjenjivanja primjenjuje umjetničke i stručne standarde a ne komercijalni uspjeh.”⁷⁸ Upravo je komercijalni uspjeh onaj standard koji djelo svrstava u kategoriju hita godine, koja je ukinuta nakon sporne (ne)dodjele nagrade Nives Celzijus za djelo *Gola istina*. Nakon što joj je uprava Sa(nj)am knjige u Istri odbila dodijeliti nagradu, cijeli je ciklus medijski popraćen podijelivši javnost i pripadnike intelektualne elite na one koji iziskuju pravdu i poštivanje pravilnika i one koji utvrđuju narušavanje i povredu umjetničkog integriteta. “Kiklop mnogo “duguje” Nives, jer nijedna nagrada u Hrvatskoj nikad nije dobila toliko velik publicitet.” utvrđuje Josip Mlakić⁷⁹, što je jednostavno za uočiti i post festum, doista, nijedna dodjela književne nagrade nije bila u toj mjeri predmet razgovora – kako književnoumjetničke elite, tako i šireg čitateljstva. Spor se ipak sudski razriješio: nagrada je otišla u ruke Nives Celzijus, a nagrada Kiklop se, nakon nekoliko godina ukidanja, revitalizirala (od nanesene joj povrede časti) novim stavkom u pravilniku i brisanjem jedne od kategorija.

Slučaj Kiklop ne bismo spominjali da zaista nije primjer *par excellence* jaza među klasama i borbi za dominantnu poziciju unutar polja. Najprije, spomenimo se na čas poglavlja o definiranju popularnoga: popularno se izmješta van strukture dominantnih struja moći i akumulira zadovoljstvo u proizvodnji vlastitog diskursa i publike suprotstavljanjem nametnutih, legitimnih društvenih pripadnosti. Stoga “ubačenost” djela koje svoju publiku gradi upravo u izmještenosti rezultira svojevrsnim “sudarom svjetova”, odnosno sukobom klasa. Popularno, zabavno, trivijalno, sve su to termini koji se koriste književnost kategoriziranu kao “laku” i prema tome, lišenu potrebe za bilo kakvom vrijednosnom procjenom. Viktor Žmegač u knjizi *Književno stvaralaštvo i povijest društva* (1976.) opisuje trivijalnu književnost kao onu kojoj su dominantna

⁷⁷ Ibid

⁷⁸ Ibid

⁷⁹ <https://express.24sata.hr/kultura/sanjam-knjige-ukidanjem-kiklopa-unistio-je-sto-su-godinama-gradili-2119> (22.8.2020.)

obilježja stereotipizirani fabularni tijek, književno predestinirani likovi, maksimalna predvidljivost, te potvrđivanje konformnih ideologema.⁸⁰ Nije samo riječ o “članskoj iskaznici” koju Nives Celzijus ne posjeduje da bi pristupila elitnome kružoku pulskoga sajma: samo djelo (poput medijski konstruirane slike autorice) tematski uronjeno u trivijalnosti eksplicitne vulgarizacije posebna je “pljuska” malograđanskome (bourdieovski: buržujskome) ukusu⁸¹ kojemu se užitak nalazi u odgodi, implicitnosti – nikada eksplicitnosti. Richard Hoggart u analizi romana seksa i nasilja primjećuje da seks romani oslikavaju neke od naglasaka naše kulture, te da pozicioniranje takvih romana i proznih uradaka na željezničke kolodvore i kioske ukazuje na “ispušni ventil” čitatelja koji se stide konzumacije takvog sadržaja.⁸² Možemo biti sigurni: da je *Gola istina* ostala na marginalnim prostorima književnog polja što su kiosci, sukoba ne bi bilo. Međutim, smještanjem djela koje nema legitimitet, te nije prošlo stroge vrijednosne i umjetničke kriterije što ih postavlja dominantna klasa, narušava se distanca koju dominantna klasa brižno održava, te reakcijom na integraciju takve vrste simptomatično izaziva burnu reakciju što bilježimo u medijskome skandalu i posljedičnome prepucavanju. Bourdieu ističe:

“vulgarna” djela nisu samo neka vrsta napada na profinjenost profinjenih, neki način uvrede “teškoj” publici koja ne želi da joj se nude “lake” stvari, ona izazivaju nelagodu i gađenje metodama zavođenja, obično prokazivanima kao “niske”, “degradirajuće”, “ponižavajuće”, koje primjenjuju dajući gledatelju osjećaj da je tertian kao bilo tko, da se može zavoditi jeftinim dražima, pozivajući ga na nazadovanje prema najprimitivnijim i najelementarnijim oblicima užitka, bilo da je riječ o pasivnim zadovoljstvima dječje sklonosti prema slatkim i zašćerenim pićima ili gotovo animalnim zadovoljstvima seksualne želje.”⁸³

