

Knjiga
43

Izdaje:
Hrvatsko filozofsko društvo
Filozofski fakultet
Đ. Salaja 3, p.p. 171
(ili Krčka 1, Zagreb)

Izdavački savjet:
Ante Cović (predsjednik),
Damir Barbarić, Pavo Barišić,
Vanda Božičević, Filip Grgić,
Mislav Ježić, Anto Knežević,
Božo Kovačević, Mislav Kukoč,
Nenad Miščević, Matjaž Potrč,
Zdravko Radman, Goran Švob,
Josip Talanga, Lino Veljak

Urednik:
Pavo Barišić

Tajnik biblioteke:
Filip Grgić

Pomoćni urednici:
Zvonimir Čuljak
Joško Paro
Kruno Zakarija

Za izdavača:
Goran Gretić

Recenzenti:
Danilo Pejović
Ljerka Schiffler

Design:
Zoran Pavlović

Grafički urednik:
Miroslav Salopek

Naklada:
1200 primjeraka

Tisak:
»August Šenoa« Zagreb

0
ZLATKO
POSAVAC

NOVIJA
HRVATSKA
ESTETIKA
STUDIJE I ESEJI

Hrvatsko filozofsko društvo
Zagreb, 1991.

POS
m



Ova je knjiga tiskana uz
financijsku potporu
Ministarstva znanosti,
tehnologije i informatike
Republike Hrvatske

280.065

011-852



11.852/011

Predgovor

POVEDJERJA <

Nekoliko pristupnih riječi knjizi, koju čitatelj ima pred sobom, nema funkciju uvođenja u izloženu materiju, već samo zadaću pristupnih objašnjenja. Premda, naime, uvršteni tekstovi nisu slučajni zbir različitih, nasumce sabranih i naprosto adiranih studija i eseja, nego stoje u čas vidljivim, a čas manje uočljivim kako formalno-vremenskim tako i sadržajno-problematskim relacijama, to je ipak svaki od njih, bez obzira na razlike u opsegu, samostalno cjelovit. Stoga je korisno znati unaprijed: knjiga je komponirana od različitih pojedinačnih članaka nastalih u različito vrijeme i pod različitim uvjetima, s time da podrazumijeva unutaraju strukturalnu koherenciju, koja ostavlja mogućnost čitatelju da prema vlastitom interesu bilo koji naslov čita kao samostalan tekst bez obzira na poredak u sadržaju ili kronologiji. Ukoliko je međusobna relacioniranost (i korelativnost) ipak nezaobilazna, što doista i jest u nekim aspektima, potrebna objašnjenja daju »pripomene« dodane pri svršetku knjige, a na problematsko-sadržajnu međuovisnost pojedinih momenata upozoravaju (i upućuju) za ovu knjigu mjestimice nadopunjene bilješke (»fusnote«) dotičnih rasprava.

Ono pak, što uz nekoliko spomenutih i niza eksplicite nespomenutih momenata samostalnosti, pa i raznolikosti uvrštenih studija i eseja, nosi karakter pripadnosti cjelini smisleno danog zajedničkog nazivnika ove knjige nije samo njihova subordiniranost pojmu estetike uopće, nego se, valja reći, njihova smisljena supripadnost bitno sastoji u istovjetnosti, u zajedničkom njihovom cilju: dati ponajprije što je moguće utemeljenije, obimnije, raznolikije i šire historiografske doprinose oblikovanju no i toliko potrebnom pisanju) cjelovite *povijesti hrvatske estetike*, a zatim, ujedno, što je moguće istinitije spoznaje, interpretacije i uvide u hrvatsku estetiku kao konkretnu hrvatsku duhovno-teorijsku i praktičnu estetičku povijesnu zbilju.

Autor je, međutim, dužan nekoliko najnužnijih objašnjenja o naslovu knjige, podjednako želeći pri tome biti dorečeno jasan kako spram čitatelja, tako i spram problematike, odnosno struke i discipline. Naslov *Novija hrvatska estetika* ne znači sustavan povijesni prikaz o novijoj hrvatskoj estetici uopće, niti neki sveobuhvatni generalni pregled, *conspectus generalis* estetičkih doktrina kod Hrvata novijeg doba. Naslov također nema ni

teorijsko-periodizacijsku, nego samo informativnu funkciju. Rasprave u knjizi ne obuhvaćaju novu ili najnoviju, neki bi rekli suvremenu hrvatsku estetiku, a niti se bave istraživanjima starije povijesti estetike u Hrvatskoj. Oznaka »novija hrvatska estetika« iama dakle, ponovimo i objasnimo, samo informativno-pragmatičan karakter određenja kronološkog raspona problema, tema i autora obuhvaćenih sadržajem odnosno naslovima tekstova uvrštenih u ovu knjigu. Podrazumijeva se aproksimativno razdoblje izraženo brojkama od oko 1850 do oko 1950 ili 1960. godine; s tim, naravno, da to nisu neke oštre neprekoračive granice, nego tek orijentacione naznake u kojem su kronološkom intervalu svojim predmetom interesa situirana izlaganja svih uvrštenih rasprava. Riječ je dakle o prikazima u radne svrhe vremenskim rasponom obuhvaćenih estetičkih problema u istraživanjima koja osim primarnih eksplikativnih zadaća doksografskog upoznavanja s dosad često ni minimalno, a ni korektno poznatih učenja označenog razdoblja, te uz njih povezanih nužnih kulturoloških korelacija, s mjestimice nezaobilaznim direktnim ekskursima na područje umjetnosti same ili pak pojedinih grana povijesti umjetnosti, svagda ujedno imaju i teorijskih i autentično povijesno-teorijskih problematskih pretenzija. Bez obzira jesu li tekstovi koncipirani studijski u strogo znanstveno-metodološkim okvirima ili su pisani esejistički slobodnije, s digresijama u šire otvorene problemske aktualitete.

Iz netom navedenih razloga autor upravo posebice insistira da oznaka »novija« nema, ne smije niti može imati teorijsko-periodizacijski karakter. Zašto? Zato, da bi se izbjegli nepotrebnih nesporazumi, tj. da se o hrvatskoj estetici ne bi počele širiti maglovite predočbe, kao da postoji neka povijesno izlomljena novija ili nova i prije toga »stara« hrvatska estetika, kako se to čini ne samo pragmatički-utilitarno u školskoj diobi, nego čak i u historiografskoj periodizaciji nažalost još i danas na području hrvatske književnosti. No i nekih drugih povijesti umjetnosti. Ako nazivu »novija« pripišemo bilo kakvo minimalno periodizacijsko važenje, onda ga ono ima doista suženo, parcijalno, iako u tom slučaju valja priznati - čak bitno značenje: pokazuje da u povijesno-epohalnom smislu 19. i 20. stoljeće nisu međusobno historiografski odvojiva razdoblja, nego pripadaju istoj povijesnoj makrostrukturi modernog doba. Utoliko se samo po sebi razumije da se pri razmatranju estetičkih fenomena u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća kao momenti povijesnih pretpostavki odnosno samosvojnih zbivanja, koja su ujedno bila i pripremna, podrazumijevaju odnosno koriste istraživački rezultati o strujama i autorima estetičke misli u Hrvatskoj prije 1850., a dakako posežući dublje unatrag sve do u desetljeća prije tzv. »preporoda«, jer je posve pogrešno i nedobronamjerno (pristrano!) ideološki sračunato lansirano shvaćanje kako je pred-»preporodno«, »predilirsko doba« kulturološki siromašno. Jednako tako se podrazumijevaju, doduše samo neka, ne ni kompleksna niti šira ili potpunija prekoračenja sredine 20. stoljeća (strogo uzevši zapravo 1945. ili 1950. godine) kao graničnog momenta -

što je primjerice datumski evidentno s obzirom na pojedine naslove M. Krleže i spise Vuka-Pavlovića, no i dalekosezne odjeke nekih ranijih teza ili koncepcija; (sve u svemu granično negdje oko 1960).

Zbirku studija i eseja *Novija hrvatska estetika* u svakom slučaju može se smatrati komplementarnom uz poglavlja novije povijesti u knjizi *Fstetika u Hrvata* iz 1986. godine. Ukoliko se ovdje dotiče iste autore i probleme, onda je to sada učinjeno teorijski produbljenije, strože i šire, s mnogo inovacija: interpretativnih, komparativnih i faktografskih. Uz to ova knjiga sadrži ne malen broj korektivnih, pa i polemičkih spoznaja spram dosad uvriježenih, petrificiranih i do školske (čak visokoškolske!) repetitivnosti dotjeranih naprosto netočnih mnijenja, raznovrsnih zabluda i forsiranih ideoloških deformacija odnosno pukih neistina, što nisu samo predmet »školničkih«, »seminarskih« ili pedantnih (»pedanterijskih«!?) uskostručnih i »znanstvenih« raspr; to su naime, stvari, što ih kao razriješene zabune, ideološke smetnje, nesporazume i namjerne ili stvarne zablude aktivno treba privesti u svjetlo istine, jer se reflektiraju na cjelokupnu kulturu Hrvata uopće; posebice pak na područja svih umjetnosti odnosno povijesti svih grana hrvatske umjetnosti, zajedno čak s usmjerenjima društveno-političkog života nacije i njenih temeljnih kako duhovnih tako i materijalnih oblika egzistencije u cjelini. Čak pojedinačnih egzistencija i sudbina! U tom smislu autor će biti zahvalan čitatelju za uočavanje i razumijevanje provedbe korektivnih momenata također spram nekih ranijih vlastitih netočnih pozicija odnosno zabluda, interpretacija i prosudbi nastalih na temelju ne malog broja s povjerenjem preuzimanih pogrešnih temeljnih orijentacionih elemenata i premisa kroz lekturu dominantne standardne literature: i one opće, no i usko znanstvene; (dakako prvenstveno hrvatske, ali naravno, isto tako i tzv. svjetske). Tiče se to niza ranije akceptiranih shvaćanja, što ih stroža kritika (i sada samokritičnost s bolnim prepoznavanjem obmana) uz intenzivnija istraživanja i postupno spoznavanje pravog stanja stvari, čini neprihvatljivim odnosno neodrživim, dakle shvaćanja, koja imperativno i nužno, ukoliko se istinu želi kao temeljno načelo, zahtijevaju nove formulacije. U širenju historiografsko-hermeneutičkih obzora stoga svi tekstovi podjednako insistiraju na otkrivanju povijesne istine, insistirajući samim tim na prep znavanju i dosizanju autentične dimenzije prave povijesnosti kao takove, s najdubljim uvjerenjem da je nešto kao povijesna istina vidljivo i uopće moguće tek iz horizonta povijesnosti povijesti, dakle prave povijesnosti.

Čitatelj će zapaziti da pretežni dio studija i eseja čine monografski, portraitni prikazi pojedinih učenja, djela i (ukratko) života pojedinih estetičara ili teoretičara umjetnosti, a samo neki od tekstova imaju kao svoj predmet određen problem, kompleks teza, smjer ili razdoblje. Međutim, i u portraitno-monografskim prikazima pojedinih autora, bilo u formi studija ili eseja, osim prikaza njihovih učenja uvijek je kontekstualno dotaknut još i neki drugi opći problem, primarno estetički, a u pravilu,

kako je na takvu nužnost već naprijed upozoreno, i kompleksno kulturološki, ukoliko se baš eksplicite možda ne tiču samo pojedinih grana umjetnosti odnosno njihove (hrvatske) historiografije. S druge strane **problematski tekstovi**, koji prema naslovu obrađuju neko razdoblje ili **pravac**, neko posebno pitanje, neki eventualno periodizacijski problem i sl., krećući se po prirodi stvari na višoj teorijskoj, »apstraktnijoj« i **spekulativnijoj** razini, još više podrazumijevaju zahtjev za autentičnim shvaćanjem prave povijesnosti u historiografiji, zbog čega u svojoj dimenziji teoretičnosti svagda posežu za konkretizacijom, barem egzemplarno, pa stoga ne mimoilaze portraitno profiliranje pojedinih autora odnosno njihovih učenja i prosudbeno artikuliranje makar u najkraćim crtama, ukoliko su inkludirani naslovom obrađivane (zadane) tematike.

Međutim, sve rasprave (ili barem većina njih) u ovoj knjizi sadrže jednu komponentu koja u Hrvatskoj uopće nije udomaćena. Uz nešto popustljivosti bilo bi moguće reći: vrlo je rijetka, slabo razvijena. Ona s obzirom na europske i svjetske običaje nije baš - kako je ovdje primijenjena - doduše ni sasvim neobična, no isto tako ne baš sasvim uobičajena. Riječ je o *metodološkim problemima*, o problemima modaliteta tzv. znanstvenog pristupa i teorijskih odnosno filozofijskih pretpostavki, argumentirane podloge i obrazloženja postupka interpretacije, načina traženja rezultata, prosudbe i ocjene; ukratko: tematizirano je polaganje računa o putu do spoznaje. U svijetu se smatra potrebnim i normalnim da se u pogledu historiografskih istraživanja kako estetike i filozofije uopće, tako, uostalom svakog istraživanja, te svakog znanstvenog i filozofijskog rada, čak »empirijskog« i »faktografskog« (a u tom slučaju baš navlastito relevantno, ideološki i orijentacijski) samostalno tematizira potrebna metodologija. Zbog toga je posebno baš uz estetiku, neposredno vezanu s problematikom interpretacije i povijesti (svih grana, stare, novije, najnovije i moderne) umjetnosti, potrebno raspraviti metodologiju, te položiti račun o modalitetima eksplikacije i prikaza, o mogućnosti razlikovanja bitnog od nebitnog, o razlozima prihvaćanja ili kritičkog otklanjanja pojedinih stanovišta, o kriterijumima eventualnih vrijednosnih prosudbi no i načina tumačenja konkretnih umjetničkih djela ili struja. Nažalost u najvećem broju slučajeva sticajem je prilika takva obveza naprosto »preskočena« u Hrvatskoj. Izostaje najprije stoga što je u drugoj polovici 20. stoljeća četiri i pol decenija nasilno protežirana samo jedna pozicija i metodologija (bez obzira na njene moguće - često samo zakamuflirane - varijacije); zatim stoga, što se iz sasvim suprotne atmosfere stanovitog, u novije vrijeme, no i ranijeg - tijekom druge po ovice 19. i prve polovice 20. stoljeća - zauzimanja tu i tamo relativno mnogo (često samo prividno) vrlo različitih pozicija, može većinom govoriti naprosto tek o preuzimanju, o importu nekih »shvaćanja« bez argumentiranog temeljnog odgovora na pitanje »zašto« i »čemu«. Čak i tamo gdje se i kad se to moglo, pa i moralo. U Hrvatskoj, za neka područja, osobito duhovno-znanstvena, naprosto nema

teorijskih metodologijskih istraživanja i predradnji: ni za povijest kulture uopće, ni za jednu odnosno ikoju posebnu povijest umjetnosti, a nažalost ni za istraživanja povijesti hrvatske filozofije i - estetike. Rijetki uspješni plodovi (uzmimo li kao primjer povijest književnosti: Vodnik, Barac, Ježić, Kombol) zavise od vrijednosti preuzete izvorne doktrine i adekvatnosti odnosno dubine i širine njihovog osvještavanja. I talenta, dakako, zajedno s općom kulturom i obrazovanošću svakog pojedinog autora. Povremeno doticanje problema periodizacije ili »stilističke kritike«, »filozofijske kritike« ili »postmodernizma« za sva područja umjetnosti odnosno čak i kulture uopće, nemaju stvarnog i ozbiljnijeg teorijskog utemeljenja i više su moda nego imperativ (zapravo su zakamuflirana ideologija iste provenijencije) bilo povijesne, bilo interpretativno-istraživačke zadaće koju traži, no i nameće predmet i epoha. Riječ je stoga najvećma tek o povodu za drugorazrednim i petorazrednim teorijama, uglavnom interpretiranih drugorazredno ili trećerazredno. Iz nemogućnosti da se problemi metodologije ili čak sami problemi estetike ili povijesti razmatraju samostalno, pitanja metodologije u knjizi *Novija hrvatska estetika* inkorporiraju se uz pojedine naslove; prema potrebi uvodnom ekspozicijom, usput mjestimice, gdjekad tijekom prikaza ili pak u zaključcima. Zato se apelira na čitatelje ovih studija i eseja da imaju razumijevanja za prinudnu okolnost što je uz gotovo svaku temu, prikaz nekog problema, epohe, autora ili učenja, interpoliran gotovo svagda i poneki, nekad u naznaci, a katkad i opširnije tretiran problem obrazloženja operativno najrelevantnijih metodologijskih momenata.

Napokon, valja još eksplicitnije podvući, pa i dodati uz početno naznačenu objekciju: mada je rečeno, kako je knjiga *Novija hrvatska estetika* komplementarna knjizi *Fstetika u Hrvata* to, nažalost, ni obje knjige zajedno - čak i ako se uvažavaju drugi autorovi članci koji se ne nalaze u ovim knjigama - ne daju dovoljno potpun, još manje dovoljno sustavan, cjelovit uvid u sve historiografski relevantne momente i potrebne spoznaje o hrvatskoj estetici novijeg povijesnog razdoblja. Knjiga, koju čitatelj ima u ruci, sadrži prikaze niza problema i autora što ih ne obrađuje izbor tekstova *Fstetika u Hrvata*, s tim da su posebice uvršteni neki autori, no i naslovima u prvi mah neuočljivi problemi, zajedno s informacijom i usmjerbom interpretacija, za koje se naprosto može reći da ih je bilo nemoguće (nedopustivo!) prikazati, a još manje pozitivno komentirati u prethodnim desetljećima. Ipak, unatoč tomu, još uvijek brojni autori, rasprave, djela, polemike, teme i problemi ostadoše neobrađeni, a neki čak i nespomenuti. Međutim i u tako nepotpunom produbljivanju problematike, insistiranju na teorijskom dignitetu i pravoj povijesnosti, otklanjanju zabluda i predrasuda, uvođenjem novih tema i autora, te u insistiranju na što je moguće širem rasponu različitih shvaćanja u ime istinite povijesne zbilje, autor smatra da je sumativno učinjen velik korak naprijed pa da se na onovu toga može nadati uvažavanju značenja i vrijed-

nosu rezultata svojih istraživačkih napora prezentiranih u ovoj knjizi. Ne radi sebe osobno, nego radi same stvari.

Usprkos uvjerenju o važnosti i opsegu istraživačkog napredovanja valja trajno zadržati na umu, čak i u komplementarnoj funkciji ovdje sabranih tekstova, kako hrvatska kulturna javnost, navlastito šira, no iz različitih razloga čak i ona uže »stručna«, zapravo praktično ne može dobiti bez većeg vlastitog truda koliko-toliko potpuniji, a uz to nedeformiran uvid u povijest hrvatske teorije i filozofije umjetnosti, odnosno estetike. Budući da je već postalo notorno jasno kako se *autentičnu povijest*, ne samo političku, nego i duhovnu, *zapravo skriva* od hrvatske javnosti, ili se tu povijest čak što više bezočno falsificira, upravo zatrpava knjigama i »reprezentativnim« izdanjima, to stoga uz svu nepotpunost, pa i nedostatke ovdje prezentirana istraživanja treba shvatiti kao napregnuto nastojanje prevladavanja takve situacije. Bez obzira što je i ova knjiga podjednako namijenjena ljudima od struke, kao i širem čitateljskom općinstvu, široj čitateljskoj publici. Zato autor smatra kako je *binom*, vitalnom potrebom, i to ne samo u najužoj filozofskoj i estetskoj struci, nego za sve povijesti svekolike hrvatske umjetnosti, svih njenih grana, pa i kulturne i društveno-političke povijesti Hrvata uopće, *izrada jedne sustavne i cjelovite povijesti hrvatske estetike*. Doduše, bila bi potrebna još neka dodatna istraživanja, i dakako angažiranje stručnih predradnji drugih srodnih, graničnih područja, što predstavlja okolnost kroz koju se zajedno sa trenutnom procjenom raspoloživih stručnih i finansijskih snaga daje, ma i ne sasvim bezuvjetno negativno naslutiti, kako se ipak možda još ne bi moglo doprijeti do prave, makar samo relativno faktografski potpune povijesti hrvatske estetike. Zbog toga nije tek oportuno, nego zapravo razborito pomišljati na jedan skromniji, ali zato cjelovit, podjednako za strukovnjake, filozofe i znanstvenike, kao i za širu publiku i hrvatsku kulturu uopće, prijeko potreban, makar i sasvim kratak, ali *sustavno integralan informativni povijesni pregled hrvatske estetike*. Jer i prva knjiga *Fstetika u Hrvata* kao i ova sada pod naslovom *Novija hrvatska estetika* bjelodano demonstrira jednu nimalo minornu raznolikost i relevantnost, široku i slobodnu diferentnost estetičkih učenja i doktrina u Hrvatskoj, podjednako u starije, kao i u novije vrijeme. To bogatstvo, makar i ne bilo svagda u najvećim (kako bi neki željeli nametnuti takav postulat) megalomanskim dimenzijama, treba iz mnogo razloga učiniti živim i pristupačnim javnosti, nasuprot negiranju, omalovažavanju i prešućivanju. Kao suvislo smisljeno nastojanje, nasuprot smušenosti, nametanju opsjenarstva i praznine. Ma i najkraća, najinformativnija knjiga o hrvatskoj estetici kao informativni cjelovit povijesni pregled bilo bi podjednako važna predradnja u stručnom, znanstvenom i filozofskom pogledu, kao što bi od inače dosad gotovo zatajivane, ali neprocjenjive koristi bila za širu, pa i najširu kulturnu hrvatsku publiku. Konstatacija je to koja se odnosi podjednako na *nenapisanu povijest hrvatske filozofije*, koja bi trebala biti uporištem i

osvjetljenjem povijesti hrvatske estetike, kao što to isto vrijedi za teorijski reciprocitet pretpostavki nenapisanih potpunih i neiskrivljenih *povijesti svih grana hrvatske umjetnosti*; u pojedinačnim slučajevima, općenito, ne samo u jednoj, nego u više različitih metodoloških verzija; i u svim slučajevima, također, ako ne baš odmah pravih povijesti, a ono barem pravih povijesnih pregleda. Stanovita uporišta, pa i usmjerenja u smislu označenih zahtjeva, smatramo, čine prikazi rezultata istraživanja prezentirani pod tako rekavši radnim naslovom *Novija hrvatska estetika*.

introduction
conclusion
bibliography
index
etc.

I. STUDIJE

Problemi estetike i poetike u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća

1.

Osim kroničnog raskoraka pri historiografskoj prezentaciji teorije i prakse umjetnosti (kao da je riječ o neprijeporno evidentnoj disparatnosti!) u hrvatskoj historiografiji većina interpretacija dodatno gubi adekvatnost, čak štoviše i samo parcijalnu mogućnost dopiranja do neskrivene istine, nekim apriorističkim povjerenjem u gotovo »samorazumljiva« tumačenja povijesti umjetnosti, odnosno kulture uopće, iz golih društveno-političkih koordinata što ih se shvaća kao datume i tipološko-periodizacijske »činjenice« izvan svake sumnje. Da postoji stanovita realna uzajamna determiniranost, koja može biti doslovce materijalizirana neprevidivi je fakticitet, neporecivo, a nerijetko vrlo tvrdo iskustvo, što ga respektira i teorija, no čime ipak još nije objašnjen sam odnos, koji je sve više nego jednostavan i jednoznačan. Pa dok normalnu pretpostavku korelacije teorije umjetnosti prema realnom umjetničkom zbivanju, a obje strane zajedno opet s mogućim analogijama između različitih umjetničkih područja, očekujemo u hrvatskoj estetičko-umjetničkoj historiografiji uzalud (izuzev čestih nesporedazuma preslikavanja i prepisivanja!), dotle se orijentiranje interpretacija u sferi kulture datumima i aspektima stanovitih povijesnih stanja, nekim segmentima društveno-političkih povijesnih činjenica, gotovo masivno provodi, kao da je utemeljeno jasno i neprotuslovno. Razumljivo je stoga da navedena uvodna objeacija nije vođena intencijom poricanja postojanja korelativnosti spomenutih sfera, respektirajući čak i reduciranu korelativnost političke i kulturne povijesti, no također ni nakanom olako se osloboditi obveze uzeti je u obzir. Suprotno, vođena je željom upozoriti na nužnu posljedicu neizbježnih promašaja ukoliko se apsolutizira simplifikaciju jedne inače kompleksnije i dublje sprege. Uzajamna osvjetljenja »unutarsvjetskih« zbivanja i bića, ili, slobodnije rečeno, pojava i stvari, ne dolazi, naime, u obzir ako se, makar samo u naznaci, ne razabere zajednički usud (Geschick) događaja koji stoje ili ih se želi vidjeti u međusobnoj vezi, što će reći, ukoliko se ne nasluti ono istinski povijesno njihove povijesti kroz koje progovara povijesnost sama. Imajući to u vidu,

ovaj prikaz naslovom zadane, a dosad prikupljene građe, kreće se radno, metodološki omeđen isto tako zađanim kulturno-povijesnim koordinatama u vizurama mogućih uzajamnosti konkretno dosegnutih obzora i estetike kao teorije s jedne i same zbilje umjetnosti s druge strane.

Nekoliko simptomatičnih, nimalo bezazlenih historiografskih perforacija prikaza 19. stoljeća u Hrvatskoj potječe od nekritičkog previđanja problema označenih uvodnom obječcijom. Klasičan je primjer nikakvim ili gotovo smiješnim argumentima obrazložena dioba hrvatske književnosti na »staru« (»do 'preporoda'«, tj. do 'ilirizma') i »noviju« (od 'ilirizma' dalje), s tobožnjom »povijesnom granicom« dakle oko 30-ih godina 19. stoljeća, zbog koje se dosad nije moglo uspostaviti »normalno« uklapanje hrvatskog 19. stoljeća u europski i svjetski »kontekst«, u kojem je tako »moćan«, navodno tako »silan« i »presudan« povijesno epohalni »prijelom« - neprepoznatljiv. Mijena da, ali ne obrat...

Slično, samo iz suprotnih predznaka, događa se kad u interpretiranju sredine 19. stoljeća sučelimo 1848. i apsolutizam s posljedicama. Gotovo unisono sve historiografije u Hrvatskoj ponavljaju, što tad čine i sve povijesti svih grana hrvatske umjetnosti, da je u to doba, tj. u vrijeme apsolutizma, kulturni život naprosto zamro. Što, naravno, nije istinito, pa čak ni približno točno! Za ono što se uistinu zbililo, valja reći: kulturni život mijenja karakter. Mijenjaju se i kvantitativni parametri: nešto gasne, nešto raste. I umjesto da doznamo što i kako se zbiva s kulturom, umjetnošću i teorijom poslije 1848, te do kojih je promjena došlo (jer se po prirodi stvari moralo i dalje »nešto zbivati«, uključujući novitete, ma kako se ishod 1848. držalo nepovoljnim), svuda čitamo i slušamo deklamacije da se kao posljedica apsolutizma - ne zbiva ništa; ili bar ništa vrijednije i ništa dostojno pažnje. Nitko razborit neće osporavati otegotne aspekte hrvatskog nacionalnog života kao posljedice apsolutizma, no isto tako nije vjerovati njihovoj uspješnoj svemoćnoj sveobuhvatnosti; osobito ne iz perspektive 20. stoljeća, u kojem se totalitarni sistemi pokazuju i te kako drastičnijim i - »efikasnijim«, a da se ipak sve zbivanje ne može svesti na ništa. Zato ima autora koji na različite načine prilaze interpretaciji fenomena hrvatske kulture u vrijeme apsolutizma, te proučavajući zbiljsko stanje stvari ne smatraju to vrijeme povijesnim hijatusom, ni apsolutnom prazninom, koja se ne da pretpostaviti ni teorijski.¹

¹ U novije vrijeme npr. Mirjana GROSS knjigom *Počeci moderne Hrvatske*, Zagreb 1985. i Zlatko POSAVAC studijom *Na razmeđu tradicije i moderniteta*, časopis »Kaj«, Zagreb 1983, broj 1, str. 64-85. Od ranijih autora dijelom s donekle srodnih, a dijelom vrlo različitih aspekata isto razdoblje obrađuje afirmativno Nikola ANDRIĆ, *Pod apsolutizmom, historija šestog decenija hrvatske književnosti (1850-1860)*, Zagreb 1906, Branko VODNIK (DRECHSLER), *Dr. Ante Starčević, književna studija iz doba apsolutizma Bachova*, »Hrvatsko kolo«, VII, 1912. i Antun BARAC, *Hrvatska književnost, II. Književnost 50-ih i 60-ih godina*, Zagreb 1960.

Jedan od izrazito deformativnih faktora pri proučavanju 19. stoljeća u Hrvatskoj čini fragmentacija, mrvljenje povijesnog zbivanja i građe. S pomanjkanjem uvida u povijesnu cjelinu, a bez vodenja računa o mogućim - i potrebnim - gravitacijskim načelima organizacije ili barem sređivanja građe i događanja! Čak ni pregledi, rasprave i prikazi, koji su nominalno ili po prirodi stvari povjesničarski, nemaju najčešće ni ambiciju da budu zbiljski zahvat u povijest. Za nijansu više od pukog kronološkog nizanja. Pa kao što se pojedine faze ne vide u sklopu cjeline stoljeća, tako se ni ono samo ne vidi utkano u još šire dijakronijske perspektive. Dolazi to otud što se i suviše dugo smatralo da 19. stoljeće nema svoju specifičnu dominantnu karakteristiku, da mu se ne da identificirati epohalnu oznaku.

U svijetu je napisano relativno mnogo knjiga posvećenih tom problemu 19. stoljeća, s različitim rješenjima, pozicijama i akcentima, ali je vrlo dugo prevladavalo mišljenje kako manjka upravo zajednički nazivnik. Za umjetnost se smatralo kako 19. stoljeće nema svoje specifičnosti, nema svog stila, da je naprosto stoljeće »bez stila« u kojem se ne može slijediti, a niti naknadno uočiti, odnosno interpretativno provesti povijesno stilsku artikulaciju.

Vrlo je indikativno kad, primjerice, u knjizi *Der Geist des XIX Jahrhunderts* Ernst Bergmann sasvim pojednostavljeno još 1927 - a to je godina pojave Heideggerovog *Sein und Zeit!* - kaže kako se dade razabrati »samo bogatstvo metoda, što ga je razvilo 19. stoljeće, te nema tog stava ljudskog duha, koji tu ne bi bio zastupljen«, ali se ujedno ne može previdjeti »der Mangel an einer führenden Hauptidee« (!) (manjak vodeće glavne ideje), pa stoga 19. stoljeće, usprkos iscrpnom i sustavnom uvidu, »nije moguće svesti na jednu kompaktnu formulu. Schopenhauer bi ga bio rado nazvao 'filozofskim stoljećem', ali to loše pristaje filozofskoj nekulturi koja je nastupila sredinom stoljeća. Kunō Fischer se zbog prevladavajućih destruktivnih tendencija odlučuje za oznaku 'stoljeća razaranja mitova'. Ali ni time stoljeće nije označeno bez ostatka jer ono ipak sadrži mnoge konstruktivne motive. Drugi su opet htjeli da to bude prirodoznanstveno, tehničko, socijalno stoljeće...«², neki opet stoljeće industrijalizacije, narodnosti itd, itd.

Stanovita Bergmannova pojednostavljenja omogućuju da se problem lakše uoči, s tim da usporedno proticanju vremena dileme postaju sve manje i danas nema sumnje da 19. stoljeće, zajedno s našim, tj. 20. stoljećem, pripada *epohi moderne znanosti*, pozitivistički dominantnoj u zbilji svijeta tehnike, industrijskog i građanskog društva, funkcionalizma i uniformne univerzalizacije. Unatoč antitezama i oazama odstupanja a, zapravo, zajedno s njima.

² BERGMANN, Ernst, *Der Geist des XIX Jahrhunderts*, Breslau 1927, .Zweite Auflage, str. 15-16. (Prvo izdanje 1921. godine.)

* Iz aspekta nezaustavljivog rasta dominiranja jednog tipa znanosti zajedno s tehnikom, moguće je razabrati što se u 19. stoljeću zbiva s umjetnošću i ljepotom, odnosno pripadnim teorijama - globalno, u temeljnim potezima, što ih dopušta raznolikost zbiljske pojavnosti stoljeća u kojem se zapravo odigrao povijesni susret tradicionalne umjetnosti s modernom znanosti. Ako pri tome načelno (makar samo uvjetno) znanost kvalificiramo kategorijom istine, a pozitivistički je ideal znanosti prirodoznanstven, ne treba biti čudnim što će ključ agresivno nastupajućeg svjetonazora - i za estetiku, stoga i umjetnost - opet biti modifikacije kategorije *istine* i *prirode*, dakle i u »realizmu« kao legitimnoj projekciji na područje umjetnosti, sada, u novo doba, u novom ruhu, kao što su bile presudne za klasicizam i romantizam. Uostalom, u cijeloj kulturi Zapada umjetnost je povijesno išla ruku pod ruku s artikulacijom lika istine, (uključivši negacije), pa se to zbilo i u 19. stoljeću. Respektabilnom držimo, a *mutatis mutandis* nužno primjenjivom i na zbivanja u Hrvatskoj, važnu Heideggerovu spoznaju: »Bitnoj mijeni istine odgovara bitna povijest zapadne umjetnosti«³. S pozicija (navodno) »postmetafizičkog« mišljenja našeg doba i s dovoljnom povijesnom distancom transparentnije su, vidljivije, lakše shvatljive mutacije koncepta svjetonazornih stupova *istine* i *prirode*, pa i put kojim umjetnost - u procesu kreiranja vlastite slobode i afirmacije subjektivizma - sad neopazice postaje *ancilla scientiae*, razgrađujući vlastito jedinstvo. U devetnaestom stoljeću vrijedi ta determinacija znanosti za realizam podjednako u verzijama impresionizma ili - historicizma! Ne zaboravljajući da je čak i *bidermajer*, koji kao varijetet klasicizma seže sve do preobrazbi u varijetet realizma, nošen artikulacijama istih temeljnih kategorija. Što, pak, znači mijena likova i *istine* i *prirode* za umjetnost gotovo ne može biti demonstrabilnije od načina kako se međusobno diferenciraju - što je nepredvidivo svakom poznavatelju slikarstva prve polovice 19. stoljeća - pejzaži, dakle krajolici na slikama klasicizma (neoklasicizma), romantike i napokon - realizma!

2.

Kao *signum* epohe, sve netom izložene mijene nisu mogle mimoći ni prilike u Hrvatskoj, ma kako ih bilo teško prepoznati, ma kako bile oskudne ili nerazvijene njihove naznake. U odnosu na tzv. veliki zapadnoeuropski svijet, naravno, treba upravo insistirati ne samo na koeficijentu specifičnosti, nego i faktoru proporcionalnosti. Ali s punom sviješću kako je riječ o istoj kulturnoj hemisferi, istom svijetu, mimo kojeg bi hrvatske

* ³ HEIDEGGER, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, prema prijevodu iz knjige *O biti umjetnosti*, Zagreb 1959, str. 80.

domaće prilike ostale ne tek preuske, nego i nerazumljive. Mnogi nesporazumi, pa i zablude, proizlaze iz nepoštivanja i nepoznavanja tih koordinata; da ne kažemo iz brzopletog, površnog »superiornog« »nadmašivanja«. Samo u kontekstu kritičkog respektiranja istog svijeta moguće je uspostaviti kriterije potrebnih mjerila, gdje proporcionalnost podjednako važi kvantitativno, no i kvalitativno, za prosuđivanje, koje većinom nije bezbolno, kao što ponekad može da bude i utješno.

Valja stoga pitati: koja i kakva artikulacija hrvatskog 19. stoljeća dolazi u obzir, kao sukladna europskom i svjetskom kontekstu, a da ne bude naprosto nametnuta, »izmišljena«, otud zapravo - nerealna.

U okvirima, odnosno na temelju dosad o hrvatskom 19. stoljeću proučene građe, pod kojom se usporedno s estetičkim tezama i ma kako skromnom teorijom umjetnosti ujedno podrazumijevaju i fenomeni kritike, pa i same umjetnosti s jačim ili slabijim refleksijama korespondentnih koncepcija, nastojeći u paradigmatama misliti na sve umjetnosti, a uvažavajući također rezultate do kojih se na tom planu došlo drugdje u svijetu, tražena bi artikulacija za 19. stoljeće u Hrvatskoj izgledala kao periodizacijski, dakle dijakronijski model, ovako: neovisno s koliko dubokim korijenjem u 18. stoljeću, 19. stoljeće započinje klasicizmom (neoklasicizam do cca 1830); zatim dolazi romantizam (1830-1850), realizam (1850-1870), »idealizam« i naturalizam (1870-1890), te moderna (1890-1910)⁴. Naravno da se nominirani stilski kompleksi međusobno isprepleću, kombiniraju, a vremenski, dijakrono, »prelijevaju« jedni u druge, tako da ni navedeni brojevi (što je nesporna supozicija svake periodizacije) ne znače neprekoračive tvrde razdjelne granice, ali isto tako ni navedeni stilski kompleksi, kao ni artikulacija povijesnog ritma dobnih razgraničenja nisu nešto čemu ništa realno ne odgovara u »raspoloživoj zbilji«, odnosno u »materijalu« i životu (!) na koje ih primjenjujemo. U navedenoj artikulaciji 19. stoljeća riječ je, naravno, o modelu koji niti jest

⁴ Samo radi usporedbe, da se vidi kako se ne baš s punom uvjerljivošću i ne baš s neospornom konzekventnošću još nedavno problem 19. stoljeća postavljao i rješavao u teorijski zrelim sredinama: »Može se staviti u pitanje, je li ovo stoljeće uopće shvatljivo kao umjetnički jedinstveno. Usprkos tome može se navesti za utjehu da se podjela ove epohe u pet velikih poglavlja (klasicizam, romantika, realizam, impresionizam i postimpresionizam) ne slama na tvrdoglavim protivštinama, pod čijom će se perspektivom i vrednovanjem uvijek primjenjivati ove pojmove«; Klaus BERGER, *Stilsstrukturen des 19. Jahrhunderts*, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 12. II. 1967, str. 194. - U hrvatskoj historiografiji malo je čak jasnih pokušaja problematiziranja periodizacije 19. stoljeća, osim donekle onog što ga skicira Aleksandar FLAKER u knjizi *Stilske formacije*, Zagreb 1976, na temelju ranijih diskusija povodom simpozija o metodologiji novije hrvatske književnosti (vidi »Umjetnost riječi«, Zagreb 1967, broj 3); korektivne teze Nevenka KOŠUTIĆ-BROZOVIĆ, *Uz problem periodizacije hrvatske književnosti*, »Umjetnost riječi«, Zagreb 1968, broj 1. Za područje kazališta, glazbe i likovnih umjetnosti nije bilo iole ozbiljnih teorijskih pokušaja.

ni može biti »vjerna« duplicirana slika neke zbilje, nego je projekt i projekcija za plodnu, istinitu i smisaonu obradu, za oslobađanje mogućeg bogatstva hermeneutičkog razumijevanja bez potrebe da ostane na shematskoj redukciji ili strukturalistički ogoljenoj formalizaciji, a da se ipak čini transparentnim »funkcioniranje povijesti« u mijeni likova istine i estetičkih kategorija.

Neke važne stvari vidljive su iz predložene sheme na prvi pogled. Primjerice već ona u Hrvatskoj toliko često spominjana »kategorija« »ilirizam« kad je uzimana u značenju nekog tobožnjeg »preporoda«, ne može pripadati navedenom nizu sa značenjem estetičke odrednice: ni za estetiku, ni za fenomene umjetnosti. Nadalje, za poznavanje prilika u Hrvatskoj, te stanja i stupnja razvijenosti historiografije kulture, navlastito pak povijesti umjetnosti (svih grana), zajedno s povijesnim interpretacijama, najuočljivijim će (na građi literature i slikarstva) biti drastičan periodizacijski pomak realizma prema sredini stoljeća, gdje mu je, uz tolerantne, a ne posve nerazumne translacije od pola stoljeća, pravo mjesto. Jer premda Balzac umire upravo 1850., ipak se kao manifest realizma može smatrati serija članaka koju Champfleury (1821-1889) piše 50-ih godina i poslije objavljuje u zbirci pod naslovom *Le Realisme*, 1857; a programatska slika *Tucači kamena* Gustava Courbета (1819-1877) datirana je 1849., dok je glasovito veliko platno *U Atelieru* dovršeno 1855. U Hrvatskoj je, naime, tek novija historiografija pomakla granicu početka realizma (Ivo Frangeš) ili samo protorealizma (Aleksandar Flaker) na 1865., dok se kao ranije razdoblje jednostavno prolongiralo »ilirizam« (sredinom 19. stoljeća terminološki deklarativno preveden u »jugoslavizam«, kao što je u funkciji tzv. »preporoda« primarno i mišljen kako bi eskivirao direktno pitanje hrvatsva) i eventualno romantiku; s tim da zbog očite deklinacije neki autori tu postilirsku fazu zovu »pseudoromantika« (također Flaker). Međutim, povijesni moment skromnog, postupnog nastanka realizma, ne bez različitih implikacija, normalno je i u Hrvatskoj situirati sredinom 19. stoljeća, gdje mu je pravo povijesno mjesto, jer tad se početno zbiljski doista i javlja, što se može potvrditi egzemplarno, kako na književnoj i likovnoj građi, tako i nekim teorijsko-kritičkim iskazima. Konzekvencije, koje treba iz toga povući u historiografskom, interpretativnom smislu nisu malene ni jednostavne, ali su potrebne, ako se želi odustati od nekih iluzija i samoobmana, ili pak opsjena i zabluda, ako se dakle zaista želi dobiti pravi uvid u zbiljsko stanje stvari hrvatske umjetnosti 19. stoljeća, kao i prava mjerila za realne vrijednosne prosudbe. S druge pak strane, koliko god naturalizam bio samo jedna od verzija realizma (uostalom kao i impresionizam - što se svojedobno, donedavno još držalo netočnim, kao u Hrvatskoj za Šrepelovo shvaćanje), ipak je Kumičićev stav načelno htio biti, a dijelom je zaista i shvaćen kao »zolzizam«, tj. naturalizam. Kvalitativne i kvantitativne prosudbe ne smiju se skrivati, izbjegavati, maskirati vremenskim pomacima ili pomakom i čak 'padom' u drugi stilski kompleks (roman-

izam!). Zahtjev da se istini nemilosrdno pogleda u oči nije i ne smije biti poistovjećen s nerijetkim pokušajima totalnog potcjenjivanja i zloradog negiranja svih vrijednosti zbiljski skromnijih hrvatskih kulturnih dobara; no zato ipak ne i apsolutno siromašne duhovne i uopće kulturne hrvatske baštine, pa tako i one tijekom 19. stoljeća.

Ima još jedan važan moment koji mora biti uočen u navedenoj shemi periodizacije koja želi da ima uporište u povijesnoj zbilji hrvatskog 19. stoljeća, ne gubeći korespondentnost, odnosno, uvjetno rečeno, identitet s europskim i svjetskim kontekstom. Jedan važan estetski kompleks koji se u Europi rađa sredinom 19. stoljeća manjka razvijenom formom u Hrvatskoj tog vremena. Stoga je izostavljen iz predloženog modela. Uvjetno ga, i vrlo slobodno nazovimo *esteticizam*, odnosno »larpurlartizam«, pod koji se zapravo kao najvažniji može i mora kasnije supsumirati *simbolizam*. Bez obzira kako tretirali navedene komplekse, njih u Hrvatskoj nema do kraja 19. stoljeća i pojaviti će se tek u sklopu Moderne. I to - što je u strukturi ovdje izlaganog načina mišljenja važno, nezaobilazno bitno - ne kao »zakašnjenje«, nego kao autentična manifestacija tipa hrvatske Moderne (fin de siècle i početak 20. stoljeća). Jer u povijesnom smislu, za ono čega nema onda kad mu je vrijeme, (i ako se pod istim imenom nešto slično pojavi kasnije), ne možemo reći da je isto, te samo »kasni«, kao što mogu kasniti satovi, vlakovi, tramvaji, brodovi i zrakoplovi, jer u drugom vremenu i drugom kontekstu to »isto« tada znači nešto drugo, ima drugu funkciju. Za »svoje« vrijeme i ljudstvo kojem je moglo i trebalo ili nije moglo biti autentičnim izrazom i pojavom ono je naprosto uskraćeno.

Ostavlajući do daljnjega po strani druge moguće konzekvence iz predloženog tipa periodizacije, postaje nužnim, ako ga se želi smatrati održivim, protumačiti odstupanje od europskog modela u kojem esteticizam, zajedno sa simbolizmom, pripada bitnim komponentama, ne samo 19. stoljeća, nego i u njemu začete verzije moderniteta⁵. Presmiono je, međutim, radi tumačenja spomenutih pojava tijekom povijesti proglasiti atipičnim. Samo one pojave u hrvatskoj kulturnoj povijesti, dakle i estetičke koncepte, kao i umjetnička djela, bilo bi moguće, kako se gdjekad uobičajilo, označiti kao

⁵ Napomenuti je da se informacije i poneko povremeno zastupanje »larpurlartizma« kao neke vrste esteticizma javljalo tu i tamo u Hrvatskoj druge polovice 19. stoljeća (primjerice, početkom izlaženja »Vienca«, zatim u jednom trenutku kod Kršnjavog, te još ponekad i ponegdje), ali nije prakticiran dosljedno prije Moderne. - O esteticizmu kao modernizmu, vidjeti ŽMEGAČ, Viktor, *Težište modernizma*, Zagreb 1985; također JAUSS, Hans Robert, *Estetika recepcije*, izbor studija, Beograd 1978. - Prijedlog za potrebno periodizacijsko razlikovanje termina »Moderna«, »moderno doba«, »modernitet« i »modernizam« vidjeti u knjizi Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata*, Zagreb 1986, str. 268. Vidjeti također autorove studije ovdje navedene u bilježci 1 i 31.

»atipične« jedino ako postoji konkretno načelno razjašnjenje, s odgovorom na pitanja »u čemu«, »po čemu«, »kako« i »zašto«. Uz pretpostavku da znamo, bar približno, što je tipično! Pa budući da komparativno s europskim i svjetskim zbivanjima smatramo važećim predloženi dijakronijski model, kao tipičan, valja se potruditi oko razjašnjenja.

Odgovori, čini nam se, dolaze od jasnije spoznaje komplicirane, dugo vremena nerazriješene stilske strukture 19. stoljeća. Stilski pluralizam je fenomen koji se kao epohalan povijesno zbiva u 19. stoljeću načinom i opsegom kao nikada ranije. Iz filozofskog kuta gledanja raspad jedinstvenog epohalnog stila velikih razdoblja (kao npr. romanika, gotika, renesansa, barok) usporedan je i utemeljen, tako rekavši, u raspadu jedinstvenog svjetonazora, raspadu jedinstva slike svijeta modernog doba, praćenom, kako se to iz 20. stoljeća vidi, rasapom ili krajem tradicionalne europske metafizike.

Pojava je na fenomenima umjetnosti uočena odavno i opisana relativno precizno. Premda, naravno, ne i na taj način protumačena. Tako Albert Thibaudet u poznatoj knjizi *Fiziologija kritike* piše: »francuska književnost u 19. stoljeću živi u nekom pluralizmu: hoću da time označim jednako pravo priznato većem broju sustava ukusa, većem broju planova za stvaranje. Ta višebrojnost započela je dvobrojnošću, dualizmom klasičnog i romantičnog«. Moglo se reći »... da je godine 1830. romantizam pobedio klasicizam i da je 1850. romantizam bio pobijeđen...«⁶ Ovdje već citirana knjiga Ernsta Bergmanna *Der Geist des XIX Jahrhunderts* također ističe »dieser Reichtum an Ismen«, »ovo bogatstvo izama«, što ga je stvorilo 19. stoljeće⁷. Istu je odrednicu moguće naći za slikarstvo npr. u knjizi H. C. Ebertshäuser, *Malerei im 19. Jahrhundert, Münchener Schule* (München 1979) kao naslov poglavlja *Stilpluralismus*, u kojem se citira vrlo indikativan tekst: »Bereits 1856 schreibt Heinrich von Treitschke: 'Im neuen München regt ein neuer Geist, und es macht mir Freude, den Kampf so verschiedenartiger Erscheinungen zu beobachten'«⁸.

Sve što danas ima svoja sugestivna filozofska objašnjenja, ovdje je naprosto observirano i - dokumentirano. No iz citiranih je mjesta - a mogli bismo ih navesti mnogo, mnogo više - vidljivo ono što je danas čitko i u povijesnoj zbilji, tako rekavši na prvi pogled: pluralizam se ovdje ne javlja (niti misli) samo kao dijakronijski slijed, kao relativno ubrzano, modernim dobom akcelerirano smjenjivanje stilskih kompleksa ili pravaca, nego

⁶ THIBAUDET, Albert, *Fiziologija kritike*, Knjižnica za književna i estetska pitanja, knj. 5, HIBZ, Zagreb 1944, str. 8-9.

⁷ BERGMANN, Ernst, *Der Geist des XIX Jahrhunderts*, zweite, verbesserte Auflage, Breslau 1972, str. 14.

⁸ EBERTSHÄUSER, Heidi, C., *Malerei im 19. Jahrhundert, Münchener Schule*, München 1979, str. 93. »Već 1856 piše Heinrich von Treitschke: 'U novom Münchenu budi se novi duh i raduje me promatrati borbu tako raznolikih pojava'.

upravo i njihova sinkronijska brojnost, simultanitet, koji više ne znači samo »varijacije na istu temu«, ali ne više ni dijalog antitetičkih pozicija na jednoj te istoj, ergo jednakoj, identičnoj razini.

Nastaje, dakle, novo pitanje: ako i jesmo postulatom pomicanja kompleksa realizma iz neadekvatno kasnih datuma prema sredini stoljeća nastojali u historiografiji hrvatske kulture i povijesti svih grana umjetnosti u njoj oko zagarantirane korespondencije s europskim i svjetskim kontekstom, nije li to bio uzaludan posao, ukoliko se kao ključna kvalifikacija 19. stoljeća očituje upravo u njegovom središtu obrat u pluralizam, a kojeg, zbog izostajanja esteticizma (simbolizam se čak može metodološki uvjetno učiniti homolognim »idealizmu«), u Hrvatskoj sredinom stoljeća, čini se, barem na prvi pogled, nema. Ili, drugim riječima: pripadnost europskom i svjetskom kontekstu, odnosno modelu ne zavisi od nazočnosti ove ili one pojedinosti, detalja ili pojedinog elementa, možda čak pojedine komponente i struje kao takve, nego od sumjerljivosti, sukladnosti temeljne strukture epohe, koja se očituje kao pluralizam; točnije, kao obrat u pluralizam. A on je dosad u Hrvatskoj faktično i teorijski u svom punom povijesno afirmiranom smislu utvrđen samo za epohu Moderne! Dakle, tek u razdoblju 1890-1910, koje se može ili ne mora brojati u 19. stoljeće! A u pluralizmu hrvatske Moderne lako se da identificirati i esteticizam i simbolizam - samo što tad to više nije ni sredina ni druga polovica stoljeća, nego svršetak!⁹

Ukoliko se, dakle, i dalje želi, ali teorijski obrazloženo i opravdano, govoriti o europskom i svjetskom kontekstu, s mogućnošću da se operira s parametrima koji ne vise u zraku lijepih želja, ili, čak štoviše, obmana, nužno je u hrvatskoj kulturnoj, estetičkoj i umjetničkoj zbilji 19. stoljeća, negdje njegovom sredinom, identificirati ma i najskromnije tragove pluralizma koji se ne javljaju *post festum* tek u doba Moderne, nego mnogo ranije, i to tako da suizgrađuju temeljnu strukturu stoljeća kao takvog, koje, u jednoj točki svog dijakronijskog modela, postaje sinkronijski simultani aktualitet pluralizma paralelnih pojava.

Aporija je nerazrješiva, ili je rješenje negativno, ako se, primjerice, kao većinom dosad, razdoblje do 1865., 1870. ili čak 1883. kvalificira kao »romantika«, sporedno čak da li kao »pseudoromantika«. (U muzikologiji »romantično« je čak cijelo 19. stoljeće! Uz napomenu da se iz činjenice

⁹ O problemu pluralizma usporediti doktorsku dizertaciju Zlatko POSAVAC, *Corpus teza hrvatske književne Moderne*, Zagreb 1980, pp. 229; od objavljenih dijelova za ovdje razmatranu temu vidjeti *Moderne kao interpretativna tema: problem pluralizma »izama«, »Republika«, Zagreb XXXVI/1980, broj 6, str. 540-556; Mali umjetnički Babilon u doba Moderne; o pluralizmu »izama« - očima suvremenika, časopis »Kaj«, Zagreb XII/1980, broj 4, str. 55-65; O esteticizmu Moderne, Odjek, Sarajevo XXXVII/1984, broj 2 (15-31. januar), str. 9-10.*

aktualiziranja pojma »programatske glazbe« nasuprot »apsolutne« nije ni pokušalo artikulirati elemente glazbenog realizma.) Pa koliko god se deskriptivno s pravom pokušalo pokazati kako nije riječ o »monolitnim«, homogenim »pravcima« ili »stilskim kompleksima« odnosno »formacijama« »romantike«, iz samog naziva usmjerenog na krivo povijesno mjesto i vrijeme ne može se apsolvirati amorfnost, a izvući kao zeca iz »halbcilindra« bitnu povijesnu strukturu; k tome još pluralističku!

Da interpretativno bude moguće i opravdano eksplicirati dijakronijsku strukturu 19. stoljeća, nije dopustivo zamagliti i posve neodređeno govoriti gdje, kako i kada ono počinje. Autor je ovog razmatranja na više mjesta u većem broju studija i rasprava na istraženoj građi konkretno, empirijski i teorijski pokazao kako su za kulturu respective umjetnost prve polovice 19. stoljeća u Hrvatskoj - u hrvatskoj historiografiji prije toga stilski nedefiniranog i nenominiranog, čak »anonimnog« razdoblja - autentične stilske odrednice klasicizam (neoklasicizam) i protoromantizam odnosno romantizam, koji se međusobno isprepleću, pa u generalnoj prosudbi, no i u nekim konkretnim, pojedinim spregama, gotovo bi smo rekli legurama, epohu i njene pojave smijemo nazvati romantični klasicizam. Poslije 1848, ili zaokruženo, od sredine stoljeća, 1850, romantični klasicizam je i u Hrvatskoj na zalazu posve u skladu s kretanjima u svijetu i Europi. (Vidjeti o tome poglavlje s pripadnim podacima u autorovoj knjizi *Eстетика u Hrvata*, 1986.) Međutim, to pak znači da i klasicistička i romantička komponenta još aktualno perzistira u više ili manje aktualiziranim i povijesno autentičnim varijetetima. Kao novi povijesni moment, makar slijedili shemu kojoj nedostaje esteticizam (!), nužno se pojavljuje realizam, i on bi tada bio istovremena, ne tek dijakronijska antiteza. Potpuno u skladu s europskom (svjetskom, zapadno-europskom) povijesnom dijakronijskom strukturom 19. stoljeća i njoj pripadnim datumima kao pozitivnim činjenicama. U razdoblju između 1850-1870 shematski bi se tada odjednom i u hrvatskoj kulturnoj povijesti nalazile tri samosvojne pozicije, za koje se može pitati koliko su bile razvijene ili kolikog su maha uzele, ali koje se i u sličnostima i u ispreplitanju i uz najslabije, najskromnije tragove razlikuju - načelno. Pa makar minimalizirali stvar do formule *tres faciunt collegium*, slijedilo bi da konstatacijom realizma u razdoblju romantičkog klasicizma na zalazu istodobno u hrvatskoj kulturnoj povijesti, u sferi umjetničkih koncepcija, konstatiramo *pluralizam in nuce*, pluralističku strukturu stoljeća, tj. obrat u pluralizam, u otvoren, započet proces pluralizacije. Napor nužnog interpretativnog pomicanja hrvatskog realizma u interval 1850-1870 (ili 1848-1868) sa svim konzekvencijama koje otud proizlaze, nije prema tome pitanje naprosto ranijeg ili kasnijeg datuma (uistinu, konkretno, *bitno* ranijeg datuma!), nego logike, koja je imperativ povijesne strukture stoljeća - epohe. Pokaže li se ovaj izvod točnim, tj. bude li se mogao s obzirom na realizam, kao što smo uvjereni da je moguće, argumentirati gradom, tada će bolji poznavatelji hrvatske kulturne povijesti

prve polovice 19. stoljeća lako dodati »bidermajer« kao specifični derivat klasicizma u građanskoj i gotovo malograđanskoj, no i romantičnoj verziji, koji u sebi također krije komponente realizma, kao što ih u svojim teorijskim pretpostavkama, svaki na svoj način, nose i klasicizam i romantizam. Jer »bidermajer«, nastavši u prvoj polovici, prije sredine stoljeća, još uvijek ima opravdano, nezastarjelo mjesto sredinom stoljeća. Stilska se slika, dakle, odmah komplicira, umnožava i nije čak »minimalizirana« brojem tri. Ostaje, dakle, gradom realno potvrditi nazočnost, ma i najskromnijih tragova realizma poslije 1848. i ustanoviti kako epoha nije nivelirana uniformnošću estetičkih teza. Demonstrirajmo to u sasvim kratkim crtama.