Budući da ekshibicionizam, u ovome slučaju, može imati subverzivnu ulogu, nije neobično da se ono hiperbolizira do krajnjih granica: do spektakla koji se silovito nameće unutar strukture koja se od nje pokušava distancirati. Antiintelektualizam toga tipa manifestira se u mijenjanju uloga: pristaše pravno oštećene autorice postaju “revolucionarni borci” za prava obespravljenih na književnoj sceni, dok pripadnici književnoumjetničke elite postaju “pretenciozne karikature” koje

⁸⁰ Žmegač, Viktor; *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, Liber, Zagreb 1976., str. 166

⁸¹ Raymond Williams: “Prividno objektivne definicije subjektivnih svojstava, “ukus” i “senzibilnost” karakteristično su buržoaske kategorije.” u *Književnost* u Beker, Miroslav; *Suvremene književne teorije*, MH, Zagreb 1999. str. 359

⁸² Hoggart, Richard: *Novija masovna umjetnost: Seks u sjajnim pakiranjima*, u *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Penguin, Harmondsworth, 1992. u Duda, Dean.; *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Disput, Zagreb 2006., str. 21

⁸³ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011, str. 446

se grčevito drže svojih pozicija, pa u upornome distanciranju ispadaju smiješni. Odnos moći se mijenja: autorica i njezino djelo dobiva odlike “iskrenosti”, “jednostavnosti” i “nepatvorenosti” koje se izravno suprotstavljaju “bahatosti”, “umišljenosti” i “pretenziji” odbora za nagradu, te time gubi legitimitet koji je, *apriori*, posjedovao. Karnevalizam performansa u medijima doživio je svoj vrhunac prilikom dodjele nagrade. Autorica u intervjuu za *Večernji list* opisuje događaj: “Kad su svi već mislili da je manifestacija završila, odjednom su gromoglasno zasvirali romski trubači, koji su nas čekali pred izlazom iz Doma hrvatskih branitelja, gdje se dodjela odvijala. (...) „Tražili ste cirkus, dobili ste ga“, komentirao je Struki kad smo uz pratnju Roma odlazili iz Pule.”⁸⁴ Odabir romske glazbe i trubača nije nimalo slučajna (kao što nije formi nesvojstveno da, primjera radi, Sajam 2017. godine otvara Darko Rundek), kako nam dotični Struki navodi; radi se o spektaklu, hiperbolizaciji, o oskrnjivanju vrijednosti što ih prisvaja dominantna klasa i njezina intelektualna frakcija.

Mihail Bahtin utvrđuje da se karnevalizam povezuje s narodnom smjehovnom kulturom srednjega vijeka, te s grotesknim realizmom. Za karnevaleske prakse kaže: “Smijeh je obično pratio građanske i svakodnevne ceremonijale i obrede: lakrdijaši i lude su bili njihovi obavezni sudionici i parodično su oponašali različite trenutke ozbiljnog ceremonijala.”⁸⁵, pa nadodaje da su takve forme gradile neku vrstu drugog pogleda i drugog svijeta: “Karneval je slavio, reklo bi se, privremeno oslobađanje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana (...) To privremeno idealno-realno ukidanje hijerarhijskih odnosa stvaralo je na karnevalskom trgu poseban tip općenja, nemoguć u običnom životu.”⁸⁶ Ne samo da se radi o privremenome ukidanju hijerarhijskih odnosa, trijumf subordinirane klase prisvaja vlastita “vulgarna”, “niska” obilježja, te otpor intelektualnoj frakciji gradi unutar toga narativa. Nives Celzijus nije morala čitati *Distinkciju* da bi ustvrdila: “Priznanja kao subjektivni stavovi nekih umišljenih veličina meni ne znače apsolutno ništa. Pa čemu onda borba? Nisam željela dopustiti nekoj kvazikulturalnoj eliti da pobijedi niti im dopustiti da u svom

⁸⁴ <https://www.vecernji.hr/premium/nives-celzijus-kako-sam-se-izborila-za-kiklopa-moja-istina-o-goljoj-istini-912373> (22.8.2020.)