3.

Da bismo koliko-toliko mogli ocrtati profil situacije i obrata sredinom stoljeća, potrebno je upozoriti na karakteristično stvarno stanje, što ga je hrvatska historiografija čak u stanovitoj mjeri konstatirala kao tipičan kompleks činjenica, ne izvukavši otud neizbježne konzekvence. Tako je, primjerice, za estetiku i kritiku još Antun Barac primijetio: »osobiti je napredak hrvatske književnosti 50-ih i 60-ih godina (19. stoljeća) u tome što se tada sve više javljaju pokušaji estetike i kritike. Bez obzira na njihov izrazito informativni karakter i Macunovo *Kratko krasoslovje* i Sladovićevo *Uputa u pjesmenu umjetnost* znače napredak prema stanju u doba ilirizma... Napredak prema ilirizmu znači i pojava brojnih književnih osvrta po novinama i časopisima...«¹⁰ Ilirizam kao pokret, kojem se već stotinjak godina pod svaku cijenu želi pridati »izuzetnu« važnost kvalifikacijom ne samo »narodnog« i čak »nacionalnog«, nego »književnog preporoda«, tobože uopće kulturnog »preporoda«, estetičku tematiku jedva pozna u nekoj ozbiljnijoj formi; dotiče ju tu i tamo u svega nekoliko tekstova (Demeter, Vukotinić, Utješinović-Ostrožinski, Vraz; Njemić je ionako prilično zasebna pojava). Sve je to sasvim »u skladu« (!?) s vrlo simptomatičnom, vrlo karakterističnom i napokon bitnom činjenicom da u Ilirizmu nema nikakvog ozbiljnijeg teorijskog interesa ili njegovanja filozofije, kao ni znanosti uopće. Utoliko je kontrast, što ga uočava Barac, zapravo zbiljski jači od njegove formulacije, premda se ni Barac, kad ima na umu estetiku, ne ograničava jedino na Macuna i Sladovića. Međutim, broj autora i tekstova koji ocrtavaju estetičku fizionomiju razdoblja (tekstova, u kojima respektiramo teze s teorijskim estetičkim implikacijama, ma kako bili skromni opsegom i dometima, ma i ne bili uvijek

¹⁰ BARAC, Antun, *Hrvatska književnost, II, Književnost pedesetih i šezdesetih godina*, Zagreb 1960, str. 13.

samo »čisto« teorijskog karaktera). danas je zaista čak znatno veći od onog što ga taksativno navodi Barac, a dijelom je interpretativno već obrađen barem do aspekta identificiranja orijentacijske kvalifikacije.

Riječ je o tvrdoglavom profilu činjenica, što se ne iscrpljuje samo na planu estetike, kritike i teorije umjetnosti, nego se također javlja u sklopu drugih područja. To nije moglo biti bez refleksa na estetičku sferu, makar veze ne bile direktne ili vidljive neposredno. Već je, naime, nekoliko puta utvrđeno kako Ilirizam, kao što bi se očekivalo po prirodi njegovih ambicija, nije razvio humanističke znanosti, čak ni one kojima se koristio ili želio koristiti; čak je i rang književnih tvorevina uglavnom nizak, a nerazvijenom je ostala, što naročito začuđuje, historiografija zajedno s mogućim pripadnim koncepcijama povijesti: »ono što je hrvatskoj historiografiji mogao ilirski pokret dati nije ni po čemu upućivalo na... duboku promjenu«, konstatira Jaroslav Šidak.¹¹ Isto, u drugačijem kontekstu, Vladimir Bazala: »ilirizam nije dao svoj doprinos znanosti u obliku povijesnih rasprava većeg značenja«¹². Umjesto u »ilirsko doba«, zamisao pokušaja provedbe hrvatske historiografije razvija se s apsolutizmom: Rački, Starčević, Kukuljević, Ljubić, Jagić i dr. - većina (osim Starčevića, koji želi otkloniti gašenje hrvatstva), orijentirana je trajno »ilirski«, no budući da je ime »ilirsko« bilo zabranjeno, a dijelom i kompromitirano, pozicije su prekalificirane, pa otud determinirane integralnim jugoslavenstvom; dakle onim što je ime »ilirizam« uvijek podrazumijevalo, a u odnosu na Hrvate - prikrivalo. Paralelno s pozitivističkom i filološkom historiografijom stvaraju se ujedno elementi filozofije povijesti (Rački, Starčević, također Pulić i neki drugi)¹³. Jer da je rad na moderno shvaćenoj povijesti bio prethodno iole razvijeniji, zreliji, no i javno prisutan, ne bi moguće bilo tako lako lansirati po Hrvate gotovo genocidno fatalne »znanstvene« »istine« tj. »zablude«, poput onih najforsiranijih kod Šafarika, i nekih drugih, što u ime znanosti djelovahu autoritativno, s itekako negativnim posljedicama. Starčević je među rijetkim koji se u tom trenutku zalaže za spas i očuvanje hrvatskog jezika kao književno-nacionalne konstitutivne

¹¹ ŠIDAK, Jaroslav, *Historiografija, Hrvatska*, Enciklopedija Jugoslavije, sv. IV, Zagreb 1960, str. 10.

¹² BAZALA, Vladimir, *Pregled hrvatske znanstvene baštine*, Zagreb 1978, str. 364.

¹³ O Franji Račkom vidjeti studiju Tadija SMIČIKLAS, *Život i djelo Franje Račkog*, Djela JAZU, knjiga XV, Zagreb 1985, te u novije vrijeme Franjo ZENKO, *Franjo Rački kao filozofski pisac i teoretik »narodne znanosti«*, »Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine«, Zagreb 1975. Za Starčevića vidjeti Josip HORVAT, *Ante Starčević*, 1940, ovdje također bilješku 29 i 48; literaturu o Starčeviću kod Horvata, no i kod Blaža Jurišića.

komponente, zbog čega će ga se Ljudevit Gaj odmah odreći, eliminirajući ga definitivno iz »Narodnih novina«.¹⁴

U pogledu prirodnih znanosti, što je važno za pozitivistički karakter stoljeća i pozadinu realizma (osobito pak naturalizma), obrat je još uočljiviji. »U prvih pet godišta Danice ilirske ne možemo naći nikakvih vijesti o prirodnim znanostima, nikakvi popularni članak o prirodnim pojavama, niti vijest da se nešto zbiva u Hrvatskoj u tom pogledu«. Generalizirajući, očita je dijagnoza kako »preporodni naponi nisu u početku obuhvaćali prirodne znanosti«, te osim nekoliko slučajnih pojava »u čitavom petnaestogodišnjem razdoblju izlaženja Danice ilirske do godine 1850. nije bilo drugih prirodnoznanstvenih članaka, pa ni poučnih ili popularnih« kako nas o tome izvještava Žarko Dadić u prvoj sumarnoj *Povijesti egzaktnih znanosti kod Hrvata*.¹⁵

Bitna promjena slijedi sredinom stoljeća: »Godine 1850. izašlo je prvo djelo i ujedno udžbenik na hrvatskom jeziku iz prirodnih znanosti. To je bio najvjerojatnije prijevod nekog stranog djela, a možda i njegova prijevoda. Djelo je izašlo pod nazivom *Naravopisje za porabu gimnazijalnih učionah*, a objavljeno je u Zagrebu...«¹⁶ Ali što je bilo još važnije, u to doba počinje sustavno publiciranje relativno izvornih i načelnih rasprava s područja prirodnih znanosti (i matematike) što ih objavljuju gimnazijalni godišnji izvještaji - prema zakonskoj obvezi! Upravo je po Dadiću, interval između 1850. i 1860. »razdoblje, koje je karakterizirano naglim širenjem novih fizikalnih spoznaja u Hrvatskoj«¹⁷, što se između ostalog vidi po statistici tekstova već spomenutih gimnazijalnih godišnjih izvještaja: »graf

¹⁴ O filološkoj »znanosti« Šafarika i nekih njemu suvremenih »pozitivističkih« statističara vidjeti: GROSS, Mirjana, *Počeci moderne Hrvatske*, Zagreb 1985. Ante Starčević bio je među prvima koji je posumnjao u »znanstvenu istinu« Šafarikovih tvrdnji: »ali g. Šafarik ni najmanje ne dokazuje ono što veli, premda je deržanstvo svakog pisca svoje reči dokazati«; »Narodne novine«, 1852, broj 221; sada *Polemike u hrvatskoj književnosti*, sv. 2, 1982, str. 164. Zvane ČRNJA u trećem svesku djela *Kulturna povijest Hrvatske*, (str. 78-80, II izdanje, 1978), eksplicira problem pozivajući se na knjigu Mirjane GROSS *Povijest pravaške ideologije*, Zagreb 1973, iznoseći ga zajedno s kompleksom »rješenja« »znanstvene« filologije Šafarikove. Na žalost, Črnja ipak ne daje adekvatnu interpretaciju. No da je imao uvid u relevantne činjenice svjedoči navod na str. 35-36, knj. III, 1978. Usporediti također Zlatko VINCE, *Putovima hrvatskog književnog jezika*, Zagreb 1978; npr. str. 284; a u ovoj knjizi posebno još autorov tekst o Starčeviću *Interferencija tradicije i moderniteta*.

¹⁵ DADIĆ Žarko, *Povijest egzaktnih znanosti u Hrvata*, Zagreb 1982, svezak II, citirana mjesta, str. 48, 71 i 50.

¹⁶ DADIĆ, Žarko, op. cit., sv. II, str. 136.

¹⁷ op. cit., sv. II, str. 168.

rasprava u školskim izvještajima pokazuje da je njihov broj stalno rastao prvih deset godina, naime do godine 1860...¹⁸.

No vratimo se području estetike. U doba Ilirizma još su i na ovom području u porabi djela kao npr. Iosephus Grigely, *Institutiones Poeticae, in usum Gimnasionum Regni Hungariae et adnexarum provinciarum*, Budae 1838 (pp XIV 382, Dio I-II, vol. I), gdje ovo »adnexarum provinciarum« podrazumijeva i Hrvatsku. A u njoj, kako je napomenuto, »preporodno« kretanje nije »preporodilo« estetičku teoriju i kritiku, kao ni estetiku i filozofiju uopće. Za to i jest ovdje već spomenuti kontrast, na koji upozorava Barac, toliko uočljiv i jak premda je riječ o skromnijim spisima i ma kolik bio njihov broj. Međutim, osim što se sredinom 19. stoljeća u Hrvatskoj inaugurira u život, tj. aktualizira estetička problematika, estetička razmatranja otad su ujedno i pisana hrvatskim nacionalnim jezikom. Svi obrazovani ljudi vladaju tada još uvijek latinskim, a služe se, i čitaju, već prema regiji, njemačkim, talijanskim i mađarskim. (Koliko se u to doba u hrvatskim izvanturskim regijama znaju orijentalni jezici - nažalost zasad ne znamo.) Katančić još 1817. piše poetiku latinskim (odnedavno, na sreću među rijetkima prevedena na hrvatski!), svoj estetički credo Bizzaro 1812., Kazali 1856-57. i Bašić 1861. talijanskim, a Kuhač-Koch 1869. njemačkim. Uz aktualizaciju estetičke tematike i njeno transformiranje u narodni jezik važno je uočiti još i to da estetički problemi nisu sredinom 19. stoljeća kao u Ilirizmu samo tu i tamo tek dotaknuti, ostavši gotovo posve neizdiferencirani, nego ih se osamostaljuje, i to tako da se uz svu njihovu teorijsku skromnost, zajedno s evidentno kompilativnim karakterom, mogu identificirati odnosno profilirati njihove pozicije. Razlika stanovišta i nazora nije više nešto indiferentno. U navedenom pogledu karakteristične su diferencije, što ćemo ih razabrati, primjerice, kod Vebera-Tkalčevića, Mane Sladovića, Ivana Macuna i Ante Starčevića. Korisno ih je navesti, jer se čini da su im shvaćanja bila najutjecajnija u ono vrijeme. I reprezentativna.

Tkalčević Adolfo Veber-Tkalčević (1825-1889) je kroz cijelo vrijeme svog javnog književnog kritičarskog, pa i estetičkog djelovanja, uglavnom zastupao istu, za njegova shvaćanja glavnu tezu, koja je svoju teorijsku podlogu dobila već raspravom *Něšto o kazalištu*, 1848.¹⁹ Veber tvrdi da »umjetnost mora narav krasoćutno idealizirati«, s tim da »krasota mora biti osnovana na glavnoj podlozi svih pojavah, na moralu«. Uz to nije na odmet pripomenuti

¹⁸ op. cit., sv. II, str. 80.

¹⁹ Opširnije o pogledima Vebera Tkalčevića vidjeti Zlatko POSAVAC *Heteronomna poetika Adolfa Vebera Tkalčevića*, »Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, Zagreb 1985, broj 19-20. Premda naslov prvog Veberovog estetičkog istupa sužava problematiku samo na kazalište, tekst ima šire značenje utemeljenja estetičke problematike, a važan je budući da se kao ekstenzivan tekst pojavljuje prije Macuna i Sladovića.

to je
kako u vrijeme postupnog prijelaza realizma u naturalizam, u epohi kad je već objavljeno djelo Karla Rosenkranza *Aesthetik des Häslichen*, 1855,²⁰ Veber zastupa tezu »gerdoba, pako, može samo kano protimba, da se tim više istakne krasota, biti shodnim predmetom pjesništva«.

Za prilike je u Hrvatskoj indikativna također koncepcija koja djeluje paralelno s Veberovim radom, a izriče ju Sladovićevo *Uputa u pjesmenu umjetnost*, 1852. Koliko Veber naglašava da umjetnik svagda mora »ostati vjernim naravi«, toliko je teza Mane Sladovića (1819-1857) drugačija i dijelom oprečna: »Ne samo što ne može umjetnik prirodu poljepšati, već se mora s njom nejednako takmiti i boreći se podleći... U ovom obziru stoji umjetnost ispod naravi...«²¹ Zašto? Odgovor je retoričko pitanje: »Kako bi umjetnost narav nadišla, kad joj čuvni život udahnuti ne može? Koli velik umotvor i bila Venera medicéjska, ipak nediše...«²² Naravno da ova formulacija nije značila uvođenje nekog vitalizma ili »filozofije života«. Ima li se pri tom na umu da Sladoviću »ljepota broji se utjelovljena pomisao ili čuvni (sinnlich) oblik (Form) s pomišlju u ravnoj vagi«,²³ onda je usprkos ravnoteži sadržaja, ideje i forme, jasno da Sladovićevo estetičko idealizam svoju oznaku dobiva prizivom na pomisao (ideja, sadržaj), za razliku od Veber-Tkalčevićevog »estetičkog idealizma«, koji dolazi od teže što ju navodi Sladović (ne spominjući Vebera!) kao mnijenje, po kojemu je »umjetnikov posao narav nadići, nju poljepšati i zauzoriti (idealisieren)«²⁴. Kod Sladovića je naglašena racionalistička komponenta jer »umjetnost

²⁰ »Romantičari F. Šlegel, Solger, Vajse, Ruge, do Rozenkranza (*Aesthetik des Häslichen*, 1855) tretirali su ružno kao 'karakteristično'«; Gvido Morpurgo-Taljabue, *Savremena estetika*, Beograd 1968, str. 383-384. - U Hrvatskoj nema, koliko zasad znamo, rasprava koje bi teorijski razvijale, makar u malom, srodne teze. Međutim, vrlo je simptomatično, a izrazito pripada »duhu vremena«, da je »Neven«, 1853, u br. 5 preveo iz časopisa »Die Natur« članak nepoznatog autora pod naslovom *Ružno gledano u zercalu znanostih*. Članak zastupa tezu po kojoj, ako gledamo »prirodu u zercalu znanostih, neima u njoj ništa ruznoga, neima nešto što nebi lépo bilo, jer u njoj vladaju zakoni razuma«, a »sve što se ovim zakonima ne protivi, mora da je lépo, budući da je lépota osnovana na zakonih razuma« (Teza razvijena u duhu pozitivističkog prirodoznanstvenog materijalističkog svjetonazora s očitom prosvjetiteljskom pozadinom. Ali u skladu s pojavljivanjem književnog realizma)!

²¹ SLADOVIĆ Emanuel, *Uputa u pjesmenu umjetnost*, 1852, pod II, paragraf 22, str. 18.

²² SLADOVIĆ, op. cit., str. 17-18.

²³ op. cit., str. 7.

²⁴ op. cit., str. 17. Opširnije o Sladovićevim shvaćanjima Zlatko POSAVAC, *Estetički temelji poetike Mane Sladovića*, »Republika«, Zagreb XXV/1969, broj 10, str. 541-543. (Nije na odmet ovdje dopuniti kako Sladović u svom *Uvodu* spominje da se osim nekih estetičara, za izradu svog spisa služio djelom SCHAFARIK, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur*, Ofen 1826. - Vidjeti u ovoj studiji pripadni tekst bilješke 14, a u navedenim knjigama za problem »Schafarik« relevantna mjesta.

broji se ono što čovjek umie svojim razumom iz kojeg tvora (Stoff) stvoriti tj. učiniti da tvar stvorom (Gegenstand) postane«, s tim, da je čak i »čut« (Gefuhl), koja ima svoju ulogu u umjetnosti, »u naših njedrih odziv razuma, a ne svieta vidnoga«.²⁵

Macun Znatno je drugačije stanovište Macunovo, s očito izrazitijom romantičarskom komponentom. U kroatiziranoj verziji *Kratkog krasoslovja* Ivana Macuna (1821-1883) iz 1852, čitamo: »ne može se krasno dokučiti po umu« jer »čutjenstvo nam prištaptiava, što je krasno« i »zato sva je prilika, te nećemo nikada imati točnog opredjeđenja ili definicije predmetne (objektivne) o tome što je krasno...«²⁶. Evidentno drukčije od Sladovića, koji se poziva na »pomisao«, Macun tvrdi: »Poezija sva u nas budi čutjenja silno prodirući iz serca do serca«²⁷. Drugačija je i definicija umjetnosti: »Umetnost ima po prirodi taj zadatak, da nas podiže iz trulog praha svagdanjih zemaljskih poslova. Ona skapča zemaljsko ili telesno naše žitje sa višjim onim ili nebesnim življenjem. Druge namjere kao npr. naučavanje, čudorednost itd. ne ima joj...«²⁸ U završetku ove rečenice izlazi na vidjelo razlika spram Vebera u spajanju odnosno razdvajanju morala i umjetnosti; Macun je nedvosmolen opisujući u paragrafu 14 *Versti pješničtva dramatičnoga*, gdje kaže: »čudorednost je sredstvo tragediji, ne pako tragedia čudorednosti«²⁹.

Uz navedene autore, pored kojih se javljaju i drugi, sličnih, srodnih gledišta (Bogović etc.),³⁰ pojavio se još jedan, koji je svoju specifičnu

²⁵ SLADOVIĆ, Emanuel, op. cit., paragrafi 19. i 26, str. 16 i 20.

²⁶ MACUN, Ivan, *Kratko krasoslovje*, »Neven«, 1952; paragraf 1, str. 216, prva verzija na slovenskom jeziku u knjizi *Cvetje jugoslavjansko s dodanimi cveti drugih slavjanskih verov*; I. *Cvetje Slovenskog pesničtva*, V Terstu, tiskarnica Austrijskoga L'loyda 1850. - Opširnije vidi Zlatko POSAVAC, *Estetički temelj poetike Ivana Macuna*, »Republika« XXVI/1970, broj 10, str. 540-543.

²⁷ MACUN, Ivan, op. cit., paragraf 3, str. 217.

²⁸ op. cit., paragraf 2, str. 216-217. - Zanimljivo je citirati još jednu srodnu (ali ne identičnu!) definiciju iz istog desetljeća: »Svrha tvorne umjetnosti jest: pobudivati u čovjeku plemenita i uzvišena čuvstva...«; Dragutin STARK, *Tvorne umjetnosti u našoj domovini*, »Neven«, Zagreb V/1856, broj 1, str. 23. Ali Stark, vezujući »tvorne umjetnosti« (= likovne umjetnosti) uz »vjerozakon« (= religiju), smatra da je »tvorna umjetnost... primicateljica naobraženosti i sredstvo kojim se ona širi« (str. 24). - Instrukтивно je također usporediti formulu kojom se služio Demeter; (vidjeti u ovoj studiji pripadni tekst bilješke 39). Znatno je kompliciranije i stoga ovdje (ali dakako samo ovdje!) manje instrukтивно shvaćanje koje zastupa ŠTOOS Pavao u raspravi *O cerkvenom pjevanju*, Zagreb 1858.

²⁹ MACUN, Ivan, op. cit., paragraf 14, str. 282.

³⁰ O Bogoviću vidjeti - osim, naravno, A. Barca i F. Markovića - studiju Zlatko POSAVAC, *Estetički horizonti Mirka Bogovića*, »Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine«, Zagreb 1984, god. IX, br. 17-18. Za ostale ovdje nespomenute autore, a dosad poznatih i koliko-toliko za nas estetički relevantnih članaka, vidjeti još Zlatko POSAVAC, *Dva desetljeća znanstvene priprave*, »Forum«, Zagreb 1973,

poziciju izgrađivao postupno, korak po korak. Ali drugačije! Bio je to Ante Starčević (1823-1896). Ukoliko i nije u svemu eksplicitno, barem u početku, dovršena, ona općom duhovnom klimom što ju je inaugurirao Starčević između 1850-1870. stvara posve drugu, novu struju, inaugurira nove ideje, nova stanovišta i poglede, autentična (drugačija od prethodnih, od »ilirskih« i od onih koje će se još desetljećima povlačiti u javnom životu), stvarajući tako novu generaciju, koja onda, kasnije, već dovršena, oformljena, definitivno, nezadrživo i neopozivo djeluje u razdoblju između 1870-1890. i dalje. A bez tih novih, drugačijih ideja i novih generacija s drugačijim shvaćanjem ne bi došlo do onih tako karakterističnih promjena u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća.³¹ U početku Starčević je djelimice u skladu s tradicijom romantičkog klasicizma, pa i s domaćim autorima i nazorima, ali se vrlo rano kod njega osjeća i jedna posebna nijansa odlučnosti, kad npr. 1851 kaže: »mi hoćemo da pjesmar bude stvoritelj, a ne opisivatelj, da ima samo serce i razum za izvor svojih pjesamah«³². Rečenica je signalizirala ključnu dilemu epohe i Starčević je očito osjećao težinu odluke. Argumenta za nju ležali su za Starčevića u povijesnoj zbilji, pa ubrzo izriče orijentacionu tezu, određujući »u čemu se Nemčić od drugih pesmarah razlikuje«. Starčević je tako povijesno prvi, aktualno, uočio specifičnu vrijednost Nemčića, njegovu razliku spram ilirske osrednjosti, nazrijevajući već specifičnost Nemčićevog odvajanja od romantike. U čemu, dakle? U tome »da on (tj. Nemčić) puno ne mari za fantaziju i za tako zvane floskule poetičke, kod njega pjesme izviru iz serca, a voda

broj 7-8; (tekst je pisan s pozicija predrasude kako je kulturni i sav »javni život u Hrvatskoj sredinom XIX stoljeća zamirao«).

³¹ O tome vidjeti npr. Mihovil KOMBOL, *Faze novije hrvatske književnosti*, »Nova literatura«, Beograd 1928-1929, br. 7-8; sada u PSHK, knj. 86, Zagreb 1971, str. 234-241. Poslije Slavko JEŽIĆ, Aleksander FLAKER, Ivo FRANGEŠ i dr., *O Kombolovoj interpretaciji 19. stoljeća usporediti Mirko TOMASOVIĆ, Kombolovi pogledi na prošlostoljetnu hrvatsku književnost*, »Forum«, Zagreb 1983, broj 4-6. Kombol, no i ostali autori, fazu nastanka pravaških ideoloških pretpostavaka realizma uglavnom ne datiraju ili ju stavljaju relativno kasno, poistovjećujući je s pojavom druge, nove, tj. mlade generacije. Za spoznaje autora ove studije mjerodavni su razlozi prvi puta definitivno ekstenzivno iznijeti studijom *Interferencija tradicije i moderniteta, o »stekliškoj« estetici Ante Starčevića*, »Forum«, Zagreb XXIV/1985, knj. XLIX, broj 1-2, str. 14-56, sada uvrštenoj u ovu knjigu. Sažeti prikaz inovacija i diferenciranog pogleda vidjeti također u eseju *Ante Starčević i književnost*, »Glasnik HDZ« 1990, broj 32 i 33. S obzirom na moment povijesne mijene sredinom 19. stoljeća vidjeti *Romantični klasicizam na zalazu*, 1979; inovirana verzija u knjizi Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata*, Zagreb 1986.

³² Sigma (STARČEVIĆ Ante), *Dubrovnik cvijet narodnog književstva, svezak drugi za godinu MDCCCL*, urednik M. Ban, »Narodne novine«, Zagreb XVII/1851, broj 230, str. 662.

im je razum«³³. Ali pozitivno determiniranje vrijednosnog sustava nije skriveno ili samo implicitno. Vrlo rano, a od 50-ih godina kontinuirano, istina nije samo etička, noetička, znanstvena determinanta, nego suodređuje i akt pisanja; kasnije postaje jasna kao estetička suodrednica. Starčević smatra »da nije istine gdje se za nju ne mari, ni prava gdje osobna korist odlučuje, ni ljepote gdje se o skladu ne radi, ni kreposti gdje ljubav ne vlada«, s tim, da nema »ni ljepote izvan kreposti«.³⁴ Međutim će, uz trajno iluminističko povjerenje u istinu i razum, racionalističkoj crti postupno dodavati novu komponentu: »Ja volim jednoj istini izkustva nego li stotinam onih, koje se crpe iz razuma«³⁵. Time se, kao i na nizu drugih mjesta, Starčević, premda zapravo nije bio pozitivist, približava duhu pozitivizma, koji je »duh vremena«. Zahvaćajući u *spregu istine i prirode*, u razmatranju o Ignjatu Đorđiću, koje predstavlja prvi književno-povijesni esej hrvatske literature (S. Ježić), Starčevići su kritički zahvati impregnirani emaniranjem tradiranog i novog prijelomnog smisla mijena dvaju epohalno stigmatiziranih kategorija. Ostali njegovi pogledi, ukoliko su estetički relevantni, razasuti u sentencijama po mnogim tekstovima, koji nisu estetičke rasprave, reflektiraju također postupno modificiranje smjerova jednog povijesno novog koncepta, da u rečenici uvoda za *Pisma magjarolacah* dobiju karakter definitivne sinteze programa, teorijske podloge i radikalnog manifesta realizma: »Pokazati čitatelju istinu i neistinu, lepo i ružno, dobro i zlo, plemenito i sramotno, korisno i škodljivo, pravo i krivo: to je sve što se od pisca može očekivati. Ja ću se toga držati, kako mogu ili ću mučati i mirovat... Nepišemo za ugoditi čitatelju...«³⁶ A to su pogledi koji se razlikuju od desetljećima perzistirajućih teza ostalih autora u Hrvatskoj 19. stoljeća. Razvit će ih, očito u tragu Starčevića, Eugen Kumičić, Janko Ibler, Antun Kovačić i dr. Uz to je Starčević u duhovni orbis Hrvatske 19. stoljeća uveo kao djelatne principe ranije nepoznata smisljena pojmovna žarišta, kulturološke i ujedno političke kategorije *sreće i slobode*... insistirajući svagda na slobodi i sreći »pojedince i cjelokupnosti«. Otud su apsurdni neki prigovori Starčevićevom tobože »stekliškom« *asketizmu*, koji je bio zlo i nesreća njegove privatne biografije, ali ne i ono

³³ STARČEVIĆ, Ante, *Domaće knjiživo, (konac); Pjesme Antuna Nemčića, izdao Mirko Bogović*, »Narodne novine«, Zagreb XVII/1851, 31. XII, broj 290, str. 853.