⁸⁵ Bahtin, Mihail; *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978. str. 11

⁸⁶ *Ibid*, str. 16-17

kvazielitističkom svijetu kroje sudbine danas Nives Celzijus, sutra nekog drugog...” zaključivši: “Stoga, neka takve “veličine” samo žive u svom svijetu, ja im ne želim pripadati.”⁸⁷

Izmicanje i nepokornost dominantnim agensima sadrži sposobnost oblikovanja vlastite pokretačke sile i gradnje identiteta izvan onog što je subordiniranima dodijeljena “odgore”. Međutim, vremenskim odmakom koji imamo, vidimo da od toga, što se ovoga slučaja tiče - nema ništa. Uprava sajma presložila je uvjete nagrađivanja književnih djela, ne bi li održala distancu koja se potvrđuje u naporu za njezinim prisvajanjem, makar u varljivim oblicima blefa ili patvorine: “pretenzija navodi na stjecanje, samo po sebi banalizirajuće, dotad najviše distinktivnih svojstava i time pridonosi stalnom održavanju tenzije tržišta simboličnih dobara, prisiljavajući nositelje distinktivnih obilježja koja su ugrožena širenjem i vulgarizacijom da u novim obilježjima beskrajno traže potvrdu svoje rijetkosti.”⁸⁸ Ukidanje kategorije hita godine utoliko je više simptomatičan potez: ne samo da izostavlja iz legitimacije djela koja smatra trivijalnim ili nedostojnim vlastitog rafiniranog ukusa, već poručuje: šira publika ne može legitimirati i, alatima dominantne frakcije, valorizirati književno djelo na način na koji to čini inteligencija odbora koja posjeduje autoritativan kulturni kapital, pa čak ni u kategoriji koja je, zapravo, oslonjena na njezin sud. Poruka je jasna, a hijerarhijska ljestvica opet uspostavljena: ne samo da se subordinirano čitateljstvo nalazi na njezinu dnu – uopće ga nema. Ostaje mu ona ista prvotna izmještenost kioska, s povremenom epizodom cirkusa, karnevala, budući da su “u karnevalu svi smatrani jednakima”.⁸⁹

⁸⁷ <https://www.vecernji.hr/premium/nives-celzijus-kako-sam-se-izborila-za-kiklopa-moja-istina-o-goljoj-istini-912373> (22.8.2020.)

⁸⁸ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 229

⁸⁹ Bahtin, Mihail; *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978. str. 17

7. Izmještenosti i uloga FAK-a

Izmještenost izvan dominantne pozicije moći ne znači nužno njezino osporavanje u smislu antagonizma koji sukobljavaju frakcije na polju moći. Bourdieu unutar književnog polja u hijerarhijskome odnosu razlikuje *elitu*, *mladu elitu* i *periferne pisce*. Književnici *elite* okupiraju dominantne pozicije na polju moći, mlađa elita jest ona koja je klasificirala, odnosno odredila (starija) *elita* prema vlastitim vrijednosnim procjenama: *mlada elita* prema tome slijedi unaprijed određene zahtjeve hijerarhijskih praksi, te se prema dominantama odnosi podržavajući, prihvaćajući i reproducirajući odnose koji su uspostavljeni. Književnici s dominantne pozicije mogu, ukoliko ne zadržavaju distancu nezainteresiranosti, ponuditi *mladoj eliti* podršku ili priznanje kao simbolične legitimacije unutar polja. Periferni autori, također prepoznaju dominantne agense i pozicije koje autori *elite* okupiraju, međutim, nisu ni u kakvome međusobnom odnosu. Za pisanje djela koja bi njihove autore hijerarhirizirali u *elitu*, prema Bourdieu, potreban je izrazit kulturni kapital, što znači izvrsno obrazovanje, vješto baratanje stilskim sredstvima, poznavanje diskursa i povijesti književnosti, te poznavanje društvene povijesti i kulture. No, priljev svekolikog broja novih autora i nagrađenih djela govore nam o teškoćama jednostavnog klasificiranja unutar svake od navedenih kategorija. Uz to, oslabljena pozicija autora u širem društvenom prostoru govori nam o preraspodjeli moći na druge agense, te zapravo, o bespotrebnosti analize pozicijama moći unutar književnoga polja. Umjesto toga, može nam biti zanimljiva neka vrsta *izmještenosti* književnih događanja izvan sponzoriranih kulturnih, (pa čak i) medijski slabo popraćenih okupljanja, te vrsta diskursa koji bi se, eventualno, iz njih iznjedrio.

Jedan od interesantnih fenomena koji nam je od koristi u oprimjerivanju takve relativne “izmještenosti” je Festival avangardne književnosti (FAK). Festivalna događanja obuhvaćaju vremenski period od svibnja 2000. do prosinca 2003. godine, u koji su se uključili brojni autori suvremene hrvatske književne scene. FAK je izmijenio domaću književnu scenu uspostavljajući nove odnose između pisca i čitatelja, te je afirmirao hrvatsku prozu u medijima i time obilježio hrvatsku proznu scenu na početku novog tisućljeća.⁹⁰ Doista, FAK je zanimljiv fenomen ukoliko na njega gledamo kao jedan od prvih pokušaja (i uspjeha) u uklanjaju jaza između pisca i čitatelja, organizacijom svoje djelatnosti unutar javnog prostora barova i klubova što obećavaju opuštenu,