³⁴ STARČEVIĆ, Ante, *Pisma magjarolacah*, II, 155-157; citirano prema *Misli i pogledi*, sastavio Blaž JURIŠIĆ, Zagreb 1971, str. 49.

³⁵ Sigma (STARČEVIĆ, Ante), *Kolo, članci za literaturu, umjetnost i narodni život, urednik A. T. Brlić*, knjiga VIII, »Narodne novine«, Zagreb XVII/1851, broj 227, str. 653.

³⁶ STARČEVIĆ, Ante, *Pisma magjarolacah*, citirano prema tekstu iz 1879, sada u seriji *Polemike u hrvatskoj književnosti*, sv. 4, kolo I, Zagreb 1982, str. 463; (uvod *Na štioća*).

što je doista želio i zagovarao, još manje program jednog angažiranog prevoditelja - anakreontike! Razvijajući političku ideologiju, razvio je Starčević duhovni prostor za nove umjetničke i estetičke tendencije, kojih je i sâm bio fragmentno, torzom, realni povijesni začetnik. Ali s prepoznatljivim načelom, koje ga razlikuje u dosljednom prevodenju od svih njegovih suvremenika, načelom, što ga je izrekao u literarno-estetski virtuoznom i lapidarnom sentencioznošću pisanom eseju, najbriljantnijem hrvatskom eseju cijelog 19. stoljeća, eseju pod naslovom - *Politika* (1860!). U njemu je Starčević napisao: »Prosvjetljenje rađa se iz znanosti, a ova treba da pokaže do obilja doći i njime se razložno služiti« - gdje se iz »prosvjetljenja« ne može izuzeti ni estetski, umjetnički aspekt, zapravo kultura uopće³⁷. Ako je išta iz doktrinalnog 18. stoljeća preneseno u pozitivističko 19. stoljeće, obilježavajući ga pozitivistički autentično, onda je to ova maksima Starčevićeva, koju baš nije moguće u svoj njenoj čistoći lako i često sresti, tj. naći u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća. Jednako ju rijetko navode interpretacije u 20. stoljeću!

4.

Skicirana diferencijacija polaznih pozicija za razvijanje estetičkih koncepcija sredinom 19. stoljeća u Hrvatskoj je novost, fenomen neutvrđen (a sva je prilika i neutvrđiv) u doba Ilirizma. S ovom konstatacijom ne valja poistovjetiti, tj. pobrkati pokušaje da se i to razdoblje, tj. Ilirizam, stilski determinira (kao romantizam npr. Ivo Frangeš, Mirko Tomasović, kao klasicistički romantizam Miroslav Šicel), što bi, bude li tipološki uspješno provedeno, trebalo izvesti konzekventno do kraja, bez obzira što će biti porazno pri vrijednosnim prosudbama i ocjenama ranga.³⁸ No i

³⁷ STARČEVIĆ, Ante, *Politika*, »Pozor«, 1860; citirano prema *Izabrani spisi*, priredio Blaž Jurišić, Zagreb 1943, str. 131. - Posve su neistinite i falsificirane interpretativne historiografske tvrdnje da je - za razliku od Strossmayera - Starčević bio protiv tzv. »viših oblika kulture« i »osvijetljenosti«.

³⁸ Dosad najkonzekventniju provedbu ovog koncepta čini nam se izveo je s razmatranjem novijeg datuma Mirko TOMASOVIĆ, *U evropskom simultaneizmu; romantičarska obilježja u hrvatskoj preporodnoj književnosti*, »Oko«, Zagreb 19. XII 1985 - 2. I 1986 broj 359, str. 16-17. Tomasović se ograđuje izričito: »ovdje se, nužno je naglasiti, govori o smjeni književnih epoha u evolutivnom, a ne u vrijednosnom smislu, o povijesnom pomicanju, a ne o mjerilu za individualnu kreativnost« (stupac I, str. 16). Dakako, ne može se ostati samo na »mjerilu za individualnu kreativnost«, koja je, naravno, relevantna, nego valja imati na umu niski rang cjelokupne estetičke »produkcije ilirizma« (u kreativnom i teorijskom pogledu) što ju se pokušava (a zapravo i mora!) identificirati s tzv. »hrvatskim romantizmom«, koji je bio daleko više sve drugo nego autentično i po nakanama odnosno tendencijama hrvatski.

one jednog dana moraju - napokon! - biti provedene rigorozno. Međutim, diferencije u estetičkim pogledima moguće je smatrati podlogom stilskom diferenciranju, ali ne dopuštaju da se u svakom slučaju stavi znak jednakosti (ili barem funkcionalnosti) između nazočnosti nekog estetičkog stava i pojave određenog stila. Različito estetičkih pogleda u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća, u intervalu 1848-1868 (cca 1850-1870), još ne dokazuje i umjetnički, stilski pluralizam, koji bi tek potvrdom realizma potvrdio autentičnost povijesnog strukturiranja 19. stoljeća »u europskom kontekstu«. Začudno je što ta konzekvenca nije poslije Barca izvučena radikalnije, jer već Nikola Andrić 1906. kod Vebera i Jurkovića *eksplicite konstatira početke realizma hrvatske književnosti* (op. cit. u bilješci 1, str. 60 i 78). Gotovo i nema književnog historičara koji bi osporavao nekim Veber-Tkalčevićim prozama da su otvorile povijesnu stranicu književnog realizma; slično je i s Jurkovićem, kojem se u novije vrijeme dodaje oznaka bidermajera (Matko Peić); Albert Haler je neoborivo pokazao *realizam* Vodopićeve novele *Tužna Jele* (1868, dakle usporedo sa »realizmom« Šenoe); Josip Horvat, Marijan Matković, Nikola Batušić i neki drugi autori smatraju *realističnim* Starčevićevog *Selskog proroka*, (koncept 1852, dakle vrlo ranog datuma), s tim da »sirovost« tog teksta, po uvjerenju autora ovih redaka, nije svojstvo na koje bi opravdano bilo upirati prstom radi niske estetske vrijednosti, nego je naprotiv radikalna stilsko oznaka i, prema tome, paradigmatička. U Hrvatskoj - inovativna. O crtama realizma, barem nakanom, kod Šenoe, pored »romanticizma«, nitko također više ne spori, kao ni za Ivana Perkovca. Pa zar makar ovdje nabrojani primjeri nisu dovoljnim dokazom kako je u razmatranom povijesnom intervalu počelo nešto novo? Ne bi to bilo nemoguće pokazati, osim za literaturu, također i za - slikarstvo!

Ostaje, dakle, sad još razvidjeti može li se, kako je naprijed pretpostavljeno, konstatirati barem inicijalne naznake doktrinalne svijesti skretanja u struju realizma. Takve su teze, kao što je općepoznato, identificirane kod Šenoe, ali, budući da ga se mora smatrati nedosljednim, a i datum je relativno kasan (1865), njegov tekst sam za sebe ne bi mogao važiti kao argument i dokaz.

Analizira li se neke inače poznate autore i tekstove malo strože s ovdje orijentiranom intencijom, moguće je zapaziti kako su doista poneki od pisaca iz razdoblja ilirizma, iz poetike romantizma (koliko god je uzeli uvjetno), te iz romantičnog klasicizma (ma kako bio na zalazu), upravo na razmeđu sredine stoljeća postupno naginjali tezama i shvaćanjima što ih ipak možemo i moramo prepoznati kao realizam. Usvajali ih, a onda i zastupali. Eksplicitno! Navedimo barem dva primjera.

Demeter Jedan od rijetkih pisaca, koji su još za Ilirizma koliko-toliko reflektirali o estetičkim problemima, bio je Dmitrij Demeter (1811-1872). Lako je uočljiva pozadina romantičarske i klasicističke poetike njegovih pogleda,

čija uzajamna istovremenost potvrđuje tezu o romantičnom klasicizmu. Djelujući javno i poslije 1848, sredinom 19. stoljeća i kasnije, upravo u ovdje razmatranom razdoblju, Demeter će povremeno ponovno deklarirati svoju estetičku poziciju, koja će dijelom biti tradirana iz ilirskog doba, no dijelom prilagođena novom vremenu, ocrtavajući ju srodno sad suvremenim autorima. Primjer za to je generalno naziranje, po kome je »svrha lijepih umjetnosti«, kako tvrdi Demeter »da približujući nas čistim dusima diže nas na časove u vrh zemaljske krugove i tako napaja nas nedokučivom slasti«, budući da umjetnost i ne treba drugo nego »probuditi u nama čuvstva što uzdižu i blaže«. Stav je to što ga izriče Demeter pišući 1856. kritiku *Frankopan, drama u pet čina od Mirka Bogovića*.³⁹

U trenutku objavljivanja Demetrove kritike ne bi navedeni nazori bili posebno zanimljiva teza, jer zapravo zvuče kao opće mjesto, kad u toj kritici ne bi jako naglašen bio jedan drugi kompleks. On također može imati korijen u obje tradicijski povijesno nazočne komponente, ali nitko danas više ne smije ostati slijep za *nove momente*. U vrijeme, dakle, dok se još pišu tragedije u stihovima, Demeter zahtijeva da u drami »osobe koje se nalaze posred činjenja, kojeg ne mogahu predvidjeti, imaju govoriti onako, kako slučaj sobom nosi, kao iznenada, kao što se govori u običnom životu...«. »Spisatelji, koji ne umiju pisati jednostavno kao što se govori u običnom životu, netraženo, nenačinjeno (= spontano, bez ukrasa ili neizkonstruirano)... neka se ne late poezije dramatične«. ⁴⁰ S obzirom na jezik osoba u drami Demeter zahtijeva »shodan izraz« strukturiran »različito po različitosti naravi« zbog čega je »bitno svojstvo dramatičnog pjesnika: neprisiljen, *naravni* bi reć iznenadni, većom stranom i objektivni način izražavanja«, pa stoga Demeter povodom Bogovićeve Frankopana piše o »neprisiljenom *naravnom* tijeku govora«. ⁴¹ Govoreći o definiciji tragedije, Demeter smatra kako je to »od Aristotela do najnovijih estetika« pravilo (koje) ima svoj temelj u *naravi stvari*«, a nije »po ništetnom dogovoru vještaka ustanovljeno«. ⁴² Dijelom je to adresirano na teoriju općenito, no dijelom, po svemu sudeći, protiv klasicističkih pravila; pa koliko god se ovaj »temelj u naravi stvari« može izvući podjednako iz komponente

³⁹ Tekst je ovdje citiran prema Vlatko PAVLETIĆ, *Hrvatski književni kritičari*, 1958, knj. I. Prestrogu ocjenu o Bogovićeve *Frankopanu* s pozicija vlastite novije metodologije Pavletić bi danas, vjerujemo, ublažio, ili ona, barem, ne bi ostala negativna, jer za to ima dosta valjanih razloga. - Za informaciju o Bogoviću vidjeti ovdje bilješku 30. Uz Demetrov stav usporediti bilješku 28 (Stark, Macun, Stoos).

⁴⁰ DEMETER, Dmitrije, *Frankopan, drama u pet čina od Mirka Bogovića*, »Narodne novine«, Zagreb 1856., broj 126-129. citirano prema Vlatko PAVLETIĆ, *Hrvatski književni kritičari*, 1958, knjiga I., str. 27. Kurziv u citatu Z. P.

⁴¹ DEMETER, prema: PAVLETIĆ, knj. I, str. 28; kurziv u citatima Z. P.

⁴² op. cit., str. 9.

romantike, čak i samog klasicizma, ipak se u njemu osjeća kontaktno mjesto realizma *in statu nascendi*. Ovakva interpretacija čini nam se dopuštenom ako uočimo pomicanje težišta na spregu istine i naravi, što ju priprema romantika za nove perspektive realizma. Čitav je splet problema u igri kad Demeter kritizira pjesmu Katarine u četvrtom činu, smatrajući da suviše računa s dopadljivošću publici, tj. da računa s pljeskom »i ne osniva se na istini, a samo onaj učinak, koji nije navlaš ishitren, već proističe nehotice iz naravnog razvika čuvstva, to jest koji se osniva na goloj istini, jest dramatičan i kritika ga odobrava, (dok) svaki drugi nije već opsjena«⁴³. Također piše: »Značaj Katarine veoma je nježno i psihologično naran, cigančin sasvim je za rukom pošao, slika iz života«⁴⁴. Sredinom 19. stoljeća teško je ovo »slika iz života« ne interpretirati kao formulu realizma, koliko god joj pozadina mogla biti (i čak bila) romantika. Zato isto tako zvuči kada Demeter završno hvaleći peti čin usklikne: »Tu je sve istinito, nehotice, bez teatralnih titranki prava narav. Tu se ne igra, tu se ne pravi kao da što biva, već se uistinu događa«⁴⁵.

Srodno pozivanje na slične formule, za koje znamo da su bile, tj. da će postati programne krilatice realizma, nalazimo i kod Janka Jurkovića (1827-1889), jedne podosta drugačije osobe, no i književne fizionomije. Premda će kasnije sasvim apstraktno pisati kako se lijepo sastoji »u potpunom suglasju sadržaja i forme«⁴⁶, u poznatom i često citiranom članku *Moja o kazalištu* iz 1855, njegovi su pogledi programatski konkretniji. On kritizira i osuđuje noviju dramu »gdje sve kipi od sentimentalnosti, (te) takvih situacija koje su psihologički posve neistinite i nimalo se ne podudaraju s prirodnim načinom kojim čuvstva u nama postaju ili se izražavaju.« On smatra kako »glavni... uzrok što tragedije današnjeg vremena slabo uspjevaju, jest njihova nenaravnost, ono prekoredno apstrahiranje od istine, od života«⁴⁷. Pa koliko god je i ovdje kod Jurkovića pozadina mogla biti romantizam, svejedno da li genetički dolazio iz prosvjetiteljstva ili neke druge strane, ipak su sve te kategorije ovdje već u funkciji formule realizma, kojemu su to bliže što mu više kronološki odgovaraju, suglasno »duhu vremena«. Otud postaje shvatljivijim kad Jurković u svom zalaganju za komediju ističe potrebu - sasvim u programatskom duhu realizma - kako piscu »valja... potanko poznavati život i ljude, ne samo ljude kao ljude, nego sa svim različitostima stališa,

⁴³ op. cit., str. 33; kurziv u citatu Z. P.

⁴⁴ op. cit., str. 34; kurziv u citatu Z. P.

⁴⁵ op. cit., str. 34; kurziv u citatu Z. P.

⁴⁶ JURKOVIĆ, Janko, *Ob estetičkih pojmova uzvišena*, »Rad«, JAZU knj. XII, Zagreb 1870, str. 11.

⁴⁷ JURKOVIĆ, Janko, *Moja o kazalištu*, »Neven«, 1855; citirano prema *Hrvatska književna kritika*, sv. I, izdanje Matice Hrvatske, Zagreb 1950, str. 120; kurziv u citatima Z. P.

spola, čudi, sve u najmanje zakutke srca čovječjega; sve strasti koje njime kreću, svu prirodu čovjeka«⁴⁸. Pa ako, po svemu sudeći, sasvim dobro dolazi Peićeva kvalifikacija Jurkovića kao »bidermajerskog književnika«⁴⁹, to i u njegovom okviru treba kod Jurkovića identificirati upravo krilatice realizma.

I kod Demetra i kod Jurkovića dolaze u žarište pažnje iste svjetonazorne kategorije istine, života i naravi, transponirane u estetsku sferu, tako da stoga i tu treba crpiti iz života, upravo radeći »slike iz života«, po naravi, uvažavajući narav (=prirodu), kompleksno, uz respektiranje istine, stvarajući, prikazujući *istinito*. Sad je već razumljivo, da je u pitanju verzija (kako interpretativna tako i povijesna) spomenutih kategorija; i upravo je to zadaća svake konkretne povijesti umjetnosti, da im utvrdi modalitete i refleksu na svakom pripadnom povijesnom području specifično. Ti modaliteti ne moraju odgovarati optimumima svojih europskih analognih »paralela« ili uzora, te kategorije mogu čak biti shvaćene kao varijeteti, ali jedno ipak nije moguće: tvrditi da se uopće, nikako, ni u kojoj verziji ne javljaju u ovdje proučavanom razdoblju hrvatske kulturne povijesti. Zato se i nameće postulat pomicanja periodizacijskih točaka pojave realizma, za koje ima poticajnih naznaka već Barac (a koje utječu na kasnije historiografe): »Teorijski zastupnik realizma bio je u hrvatskoj književnosti već Šenoa. Ali realizam kao pravac zavladao je u njoj tek iza njegove smrti«⁵⁰. Šicel, međutim, iako prihvaća tu granicu, ipak skeptično dodaje da »razlog zbog kojega početak realizma određujemo upravo Šenoinom smrću ima više generacijsko nego stilsko značenje«⁵¹.

Ukoliko bi se s dovoljnom upornošću tragalo podjednako za stilskim kao za svjetonazorno-kategorijalnim oznakama i kod drugih autora tog vremena, pa rezultate sjedinilo u sliku opće atmosfere sredine 19. stoljeća, dovodeći estetičke teze u spregu s teorijskim usmjerenjem tradiranja iluminizma i romantičkog klasicizma kod Starčevića prema jednoj novoj klimi 19. stoljeća, pri čemu povijesno identificiramo *interferenciju tradicije i moderniteta*,⁵² onda nam se čini opravdanim tzv. fazu nastanka hrvatskog protorealizma, a uistinu već autentičnog realizma, situirati u interval dvaju desetljeća poslije 1848, tj. circa od 1850 do 1870. Nije li, naime,

⁴⁸ op. cit., str. 122. Kurzivi Z. P.

⁴⁹ PEIĆ, Matko, u sklopu *Osam eseja* tekst *Hrvatski književni bidermajer*, »Forum«, Zagreb XXIV/1985, knjiga XLIX, br. 1-2.

⁵⁰ BARAC, Antun, *Jugoslavenska književnost*, III izdanje, Zagreb 1963, str. 174.

⁵¹ ŠICEL, Miroslav, *Pregled novije hrvatske književnosti*, 1966, str. 75.

⁵² POSAVAC, Zlatko, *Interferencija tradicije i moderniteta; o »stekliškoj« estetici Ante Starčevića*, »Forum«, Zagreb XXIV/1985, knj. XLIX, broj 1-2, str. 14-56. (sada ovdje druga studija u prvom dijelu knjige). Utoliko je potrebna korekcija nekih iz prakse hrvatske historiografije preuzetih, a uvriježenih tvrdnji kojih se autor još držao dijelom i u raspravi *Estetički nazori hrvatskog realizma*, »Rad«, JAZU, Zagreb

simptomatično da Starčević (kad imamo na umu stilske oznake *Selskog proroka*) svojoj proznoj crtici u »Nevenu« 1853. godine daje upravo programatski naslov *Prizor iz života* - što se u određenom kontekstu može i mora s pravom interpretirati ne samo kao manifestiranje, nego baš kao manifest i provedeni program poetičke metodologije. Barem »protorealističke«. A budući, pak, da izraz »protorealizam« ne može biti drugačije shvaćen do li kao metodička suzdržanost pri kvalifikaciji realizma, koji se, doduše, već pojavio, samo ne u svojoj rascvaloj ili punoj formi, to je sasvim logično da se i u slučaju »protorealizma« u Hrvatskoj govori o pojavi realizma sredinom 19. stoljeća. Utoliko Starčevića treba smatrati jednim od najranijih utemeljitelja i trajnih pobornika i zastupnika ne tek »protorealističke«, nego baš *realističke poetike i estetike* u hrvatskoj književnosti.⁵³

Budući da se, zaključimo dakle, sredinom 19. stoljeća, uz komponente (neo)klasicizma i romantike u epohi romantičkog klasicizma javlja interferentno, simultano, sinkrono realizam, tad je moguće smatrati kako se i u Hrvatskoj sredinom stoljeća javlja *stilski pluralizam in nuce*, čime se samo stoljeće, argumentirano strukturalno kvalificiralo u svojem bitnom obilježju, istodobno potvrđujući funkcioniranje naprijed predloženog periodizacijskog modela. Na koji način, kako, koliko, u kojoj formi, kojoj mjeri, u kojim vrijednosnim i tipološkim konkretnim pojavama povijesno zbiljski sve to uistinu jest ozbiljeno u svim svojim bitnim suodrednicama (ili, koliko je moglo biti povijesno ozbiljeno, koliko se uopće moglo zbiljski realizirati), ne može biti predmet ovog razmatranja, jer ta konkretizacija pripada istraživanjima svake pojedine povijesti hrvatske umjetnosti prema njihovim područjima posebno.

Provedenom analizom nastojalo se prvenstveno dobiti - a smatramo da smo uistinu i dobili! - adekvatniji uvid u funkcioniranje povijesnog

1978, knj. 380, str. 263-400; tome još više podliježu raniji radovi, npr. oni navedeni u bilješci 55. Ipak, u studiji *Estetički nazori hrvatskog realizma* autor je prvi put naznačio kao moguću tezu: realizam u funkciji moderniteta.

⁵³ STARČEVIĆ Ante, *Prizor iz života*, »Neven«, II/1853, brojevi 44 i 45; tekst nije samo naslovom nego i literarnom provedbom uvođenje nove poetike. Osim samog teksta, o tome govori jedan vrlo karakterističan podatak: s objavljivanjem *Prizora iz života* nije sve išlo glatko. Najprije je bio odbijen s obrazloženjem da se potpuno razlikuje od svega što pišu drugi (Starčeviću suvremeni) pisci. Književna, no i kulturna povijest uopće ne bi smjela previdjeti tako važan »detalj«! - Što se tiče drame *Selski prorok* u najnovije vrijeme među rijetkima Nikola Batušić (*Hrvatska drama XIX stoljeća*, Split 1986) izostavlja pseudoestetizantske rezerve upućujući na presudne momente inovacije. Moguće asocijacije u pogledu naslova srodnog s J. J. Rousseauom, a uz sasvim drugačije stilske kvalifikacije ostaju signifikantne. - I Miroslav Šicel će tijekom vremena u generalnom konspektu *Hrvatska književnost* (1982, str. 19) svoju raniju suzdržanost izraziti određenijom tvrdnjom, da je Ante Starčević zapravo »stvarni začetnik realizma« u Hrvatskoj, ali bez konkretizacije u izvodima, argumentima i konzekvencijama.

sklopa sredine 19. stoljeća kao cjeline, budući da nam se većina dosadašnjih zahvata u hrvatskoj historiografiji činila neprimjerenim. Isto tako su nam se činili neprimjerenim oni rijetki (inozemni) zahvati u teorijske, estetičke aspekte hrvatskog 19. stoljeća⁵⁴. Baš zato smatramo važnim dodati da se uz adekvatniju mogućnost interpretativnog pristupa ne smije (niti zaista može) ukloniti postulat vrijednosnih prosudbi, bez kojih i sama interpretacija, ne samo što nije kompletna, nego je - falsificirana! Ukoliko se, naime, iz interpretiranja djela prošlosti ili cijelog razdoblja, u ovom slučaju problema poetike i estetike u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća, u komparacijama i »europskom kontekstu« sasvim apstrahira od vrijednosnih prosudbi (kao što se nekad eliminiralo, izostavljalo i preziralo sve što nije rangom bilo jednako tom europskom kontekstu), uvid je nužno - kako se doista zbiva s prikazima u parentezama navedenoj varijanti - deformiran! Ili čak lažan! Dakako da i vrednovanje ima svoju hermeneutiku i da ne smije biti provedeno jednoznačno. Ali to je također problem koji prelazi okvire naslovne teme.

5.

Autor se ovog razmatranja dulje vrijeme intenzivno bavio proučavanjem 19. stoljeća u Hrvatskoj, pa i njegove sredine, razdoblja oko 1850, i dalje, 50-ih i 60-ih godina, u više navrata iznoseći u početku nepotpunu, kasnije sve više dopunjavanu građu, faktografski i u glavnim crtama doksografski. Danas, iz perspektive prijednog puta, nije teško vidjeti kako je početno prihvaćanje ustaljenih historiografskih shema utjecalo na karakter i domet uvida, na sama razmatranja i njihovu artikulaciju, no i prikaz građe, kao što su se na interpretacije reflektirala također sva upornija nastojanja da se tematici pride na nov i adekvatniji, drukčiji način, pa se tako i dolazilo do novih rezultata, s drugačijim profilom, nerijetko i suprotnog predznaka spram niza dugotrajno uvriježenih standardnih ocjena i mišljenja.⁵⁵

⁵⁴ Koliko znamo samo jedan od rijetkih pregleda povijesti estetike s pretenzijom da obuhvati cijeli kulturni svijet, spominje i hrvatske autore 19. stoljeća: *Istorija estetiki, pamjatniki mirovoj estetičkoj mysli, v pjat tomah*, tom IV, vtoroj polutom, Moskva 1868, u poglavlju: *Estetičke ideje zemalja istočne Europe XIX i početka XX stoljeća*; pod *Jugoslavija!* Od hrvatskih autora uvodni tekst spominje Lj. Gaja, I. Kukuljevića, Lj. Vukotinovića, D. Demetra, S. Vraza, A. Veber-Tkalčevića, J. Jurkovića, A. Šenou, i F. Markovića. Od tekstova uvršteni su fragmenti Vukotinovića i Šenoe. - Evidentno je kako je pregled nastao korištenjem hrvatskih konvencionalnih, a dijelom konzervativnih, može se reći školskih pregleda, (jer, nažalost, i u novije vrijeme nema drugačijih), pa ni uvid u estetičke horizonte i nazore u Hrvatskoj 19. stoljeća ne može biti drugačiji.

⁵⁵ Najprije *Filozofija u Hrvatskoj 19. stoljeća*, »Praxis«, 1967, broj 3; *Estetika u Hrvata*, II, (19. stoljeće), »Kolo«, 1968, broj 12; *Dva desetljeća znanstvene priprave*,

I ovom prilikom bilo je, dakako, moguće već objavljenim rezultatima istraživanja dodati neke nove podatke. Primjerice: da je Kurelac pokušao u stihovima obraditi problem tragedije (objavljeno posthumno u Petračičevoj čitanci), da neke vrsti stihovane tradicionalne poetike i estetičke koncepcije nalazimo u pjesmama dosad nepoznatog autora Stjepana Mirkovića, objavljenih u zabavniku »Leptir« 1861. na str. 36-48; (slično, u manjem opsegu V. Nikolić u istom broju istog almanaha); da se konstatira kako pojedina mjesta Kvaternikovog djela *Hrvatski glavničar* (u značenju »Hrvatski novčar« ili čak »Hrvatski kapitalist«) mogu biti relevantna za modalitete recepcije estetičke refleksije; da se ustanovi je li u Sladovićevoj rukopisnoj ostavštini *Rasprava o eposu* »kratka i bez osobite vrijednosti«, kako navodi »Neven« (Rieka VII/1858, broj 1, str. 15., pod rednim brojem 12); da se istinito i bez prešućivanja prikaže sav opus Koch-Kuhača, razlučujući zablude i zasluge, pa da se radikalno interpretira ono što se govori o Kuhačevim pogledima, osvještavajući u punoj konzekventnosti »ilirske« promašaje što ih nalazimo već u njegovom programskom članku, pisanom i njemačkim i hrvatskim jezikom, a 1869. objavljenim u obje verzije, pa sve do drastične izjave u »znamenitoj« bilješci 1 (fusnoti); važnog njegovog traktata u ediciji JAZU, izjave, koja mora biti odbačena i koja traži negativnu kvalifikaciju iz struke (riječ je o knjizi *Osobine narodne glazbe, naročito hrvatke*, Zagreb, 1909, pretisak iz Akademijine serije »Rad« 160, 174 i 176); da se u okviru inoviranih interpretativnih koordinata odredi historiografsko mjesto i raspravi kakvu piše Josip Rieger (1846-1901) pod naslovom *Što je liepo?* (»Napredak«, 1867), no isto tako i tekstovima anonimnih autora, kao npr. onog u »Zagrebačkom Katoličkom listu«, 1854., *Odnosenje vjerozakona napram pjesničtvu* (već radi zanimljive paralele sa stavom Dragutina Starka o slikarstvu) ili, pak, pisca rasprave *O krasnom* iz 1868. koji nastoji definirati estetiku kao »znanost o ukusu«; da se za kritičku interpretaciju pozitivističke odnosno racionalističko-scientističke impregnacije »duha vremena« znanstvenošću uzme u obzir obje rasprave Josipa Križana s karakterističnim naslovima *Vrédnost matematike za više naobraženje i njezina važnost u naravoslovnih naukah* (Izveštaj gimn. Slav. Požega 1869); da se prevedu i prokomentiraju tekstovi domaćih autora sa stranih jezika; da se razvidi zašto je 50-ih godina lansirana očito neodrživa, no svakako za Hrvate nedobronamjerna, tendenciozna tvrdnja kako su »Sv. Ćiril i njegovi učenici bolje nam preveli nekoliko sv. Pisama nego XIX vieka Katančić

»Forum«, Zagreb 1973, broj 7-8 (vidi napomenu bilješke 30); *Estetički nazori hrvatskog realizma*, »Rad«, 380, JAZU, Zagreb 1978 (vidi bilješku 52); *Romantični klasicizam na zalazu, kazališna estetika u Hrvatskoj tijekom prve dvije trećine 19. stoljeća*, 1979., (vidi ovdje svršetak bilješke 31). Također: *Povijesni susret umjetnosti sa znanošću; od romantičnog klasicizma do realizma*, »Croatica«, Zagreb IX/1978, sv. 11-12, str. 107-137.

i Škarić« (»Neven« VII/1858. br. 9); da se izvuče maksimum teza iz Šenoinih tekstova, no i utvrde granice njegovog dometa zajedno sa zabludama, navlastito u pogledu identifikacije Hrvata i Srba; da se razvidi a onda eksplicite kaže zašto dolazi do minoriziranja (i čak nestajanja) Starčevićevih tekstova; da se ocijeni Pavićev prijevod i uvod u Aristotelovu *Poetiku* zajedno s raspravom *Aristotelova definicija pjesničke umjetnosti* iz 1868. i da se studiozno raspravi odnos prema kasnijem, novom zahvatu Kuzmićevu. Itd, itd. Međutim, to adiranje nije u ovom trenutku - dakle samo zasad - izgledalo primarno potrebnim. Možda bi bilo važnije dotaknuti one komplekse fenomena i činjenica koji sa svoje strane sugeriraju imperativ reinterpretiranja za područja povijesti svih pojedinačnih grana hrvatske umjetnosti?! Sve to i dalje ostaje potrebno kao istraživački rad, no s obzirom na dosadašnju obilnu registraciju i obradbu građe, nametnula se teorijska nužnost kritički prestrukturirati njene organizacijsko-interpretativne modele. Ali ne mimo same građe, nego u orijentiranja s njom i kroz nju.

Vodeći brigu o zatečenom, postaje neodložnim zadatkom otvoriti nove istraživačke mogućnosti. U primjeni na malo, skromno područje, nastojalo se maksimalno respektirati glavnu hermeneutičku spoznaju dvadesetog stoljeća, kako ju je, nastavljujući na velike spoznaje svojih prethodnika, otvorio Hans Georg Gadamer: »tumačenje započinje predpojmovima, koji se zamjenjuju primjerenijim pojmovima: upravo ovo stalno novo projiciranje, što sačinjava smisaono kretanje razumijevanja i tumačenja, postupak je što ga opisuje Heidegger. Onaj tko pokušava da razumije, izložen je pometnji pred-mnjenja, koja se ne potvrđuju na samim stvarima. Izrada pravih nacrti, primjerenih stvarima, koji su kao nacrti, pretpostavke koje tek treba da se potvrde 'na stvarima', to je stalni zadatak razumijevanja«⁵⁶. Pa ako je u tom smislu bar nešto doprinijeto sadašnjem ili budućem razumijevaju, kako je upozoreno, relativno skromne, ali za Hrvatsku ne i nevažne građe zadane naslovom, tada možemo smatrati da trud uloženi u izvedbu ovog razmatranja nije bio uzaludan. Osobito ako je, uvažavajući predloženi dijakronijski periodizacijski model kao stoljeću najprimjereniji, uspjelo uvidom u kompleksne zbiljske nazočnosti nekih teza argumentirano sugerirati potrebu periodizacijskog pomaka epohe hrvatskog realizma i njegovo situiranje u sredinu 19. stoljeća, dakle u ono isto vrijeme u kojem se, kako kaže Barac, »u pedesetim i šezdesetim godinama vršio u velikim europskim književnostima zaokret od romantike prema realizmu i naturalizmu, a u filozofiji prema materijalizmu«⁵⁷. Tek nakon toga, kroz

⁵⁶ GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, 1960; citirano prema prijevodu *Istina i metoda*, Sarajevo 1978., str. 300.

⁵⁷ BARAC, Antun, *Hrvatska književnost, II., Književnost pedesetih i šezdesetih godina*, Zagreb 1960., poglavlje IV., *Književni vidici*, str. 54.

prizmu dovođenja datuma u prave i zbiljske povijesne relacije, dolaze u obzir interpretacije koje mogu određivati specifičnosti, karakteristične oznake i odrednice, usporedbe, insuficijencije, nerazumijevanje, često korištene kvalifikate »zakašnjenje«, »atipičnost« itd. Dakako, riječ je tek o nekim od važnijih praktičnih konzekvencija uz koje su, nadamo se, postale transparentne i neke *načelne* stvari.

Pokazano je da su problemi tipologizacije i periodizacije važni za razumijevanje povijesne perspektive umjetničkih i estetičkih fenomena u Hrvatskoj utoliko više ukoliko se dovode, kako je to česta - i opravdana - praksa dvadesetog stoljeća, u »europski« odnosno »svjetski« povijesni kontekst, pri čemu interpretativnu i historiografsku zadaću ne mogu ispuniti tradicionalni komparativistički postupci. Naime, izlazi na vidjelo, kako nezaobilazna tipološka *formalizacija* istraživanja ni u kojem slučaju ne može biti dostatna, tako da upravo iz nje proizlaze postulati zahvaćanja u još nekoliko inezaobilaznih *esencijalnih* aspekata. Logično se nameće poznavanje i priznavanje stanovitih *kvantitativnih* parametara, kako pojava samih, tako i s obzirom na njihovu recepciju i smislotvornost. No također, ili još više, isto tako i *kvalitativnih*, koji podrazumijevaju pitanje ranga, dometa i uopće kriterija, što tada znači smislenih i vrijednosnih prosudbi, koje se već dulje vrijeme gotovo sustavno izbjegavaju u ime tobože čiste znanstvenosti, tj. navodne objektivnosti. Pojavit će se, dakle, i neka evidentna pitanja *sadržaja*, što ne znači da se negiraju predmeti formaliziranja, kao što ni »pitanja forme«, ni »pitanja sadržaja« ne oslobađaju niti apsolviraju vrijednosno pitanje. Te dimenzije problema ovo razmatranje nije dotaknulo eksplicite, ali ga jasno teorijsko provođenje tipoloških karakterizacija i *periodizacija* nameće kao zadatak u teorijskoj analizi, no i u praktičnoj historiografskoj provedbi, koja se, naravno, ne tiče samo 19. stoljeća, niti je reducirana povijesno-geografski samo na probleme u hrvatskoj umjetnosti. Što se pak tiče 19. stoljeća u Hrvatskoj, onda sve to vrijedi naglašeno posebice (zbog izuzetne zanemarenosti, a možda i neznanja!?) ne samo za poetiku (književnost) i estetiku, nego i za teoriju i historiografiju svih grana umjetnosti. Kako u tom dijapazonu *svih* umjetnosti valja riješiti problem stilske kvalifikacije, a kako stručne terminologije, poseban je kompleks teškoća. Usprikoš otežavajućim okolnostima, zbog njih ne bi unaprijed valjalo odustati od intervencija za koje smatramo da sobom nose važne konzekvence, kako, čini nam se više no evidentno, ali ujedno i argumentirano, pokazuju ovdje provedena razmatranja.

Interferencija tradicije i moderniteta

Studija o »stekliškoj« estetici
Ante Starčevića

1.

Oštrina duha i vrsnoća stila nije 1935. osigurala Starčeviću mjesto u antologiji od pet Minervinih svezaka pod naslovom *Sto godina hrvatske književnosti*. Pa niti u knjizi posvećenoj kritici! Najkritičkiji duh i najbeskompromisnije pero hrvatskog javnog života 19. stoljeća ne dobiva mjesto ni u deset svezaka svojedobno relativno ekstenzivno koncipirane antologije *Hrvatske književne kritike*. Početkom 1991. još ga nema ni u velikoj ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti* koja izlazi desetljećima. U većini će povijesnih pregleda književnosti Starčević biti spomenut samo usput i reda radi, tek tu i tamo s kojom višom ocjenom, ali sasvim ukratko, presažeto, u pravilu jedino s nekoliko naslova. (Iznimka je Slavko Ježić.) Tekstovi su Starčevićevi teško dostupni, ponajviše se vide isključivo u svjetlu političke povijesti, a i to sve manje, tako da je 1978. pravo osvježenje bilo uvrštavanje nekih Starčevićevih tekstova u veliku zbirku *Polemike u hrvatskoj književnosti*, čime je lakši pristup do njih opet omogućen i široj publici, olakšavajući obnavljanje interesa i za ostale, nepolitičke, intelektualne i kulturološke aspekte Starčevićevog djelovanja. Početkom 90-ih situacija će se možda mijenjati.

O književno-estetičkoj komponenti Starčevića kao pisca objavio je Stanislav Šimić 1936. briljantan esej *Starčevićev stil*, hvaleći osebnost, čvrstinu, poštenje, sugestivnost, etičnost i ljepotu Starčevićevog izražavanja.¹ Osim impresivnih pozitivnih ocjena u *Podravskim motivima* i *Planetarijumu* superlativnu će ocjenu o Starome izreći Krleža u izuzetno važnom vremeplovu *Davni dani 1914-1918*. Krleža zapisuje: »Posljednji historik

¹ ŠIMIĆ, Stanislav, *Starčevićev stil*, 1936; uvršteno u knjigu *Dalekozor duha*, Zagreb 1937. - Isto u zborniku *Dr. Ante Starčević, o 40. godišnjici njegove smrti*, Zagreb 1936. - U novije vrijeme također u ediciji PSHK, knjiga 102, Zagreb 1975.

zagrebačkih krčama, koji je kod te rabote pokazao Micheletovsku fantaziju, zvao se Ante Starčević. Starčevićeve stranice o krčmama, mala remek-djela. Neizmjenljivo bolja od sveukupne literature onog vremena...². Uvažavaju li se ogromne razlike u nazorima dvaju navedenih autora (S. Šimića i M. Krležu), dakle ne baš bilo kojih imena iz novije povijesti hrvatske književnosti, inače međusobno konfrontiranih i svagda maksimalno kritički nastrojenih, tad je suglasnost dviju tako različitih osobnosti pri visokoj pozitivnoj ocjeni Starčevićevog rada više nego indikativna.

Već suvremenici sredinom 19. stoljeća zapažaju izuzetnost i vrijednost Starčevićevog talenta. U natječaju za najbolju dramu Starčević 1851. sudjeluje s rukopisom *Prorok*. Nije dobio nagradu kao ni prije toga za *Porina*, premda je Praus pisao u *Nevenu*: »Između tri igrokazah što su se za nagradu natjecala, najbolji je onaj, kojemu je naslov *Prorok*. U njemu se naravi shodno i vjerno, jezikom čistim i vrlo ispravnim slika domaći život prostoga naroda u gornjoj krajini...« No to Starčevićovo djelo nije do nas doprlo u autografu, nego samo u prijepisu, a sačuvano je kao jedini Starčevićev dramski tekst od ukupno napisana - četiri!!! O izgubljena tri rukopisa (!?) jedva što znamo kao i o napisanih trideset araka (!) *Ethike* na kojoj radi nekako u isto vrijeme.

U biografiji Starčevićevoj relativno je vrlo rano brutalno zatrta svaka ozbiljnija perspektiva profesionalnog bavljenja »čisto umjetničkom« književnošću. Isto tako i filozofijom. Pa ipak, unatoč svemu, čak i da nema ostalog Starčevićevog upravo spisateljskog rada, ostaje čudnom tolika dosadašnja i donekle oficijelna književnopovijesna zapostavljenost. Ostavimo li k tomu momentano po strani Starčevićev udio u politici, apsolutno je neprihvatljivo zapostavljanje Starčevićevih misaonih, dakle teorijskih odnosno filozofskih zasluga. Posebice pak onih specifičnih, na područjima estetike i umjetnosti. (Hrvatsku nacionalnu politiku da i ne spominjemo.) Pozitivnih je, naime, argumenata koji govore u korist Ante Starčevića, odavno, kontinuirano perpetuiranih, u izobilju. Već istančan ukus Matošev, još prije Šimića, smatra Starčevićev stil, koji je »narodan i istodobno učen« - »u našoj prozi bez takmaca«! Činjenica na koju neće u drugoj polovici našeg stoljeća zaboraviti čak ni neki, doduše samo neki, (a i oni samo djelomice) od utemeljivača i predstavnika »zagrebačke stilističke škole« uvažavajući još i djelotvornost kritičkog radikalizma. Nu... sugerirajući kod toga »usput«, ali kontinuirano, začuđujuće upornim ponavljanjem (!?), bez dokaza, Starčeviću »pretjeranost« i Starčevićovo »neploidno« »svadalaštvo«! Verbalizam i »praznu retoriku«! Ne treba stoga u tom slijedu previdjeti ni okolnost da Marijan Matković, neobično strog prema hrvatskom teatru 19. stoljeća, smatra u 20. stoljeću, poslije

² KRLEŽA, Miroslav, *Davni dani, 1914-1921*, SD, 1956, Sv. XI-XII, str. 428 (zapis 3. I. 1918).

drugog svjetskog rata, potrebnim, uz sve kritičke ograde, za Starčevićevog *Seoskog proroka* reći kako i u svojoj »totalnoj sirovosti taj tekst... ima vrijednijih partija nego što ga ima sva tragičarska literatura njegova vremena...«³

Bilo bi netočno tvrditi da o Starčeviću dosad nije pisano studiozno ili opširnije. Naprotiv, govoreći jezikom grubih političkih kvalifikacija, za Starčevića pokazuje interes mnogo autora i s pozitivnim i negativnim odnosom u širokoj skali stupnjevitih razlika od lijevih pa do desnih pozicija. Usprkos tome Starčevićovo djelo nema ustaljenog mjesta u hrvatskoj kulturnoj i specifično književnoj povijesti. Nema ga, što možda nije čudno, ali je toliko tragičnije - ni u političkoj povijesti. Estetički, a navlastito misaono-teorijski aspekti u smislu pretpostavaka Starčevićevog djelovanja ostali su neregistrirani. Otud onda, držimo, već iz nekih ovdje navedenih podataka, osobito u svjetlu afirmativnih vrijednosnih prosudbi koje dolaze upravo iz sfere umjetnosti, a navlastito baš iskazane riječju umjetnika, dobiva intencija i ovdje poduzet napor da se interpretativno profilira odnosno dokumentira koherenciju Starčevićevih estetičkih refleksija - barem hipotetičku potvrdu opravdanosti.

Tri su bitne svrhe kojima se može (i mora!) rukovoditi pobuda istraživanja Starčevićevih tekstova ukoliko želi dobiti nove vizure i rezultate kojima će Starčeviću pisanu riječ otkinuti neopravdanom zanemarivanju i »zaboravu«: uz (a) interpretativan prikaz estetičkih pogleda Starčevićevih, dosad nigdje i nikada eksplicite sumarno fiksiranih, ujedno (b) pokazati kako nije riječ o slučajnom spomenaru fragmenata, nego baš o koherentnom načinu kritičkog mišljenja i spoznavanja koje, *in ultima linea*, (c) rezultira pri korištenju tradicije, izvornim uvidima u najautentičniju suvremenu problematiku epohe, stvarajući podlogu za posve nove prospekte razvitka, gdje tradicija kao povijest nije samo prošlost, nego jedan od izvornih obzora za razumijevanje sadašnjosti i budućnosti.

Čim se malo dublje zaroni u Starčevićeve tekstove koji, naravno, nisu tek površna zabavna lektira, i kad ih se koliko koliko razumije iz njihovog konteksta, nužno se tad razabire ono posebno mjesto što ga zauzimaju u povijesnoj perspektivi: oni su za Hrvate i Hrvatsku najizrazitije i najsudbonosnije *kontaktno mjesto tradicije i moderniteta*, povijesno mjesto na kojem oni unutar sklopa tradicije romantičkog klasicizma čine prve pretpostavke i elemente novog, tj. stvarajući ga stoje na pomolu novog stilskeg razdoblja, toliko tipičnog za pozitivističko 19. stoljeće: na pomolu - *realizma*. Starčevićevi tekstovi sami čine njegov početak. Pa premda Starčević nije naprosto »pozitivist« i premda ne treba zaboraviti superkritičan odnos navlastito filozofije 20. stoljeća spram pozitivizmu, to ipak treba izričito

³ MATKOVIĆ, Marijan, *Hrvatska drama XIX stoljeća*, u knjizi *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949, str. 178.

konstatirati kako je baš u Starčevićevom duhovnom okrilju na temelju osuvremenjenog aktualiziranja klasične antike uz inoviranja prosvjetiteljske tradicije bio otvoren put moderniteta te, ukoliko se podrazumijeva umjetnost i književnost, i estetičkog moderniteta. Ne u importu doslovnog prenošenja ideja, nego iz recepcije široke skale historije i suvremenosti europskog mišljenja - izvorno. Tradicionalna hrvatska historiografija stavlja taj događaj u hrvatskoj kulturnoj povijesti vrlo kasno i uvijek ili kao import ili »oktroirani« modernitet, premda *nucleus* početka, ne tek anticipacije, oživljava upravo sredinom stoljeća, poslije 1848, postavši djelotvoran i prepoznatljiv - suprotno svim uobičajenim tvrdnjama - već u vrijeme apsolutizma. Glavni je inspirator, koliko mu je to uopće bilo moguće, Starčević. I mimo tamnih strana apsolutizma, i usporedo s njim, poslije 1848, nastupilo je novo doba, epoha s novim »duhom vremena«, u kojem se tegobno probijao Starčević, dobro videći zatečenu situaciju i osjećajući kako se doista nalazi »na razmeđu tradicije i moderniteta«⁴.

Za razliku spram suvremenika Starčevića su odlikovale neke prednosti koje ostaju plodonosne i kad se strogo uzme u obzir granice Starčevićevih misaono-teorijskih, zapravo spekulativnih dometa. Dok je npr. Adolfo Veber Tkalčićev posizao uglavnom za gotovim i više-manje »priznatim« spoznajama i znanjima, služeći se pri tom po svemu sudeći uglavnom standardnim školskim priručnicima, dotle je Starčević osim svoje razmjerno velike načitanosti bio izrazito izvoran, originalan i pronicljiv, kritičan duh. Ali duh koji nije ni jednog trenutka zaboravio na obrazovanje i znanje. Spram čega inače biti kritičan? Dok je nadalje npr. Kurelcu, prirodno nadarenom intuitivcu, očito manjkalo sustavnije šire obrazovanje, Starčević je bio *doctor philosophiae*. Solidno je poznao barem antiku, književnost zajedno s filozofijom Grčke i Rima, posebice pak još neke filozofe prosvjetiteljstva i nekoliko važnih autora s područja historije i politike, uzimajući ih kritički, ne povodeći se kao većina njegovih suvremenika za ovim ili onim razglašenim ili već etabliranim autoritetom.

Uglavnom samo načelno prihvaćena tvrdnja kako su pravaši otvorili put realizmu i naturalizmu zaustavlja se pri generalnoj konstataciji ne ukazujući na konkretna primarna izvorišta i misaone pretpostavke što tek

⁴ Novost i osebnost karaktera epohe sredine 19. stoljeća (poslije 1848) kao pretpostavke bitne izmjene u Hrvatskoj uobičajene periodizacije zajedno s kulturnopovijesnim prikazom »duha vremena« pisac je prvi put izveo u raspravi pod naslovom *Na razmeđu tradicije i moderniteta*, časopis »Kaj«, Zagreb 1983, broj 1, str. 64-85; o Starčeviću navlastito str. 76-77. - Mirjana GROSS u knjizi *Počeci moderne Hrvatske*, 1985, pokušava reinterpetirati apsolutizam pozitivnom komponentom izvana oktroiranog, nametnutog progressa i moderniziranja. - Gledajući ma s koje od ove dvije istraživačke pretpostavke, ili, bolje, obje ih uzimajući u obzir, valja neprekidno imati na umu da su Starčevićeva nastojanja na temelju širih kulturnopovijesnih obzora autohtona, vlastita, iznikla iz autentičnih interesa hrvatskih.

omogućiti usmjerenije nadirućim idejama i masi novih činjenica⁵. Prvo pak i pravo izvorište otvarala je antitetička pozicija Starčevićeva, njegov nepotkupljiv »stoicizam«, njegova otvorenost svemu aktualnom i osjetljivost za sve što je neriješen problem. Jer je sasvim logično pitanje: kako se to tako naglo mogao rastvoriti jedan historijski prostor u kojem se razvijao realizam - ma kakav taj realizam bio, ma kojeg ranga i ma kojih mu dosuđenih granica dometa - bez prethodno priređenog terena i potrebne »atmofere«?! Mimo svih rezervi što ih se danas opet ima spram jedne tako »štute« koncepcije, kakav bijaše prošlostoljetni realizam, ipak je upravo taj smjer najkorespondentniji tipu moderniteta začetom tijekom 19. stoljeća. Jer nije tek razdoblje Moderne i fin de siècle otvorilo vrata modernitetu. Počeci, kao što je već drugdje pokazano, padaju baš oko sredine 19. stoljeća, pedesetih godina, kad se korak po korak definitivno formira profil duha i osobe Antuna Starčevića. Da inovacije nisu prošle bez konfrontacije, kao i sve novo što zadire u dubinu ne krećući se površinom poput mode, više je nego sigurno.

U prilog tvrdnji o pripremnoj ulozi Starčevića govori, vrlo instruktivno, jedna historiografska interpretacija odnosno »dijagnoza« što ju je tijekom početnih desetljeća druge polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj, sa tada modernih pozicija stilističke kritike, postavio Ivo Frangeš. Citiramo: »Već je Šenoa, u dnevniku, doduše, ali zato ništa manje oštro i prodorno, osudio mlade pravaške polemičare, osuđujući prije svega Starčevića: 'Ali način kojim Starčević izražava svoje misli kukavan je i cinički zadahnut mržnjom, otrovom, a kod njegovih nezrelih mladih sljedbenika pridružuje se k tome često laž, kleveta i najveća podlost'. Šenoa je, naravno, ogorčen u vlastitoj stvari, on govori i pro domo sua, no njemu je prije svega do toga da upozori kako je Starčevićev trpk i okrutni stil u *Pismima magjarolacah* i h a u g u r i a o, recimo, kovačičevsku stilistiku. Jedno, međutim, nije mogao priznati: koliko god nepravedna u njegovu osobnu slučaju i

⁵ Autor je pokušao reinterpetirati neke karakteristične pojave 19. stoljeća polazeći od novijih istraživačkih metoda i rezultata kao premisa. Sumarno: Zlatko POSAVAC, *Romantični klasicizam na zalazu*, Dani hvarskog kazališta, Split 1979. Budući da je romantični klasicizam povijesna prethodnica realizmu i utoliko pretpostavkom razumijevanju njegove pojave, autor upućuje na podatak o ciklusu rasprava koje razrađuju ovu temu cjelovito, unutar hrvatske kulturne i umjetničke povijesti za različite »regionalne« komplekse (zagrebački, slavonski, dubrovački, rimski krug): vidjeti bilješku 1. u studiji *Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku*, Anali Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU, Dubrovnik, 1982, sv. XIX-XX, str. 263. Za načelnu dedukciju glavnih pojmova vidjeti Zlatko POSAVAC, *Povijesni susret umjetnosti sa znanostu*, Croatica, Zagreb 1978, god. IX, sv. 11-12, str. 107-137; za uvid u gradu opširno razmatranje Zlatko POSAVAC, *Estetički nazori hrvatskog realizma*, Rad, JAZU, Zagreb 1978, knjiga 38. - Autor je danas uvjeren kako se u reinterpetaciji ne tek može, nego u osloncu na faktografiju i mora ići dalje, radikalizirajući zahvat interpretacije do kraja. Plodnost rezultata pokazuje prva studija objavljena u ovoj knjizi.

promašena, ta je stilistika omogućila afirmaciju realističkog izraza u hrvatskoj književnosti. Nedugo zatim taj će reski ton zavladati kritikom, a plodovi će ipak biti pozitivni⁶. Sve je to donekle bilo tako, ali je historiografska datacija situirana previše kasno, jer govori o nečemu što se u tijeku zbilje dogodilo ranije. Frangeš uvjerljivo interpretira i opisuje situaciju koja otvara put razumijevanju »Kovačićevskog stila« i realizma odnosno hrvatskog »naturalizma« uopće. Po sili fakata uzročno-posljedični je slijed razumljiv jedino ako se u tom kontekstu razabere - kao što citat iz Šenoe pokazuje - Starčevićeve početne impulse. Bez inicijacija Starčevićevih ne može biti govora ni o kakvoj točnijoj slici »konteksta«. Riječ je o rezultatima nekih zahvata novije hrvatske književne povijesti što ih više nije moguće poreći. No historiografski neksusi još nisu strukturirani funkcionalno prema takvim spoznajama. Pa ni kod Frangeša. Parcijalne su spoznaje doduše uočene, izrečene, iskazane, ali ostaje postulat njihove bliže fiksacije i određivanja dijakronijskog mjesta, koje je uistinu znatno, bitno ranije od uobičajenog razvrstavanja. Nedostaje uvid u dimenziju povijesnosti, afirmacija bitnih, istinskih cjelovitih pomaka. Sa potrebnim povlačenjem konzekvencija što ih baš sve historiografije hrvatske teorije i povijesti svih umjetnosti do u najnovije vrijeme još ne uvažavaju! Dakako, uz istodobno uvažavanje širokog dijapazona ranijih, kao i novijih do sada napisanih studija i prikaza⁷. Pa koliko god se u novijoj literaturi o Starčeviću osim političkog doticalo i književno-umjetničko polje

⁶ FRANGEŠ, Ivo, *Kritika u doba realizma*, PSHK, knj. 62, Zagreb 1976, str. 12, *Predgovor*. - Frangeš citira Šenou prema *Sabranim djelima*, sv. XII, str. 292, izdanje 1964. (red. Ježić). Spacionirana riječ u citatu ZP.