⁹⁰ Pogačnik, Jagna; *Proza poslije FAK-a*, Profil, Zagreb 2006. str. 6

bohemska, bonvivanska atmosfera koja iz svoga kruga ne isključuje književne laike, slučajne prolaznike i amatere. Takvim se postupkom prilazi većem broju čitatelja. Bourdieu u proučavanju ukusa ocjenjuje:

“slab interes koji članovi pučkih klasa pokazuju za djela legitimne kulture koja bi im mogla biti dostupna – ponajprije preko televizije – nije samo rezultat nedostatka kompetencije i bliskosti s djelima; kao što su sadržaji, smatrani vulgarnima, poput televizije, izbačeni iz buržujskih razgovora, tako su i sadržaji *par excellence* buržujskih razgovora, izložbe, kazalište, koncerti ili čak film, isključeni stvarno i pravno iz pučkih razgovora u kojima bi mogli izraziti jedino pretenziju razlikovanja.”⁹¹

Neformalni razgovor o književnosti, kao i “ozbiljna” proizvodnja književnog diskursa unutar barova i klubova tako postaje i dio kulturnoga polja koje otvara prostor s “one strane”, “odozdo”, pa je gotovo (necinično) prosvjetiteljske naravi. Dean Duda daje jednostavne smjernice za razumijevanje:

“FAK nije samo književni, nego je i fenomen popularne klupske kulture. To je istodobno njegov ključni višak, i to ne samo zbog prekoračenja granice dominantnoga malograđanskog koncepta književnog života. Ekonomija klupske kulture počiva na specifičnom kapitalu koji se obično naziva subkulturnim. Nekoliko je njegovih obilježja prisutno u slučaju FAK-a: 1) ne može se posve prevesti u kategorije ekonomskog kapitala (gust merak, dobar provod, zajebancija, spontanost); 2) u njegovu definiranju i oblikovanju postoji sudioništvo svih zainteresiranih (publika, autori, organizatori, vlasnici klubova itd. 3) zato nudi iluziju besklasnosti i jednakosti (demokratizacija književnosti), 4) njegovom cirkulacijom dominantno upravljaju mediji.”⁹²

Potreba za neposrednošću svakako dolazi iz napuštanja potrebe okupljanja ovih pisaca oko generacijskog časopisa, kako je to ranije bio običaj. Prozom obrađivanja socijalne, stvarnosne i urbane tematike, smještanjem artikulacije u jednake prostore ujedno se prožimaju fiktivne smještenosti sa društvenim prostorima klupske, pa i onome što se naziva “alternativnom” scenom.

Književnost s polica i, do tada i dalje, “elitnog” kulturnog prostora “silazi” među publiku, obraćajući joj se s jednake pozicije. Jagna Pogačnik piše: “Uzmemo li kao uzorak samo zbornik FAKat, na primjeru tamo uvrštenih 17 pisaca posve je jasno da *fakovci* nemaju nikakvu zajedničku

⁹¹ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 351

⁹² Duda, Dean; *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb 2010, str. 26

poetičku odrednicu, pa su i sve one opaske o *fakovcima* kao nekakvoj koherentnoj družini posve pogrešne.”⁹³ Ne radi se, dakle, o tematskoj ili pak stilskoj poveznici koja bi pokretom poput ovoga vezala ove autore, već o potrebi izmještanja književnog stvaralaštva, proze u ovome slučaju, iz prostora “nedodirljivosti” književne produkcije rezervirane samo za odabrane pripadnike toga polja.

O brisanju granice između čitatelja i pisca možemo biti skeptični, međutim, činjenica jest da je ovakav oblik festivala otvorio sasvim nove mogućnosti okupljanja književnih amatera pisaca, i integracije čitateljske publike unutar takve vrste diskursa, bez težnje da takav događaj održava pretenziju elitizma. Odbijanje da budu svrstani na određeno mjesto društvenog prostora, ovi autori žele biti nesvrstivi, “isključeni”, “marginalni”, sve radije nego svrstani, dodijeljeni jednoj klasi, određenom mjestu u društvenom prostoru.⁹⁴ Pogačnik ocjenjuje da je FAK “za hrvatsku prozu učinio slično što i toliko puta spominjani novi val osamdesetih za domaću rock scenu.”⁹⁵