⁷ Literatura o Starčeviću nije neznatna. Postoje i monografije i monografske studije, niz manjih cjelovitih prikaza i eseja, te masa pozitivnih i negativnih izjava. Pozitivno će o Starčeviću pisati podjednako Silvije S. Kranjčević, A. G. Matoš i Janko Polić-Kamov, a od znanstvenika među prvima precizno usmjereno Branko Vodnik-Drechsler, koji je prvi dao relevantni književno povijesni prikaz o Starčeviću: Branko DRECHSLER, *Dr. Ante Starčević, književna studija iz doba apsolutizma Bachova*, Hrvatsko kolo, 1912, knjiga VII, str. 354-408. Nadalje: Kerubin Šegvić, Stanislav Šimić, Mihovil Kombol, Slavko Ježić, Jovan Skerlić, Mato Hanzeković i Josip Horvat (pisac vjerojatno najzanimljivije monografije); osim njih još i Filip Lukas, Dušan Žanko, Julije Makaneč, Vaso Bogdanov, Jaroslav Šidak, Mirjana Gross, Ivo Frangeš, Aleksandar Flaker, Tomislav Ladan, Miroslav Vaupotić, Zlatko Posavac i drugi. - Osim pregleda literature u zborniku iz 1936, sažet i koristan pregled literature o Starčeviću, podosta poslije drugog svjetskog rata, vidjeti na početku knjige Mirjane GROSS, *Povijest pravaške ideologije*, Zagreb 1973. Njena je knjiga parcijalno vrlo informativna za raniju i donekle srednju fazu Starčevićevog života i rada. Ako se i nije moguće složiti sa svim zaključcima knjige Mirjane Gross, s tim da prema više važnih njenih prosudbi valja biti vrlo kritičan, a za neke tvrdnje i oprezan, njen prikaz pravaške ideologije ostaje, čini se, do sad najopsežniji i najiscrpniji kompendij za pronalaženje nekih podataka naslovne teme. Djelomice se očito povodi za Horvatom, ostavljajući na žalost po strani, čak posve neosvijetljenim, završni dio Starčevićeve biografije i važnih povijesnih zbivanja u

Starčevićevog rada, tu i tamo ne bez približnih ili čak točnijih karakterizacija, ipak je na žalost ostao gotovo sasvim neocrtanim profil Starčevićevih estetičkih nazora, profil decidiranih njegovih upravo estetičkih izjava i teza, s pozadinom njihovog misaonog rastera.

kojima on ipak sudjeluje aktivno. Teza da je u to doba već »senilan« ne dolazi u obzir, jer bi je valjalo egzaktno dokazivati s obzirom na često vrlo visoku životnu dob mnogih vladara i političara, kako starije tako i moderne povijesti. Korisno je ipak tom kompleksu problema (bez obveze za suglasnost) konzultirati studiju *Geneza Frankove stranke*, Historijski zbornik, Zagreb XVII/1964. broj 1-4. - U svojim radovima, spomenimo još i to, Mirjana Gross često Starčeviću (i pravašima) prigovara jednostranu nefleksibilnu ideologizaciju i - neznanstvenost nazora i stavova, koji nisu »znanstveno fundirani«, premda je imanentna - kako znamo i kako pokazuje ova studija - težnja i princip, doslovce postulat sveg nastojanja Starčevićevog (iako nije djelovao u svojstvu znanstvenika) uopćavanje problema, osvještavanje i spoznaja. Stoga valja upozoriti čitatelja na okolnost, koju su opetovano iznijeli na vidjelo feljtoni naknadno publicirani u zagrebačkom dnevniku »Vjesnik« tijekom veljače 1991, kako paralelno sa zahtjevom znanstvenosti kod Starčevića (?) »znanstvene« aspiracije Mirjane Gross, povjesničara od zanata i po nastupu znanstvenika *ex professo*, pored sve pozitivističke faktografske akribije, nisu bez ideoloških (antipravaških) primjesa i čak ne bez pukih političkih, čak do jednostranosti strančarskog ekskluzivizma, ni bez (većeg) dijela dosadašnjih »povjesničarskih« ne samo metodoloških nego baš i doktrinalnih predrasuda. Respektibilna filozofska dimenzija Starčevićeva nedostaje kod Mirjane Gross posvema.

Svi ovdje navedeni podaci, zajedno s opaskama, služe samo u polazno informativne svrhe. Nisu i niti mogu biti sustavna prosudba dosadašnje literature o Starčeviću. Nužno je stoga naglasiti da se ova studija bavi problemom estetičkog aspekta Starčevićevog rada, ne razmatranjem cjelokupnog opusa, naročito ne njegovog političkog aspekta, iako autor ne drži ni estetiku ni umjetnost, pa ni znanost apsolutno odvojjivom od političke zbilje. Odvajanje je ovdje metodološki provedeno samo uvjetno.

Od novijih istraživanja pregledu literature valja dodati poticajnu studiju Dubravka Horvatića, *Starčević i hrvatska stranka prava prema likovnim umjetnostima*, Život umjetnosti, Zagreb 1983, br. 36, str. 29-41. Horvatić je svojom raspravom otvorio važnu historiografsko-problematsku temu (koja za područje glazbe npr. nije ni načeta), proširivši tako dosadašnje vezivanje pravaštva samo uz književnost i na područja ostalih umjetnosti spram kojih je »stekliški« stav, znamo, bio kadgod vrlo negativan, negirajući. (Horvatić se zapravo pozabavio jedino relacijom prema slikarstvu i dijelom kiparstvu.) Međutim, Horvatić ne provodi dovoljno jasnu distinkciju kada je kod pravaša riječ o konkretnim likovnim fenomenima u Hrvatskoj (a o tome je većinom riječ) od načelnog stava prema umjetnosti kao takvoj. Kako uz to ni teorija ni historiografija ne mogu ne pitati za razlog negativnog stava, a u njihovom se obzoru, dakle, tek mogu apostrofirati činjenice odnosno problemi što ih načinje i samo dotiče Horvatić, za čije će puno interpretativno, teorijsko i historiografsko zadovoljavajuće rješenje biti nužna ne samo dodatna istraživanja, nego upravo i argumentirana - objašnjenja. Obrazloženja! U Horvatićevom tekstu ih jednostavno nema.

Starčević nije pisac specijalnih estetičkih rasprava i traktata, niti je cijelog života bio podjednako neposredno zainteresiran za umjetnost i književnost. Vjerojatno i u toj okolnosti valja vidjeti uzroke što su njegovi estetički nazori ostali bez historiografskog fiksiranja i analize. Nepostojanje njegovih »čisto stručnih«, profesionalno i »disciplinarno« stručnih tekstova s tog područja može donekle objasniti pomanjkanje analitičko-interpretativnih i historiografskih interesa, no ne može biti opravdanjem. Što kod Starčevića uz njegovu ipak živu i koherentnu, estetički relevantnu refleksiju izostaju specijalistički traktati, to nije ni osamljen primjer, niti kakva iznimka, kako u domaćim tako i svjetskim relacijama. Tek što Starčevićev slučaj valja dimenzionirati unutar domaćih, nemilosrdno zadanih koordinata, tj. uvažavajući koeficijent specifičnosti zajedno s faktorima proporcionalnosti; dakle, bez iluzioniranja, upravo bez one koprene i magle što ju je toliko strasno želio raskinuti odnosno raspršiti sam Starčević.

U mladim godinama Starčević se okušao kao aktivni književni stvaralac, pišući stihove, prozu, drame, kritike itd. Osim nekoliko sporadičnih zahvata u pojedine aspekte odnosno rodove i vrste tog stvaralaštva, književno-umjetnički rad Starčevićev nije dobio sustavnu ocjenu kao cjelina. Respektirajući oštroomne predradnje Branka Vodnika i Josipa Horvata u tom pogledu ipak ima sasvim pravo Miroslav Vaupotić, držeći Starčevićev rad na umjetničkom području donedavno još - neistraženim i nevaloriziranim. Hoće li Starčević ući u neku buduću povijest hrvatskog pjesništva ostaje otvorenim, ali je sigurno da ga ubuduće mora, kao što je to učinila historija drame, određenije inkorporirati svaka stroža ili ozbiljnija historija hrvatske proze i kritike, nadoknađujući, koliko god je moguće, sve dosadašnje propuste. Ono što je već dosad sigurno može se svesti na tvrdnju: Starčević je u hrvatsku književnost, ukoliko je riječ o njenoj povijesti s tekstovima pisanim narodnim jezikom, definitivno uveo kao vrstu esej odnosno studiju na različita područja: *Razvod istrijski* (1852), *Ignjata Giorgića pjesni-razlike* (1855) i dr. Mogla bi se kao vrsta dodati još i aktuelna politička satira, no njeni su elementi nazočni već kod Nemčića, premda u znatno blažem obliku, više kao humor nego žestoki, bolni sarkazam Starčevićev, koji tek po njegovu peru postaje izrazom neposrednog povijesnog aktualiteta.

Estetički nazori Starčevićevi rasuti su po različitim njegovim tekstovima, pretežno najranijim, no i po tekstovima rane, a onda i pune zrele dobi. U ovako biografski artikuliranom interesu valja uočiti neke važne momente: u kasnije doba Starčević je svoj rad pretežno posvetio politici, njenim trajnijim ideološkim referencijama, baveći se njenim neposrednim aktualitetom. U mladim danima javljala se uz stvaralačke porive i samostalno

estetička refleksija. U toj pak okolnosti valja utvrditi kao činjenicu da se karakter i profil Starčevićevih estetičkih nazora oblikuje upravo sredinom 19. stoljeća, točnije 50-ih i 60-ih godina. Važna je to konstatacija, historiografski nadasve relevantna, koja, međutim, ne bi mogla opravdati eventualno neuzimanje u obzir nekih njegovih izuzetno važnih spisa iz kasnijeg vremena. Baveći se za mladih dana neko vrijeme aktivno tekućom kritikom posve je shvatljivo da će u tim Starčevićevim tekstovima doći odmah i do eksplicitnih načelnih formulacija. U njima su artikulirani stožerni pojmovi zajedno s principima polazišta estetičkih shvaćanja Starčevićevih. Oni će kao razvijeno i koherentno stajalište ostati živo djelotvorno težište i kasnije.

Središnjom kategorijom estetičke i misaone pozicije Starčevićeve, koja se pojavljuje na samom početku njegove publicistike, jest *istina*. U svakom iole društveno i politički misaonijem kontekstu bilo bi to nešto samorazumljivo, ali, kako u Hrvatskoj to nije svagda slučaj, potrebno je barem ukratko naznačiti *povijesnu funkciju pojma istine* koja, kako u Starčevića tako i općenito u njegovo vrijeme, ima specifično mjesto. Istina je naime i noetičkom i estetičkom kategorijom unutar sklopa velike klasicističke tradicije zapadnoeuropske kulture, posebice za neoklasicizam ili, u našim slučajevima, uključivši amo i Starčevića, za romantični klasicizam. Utemeljena je racionalistički. Istovremeno, kad je riječ o 19-om stoljeću, navlastito pak polovici stoljeća, ta ista kategorija mijenja svoju fizionomiju ali, ostajući centralnom, i opet noetičkom i estetičkom podjednako: u novom kontekstu rađanja moderne znanosti ona je impregnirana pozitivizmom. Starčevićevi su pogledi povijesno sastajalište ovih smjernica, oslonivši se na tradiciju, akceptirajući novo i otvarajući perspektive za budućnost. Pozitivizam je pri tome kod Starčevića, budući da se javlja uz tradicionalni racionalizam, bio pozitivan poticaj, ali ne direktna i definitivna, još manje jedina determinanta Starčevićevog mišljenja i naziranja.

Već u jednom od najranijih i relativno umjerenih, dakle još ne »steklih« (bijesnih) tekstova, Starčević je za sav svoj budući rad fiksirao načelo *istine* kao rukovodeći princip. U recenziji pod naslovom *Kolo, članci za literaturu, umjetnost i narodni život, urednik A. T. Brlić, knjiga VIII*, Starčević godine 1851. izjavljuje: knjigu »Kolo« »u kratko pretresti namieravamo, i to tako da niti kanimo koga odviše hvaliti, niti marimo, ako se kome zbog *istine* zamierimo«⁸.

U prvi mah može se činiti kako je riječ o moralističkoj poziciji. Nju ne treba poricati, utoliko više, što je Starčevićev praktički stoicizam jedna

razum na objektu

⁸ (STARČEVIĆ, Ante), *Kolo, Članci za literaturu, umjetnost i narodni život, urednik Andrija Torkvat Brlić, knjiga VIII*, Narodne novine, Zagreb XVII/1851, broj 227, str. 635; također *Polemike u hrvatskoj književnosti*, uredio Ivan Krtalić, kolo I, knjiga IV, Zagreb 1982, str. 120; kurziv u citatu Z.P.

od rijetkih svijetlih točaka na intelektualno-političkom nebu novije hrvatske povijesti. Međutim, čak i u moralističkoj verziji ta istina i mimo »stoicizma« Starčevićevog ima svoju noetičku i estetičku pozadinu s korijenom u filozofskoj strukturi neoklasicističke romantičke formacije, tj. u epohi romantičnog klasicizma, dakle i prosvjetiteljstva, dijelom romantike, no istodobno, vidjet ćemo i pozitivizma ili barem novovjekog koncepta znanosti. U istoj, naime, seriji polemike s Andrijom Torkvatom Brlićem 1851. Starčević precizira kako je riječ o istini temeljenoj na iskustvu, dakle »činjenicama«: »Ja volim jednoj istini iskustva nego li stotinama onih, koje se crpe iz razuma...«. Riječ je, dakle, o komponenti koja u "empiričkoj tradiciji" suodređuje scientizam epohe našeg vremena i njen tzv. modernitet. Bilo bi pogrešno u Starčevićevoj izjavi tražiti argumente protiv razuma kao spoznaje prosudbene instance. Još manje protiv - uma. Starčević tek otklanja racionalistički apriorizam i autoritete metafizike uvažavajući, ako je to dopušteno reći u 19. stoljeću, komponentu empirizma, empiriju, koja je uporište za dosizanje realiteta, koja je mediator zbiljštine. Izjava Starčevićeva iz 1851. nije slučajna jer ju ponavlja i kasnije, primjerice 1867, sa srodnim značenjem: »u čovječjih stvari neima istine bez iskustva ili opažanja, to će reći: bez dugačka života i razmatranja«¹⁰.

Bio bi nedopustiv promašaj na silu supsumirati Starčevića pod pozitivizam, odnosno, još gore, zlonamjerno mu poziciju okvalificirati standardnom sintagmom »naivni realizam«. Kao svi ljudi kojima filozofija i njene prave intencije nisu nešto strano ili apsurdno apstraktno, i Starčević se zalaže za »pravo znanje« (Djela III, str. 45), pokazujući mjesto iskustva i opažanja unutar spoznajnih struktura, koje ni u kojem slučaju nisu puka simplifikacija neposrednosti. Zato će Starčević upozoriti: »Ako, dakle, hoćete da Vam reč ima mesto kod razumnih glavah, nastojte poznati uzroke i njihove naravske posledice... Gledanjem i slušanjem dolazi se do opažanjah; do znanja dolazi se samo razmišljanjem nad sigurnim opažanjem, zaključivanjem od uzroka na posledicu ili povratno«¹¹.

»Razmišljanje« je dakle ona spekulativna dimenzija koja ujedno predstavlja instanciju pravog znanja. S jedne strane izbjegava Starčević apriorizam »gotovih« istina i svršenog čina, s druge se uklanja trivijalnom empirizmu i pozitivizmu. Jer ako bi bilo suprotno, kad bi se ostajalo samo kod »činjenica«, »imat ćete« - upozorava Starčević na svoj publicistički

⁹ (STARČEVIĆ, Ante), *Nekoje historičke neistine A. T. Brlića polag mnenja Sigmę*, Narodne novine, Zagreb XVII/1851, broj 256 i 260; citirano mjesto broj 256, str. 732. (Napomena: u to vrijeme Starčevići su članci potpisani sa velikim slovom Sigma). Kurziv u citatu Z. P.

¹⁰ (STARČEVIĆ, Ante), *Motriilo, svojemu sinu*, Zvekan, Zagreb I/1867, broj 8, str. 42.

¹¹ STARČEVIĆ, Ante, *Bi-li k slavstvu ili ka hrvatstvu?*, citirano prema Djela, III, 1984, p. 45.

način - »herpu pojedinosti bez saveza, a to sve nevriedi ni lulu duhana, osim za *obseniti prostotu*«¹². Puki pozitivizam opažanja i tzv. »činjenica« nije drugo do li »herpa pojedinosti bez saveza« i prema tome nema nikakvih noetičkih vrijednosti. Tek uspostavljanjem smislenih i kauzalnih veza, »razmišljanjem«, dosiže se prava istina, spoznaja, uvid u stanje stvari, drugim riječima pravo znanje.

Baš ovo netom citirano ili njemu slična mjesta osim općenitog deklariranja o metodologiji uz dragocjenu tradicionalnu »metodičku skepsu« sadrži jednu od najprodornijih modernih spoznaja u Hrvatskoj 19. stoljeća. Znanstvene, naime, činjenice i kao »herpa pojedinosti« mogu pri pozivanju na znanstveni pozitivitet kao »fakta«, doći »u funkciju« i upravo kao znanost i znanstveno pojedinačne »činjenice« u smislu argumenata, poslužiti »za obsjeniti prostotu«. Drugim riječima: Starčević upozorava na ideologijski karakter »istine«, znanosti, znanja i činjenica. Za priprost puk i široku publiku znanost ostaje znanost a da se činjenice ne falsificiraju, ostavši neuočenim da su one ipak eksploatirane demagoški, a ne po najvišem principu istine i znanja. Sintagma »za obsjeniti prostotu« epohalna je spoznaja. U Starčevićevim rukama sintagma je bila moćnim otkrićem i oružjem raskrinkavanja hrvatske demagoške znanstvenosti znanosti - pa i umjetnosti - u službi politike; u službi raznolikih ideologija; u Hrvatskoj antihrvatskih ideologija i antihrvatske politike. Bila je to svijest, koja je demistifikatorskom snagom osim vlastitih uvida osigurala i ona posebna mjesta što ih imaju manje poznate, zapravo prešućivane, vrijednosno umanjivane, zataškivane odnosno smisleno izokretane, ali znamenite polemike Ante Kovačića, Eugena Kumičića ili još manje znane tekuće satire Augusta Harambašića, pa, dalje, sve do intelektualnih dvoboja britkog pera Gustava Matoša. I drugih, poslije. Doseg spoznaje Starčevićeve o ideologijskom karakteru »istine« i »činjenica«, te kako rekosmo i umjetnosti, uočit ćemo tek ako osvijestimo da je ta dimenzija svoju temeljitu razradu dobila istom u europskoj teoriji 20. stoljeća.

Starčevića prati puna svijest konfrontacije s *quasispoznajama* i znanošću. Starčevićovo sokratsko načelo traženja istine, ne mareći hoće li se zbog toga kome zamjeriti, simbolizira slika Diogenesa i svjetiljke u zaglavlju njegovog *Zvekana*, prvog humorističkog lista u Hrvatskoj. Starčević je, naime, zainteresiran za područje humanističkih disciplina, za čovjeka, i to konkretnog, povijesno situiranog, a humoristički list dijelom je samo kulisa koja stvara i omogućuje pozornicu pravog zbivanja. Svjetiljka je Starčevićeva i pored polemičke žestine, a samo tu i tamo ponekih mjestimičnih pretjerivanja, unijela doista mnogo potrebnog svjetla u brojne magle i tmine hrvatskog 19. stoljeća. Godine 1867. u *Besjedi Starca Zvekana svojim predbrojnikom na Badnjak* Starčević kaže: »Čudotvoran

¹² op. cit., Djela, III, str. 44.

moj liek, izpra ljudem s očiju prašinu koju im baciše u oči svakojaki pamfleti... tako pođe mi sretno za rukom te sam izliečio mnoge i mnoge... To je zasluga moja i moje svjetiljke koja mi svetiše u najskrovitije i najtamnije zakutke izkvarene ljudske savjesti, gdje sam, i to bez privole državnog odvjetnika, poduzimao premetačine, i tako sam bio u stanju *neobazirajući se ni lievo ni desno, odkrivati pravu pravcatu istinu* na radost sviju koji su volili *Zvekan*.¹³

Predbacivalo se Starome i pravašima »zasukanost« i dogmatičnost, ali se rijetko priznavalo da su njihovo »bjesnilo«, njihovo »steklištvost« u traženju istine, pa i političke, rukovodili uistinu sokratski principi, postupci razloga i obrazloženja i, na kraju krajeva, dijalog. Svjetiljku je doduše kao sliku »posudio« Starčević iz anegdote o Diogenesu, ali metoda je Starčeviću, »marljivu štioću Platona«, kako podvlači Horvat, ipak - dijalog i sokratska dijalektika. »Naše nazore kažemo iskreno, oslanjamo ih po mogućnosti na razloge, ostajemo kod nazorih i razlogah dotle dok njih bolje ili čvrstije nečujemo«¹⁴. U tome je Starčević doista bio klasičan duh u najpozitivnijem smislu riječi. Malo ih je, kod kojih se u hrvatskom 19. stoljeću moguće pozvati na principe slijedećeg tipa i karaktera: »Za da se uzmognu dva muža zazbilja razgovarati, hoće se da ih oba vodi ljubav k istini i napredak. Ako su u nami takova dva muža, razgovor će biti ugodan, istina će se naći, napredak mora slediti«.¹⁵ Niti je dakle riječ o dogmatizmu, niti o larpurlartizmu istine, a najmanje o tobožnjim istinama bez argumenata. »Stekliš«, naime, smatra kako se ne valja upuštati »na polje na kojemu nema dokazah za razložan razgovor. Gdje neima pravog razloga, tu ja držim do svačijeg mnienja koliko i do mojega, a do mojega ne držim ništa«.¹⁶ Zato i u kulturi, i znanosti, kao i u politici, vrijedi pravilo: »Bog nas oslobodi držati se u svemu jednoga, pa makar kojega naroda. To bi bilo isto što i služiti vazda samo jedno mnienje, čitati uvijek istu knjigu, a nemienjati, neprispodabljati (= uspoređivati, kom-

¹³ (STARČEVIĆ, Ante), *Besjeda starca Zvekana svojim predbrojnikom na Badnjak*, *Zvekan*, Zagreb I/1867, broj 23-24, str. 134 (Kurziv u citatu Z. P.) - Ime *Zvekan* potječe iz hrvatske slavonske satiričke književnosti 18. stoljeća (Ivanušić). Sama riječ može biti osobno ime ili nadimak, po značenju približno što i »veseljak« ili »bedak«, uz blago satiričku komponentu, blagu, a ne žestoku porugu. Revija i kalendar »*Zvekan*« svršetkom 19. stoljeća nema više ništa s izvornom Starčevićevom nakanom. Neki »historiografi«, naime (npr. oni koji pišu o masovnim medijima), nažalost brkaju te dvije istoimene serije publikacija.

¹⁴ STARČEVIĆ, Ante, *Stekliš i Prostdušnik; Bi-li k slavstvu ili ka hrvatstvu*, citiramo prema Djela III, 1984, str. 5.

¹⁵ Op. cit., I.c. (kurziv Z. P.)

¹⁶ (STARČEVIĆ, Ante), *Stekliš i Prostdušnik*, *Zvekan*, Zagreb I/1867, broj 19, str. 113. Isto: *Bi-li k slavstvu ili ka hrvatstvu*, Djela III, 1894, str. 24-25.

parirati), nepretresivati predmete umovanja i razmišljanja, s različitim gledištah«.¹⁷

Obrisi i obzor poimanja *istine* kod Starčevića za naše je prilike, izvan retorike školskih pravila, označen razmjerno minuciozno. Nije spekulativan, nije ni doslovno pozitivistički, ali nije stran duhu epohe. Ako se na kraju čini kako je ipak pretežno riječ o etičkoj i noetičkoj sferi ostaje nam eksplicite dodati da se odnosi također i na estetičku sferu. Izrekao je Starčević tu tezu više puta, osobito u odnosu na čin pisanja, da bi joj sažetu formu dao u zreloj dobi. Zapravo je više manje trajno zastupao teze različite od u Hrvatskoj njegovog doba uobičajenog načina mišljenja. *Istina* kao estetički princip neobična je njegovim mladenačkim suvremenicima, dok je Starčeviću idejom vodiljom od prvih publicističkih istupa. U vrijeme zrelih Starčevićevih godina ona se potpuno i kao formulacija i kao stav uklapa u strukturu književnog realizma, kad kao umjetnički pravac definitivno s punim zamahom postaje u Hrvatskoj povijesnom zbiljom. (Što ne znači da su i ostale Starčevićeve teze akceptirane.) Korespondiranje spram realizma moguće je očitati gotovo u svakoj Starčevićovoj relaciji s istinom. A taj moment nije za kulturnu povijest usputan, nego konstitutivan. Probijajući na vidjelo već od rane mladosti - implicite u aktu pisanja, eksplicite u aktu refleksije - koncept će u jednom trenutku dobiti oblik pregnantne devize. Stav nažalost nije dovoljno poznat, ali opet i nije toliko nepoznat koliko je propušteno da ga se interpretira historiografski, kako za književnost, tako i za ostale umjetnosti, pa dakako i njihove teorije. Riječ je o važnom, znamenitom fragmentu iz predgovora *Na štioću za Pisma magjarolacah* (sabrana 1879); utkan je u razgovor 1868, a glasi: »Pokazati čitatelju istinu i neistinu, lepo i ružno, dobro i zlo, plemenito i sramotno, korisno i škodljivo, pravo i krivo: to je sve što se od pisca može očekivati. Ja ću se ili toga držati, kako mogu, ili ću mučati i mirovati«.¹⁸

Povijesni kontekst daje citiranom stavu smisao estetičke norme, a cijeli predgovor ima karakter manifesta. S obzirom na tip Starčevićeve obrazovanosti, posebice još s obzirom na rafinirani osjetljiv nerv za tradiciju i historizam, ne treba sasvim eliminirati klasicističku ili neoklasicističku pozadinu, pa i neposredno aktivnu prezentaciju biografskog participiranja pri zalazu svega onog što nazivamo romantičnim klasicizmom. Ali, posve bi pogrešno bilo normu svesti samo na tradicionalno značenje. Principi su to koji čine dovršen, izgrađen - program realizma. U kulturnoj klimi ondašnje Hrvatske oni znače definitivno formuliranje nečeg novog što je dozrijevalo godinama. Starčevićovo načelo uz nesumnjive poticaje iz tradicije istodob-

¹⁷ Op. cit., *Zvekan*, Zagreb I/1867, br. 29, str. 111. Isto, *Djela*, III, kao gore.

¹⁸ STARČEVIĆ, Ante, *Pisma magjarolacah*, Sušak 1879, *Na štioću*, str. IV. Sada dostupno u zbirci *Polemike u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1978, kolo I, knjiga IV, stranica 463.

no je direktan, upravo neposredan dijalog sa suvremenošću. Ne utapa se Starčević u sitnicama svakodnevnice, no isto tako nije zarobljen »vječnim istinama«; zanimaju ga istine zbilje koja ga okružuje; društvene, političke istine, realitet života. I baš u tom pogledu, unutar sklopa prikazanih shvaćanja Starčevićeva pozicija nosi onaj presudni znak svojedobno aktualnih povijesno najsuvremenijih tendencija realizma.