FAK, u svome inicijalnome nazivu: *Festival alternativne književnosti* zanimljiv je utoliko više što ime mijenja u *Festival avangardne književnosti*. “Alternativno” sugerira “marginalno”, čak i “subverzivno”, ali prvenstveno ono što se razlikuje od dominantne pozicije koja u tom trenutku zauzima poziciju moći na književnome polju. Autori okupljeni oko takve “alternativne” pozicije povezani su relativno jednakim legitimitetom na književnoj sceni, te određenim socijalnim kapitalom: bliskim vezama unutar kulturnoga polja.⁹⁶ Ono što nas uglavnom zanima u fenomenu FAK-a jest upravo samostalno organiziranje pisaca i realizacija vlastitog diskursa, te način na koji je njegova proizvodnja oblikovala suvremen(ij)e događaje sličnoga tipa. Pokušaji artikulacije vlastite, pa čak i generacijske, priče teško da bi mogli zaživjeti na isti način bez FAK-ova narativa koji je utabao staze sličnim realizacijama. Jedno od prilično suvremenih okupljanja svježih lica hrvatske književne scene jest grupa mladih autora koji djeluju pod nazivom grupe 90+.

⁹³ Pogačnik, Jagna; *Proza poslije FAK-a*, Profil, Zagreb 2006., str. 8

⁹⁴ Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb 2011., str. 341

⁹⁵ Pogačnik, Jagna; *Proza poslije FAK-a*, Profil, Zagreb 2006., str. 8

⁹⁶ Nije naodmet primijetiti da se pozamašan broj autora okupljenih oko FAK-a bavio novinarstvom ili sličnim poslom unutar toga miljea.

7.1. Književna grupa 90+

Književna grupa 90+ izabrana je za analizu upravo zbog recentnosti takve vrste književnog okupljanja mladih, relativno neafirmiranih autora. 2015. godine u izdanju *Frakture* izlazi zbirka proze i poezije pod nazivom *Netko podvikne, djeca odrastu*. Poeziju pišu Lara Mitraković, Vigor Vukotić, Ema Pavlović, Lana Bojanić, a kao prozaici se unutar grupe predstavljaju Martin Majcenović, Josip Razum, kao i Lana Bojanić. Iz uredništva tiskane knjige tvrde: “Kada se na sceni odjednom pojavi više novih, jakih književnih glasova, k tome još okupljenih u (ne)formalnu grupu, riječ je o događaju, a kada ti mladi ljudi počnu puniti klubove onda znamo da je to fenomen.”⁹⁷

Glavni urednik Seid Serdarević navodi: “Slično kao i u poeziji koju pišu članovi grupe, heterogeni su, s jednom nogom u sjećanju na djetinjstvo, često ne baš idilično, a drugom u jednako neizvjesnoj budućnosti. Junaci ovih proza nisu prošli posttranziciju, oni su se u njoj rodili. Oni žive sadašnjost natopljenom slomom neoliberalnog modela, oni su u traganju prije svega za sobom u svijetu koji se okreće bezglavo poput pokvarena kompasa.” pa ocjenjuje: “Oni su tu, oni su književnost kakva danas jest i kakva će sutra biti”⁹⁸

Radi se, dakle, o novom naraštaju mladih pisaca rođenih devedesetih godina prošloga stoljeća koji pretendiraju stvoriti vlastiti prostor, vlastitu priču tzv. “posttranzicijskog” vremenskoga određenja. Riječ je o nekoj vrsti generacijskog narativa. Premda se razdoblje o kojemu govorimo ne može s takvom sigurnošću odrediti kao posttranzicijsko razdoblje (takvo bi određenje podrazumijevalo da se tranzicija sasvim okončala), kako to Serdarević ustvrđuje, jasno nam je da se ne radi o onom istom vremenskome određenju o kojemu smo govorili prilikom osnivanja FAK-a, dakle govorimo o bitnim razlikama unutar organiziranja i formiranja sličnih čitanja između oba fenomena. Najprije, dometi su Književne grupe 90+ još u pupoljcima, pa je uspoređivati FAK s ovim mladim, mahom neafirmiranim autorima prilično nepravedno: javna su čitanja ovih autora također organizirana oko promocija zbirke pjesama i poezije, te neformalnih

⁹⁷ Bojanić, L., Pavlović, E. i dr.: *Netko podvikne, djeca odrastu*, *Fraktura*, Zagreb 2018. str. 1

⁹⁸ <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/mlade-nade-domace-knjizevnosti-u-zajednickoj-knjizi-poezije-i-proze-20180913/print> (29.8.2020.)

druženja. Mladi autori svoje mjesto na književnome polju traže organiziranim zajedničkim, čitanjima svojih tekstova, a izdavanje zbirke u kojoj objedinjuju svoje uratke *jest* sredstvo borbe za samoostvaraj na književnome polju te legitimaciju unutar njega. Ono što nam je zanimljivije jest činjenica da je glavno obilježje borbe za takvu legitimaciju onaj generacijske priče. Da bi se autori o kojima govorimo istaknuli u polju, potrebna je diferencijacija, distinktivno obilježje, a “90+” vrlo eksplikativno i deskriptivno (ujedno i kratko, što se slaže sa zahtjevima novih medija i medijske recepcije) vrši ulogu unutar polja. 90+ nam ukazuje, ne samo na godine mladih autora (premda ne treba zanemariti marketinšku funkciju koju ova oznaka može obnašati, u privlačenju mladih autora i čitatelja u narativ koji oblikuje), već i na proizvodnju vlastitog diskursa na suvremenoj književnoj sceni. Takav diskurs, ipak, u samim tekstovima izostaje.