Proširimo razmatranje radi jasnoće: pozadinu Starčevićevih shvaćanja uvijek na stanovit način determinira klasicizam prosvjetiteljstva i uopće 18. stoljeće, te (kasni) romantični klasicizam druge trećine 19. stoljeća, no isto tako ima niz argumenata koji govore o evidentnom uključivanju u sebi suvremeni modernitet. Nije bez smislene podloge upozoriti na relaciju između realizma i koncepcija 18. stoljeća, posebice prosvjetiteljstva. I tu se i tamo javlja ne samo »istina« nego i »priroda« kao važan faktor u estetičkim doktrinama. Postoje, naravno, povijesne razlike i valja ih respektirati. Klasična prosvjetiteljska i racionalistička *priroda* javlja se kao polazište i kod Starčevića, no zato ujedno nikad ne treba zaboraviti kako iz klasičnog pojma prirode kod Starčevića izvire neki sasvim novovjeki momenti, upravo crte moderniteta. Primjerice u jednom dijalogu pri raspravi o pitanju »koje narode, osim starih Grkaha i Rimljanah, scientie među narodima najprosvjetljenije, za najsrećnije, za-da nam za ugled služe«. Stekliš 1867. odgovara: »Smatram Francuze i Engleze za najprosvjetljenije narode...« i to s obrazloženjem, da uz visoki stupanj političke i socijalne razvijenosti, kod njih postoji još jedna važna komponenta: »narav su, bi reći, upravo na svoju preokrojili: njima služi i radi more, potok, drvo, kamen, zrak, sunce, i to sve kako oni hoće...«. ¹⁹ Riječ je dakako o iluminističkim idealima, o zbilji pozitivizma kao historijski »ozbiljenog prosvjetiteljstva«, afirmiranju industrijalizma i znanosti kao tehničke, što je u Starčevićevo doba već u svijetu bila, te baš 50-ih i 60-ih godina 19. stoljeća upravo postaje povijesna stvarnost. Starčević to uočava! Mi pak danas znamo kako je to epoha kada se u našem, što će reći modernom svijetu zaista zbiljski povijesno istodobno mijenja i *pojam prirode* i priroda sama, *narav*; to više nije klasični pojam prirode, to je priroda industrijskog i tehničkog moderniteta, koja je stoga zapravo jedini »legitimni« obzor pozitivizma, pa otud onda ujedno korelat i umjetničkog i estetičkog realizma. Zbog toga još više valja imati na umu oscilacije smisla pojmova »istine« i »prirode«, koji kod Starčevića imaju doista tradicionalno, ali također i njemu tada suvremeno, *moderno* značenje.

Prisutnost klasične tradicije i prosvjetiteljstva Starčeviću nije »onemogućila« da u Hrvatskoj postane *inicijator novih tendencija*: realizma i čak naturalizma. Tradicionalne kategorije ne zatvaraju nego naprotiv otvaraju

¹⁹ STARČEVIĆ, Ante, *Stekliš i Prostdušnik*, Zvekan, Zagreb I/1867, broj 19, str. 110. Isto pod naslovom *Bi-li k slavstvu ili ka hrvatstvu*, Djela III, Zagreb 1894, str. 24.

Starčevićev horizont. One su za njega povijesna pretpostavka. Pri tome »priroda« koja, kako smo vidjeli, ima ne samo klasično nego i moderno značenje, igra i u Starčevićevoj primjeni, u konkretizaciji estetičkih koncepcija važnu ulogu. Ne dakle kao kod Mažuranića samo političku, apstraktno, poput one u proglasu *Hrvati Magjarom*. Pokazuje tu konkretizaciju i najekstenzivniji Starčevićev estetički tekst *Ignacia Gjorgjića razlike pjesni, 1855*. To je članak u kojem Starčević zapravo stvara prvi esej moderne hrvatske književnosti - o književnosti (Vodnik, Horvat, Ježić). Bez akcentuiranja estetičke relacije spram prirode i bez projekcije kompleksnog (varijabilnog) pojma »naravi« u tkivo teksta ne može se ni razumjeti, a ni ocijeniti domet Starčevićeve interpretacije, tako izuzetne za spregu mjesta i vremena svog pojavljivanja. S tim da »narav« ovdje prepoznajemo ne samo u njenoj priridoznanstvenoj nego, primjereno »duhu vremena«, i socijalnoj, točnije sociološkoj dimenziji! Evo citata: »Sav pšmarski život ovog velikog muža (tj. Gjorgjića) nije drugo, nego jasno ogledalo, u kome se vidi borba *prirodene i po odgojenju prinuđene naravi* i čudi. U ovoj borbi Gjorgjić je slavno vojevao i dovojevao. Jest, kad se govori da je Montesquieu pervi vlastelin, koi se k dostojanstvu čovčeka najbliže primaknuo, mi smo primorani istim pravom reći, da je Gjorgjić pervi muž, koji je svoju *čistu prirodnost* proti svima izvanjskim navalama i pređrasudam obranio.«²⁰

Citirani odlomak pokazuje kako inače poznati Starčevićev historizam nije ni plošan, ali ni pristran, kako nije bez senzibiliteta za profilaciju epohalnih diferencija, primjerice specifičnost renesansnih tekovina, s osjetljivošću za barokne i klasicističke dileme itd. Ipak, u apostrofiranju problema »prirode« koja se u analizi Gjorgjićeve poezije javlja s obe svoje varijante, prirodnosti prirode i društvenosti kao njene manifestacije, dakle ljudske prirode, Starčević upravo poseže za sebi suvremenim kategorijalnim aparatom, koji je tad iz dana u dan postojao sve aktualniji. Oscilacije, ili još bolje, interferencije značenja pojma nabijenog istodobno smislom 18. i 19. stoljeća čine Starčevićev interpretativni zahvat i vrednijim i zanimljivijim, jer manje jednostranim i manje dogmatskim. Valja usmjeriti pozornost na iterativnost odnosno funkcije pojma i riječi »narav« kao temeljne impregnacije teksta: »Gjorgjić stupa protiv volje i protiv naravi među kaludere. On izpunjava deržanstvo svoga stališa. On pčva i o včrozakonskih stvarih; ali se nikako ne može otresti svoje prave naravi, pače ova mu je često jača i od stališa i od na silu primljene, ako je slobodno reći, nauke. Kolika mu je razlika među ljubeznim i među včrozakonskim pšmami! Kolika vlada na jednoj strani hitrost, kolika uznešenost, kolika

²⁰ (STARČEVIĆ, Ante) (potpisano samo s A. S.), *Ignacia Gjorgjića razlike pjesni, izdate po dru Ljudevitu Gaju, u Zagrebu 1855...* Narodne novine, Zagreb XXI/1855, br. 75-76; citirano mjesto broj 76, str. 226, stupac II. Kurziv u citatu Z. P.

slast, a na drugoj koliko usilje, kolika okornost, zameršenost i niskost. I u *Mandalēni* i u *Psaltiru* može se opaziti, da on naravske, ali barem naravne zamišljaje i lakše i lēpše opisuje nego-li budi koje postavne.²¹

Uz dosad apostrofirane komponente citat ukazuje također i na romantičnu dionicu koncepta čime se ona još više opravdava kad se povijesnu pozadinu i udio tradicije imenuje sintagmom »romantični klasicizam«. U istom, naime, kontekstu čitamo kako Starčević kaže: »Gjorgjić je najsretniji kad je podložnik serca; u službi razuma nije najzadovoljniji«.

Raznolikost identificiranih komponenti nije neka nedefinirana eklektičnost slučajnih i bezrazložno heterogenih elemenata. Ne! Naprotiv, ona sačinjava jednu povijesnu mjestu i vremenu primjerenu sintezu koja omogućuje veći dijapazon senzibilitnosti, što je toliko nedostajao drugim hrvatskim tada suvremenim autorima. Dok npr. Adolfo Veber Tkalčević nužno zbog svojih principa klasicističkog podrijetla (pravila!) dolazi u »konflikt« s baroknim Gundulićem, dotle nije teško pokazati koliko je Starčevićeva metodologija ne samo fleksibilnija nego i otvorenija i primjerenija; i s aparaturom, koja je, kako god tradicionalna, u svoje vrijeme moderno adekvatnija i senzibilnija. Starčevićeva je prednost bila načelna otvorenost prema neposrednoj suvremenosti, uz što je moguće veću (istodobnu!) adekvatnost i prema autorima u povijesnoj perspektivi. Pa premda ne želi napustiti metodičnost, misaonost, razložitost, Starčeviću nije zatvoren put intimnom doživljaju, zanosu oduševljenja. Zato i može o Gjorgjiću reći: »Veličanstvo i milina onih pēsamah, koje iz serca vadi tako štioca u čas očara, da ih ne može štiti van upoćivajuć... za da tako malo po malo uzmogne podpuno uživati cilu raskoš njegovih izrekah. One pēsme koje iz razuma cerpi, ugodno je štiti, jer mu mašta i serce često mah preotimlju...«.²²

Važno je upozoriti da se u osloncu na dvije temeljne kategorije, na »istinu« i »narav«, Starčević u svom izrazitom štovanju tradicije, i pored tradicionalnih komponenata, nije pozivao na tradicionalan pojam »oponašanja prirode« (ars naturae imitatio est). Zato Starčević nije ni došao u napast - kao većina njegovih suvremenika u Hrvatskoj - proglasiti zadaćom umjetnosti »da mora narav krasoćutno idealizovati«. U tom će se, dakle, Starčevićeve teze bitno razlikovati od tako rekavši za Hrvatsku oficijelnog, vladajućeg mnijenja, s tim da će razlika tijekom vremena postajati sve oštija, a Starčevićeva pozicija sve određenije artikulirana. Otud se onda ni u isto tako tradicionalističkoj dilemi *razum* ili *srce*, Starčević ne opredjeljuje brzopleto i odmah samo za jednu stranu, nego se odlučuje za kompleksnost uvodeći moderni pojam »stvaralaštva«. Pišući 1851. jednu od svojih ranih recenzija i estetičkih valorizacija Starčević drži: »U jeziku, čini nam se, Palmotić je često okretnii i slađi od istog Gundulića, premda

²¹ Op. cit., I.c.

²² Op. cit., I.c., kurzivi u citatu Z. P.

mu se drugda u piesmarstvu nemože usporediti;« no ipak »u pogledu duha: mi hoćemo da piesmar bude stvaratelj, a ne opisivatelj, da ima samo serce i razum za izvor svojih piesmah, a u ovome nam je Palmotić sasvim zadovoljio«.²³

Tvrđnja kako »mi hoćemo da piesmar bude stvaratelj, a ne opisivatelj« može izgledati kontroverznom spram realizma i potencirane mu metodologije naturalizma, koji se zalagao za što »nepristraniju« deskriptivnost. Međutim, ako se prizove u svijest ranije citirana noćtička stajališta Starčevićeva, po kojima se »gledanjem i slušanjem dolazi do opažanjah, do znānja (pak) dolazi se samo razmišljanjem nad sigurnim opažanjem, zaključivanjem od uzroka na posljedicu ili povratno«, te da »u čoviećih stvari neima istine bez iskustva i opažanja«, tad citat o Palmotiću ne može biti pogrešno shvaćen kao tendencija razaranja koncepta realizma, niti kao udaljavanje od senzibiliteta za realitet, od smisla za stvarnost, odnosno preciznije, za prirodu ili narav. Ne treba zaboraviti da će i u europskim vodećim kulturnim središtima realizam odnosno naturalizam zahtijevati prikazivanje »prirode«, »zbijskog života«, »društva« i dakako objektivne stvarnosti kroz »prizmu temperamenta«. Čini se stoga da je Starčevića dotakla ta problematika ne mijenjajući mu pravac. Odnos, naime, prema »realnom« nije ni kod Starčevića tek vulgarno pojednostavljen ili naivno simplificiran. Utoliko dodatno valja u Starčevićevu spominjanju *pojma stvaralaštva* vidjeti sasvim određenu novu i vrlo ranu anticipativno modernu komponentu više, koja, ako je možda i izvirala iz romantike ili romantičnog klasicizma, kod Starčevića ima drugo značenje. Prije svega ima smisao izbjegavanja pristrane uniformnosti dogme jednog pravca, izbjegavanje je moguće autoritarne obveznosti odabrane orijentacije, u ovom slučaju realističko-naturalističke koncepcije. Ukratko, *izbjegavanje neslobode* jednostranosti s otvorenošću za drugačije koncepcije koje su postajale odnosno mogle i morale postati aktuelne. Pojam stvaralaštva samo je dodatno pouzdan korak u sferu moderniteta.

Napokon, iz tradicije dolazi još jedna crta Starčevićevih estetičkih shvaćanja koja, čuvajući koncept klasične vedrine, zapravo dotiče aspekte socijalnih i psiholoških, subjektivnih momenata, toliko važnih za moderne koncepcije: »Pievanje je dokaz zadovoljna, mirna, radostju puna serca, ali barem ono je glas duše koja se čemu nada«.²⁴ Tema je samo naznačena

²³ (STARČEVIĆ, Ante), (potpisano s velikim Sigma), *Dubrovnik, cviet narodnoga književstva, svezak drugi za godinu MDCCCL*, urednik Matia Ban, Narodne novine, Zagreb XVII/1851, br. 230, str. 662. - Sada lakše dostupno: *Polemike u hrvatskoj književnosti*, uredio Ivan Krtalić, Zagreb 1982, kolo I, knj. IV, str. 116.

²⁴ (STARČEVIĆ, Ante) (potpisano sa veliko Sigma), *Domaće knjižtvo* (Konac), *Piesme Antuna Nmčića, izdao Mirko Bogović*. Narodne novine, Zagreb XVII/1851, broj 229, od 31. XII., str. 853. Isto: *Polemike*, sv. 4, 1982, str. 111.

i Starčević ju ne obrađuje posebice, ali bi taj koncept bilo moguće »deducirati« iz njegove cjelokupne političke filozofije i mjesta koja zauzima ili bi moglo u njoj zauzeti sve ono što zovemo »nadgradnjom« ili »objektivnim duhom«. U tom smjeru kao natuknica služi detalj iz 1867: »Nemoj me zlo razumjeti. Svaka znanost, svaka umjetnost ima nešto, čime se čovjek uzdiže nad nieme stvari«. ²⁵ Uz strogu ogradu da zreli Starčević za razliku od svojih suvremenika »ilirskih« i »postilirskih« ne naklapa o »uzvišenosti« koja nas uzdiže iznad tegobne i trivijalne svakodnevnice. Čak izričito će zauzeti suprotno stanovište: »Ne pišemo za ugoditi čitateljem«. ²⁶

Koristeći katkada posve tradicionalnu argumentaciju moguće je pokazati kako se Starčević otkida od tradicionalne romantične pozadine, pa se, usprkos verbalnom aparatu, tradicija nužno situira u postromantično vrijeme. Primjer iz 1851: »u čemu se Njemić od drugih pjesmarah razlikuje, to je, da on puno ne mari za fantasiu i za tako zvane floskule poetičke, kod njega pjesme izvire iz srca, a vođa im je razum«. ²⁷ Iskaz bi u brzopletosti mogao biti pripisan tradiciji, a tip naziranja stoga kao pomaknut povijesno unazad: pozivanjem na srce romantici, pozivanjem na razum klasicizmu, ili zajedno, romantičnom klasicizmu. Ali ono što ga pomiče povijesno unaprijed, u postromantično doba, za hrvatske je prilike isticanje zahtjeva da pjesnik »ne mari za fantasiu i za tako zvane floskule poetičke«. Proturomantično i postromantično je protivljenje fantaziji u smislu izrazite programatičke crte. Nije to protivljenje protiv fantazije kao stvaralačke moći duha, nego upravo zauzimanje stava protiv bolećivom insistiranju na mašti, maštarenju, fantaziranju, ukratko protiv »romantičkog« izmišljanja i pukih fikcija. Protiv »obsjene« i »sanjarijah«! Identičan stav integriran je nakon znatnog broja godina također u program »Zvekan« 1867, pa prema tome očito predstavlja čvrstu okosnicu Starčevićevog naziranja. Kontinuitet. Preporučajući uvodnim stihovima svoj »humorističko-satirički list« Zvekan zaključuje:

*Pa slušajte svega, svašta
I žvakana i pentana,
Um i srdce, a ne mašta,
Bit će vazda zastupana.*

Upravo formula »um i srdce, a ne mašta« paradigmatska je lozinka kojom Starčević iz tradicionalnog kruga pojmova ulazi u obzor suvremenog života i stvara povijesni novum. Fenomen je karakterističan za

²⁵ (STARČEVIĆ, Ante), *Spectabilis poglavitom*, Zvekan, Zagreb I/1967, broj 4, str. 18.

²⁶ STARČEVIĆ, Ante, *Pisma Magjarolacah*, Sušak 1879, također *Polemike*, Zagreb 1982, kolo I, sv. 4, str. 463. (Uvod *Na štioca*).

²⁷ Kao pod 24, (op. cit.)

Starčevićeve nazore, pa kadgod tek osciliranje između starog i novog, većinom pak njihovo isprepletanje i prožimanje, zapravo postaje i jest dinamički, uz stanovite obzire mogli bismo reći dijalektički princip Starčevićevog načina mišljenja. U većim vremenskim razmacima raspon je amplituda u fiksiranju kontrapozicija uočljiviji. Tipičnom je tako za tradicijski polazni koncept romantičnog klasicizma kvalifikacija (1851) Jukić-Matićeve *Slavodobitnice Omer-Paši u »Bosanskom prijatelju«*. Starčević piše kako u toj »piešmi vlada plemenitost misli i naravnost narodnog metra, kojem se još ni jedan naš austrijski pjesmar nije približio«, ²⁸ no isto su tako, suprotno tome, tipične za modernizam polaganog, ali postupnog urbaniziranja realizma, konstatacije poput onih u *Pismima magjarolacah*: »Danas se naglo živi, još naglijé umire«. ²⁹

Težište je kod Starčevića, čak i u njegovom historizmu svagda na suvremenosti; u njenoj punoj zbilji, »realnosti«, u njenom punom opsegu, punom diapazonu i autentičnosti. Pa kad se Starčević u debati s Matokom i Kvaternikom odlučuje da piše »pisma Slavoserbah« tj. »magjarolacah«, tad mu pred očima lebdi jedan posve moderni modus književne aktivnosti koji, uz ostale, ima i naglašenu crtu modernog realizma; čak što više naturalizma. No valja znati da je to ujedno značilo ne bez »tendencije« i ne bez one u Hrvatskoj kasnije dosta lakoumno ironizirane »dubine misli«! Objašnjenje glasi: »Tu se dadu prikazivati skokovi, čutenja, želje, ćud, sverhe, sredstva, narava, načini, znanje: celo življenje njihovo. To pisanje ima biti verno, istinito slikanje...« ³⁰ Da je riječ o konceptu kritičkog realizma i polemičnog naturalizma, svojedobno vrlo suvremenog i posve modernog, nesmiljeno govori u istom kontekstu Starčevićeva dijagnoza upravo suvremene situacije u kojoj se nalazi ukomponirana znamenita ona i nimalo utješna ocjena pisane riječi: »državne prepirke i stvari bljutave su, nada sve kod nas; društvena života, vredna protresivati, neima, glumnica je ruglo; o drugih umitja ni govora; knjižtva neima, vladajuće čerčkanje nije van plaćena sramota; o gospodarstvu nitko ni nesanja«. ³¹ Crnjeg, nesmiljenijeg naturalizma ni zamisliti, a kamoli naći u Hrvatskoj onog doba, ne bi nimalo bilo lako. A to je, ne treba zaboraviti, pred-khuenovsko, a ne Khuenovo doba. Potpuno suvremen, moderan, i ne bez okusa uzaludnosti. Pa zašto se Starčević ipak laćao pera? Njegov je odgovor u duhu kantovskog imperativa, dužnost, dignitet ljudskog u obličju jednog modernog

²⁸ (STARČEVIĆ, Ante), *Domaće književstvo*, Narodne novine, Zagreb XVII/1851, br. 298, str. 848. Također: *Polemike u hrvatskoj književnosti*, uredio Ivan Krtalić, kolo I, knj. IV, Zagreb 1982, str. 109.

²⁹ STARČEVIĆ, Ante, *Pisma magjarolacah*, Sušak 1879, uvod *Na štioca*, p. XVI; također u *Polemike*, sv. IV. Kurziv u citatu Z. P.

³⁰ STARČEVIĆ, Ante, *Pisma magjarolacah*, Sušak 1879, uvod *Na štioca*, str. IV. Također: *Polemike u hrvatskoj književnosti*, 1982, kolo I, knjiga IV, str. 426.

³¹ Op. cit., 1.c.

tako rekavši egzistencijalističkog Siza: »Uspjeh nestoji od mene, ni od nas, ni od našega naroda sama, i zato ja niti mu se nadam niti nenadam. Bez obzira na uspeh, ja ću, koliko budem mogao, izpuniti moje deržanstvo. O tome se radi.«³² Odredivši vlastitu zadaću Starčević je istodobno dao dalekosežnu etičku odrednicu estetskog; svakog akta pisanja, pa stoga i umjetničkog.

Estetička koncepcija Starčevićeva pokazuje se u vlastitoj profilaciji dovoljno gipkom, nepetrificiranom i životno prilagodljivom, a istodobno za svoje doba najsuvremenijom dionicom zbivanja hrvatske kulturne povijesti. Začudna ova rezonancija između »subjektivne« i objektivne strane umjetničko-estetičke povijesne zbilje nije kod Starčevića neosvijesteni fenomen pukog importa noviteta. Rezonancija spram povijesnom aktualitetu bit će daleko više rezultat Starčevićeve izuzetne osjetljivosti za *povijesnost povijesti*, koju je on u Hrvatskoj 19. stoljeća osvijestio kao malo tko. Stoga bi, ne bez razloga, trebalo Starčeviću pored utemeljenja moderne hrvatske *teorije politike i diplomacije* eksplicitnije pripisati i teorijski razraditi njegov njemu već priznati primat inauguracije u Hrvatsku moderne *filozofije povijesti*. Kao bitnu determinatornu crtu Starčevićevog mišljenja! Osim toga valjalo bi Starčeviću priznati - ne bez reperkusija za neka estetička područja i fenomene umjetnosti - prvenstvo utemeljenja *novije, moderne hrvatske filozofije* respective *teorije države i prava* kao tipičnih i specifičnih povijesnih fenomena i predmeta osobitog Starčevićevog interesa.³³

Starčevićovo je dublje zanimanje za *povijest* i *razumijevanje* onog *povijesnog u povijesti* razmjerno vrlo rano i on ga ističe već u polemici s A. T. Brlićem, gdje se ujedno dade naslutiti i fizionomija njegovih shvaćanja: »događajnica tj. prikazivalo razvitja duhovnoga, dakle i činih budi pojedinog čeljadeta, budi celog naroda, ili prikazivalo života čovječanstva, ako je zbilja takova, meni je najmilija stvar«³⁴.

Zaokupljenost problemom *povijesti* u horizontu *filozofije povijesti* kod Starčevića ne smije se, niti može u njegovoj suvremenosti tumačiti pukom tradicijom romantizma, no isto tako ne ni kao povodenje za pozitivističkim historizmom. Smjelost, a u okvirima hrvatske kulture dopustivo je reći,

³² Op. cit., str. XVIII; *Polemike...*, str. 468.

³³ Sažete iskaze shvaćanja o kompleksu povijesti, prava i države, pa i diplomacije, sadrže osobito eseji objavljeni u »Pozoru«, 1860 (kasnije u Jurišićevom zborniku *Izabranih spisa*, Zagreb 1943), ali također već i u polemikama s Brlićem i Vukom 50-ih godina, a osobito još u saborskim govorima i predstavkama 60-ih godina, te također i u nekim drugim spisima.

³⁴ (STARČEVIĆ, Ante) (potpisano sa velikim Sigma), *Nekoje historičke neistine A. T. Brlića polag mnijenja Signe*, Narodne novine, Zagreb XVII/1851, broj 256, str. 732. Osim teksta koji ovdje neposredno slijedi za pozitivne implikacije pojma povijesti potrebno je upozoriti na ovdje kasniji dio teksta pripadan bilješki 58 i dalje.

čak originalnost Starčevićevih uvida u povijesnost povijesti zajedno s interpretacijama ipak možda najbolje demonstrira njegova teza da cjelokupna geneza, izvorište i temelj zapadnoeuropske kulture nije kako se obično smatra, stara Grčka (koliko god Starčević cijenio i čitao njene klasike), nego - Rim. I to ne tek Rim kršćanstva (pa stoga u aplikaciji na hrvatsku povijest ne ovisi niti pada jedino na stav *antemurale christianitatis*), nego je to antikni Rim, u njegovoj optimalnoj povijesnoj epohi. Zašto? Zato, argumentira Starčević, jer je antikni grčki svijet bio utemeljen i limitiran zajedno sa svojim bogovima, pojmom *sudbine*, dok je Rim vođen i strukturiran pojmom *slobode*. Otud, dakako, onda *slobodom volje i pravom*. Zato je prevažnom konstatacija da Starčević, koji očito nije studirao Hegela, smatra gotovo isto kao i Hegel: temelj Zapada odnosno njegove i cjelokupne tada relevantne kulture i povijesti jest *sloboda*. A to nije beznačajna tvrdnja u Hrvatskoj 19. stoljeća.³⁵

Zamašitost zahvata u poimanje strukture povijesti, u relacije događaja »događajnice«, tj. cjelokupne »dogodovštine«, kod Starčevića dolazi do izražaja posebice u izmjeni aksiološkog predznaka spram turskih ratova i Turske, zajedno s Islamom. Stara Grčka nije Starčeviću Zapad nego Istok, ali on zato ne odbacuje Orijent naprosto. Starčević zapravo zauzima stav kakvom nije dorastao veći dio cjelokupne hrvatske historiografije ni do svršetka 20. stoljeća. Starčević ne podcjenjuje narodne tvorevine, no spram turskih ratova se ne odnosi »guslarski« deseterački, a ni kao propovjednik kršćanstva. Europa je stoljećima ratovala, pa ti ratovi u europskoj historiji ne služe fantastičnim ideološkim akrobacijama, izgovaranju, eskamotiranju i mistifikacijama s kakvima se operira »razmatrajući« ratove s Turcima u okviru »povijesti« odnosno povijesnih posljedica (»uzroka« ili »što je čemu krivo«) na području tzv. južno-slavenskih prostora. Stoga u turskim ratovima ne treba ni za Hrvatsku vidjeti nešto posebno, ništa posebnije ni tragičnije od, recimo, stoljetnih ratova s Venecijom, dakle ni po čemu neku osebniju vrst posebno sudbonosnih ratova; jer, dakako, ima različitih ratova, s većim ili manjim, boljim ili lošijim posljedicama, no nema ratova bez posljedica; s napomenom da *dolazak Turaka nije bio provala barbāra*, nego uz uobičajena ratna stradanja istodobno pristizanje jedne naprosto drugačije, ali zato izuzetno *visoke kulture*; zajedno s Islamom kao njenom religijom, analogno monoteističkom, kao i kršćanstvo. Članak *Turska* u tom je smjeru Starčevićev prvorazredni prevažni kulturološki tekst.³⁶ Visoka razina kulture uz njenu izrazitu vjersku toleranciju što dolazi s Turcima s jedne i vjerska tolerancija samog Starčevića, njegova osobna

³⁵ STARČEVIĆ, Ante, *Grci, Rimljani, Kršćani*, u knjizi *Politički spisi*, priredio Tomislav Ladan, Zagreb 1971, str. 244-261.