Zapanjujuća je, zapravo, odsutnost smještenosti unutar predmilenijskoga ili ranomilenijskoga razdoblja, odnosno izostanak nekakve refleksije koje bi ukazala na vlastiti generacijski diskurs ili vlastiti distinktivni narativ. Osim toga, začuđuje i nedostatak prikaza eventualne “sadašnjosti” koja bi barem u nekoj mjeri dijelila zajednička obilježja ovih pisaca. Prikaza “sadašnjosti” ove književne grupe jednako tako može biti “sadašnjost” *fakovaca*. Razlog tomu možemo potražiti kod Fredrica Jamesona:

“Pristup sadašnjosti putem umjetničkog jezika simulakruma ili pastiša stereotipne prošlosti podaruje sadašnjoj zbilji i otvorenosti sadašnje povijesti čar i udaljenost sjajnog priviđenja. Taj hipnotički novi estetski modus i sam se pojavio kao razrađen simptom gubljenja naše povijesnosti, naše življene mogućnosti da iskusimo povijest na neki djelatan način. Ovim unutarnjim protuslovljima dokazuje grozotu situacije u kojoj izgledamo sve nesposobniji za oblikovanje prikaza svojeg vlastitog sadašnjeg iskustva.”⁹⁹

Budući da se, ne samo pogled unatrag, već i sažimanje i razumijevanje vlastite sadašnjosti čini kao nemoguć zadatak, distinktivno generacijsko obilježje kojim se ova skupina mladih autora bori za legitimaciju unutar književnoga polja (tekstovi su stilski sasvim u domenama očekivanoga) zadržava se na jednoj medijski upakiranoj priči. Da bi zadobili svoje mjesto unutar polja moći, potrebno je stvoriti vlastiti diskurs, vlastitu artikulaciju iskustva u društvenome prostoru koja bi u tome slučaju djelovala kao izmješten, možda čak subkulturan narativ, koji bi takvom

⁹⁹ Jameson, Fredric.; *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Arkzin, Zagreb 2018., str. 42

proizvodnjom pribavio određeni socijalni i kulturni kapital. Ono što ostaje ovim autorima, jest da se služe alatima dominantne inteligencije, tj. “da propisno” idu putovima koje je pred njih postavila, a to su natječaji raznih književnih nagrada, slanje vlastitih tekstova za objavu u časopisima i portalima, te ostale slične prakse.

Neki od autora ove grupe to već, s uspjehom, čine: Lana Bojanić dobitnica je nagrade *Na vrh jezika* koja se dodjeljuje za poeziju autorima mlađima od 35 godina, dok je Lara Mitraković dobitnica nagrade *Zdravko Pucak*, također za poeziju. Književna čitanja ove grupe, ponešto potpomognuta reklamiranjem socijalnih mreža, zapravo ne dopiru do šireg čitateljstva budući da ne posjeduju infrastrukturu kakvu posjeduje, odnosno kakvu jest posjedovao FAK, budući da se radilo o već afirmiranim autorima unutar polja. Budući da sama objava zbirke proze i poezije u svijetu nakladničke hiperprodukcije ne znači mnogo, samo djelo ne pripada onima koje bi nazvali tržišno isplativima. Uz to, čitanja ovoga tipa nisu nikakva novost na književnoj sceni, dapače, nude ih autori koji drže vodeće dominantne pozicije, tako da je privlačnost događaja ovakvog tipa, nije teško za pretpostaviti, slaboga dometa i još slabijega uspjeha. Književna grupa 90+ tako ne nudi novost na književnome polju i tržištu, pa stoga, nema mnogo šanse da u njemu opstane, ne proizvede li kakvim čudom drugačiji diskurs od onoga koji su nam namijenili. Sva je prilika da ćemo neke od ovih autora vidjeti izvan strukture koju su postavili, ili ih, pak, nećemo vidjeti uopće.

8. Zaključak

Bourdieuovi pojmovi kulturnog polja, habitusa, ukusa, te kapitala ukazuju nam na vrlo dinamično polje djelovanja različitih agensa u borbi za okupiranjem dominantne pozicije. Književno polje, dakle, nije isključivo – ono se preklapa s drugim mikroprostorima i njihovim okupantima. Ipak, po svojim je zakonitostima specifično, što smo primjetili analizom stjecanja, odnosno akumulacije i konverzije kapitala. To je polje neprestanih sukoba društvenih odnosa i nametanja hijerarhijskih struktura onih koji u tom trenutku okupiraju poziciju moći.

Međutim, bez razumijevanja globalizacije i masovne proizvodnje, analiza fenomena na suvremenoj književnoj sceni ne bi bila potpuna. Teza o neodvojivosti osobina neoliberalnih načina proizvodnje i cirkulacije kapitala od mehanizama kulturno-umjetničkih strujanja na suvremenoj hrvatskoj književnoj sceni - pokazala se točnom. Književnost kao kategorija lišena je “aure” književnoga genija i, prema tome, svojstvene “nedodirljivosti”, dok njezino novo vrednovanje fokus usmjerava na proizvodnju *lifestylea*, spektakla, te kratkotrajnog afekta. Književnost pristaje na kompromise koje nudi globalno tržište: smješta se na periferije virtualnog prostora, u tabloidne ekspade, reklamne strukture i performativne reprezentacije. U nedostatku aktivnog diskursa književne kritike, razgovor o književnosti jest razgovor o masovnoj proizvodnji, slobodnome tržištu, prekarijatu i hiperprodukciji. Književnost se, doista, asimilirala prema zahtjevima koji su pred nju postavljeni: gubeći svoju nekadašnju čvrstu poziciju, zadovoljava se funkcijom rekvizita dominantne klase na kulturnome polju, služeći još gotovo isključivo samo kao distinktivno obilježje malograđanskoga ukusa, nerijetko prelazeći u kič.

Optimizam procvata komunikacije književnosti unutar prostora društvenih mreža nije iznjedrio kakav polet novog narativa, štoviše, hiperproduktivnost i nedostatak vrijednosne selekcije banalizirali su književnu produkciju na posve neočekivan način. Suvremena hrvatska književna scena, jedva da i jest *književna*, budući da potenciranjem tržišnih prioriteta sekundarne karakteristike dobivaju primarne odlike. Sama djelatnost književnosti kao takave – postepeno postaje suficitarno.

9. Sažetak

Suvremena hrvatska književnost u ovome se radu uglavnom odnosi na procese i sukobe na hrvatskoj književnoj sceni u postsocijalističkome, odnosno tranzicijskom razdoblju. Sama je scena promatrana kroz prizmu teorije kulturnoga polja francuskog filozofa i sociologa Pierrea Bourdieua. Uz kulturno polje i neprestane sukobe u borbi za dominantnu poziciju na njemu, ključni pojmovi habitusa, ukusa i kapitala i korišteni su u analizi pojedinih fenomena kao ilustracije suvremene hrvatske književne scene. Književno polje, prema posebnim zakonitostima toga polja, funkcionira na specifičan način antiekonomične ekonomije prema kojoj se književnost posmatra kao ideal “čiste umjetnosti” koja bi trebala biti sama sebi svrha. Teza ovog rada polazi od ideje da je književna proizvodnja neodvojiva od zahtjeva neoliberalne tržišne ekonomije, pa se stoga asimilira na način da eliminira svoje, prethodno važne, segmente poput književne kritike, koja više ne zauzima ulogu legitimacije određenog književnoga djela. Pri tome važnu ulogu imaju digitalni mediji, koji otvaraju novi prostor na kojemu možemo pratiti procese književnoumjetničkih integracija, književnih nagrađivanja, estradizacije književne scene i tabloidne spektakularizacije. Izabrani fenomeni za analizu na suvremenoj hrvatskoj književnoj sceni uz Bourdieuovu teoriju prikazuju osobitosti uloge kakvu književnost posjeduje, te gubitak prethodno definiranog legitimiteta unutar kulturnoga polja.

Ključne riječi: Suvremena hrvatska književnost, Pierre Bourdieu, kulturno polje, književno polje, digitalni mediji, književni spektakl, suvremena književna kritika

10. Summary

The subject of contemporary Croatian literature in this paper mainly refers to the processes and conflicts on the Croatian literary scene in the post-socialist or transition period. The scene itself is viewed through the prism of the cultural field theory of the French philosopher and sociologist Pierre Bourdieu. In addition to the cultural field and constant conflicts in the struggle for a dominant position on it, the key notions of habitus, taste and capital were used in the analysis of individual phenomena as illustrations of the contemporary Croatian literary scene. The literary field, according to the special laws of that field, functions in a specific way of anti-economic economy according to which literature is viewed as an ideal of "pure art" which should be self-evident. The thesis of this paper starts from the idea that literary production is inseparable from the demands of neoliberal market economy, and is therefore assimilated by eliminating its previously important segments such as literary criticism, which no longer takes the role of legitimizing a particular literary work. An important role is played by digital media, which open a new space in which we can follow the processes of literary and artistic integrations, literary awards, extradition of the literary scene and tabloid spectacle. Selected phenomena for analysis on the contemporary Croatian literary scene, along with Bourdieu's theory, show the peculiarities of the role that literature possesses, and the loss of previously defined legitimacy within the cultural field.

Keywords: Contemporary Croatian literature, Pierre Bourdieu, cultural field, literary field, digital media, literary spectacle, contemporary literary criticism

Literatura

1. Alić, Sead; *Mediji: Od zavođenja do manipuliranja*, Biblioteka Tragom struke, Zagreb, 2009
2. Bahtin, Mihail; *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978
3. Baudrillard, Jean.; *Simulakrum i simulacija*, Naklada društva rHITEKATA, građevinara i geodeta, Karlovac, 2001
4. Beker, Miroslav; *Suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1999
5. Beller, Jonathan; *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2016
6. Bojanić, L., Pavlović, E. i dr.: *Netko podvikne, djeca odrastu, Fraktura*, Zagreb, 2018
7. Bourdieu, Pierre; *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*, Antibarbarus, Zagreb, 2011
8. Bourdieu, Pierre; *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993
9. Bourdieu, Pierre; *The Rules of Art*, Stanford University Press, Stanford, 1995
10. Duda, Dean; *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb, 2010
11. Duda, Dean; *Političke teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Disput, Zagreb, 2006
12. Featherstone, Mike.; *Lifestyle and Consumer Culture*, SAGE Publications, Nottingham, 2007
13. Fiske, John.; *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001
14. Horvat, Stjepan; *Književne nagrade u Republici Hrvatskoj*, Diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta J.J. Strossmayera u Osijeku, 2017
15. Hromadžić, Hajrudin; *Medijska konstrukcija društvene zbilje: Socijalno-ideološke implikacije produkcije medijskog spektakla*, AGM, Zagreb, 2014
16. Jameson, Fredric.; *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Arkzin, Zagreb, 2019
17. Jelušić, Srećko; *Ogledi o nakladništvu*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2012
18. Kalanj, Rade; *Globalizacija i postmodernost*, Politička kultura, Zagreb 2004

19. Koroman, Boris; *Suvremena hrvatska proza i tranzicija*, Hrvatska sveučilišna naklada :
Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 2018
20. Paić, Žarko; *Zaokret*, Litteris, Zagreb, 2009
21. Pogačnik, Jagna; *Proza poslije FAK-a*, Profil, Zagreb, 2006
22. Postnikov, Boris; *Postjugoslavenska književnost*, Sandorf, Zagreb, 2012
23. Žmegač, Viktor; *Književno stvaralaštvo i povijest društva*, Liber, Zagreb 1976

1. <http://crnamatizemla.com/objeseni-2/o-nastanku-objesениh/> (23.8.2020.)
2. <https://mvinfo.hr/clanak/kristian-novak-nikada-necu-imati-potrebu-pisati-o-necemu-sto-mi-nije-blisko> (23.8.2020.)
3. <https://www.masina.rs/?p=3745> (2.8.2020.)
4. <https://gkr.hr/Magazin/Razgovori/Bozidar-Alajbegovic-Kriticar-mora-biti-dobrovoljni-izopcenik> (20.8.2020.)
5. <https://knjizevnostuzivo.org/about/> (19.8.2020.)
6. <https://net.hr/danas/kultura/na-dodjeli-nagrade-letjeli-stolci/> (25.8.2020.)
7. <https://www.dnevno.hr/blog/2010/04/28/rade-jarak-bacio-stolac-na-miljenka-jergovica-2968/> (25.8.2020.)
8. <https://sic.ba/stav/sasa-ciric-opereta-za-malo-sujete-i-saku-kuna/> (26.8.2020.)
9. <https://www.vecernji.hr/kultura/knjizevna-nagrada-koja-je-dobila-ime-po-kujici-139470> (26.8.2020.)
10. <http://www.sanjamknjige.hr/hr/2014/kiklop/pravilnik/> (26.8.2020.)
11. <https://express.24sata.hr/kultura/sanjam-knjige-ukidanjem-kiklopa-unistio-je-sto-su-godinama-gradili-2119> (22.8.2020.)
12. <https://www.vecernji.hr/premium/nives-celzijus-kako-sam-se-izborila-za-kiklopa-moja-istina-o-golaj-istini-912373> (22.8.2020.)
13. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/mlade-nade-domace-knjizevnosti-u-zajednickoj-knjizi-poezije-i-proze-20180913/print> (29.8.2020.)