³⁶ STARČEVIĆ, Ante, *Turska*, prvi put u listu »Hrvatska« I, 1869; isto *Djela III*, 1893: sada *Politički spisi*, priredio Tomislav LADAN, Zagreb 1971, str. 197-223.

duhovna širina s druge strane, u Starčevićevom zahvatu iz temelja mijenja historiografski petrificiranu i simplificiranu interpretaciju nazočnosti Turskog imperija zajedno s Islamom u kontaktu s hrvatskom poviješću, hrvatskim teritorijem, kulturom, narodom i cjelokupnim ljudstvom. To je bitno inoviran stav prema Herceg-Bosni, koji nije samo puka stranačka ili politička teza; deseteračku mitsku maglu zamjenjuje učena interpretacija, mistifikatorsko-deklamatorske ideološke »pučke«, školske, pa i »znanstvene« fraze zamijenjuje diltheyevsko-historiografski pokušaj razumijevanja. Refleksi su bili dalekosežni - do zahvata u ideologiziranu strukturu Starčeviću suvremene hrvatske umjetnosti (Starčević o Mažuraniću, Kovačićeva satira »Smrt babe Čengiđkinje«, kritičnost prema operi »Nikola Šubić Zrinski« itd.).³⁷

Ne upuštajući se u potanko i pouzdano definiranje Starčevićevog poimanja povijesti, kao ni u ekstenzivno navođenje primjera njegovih specifičnih, inovativnih interpretacija pojedinih sfera, epoha ili događaja, ustanovimo kako je za ovdje poduzeta razmatranja dovoljna i odlučujuća tvrdnja po kojoj je Starčeviću povijest »prikazivalo razvitja duhovnoga«. Ona, stoga, obuhvaća, modernim jezikom govoreno, i kulturnu nadgradnju, koja opet, naravno, inkludira i estetičko područje. Povijest, dakle, nema kod Starčevića preusko, vulgarno ili skućeno značenje. Iako taj aspekt sam Starčević nije eksplicitnije razradio, u toj sprezi duhovne, dakle i estetske sfere s historijom, zajedno s problemima historiografije, vjerojatno i leži ključ za tumačenje međusobnog funkcionalnog obrazlaganja navedenih dviju sfera. I kad Starčević smatra, kako je već naprijed citirano, da pisac mora »pokazati čitatelju istinu i neistinu, lepo i ružno, dobro i zlo, plemenito i sramotno, korisno i škodljivo...« onda, čini se, pri uvođenju za umjetnost realizma i poslije još više naturalizma tako karakterističnog pojma »estetički ružnog« Starčević ima opravdanje uz insistiranje na istini, između ostalog, i u historijskom relativizmu. Dakako, podrazumijevajući također geografski. Ali ne u relativizmu pozitivističkog tipa! Starčević razmjerno rijetko upotrebljava pojam ljepote, a naročito ga ne koristi kao vrhovnu, glavnu, i k tome još jednoznačnu kategoriju. Pomak izvan jednoznačnosti ljepote ne može biti kod Starčevića u kaosu i anarhiji

³⁷ Primjer različitog pristupa povijesnoj istini uz paralelnu promjenu predznaka književno-povijesne vrijednosti ocjene kao i značenja fabularne strukture vidjeti u novije vrijeme potrebne podatke (koje se inače prešućuje) u tekstu Muhsim RIZVIĆ, *Između mita i istine (književnost i povijest: Bašagić i Osman-Azis protiv Mažuranića)*, »Panorama subotom«, broj 641, str. 15, prilog dnevnika »Vjesnik«, Zagreb 20. X. 1990. Starčevićev utjecaj na umjetničkom planu seže sve do polemika Ise Kršnjavog, A. G. Matoša i M. Krleže protiv »nacionalističke umjetnosti« jugo-unitarizma, protiv cilksu Kraljevića Marka, Vidovdanskog hrama, zagrebačke izložbe 1910, Rimske izložbe 1911. i dalje... Vidi ovdje esej o Kršnjavom.

svojevoljnosti, ne u pomanjkanju kriterija, nego je po svemu sudeći definiran istovremeno istinom i historizmom. Dakle, historijskom istinom. I opet ne, kako je upozoreno, u goloj pozitivističkoj varijanti. Starčević je, naime, među rijetkim ličnostima u ondašnjoj Hrvatskoj kod kojih je unutar sustava njihovog mišljenja moguće naći obrazloženje determinanata relativizacije na razini teorijske i filozofijske koncepcije kao što je u ostalom on doista i bio jedini u ondašnjoj Hrvatskoj koji je imao razumijevanja za kulture i senzibilitete drugačijeg profila od optičajnog standarda. Starčević je to i dokazao, ako ničim drugim, a ono spomenutom fascinantnom raspravom o Islamu i Turskoj. Sa bitnim ehom za Bosnu.

U Starčevićevom historizmu logično je očekivati da postoje sadržajne načelne podudarnosti, analogije spram ranije izloženog poimanja istine. I doista, što se specifično manifestira na jednoj strani na estetičkoj sferi, javit će se, eto, i na drugoj, u historiji i historiografiji. Obratno također. Ne bez funkcionalnih uzajamnosti. Starčević opet otklanja i javno mnijenje i autoritete, važi tek ono što se može razabrati razumom, ako je zbiljsko, tj. ako je istinito, dakle - »realno«. Realizam izvora. »Neka (nitko) k meni ne ide s nikakvim ugledom u stvarima razuma... Neka za me ne niže litanie pisaca subordiniranih: ja se samo izvora držim...«³⁸ No i u bavljenju poviješću past će i opet težište na suvremenost, premda se prošlost ni trenu ne može smetnuti s uma: »tko ne razmišlja, tko ne prisposobljava prošlost sa sadašnjosti, taj nevidi očita čudesa koja mu pred nosom bivaju...«³⁹ Stoga ne samo što će bez poznavanja izvora biti zatvoren uvid u prošlost, nego je bez uvida u povijesnost povijesti zakrčen uvid u ono, što svatko misli da razabire, jer mu je tobože na dohvat ruke. Bez povijesti nema puta u sadašnjost. Ni u budućnost, po Orwelu. Očito je stoga da se unutar povijesti našao i onaj realitet koji se pojavljuje u vidukrugu estetskog, pa zato i nije tek indiferentan, mrtav i neprikosnoven. Otud onda i ta stanovita intelektualna dinamika, elastična prilagodljivost što u navodnom samoapsolutiziranju ili tobožnjoj stranačkoj apsolutizaciji Starčevićevog mišljenja baš obratnim načinom odlikuje Starčevićeve zahvate u povijest; suprotno predbacivanoj tvrdoglavosti odnosno čak »zadrnosti«. Treba, naime, razlikovati principijelnost i konzekventnost, koja nasuprot vrludanju i nejasnoćama, pa i velikim dijelom ordinarnim prevarama u hrvatskoj historiografiji, kod Starčevića nije puka osobna »tvrdoglavost«. Jer vrludanje nije isto što elastičnost! Ta prava i časna elastičnost utemeljena uvidom Starčeviću omogućuje da s daleko adekvatnijim senzibilitetom i u estetičkoj

³⁸ (STARČEVIĆ, Ante), potpisano sa velikim slovom Sigma, *Nekoje historičke neistine A. T. Brlića polog mnijenja Sigmę*, Narodne novine, Zagreb XVII/1851, broj 260, str. 745.

³⁹ STARČEVIĆ, Ante, *Stekliš i prostodušnik*, Zvekan, Zagreb I/1867, broj 19, str. 110; također: *Bi-li k slavstvu ili ka hrvatstvu*, Djela, III, 1894, str. 22.

sferi, odnosno na planu književnosti, pristupi podjednako prijemljivo dalekoj prošlosti, kao i vlastitoj suvremenosti, napipavši svagda puls i meritum stvari. S osjećajem za zbiljsko, istinu i realitet u oba slučaja.

Napadačima pozivanja na povijest Starčević suprotstavlja neoborivu argumentaciju izvedenu iz merituma svog učenja, iz jezgre koja strukturira idejno izvorište pravaške stranke i njegove, tj. Starčevićeve političke doktrine uopće: uz prirodno pravo (ius naturale) paralelno se insistira na osvještavanju navlaštito hrvatskog historijskog prava. »Pravo je duša društvena života. Sila može pravo gaziti, ali svaka ljudska sila ima jaču sestru si. U svojoj povesti neima lepšega prizora nego gledati kako i svoja prava gube oni, koji prava drugih gaze. Što je ime, pleme, baština pojedincu, to je povest narodu. Zapašene papire merze ili preziru samo oni, koji ih neimaju, ili koje one grizu. To je bajka o lisici, koja izgubiv rep, svetuje drugarice si da i one odtergnu svoje repove.«⁴⁰ Tako zapravo Starčević u teorijskim okvirima svoje ideološke doktrine daje temelje za historijski roman u okviru realizma, kako ga, barem u intenciji, nalazimo kod Šenoe i Kumičića. No i socijalno obrazloženje u mjeri ljudskih prava. I zato će Starčević vrlo uspješno dobaciti protivnicima uvažavanja povijesti odnosno protivnicima respektiranja i razumijevanja problema povijesnosti briljantan aforizam: »U povijesti, bez dvojbe, nema sanjarijah, nego ima ljudeh koji narodom podmeću sanjarije za povijest.«⁴¹

Ponovno je, dakle, aktualan princip istine, koji prožima i estetičku i historiografsku sferu. Držimo li u tom smislu pred očima cjelinu dosad izvedenog prikaza s upornim ponavljanjem istine kao ideala i determinante, postaje jasnije zašto su Starčevićevi tekstovi - u svojoj strogoći kadgod teško prohodni! - uvijek iznova estetički bili fascinantni. Fascinantni doduše možda primarno samo za uži, birani krug, ali zato i istovremeno i za ljude vrlo različitih senzibiliteta, pa i svjetonazora. No vjerojatno su iz istih razloga za druge ti tekstovi podjednako bili, pa i ostali, iritantni. Za mnoge, do danas. »Stekliši uče da netreba verovati van što je gotova istina...«, (*Pisma magjarolacah, Pismo XVII*), a taj se tvrdokorni stav, ta descartesovska skepsa tad reflektira i u izrazu. *Istina* je ono »stekliško« u tom senzibilitetu: ona je u pravilu kao ideal vodila kršenju pravila, sablažnjivog često i u tada konvencionalnoj estetici, i u konvencionalnoj etici. Starčević je na toj liniji dosljedno ustrajao pri vlastitim, na svoj način, ali svagda obrazloženim spoznajama, tvrdokorno ustrajući u načelima zbog

⁴⁰ STARČEVIĆ, Ante, *Pisma magjarolacah*, Sušak 1879; pismo VII, citirano prema *Polemike*, sv. IV, str. 510. - Nije na odmet upozoriti da je u citatu riječ o basni koja u hrvatskoj književnosti dolazi npr. kod RELJKOVIĆA, *Esopove fabule*, tal prvi, fabula LXIII; SPH, knjiga XXIII, JAZU, 1916, str. 260. (O temi *Reljković i estetika* vidjeti autorov tekst u časopisu »Život«, Sarajevo XXXVII/1988, broj 9-10, str. 294-308). Reljković se u okviru prosvjetiteljstva ograničuje na »prirodno pravo«.

⁴¹ Isto kao pod 39, br. 19, str. 111.

čijih konzekvencija živi na rubu osobne nesreće. Ali snaga stava, »narav« Starčevićeva zračila je u ekspresiju, pa Starčevićev način izražavanja, svagda ima nečeg, što drugi morahu nadoknađivati verbalizmom. Retorikom. Praznom retorikom. Stoga ostaje neokrnjenom visoka pohvala koju je o Starčeviću zamalo već pred pola stoljeća sazeo Stanislav Šimić: »Čvrsta osvjedočenost, istina kao osnovni uvjet dobroće stila, ne da se nadomjestiti taštinom. Ružnoće se duša lišava kozmetikom govorničkih smicalica - zanesenošću i grlatošću - onaj koji (kako kaže Starčević) 'nezna o govorništvu ni što je nekada dak u V (petom) razredu o tome znao'... Zbiljenost izražavanja - posljedica istinoljubivosti - dotično zgusnuće životnosti u jeziku, usredotočenje duhovnih snaga, koje su tako ojačane, odlika je klasične proze. Sposobnost za takva svojstva stila i stalno mislilačko raspoloženje očituje se... (kod Starčevića)... u aforističkom uobličavanju rečenica. Obilje njegovih misli općenito životnog smisla do dana je današnjega najviše što ga je jedan pisac u hrvatskom jeziku ostavio.«⁴²

3.

Dosadašnjim prikazom Starčevićevih pogleda nije se insistiralo na više-manje poznatoj slici o njemu kakva je inače, uostalom ionako vrlo rijetko, a samo tu i tamo uspješnije, dana u historiografiji. Akcent se nalazi na profiliranju nekih središnjih ideja presudnih ne samo za strukturiranje Starčevićevih ideoloških nazora, nego i njegovog načina mišljenja uopće. Shvatljivo je da su one morale imati važnu ulogu pri mnogim kulturnim i političkim zbivanjima u Hrvatskoj, s tim da je ostala razaberiva njihova europska i svjetska provenijencija. Ili korespondencija. Izlaganje je stoga ovdje vođeno nastojanjem da se koherentnost povijesno relevantnih kategorija osvijetli u svom primarnom funkcioniranju na estetičkom planu.

Kod većine Starčevićevih suvremenika, koji su se u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća doticali, pa čak i eksplicite bavili estetičkom tematikom, lako je ustanoviti neposredno isuviše doslovno povodenje za uzorima, vrlo standardnim i nažalost najčešće onim sasvim popularnim ili ordinarno školskim; dakako u nekadašnjem značenju te riječi. Kod većine tih autora prepoznajemo prepričavanje onoga što se čulo ili pročitalo, pa stanovišta i njihova koherentnost ovise o uzorima, njihovu rangu, no ne manje i o sposobnosti (vrlo često čak i nesposobnosti) da se predložci shvate i primjereno prenesu na prilike u Hrvatskoj. Time se nije htjelo reći kako Starčević nema uzora - naprotiv! Niti ih je on tajio, niti su nepoznata vrela njegovih idejnih inspiracija. No spram njegovih suvremenika u Hrvatskoj

⁴² ŠIMIĆ, Stanislav, *Starčevićev stil*, 1936; citirano prema *Dalekozor duha*, Zagreb 1937, str. 136-137.

razlikuje ga upravo činjenica da je lektira za Starčevića svagda sticanje znanja, koje niti je moguće, niti je potrebno mehanički prenositi, još gore, samo kopirati. Za njega znanje i lektira nisu sami sebi svrhom, nego su zapravo poticanje inspiracije; oni su misaona inspiracija, tj. ono, što pokreće njihovo vlastito mišljenje, vlastita suglasja i nesuglasja. Starčevićeve ideje stoga nisu samo novost u importu, nego i novost po tome što će kao kategorijalni poticaji biti misaono i smisaono aktivirani. Promišljanjem oživotvoreni, a ne tek preneseni, presađeni. Otud je onda razumljiva funkcionalno-misaona povezanost argumenata na inače svim njegovim suvremenicima tako različitim ili čak disparatnim područjima, kao što su politika, filozofija historije, teorija države, teorija prava i - estetika!

Na primjer: nije baš lako, pa ni logično razaberivo zašto se Mažuranić u spisu *Hrvati Mađarom* toliko poziva na »prirodu« (narav), kad u njegovom umjetničkom radu od te kategorije jedva da ima nekog traga. Kod Starčevića pak isto misaono utemeljenje - a to je i bila njegova ambicija tj. filozofsko utemeljenje! - stvara uvjete da se iz tih nekoliko pojmova deduciraju sva njegova vlastita ili bar većina njegovih naziranja. Na svim područjima, pa tako i na umjetničkom i estetičkom. A to ga čini u njegovoj sredini osebujnom pojavom. Vrlina je, naime, konzekventnog mišljenja, konzekventnog u smislu logike i etike podjednako (politiku da i ne spominjemo), bila prilično rijetka kod istaknutih Starčevićevih suvremenika. Ideje »istine«, »naravi«, »povijesti«, »pravde«, »prava« itd., koje na prvi pogled izgrađuju samo njegovu političku ideologiju, istodobno su i argumenti, odnosno sustav kategorija, koji logikom svojih posljedica postaju idealna norma i u aktu pisanja. Svagda, pa stoga i na estetičkom planu; i kao estetička vrijednost i kao estetička refleksija. U cjelini uzevši to je onda kod Starčevića nakon već skicozno izloženih teza i njihove projekcije u povijesnu perspektivu, možemo reći, svojevrsna *poetika realizma*.

Obris povijesno inicijalne strukture koncepta jedne poetike realizma raste kod Starčevića po sili povijesnog konteksta, no isto tako po sili načina mišljenja. Ostavljajući stoga, zasad, opseg i ocjene stupnja vrijednosnog estetičkog dometa Starčevićevog književnog rada postrance, valja smatrati točnom konstataciju Josipa Horvata kad kaže »Starčević je čovjek stvarnosti, kloni se imaginacije, podavljuje (prigušenje - op. Z. P.) osjećajnost, kao književnik prvi je realista književnosti XIX vijeka...«⁴³. Otklonivši kao nepotrebno i neznatstveno Horvatovo tumačenje kako je to kod Starčevića »urođen realizam ličkog čovjeka« ostaje čudenje, da je zanemarena činjenica Horvatove spoznaje. Utoliko zagonetnije što je teza bila formulirana eksplicite. Nije uvjerljivim ni izgovor da je »čisto literarni« rad Starčevićev relativno malen, jer i u tom pogledu vrijedi Horvatova

⁴³ HORVAT, Josip, *Ante Starčević, kulturno-povijesna slika*, Zagreb 1940, str. 106; kurziv u citatu Z. P.

tvrdnja kako je, ako se uvaži Starčevićeva »neumorna marljivost«, upravo »po svom književnom radu od 1849 pa do konca 1855 Ante Starčević najplodniji, ali i najoriginalniji pisac uz Mirka Bogovića«.⁴⁴ A znamo da su književnopovijesni pregledi »ilirizma« i cjelokupnog 19. stoljeća puni nevažnijih imena i autora - ako baš hoćemo mjereno »čisto književnim mjerilom«! Kad se još ukloni nepotrebna granica, po kojoj se, prema Horvatu (što i on sam zna da nije točno!) Starčević oko 1853-1854 »za navijek opršta s književnošću«,⁴⁵ i kad se književno-povijesna i estetska istraživanja protegnu na cjelokupni Starčevićev opus, onda upitnik zbog izostavljanja Starčevića kod »čisto književne« ili estetske prosudbe i (ne)»dodjeljivanja« pravog mu mjesta u dijakroniji povijesti književnosti, postaje još uočljiviji, čak što više, još bolniji. Jer prigovor, da se kasnije kod Starčevića ne radi o »čistoj književnosti« nego o političkim spisima, ne dolazi u obzir. Iz jednostavnog razloga što su neki Starčevićevi »čisto politički« eseji bolja literatura, bolji stil, čak od polovice, pa možda i od tri četvrtine svega što se pretenციозно smatra ili želi smatrati »hrvatskim esejem«, »hrvatskom satirom«, »parodijom«, »hrvatskim feljtonom«, »kritikom«, »polemikom«, pa i »pamfletom« u »čisto književnom«, dakle »umjetničkom« smislu, »čisto« estetički, kantovski dezinteresirano. Starčevićevi politički tekstovi nisu, naime, samo šuplja politička retorika. Stoga, u tom proširenom pristupu Starčevićevoj »umjetnosti riječi« bez predrasuda (predrasuda uskogrudnijih i od školskih u lošem značenju te fraze), tek predstoji književno-povijesni posao analize i valorizacije.

U novije vrijeme možda je Barac nehotice, suprotno Horvatovim intencijama, doprinjeo zamiranju zanimanja za Starčevića kao književnika, izrekavši netočnu tvrdnju, koja se, po svemu sudeći, poslije njega perpetuirala: »Iako dobar motrilac, duhovit i čitak, čini se da Starčević nije imao dubljih književnih stvaralačkih pobuda. I zato su ga šezdesete godine uvele u pravo područje njegova djelovanja - politički život«.⁴⁶ Inače oprezni Barac ovdje je promašio u prosudbi. Pravu književno-povijesnu i estetičku karakterizaciju uopće nije ni dao za Starčevića, pa danas ne znamo

⁴⁴ Op. cit., str. 107.

⁴⁵ Op. cit., str. 156. Po Ježiću je ta granica 1758. Inače, iznimno je od hrvatskih književnih povijesnika (osim zasebne Vodnikove studije) opširnije i vrlo informativno u *povijesnom pregledu* prikazao Starčevića upravo Slavko JEŽIĆ: *Hrvatska književnost od početka do danas (1100-1941)*, Zagreb 1944, str. 242-247; no njegov pristup je više faktografski; ne upušta se u interpretaciju književnoestetskih aspekata Starčevićeva rada. Ježićev je pozitivan pristup međutim utoliko važniji, što se danas, osim Starčevića, nerijetko prešućuje i - Ježića (Ivo Frangeš npr.).

⁴⁶ BARAC, Antun, *Hrvatska književnost, Od Preporoda do stvaranja Jugoslavije*, knj. II, *Književnost 50-ih i 60-ih godina*, Zagreb 1960 (posthumno); str. 157. Navedeno mjesto ponavlja, tj. citira Milorad ŽIVANČEVIĆ u *Povijesti hrvatske književnosti*, knjiga 4, izdanje »Liber« 1975, u prvom dijelu pod naslovom *Ilirizam*, str. 177.

kako ga zapravo stilski kvalificira: klasicizam, romantični klasicizam, romantika, realizam? Nije, naime, točno čak ni to da je Starčević - »čitak«. Naprotiv, on je zbog osebjnosti svog stila, navlastito svog lakonizma, lapidarnog izraza i eliptičnosti, ne dakle samo zbog »arhaiziranja«, kadgod vrlo teško prohodan. Ali to bi bilo manje važno kad i Barac, kao i Horvat ne bi smatrao da Starčevića u zrelijoj dobi napuštaju literarne ambicije budući da se tad više ne bavi »čistom književnošću«. Međutim, biografska je i povijesna istina drugačija: dva najdublja nagnuća Starčevićeva očito su bila filozofija i umjetnost kao književnost, kao pisana riječ. Oboje mu je u životu grubo uskraćeno. Ili sapeto na svakako preuski prostor. Da li bi i u kojoj mjeri, koliko talentirano, Starčević doista razvio svoje sklonosti, pripada području nagađanja. Oba su poriva pak djelotvorna u različito uočljivim intenzitetima tijekom cijelog Starčevićevog života. Iz uzajamnosti pak ovih dvaju komponenata nužno je rezultirala estetska refleksija, dobivajući, što je i razumljivo u toj sprezi, povremeno programatske naznake, fragmentarno, da bi u nekoliko navrata bila nedvojbeno, cjelovitije opisana kao svjesno izabrana i branjena pozicija. Uostalom, i rano znamenito Starčevićovo pravopisno načelo - za, nažalost, nikad napisanu *Hrvatsku rečoslovnicu* (gramatiku) - koje glasi »Piši tako, da te tvoj narod razumie i da uho slušatelja ne vriedaš«, grade obje spomenute komponente: i intelektualno-racionalna i estetsko eufonična.⁴⁷

Činjenica je da predgovor *Na štioca za Pisma Magjarolacah* po u njem vođenom dijalogu iz godine 1868, a uvrštavanjem u knjigu 1879, predstavlja pravi pravcati *manifest realizmu*. Pa eventualno, ako treba, i *naturalizma*. Prije, znatno prije Iblera i Kumičića! Taj »Predgovor« doduše nije raniji od nekih Šenoinih priklona realizmu (usporedi o tome npr. Ivo Frangeš), s tim, da Šenoa ni izdaleka nije mogao biti, niti je uopće bio, tako radikaln kao Starčević. I da Starčević misli vodilje svoje pozicije formulira već početkom 50-tih, a Šenoa tek sredinom 60-ih godina 19. stoljeća! Stoga *Pisma magjarolacah* nisu samo važan politički, nego i kulturnopovijesno, estetski odnosno književno-povijesni spis i datum. Zato i jest važno insistirati na tome kako Starčevićeve tekstove kasnije dobi u velikoj većini trajno prati svijest o njihovom stilskom, estetskom, dakle i literarnom oblikovanju.

⁴⁷ Naravno da eufonija kod Starčevića ne podrazumijeva fonetski pravopis. Deviza je ovdje citirana prema Slavko JEŽIĆ, *Hrvatska književnost*, str. 245. Dodatno za problem jezika radi povijesnog konteksta vidjeti Zlatko VINCE, *Putovima hrvatskog književnog jezika*, Zagreb 1978, premda Vince - što je doista šteta - Starčevića nije obradio posebno. Najvrijednije spoznaje Starčevićeve koje su od epohalnog značenja za hrvatski književni jezik istakao je i uočio Josip Horvat u već citiranoj monografiji. Vidjeti također Ivo BANAC, *Hrvatsko jezično pitanje*, Zagreb 1991, navlastito str. 74-80; a radi razumijevanja i prethodno poglavlje.

Što se Starčević u pogledu književne strukture teksta razlikuje od očekivanja, što izmiče čak i standardnim predodžbama o tipu književnog izraza njegovog doba, poseban je problem. Starčević, naime, nije samo »čudak« i osobenjak, kako se to često ističe možda i ne bez zlih nakana, nego je bio čovjek, koji je, ne podvrgavajući se slijepo autoritetima, »odstupao od standarda«, razlikovao se od uobičajenog načina mišljenja i djelovanja svoga vremena i svojih suvremenika. I to svjesno! Ali ne kao klaun i ekshibicionist, nego uvijek iz uvjerenja i s argumentima. Priznavali su mu to i njegovi nedobronamjerni prikazivači, poput onog žalosnog spisa Franje Ivekovića iz 1905, gdje između ostalog prepričava zgodu kako je 1854 »član knjiž. odbora Matice Ilirske« dao u Nevenu izjavu zašto je odbijen jedan Starčevićev tekst. »Istina da je Starčević ostavio rukopis *Prizor iz života*, koji je u čas po siednici Matičinoj sastavio i u 44. br. Nevena ispravljen uvertio, ali taj članak nije se mogao onda primiti ne kao da ne bi valjao, već što je bilo u njemu mislih koje se živo razlikuju od obćenitog načina mišljenja...«.⁴⁸

Već sam naslov *Prizori iz života* po svom smislu programatski označava *realističko, respective naturalistički poetičko načelo*. Ali ovdje valja podvući upravo onaj dio formulacije koji kaže da se Starčević »živo razlikuje od obćenitoga načina mišljenja«. I doista, posezati kao »realist« za »prizorima iz života« bila je relativno rijetka pojava u Hrvatskoj pedesetih godina 19. stoljeća. Distanciranje od »obćenitoga načina mišljenja« u estetskom horizontu baš i označava razliku spram one u Hrvatskoj tada većinom »prihvaćene norme« prema kojoj »stvarnost treba krasočutno idealizirati«. Na tom će svom principu »iz života« Starčević ne samo ustrajati, nego će ga, u već nekoliko puta ovdje spomenutom tekstu *Na štioca*, definitivno eksplicite formulirati kao devizu. Kao načelo! Kao ideju vodilju! U tom pogledu, povijesno prvenstvo pripada u svakom slučaju Starčeviću. On je i na tom planu, kao i na drugima, bio za hrvatsku povijest rano, relativno vrlo rano, kako sam za sebe kaže, »novotar«. Osebjnost itekako važna za književno-povijesne prosudbe koje su ju propustile apostrofirati, a koja nije bila nezapažena i koja je uistinu činila strukturu Starčevićevoga duha i djelovanja.

Starčeviću je kao čovjeku *tradicija* bila u svakom pogledu sveta, no istodobno je on jedan od rijetkih koji ne samo vjeruje u *progres*, nego sam djeluje tako, da na područjima svog djelovanja u svemu čega se latio stvari pomiče naprijed; pomiče ih s mrtve točke, trga ih iz kaljuže predrasuda, unosi nove i uvijek nove momente: od načina shvaćanja književnog izraza i pogleda na problem hrvatskog jezika pa sve do kulturnopovijesnih interpretacija i politike. Pogrešno je stoga Starčevićev i

⁴⁸ IVEKOVIĆ, F., *Dr. Ante Starčević, značenje crte o njemu*, Zagreb 1905, str. 17. - Kurziv u citatu Z. P.

pravaški radikalizam ocjenjivati samo kao verbalistiku. Inače u historiografiji, navlastito umjetničkoj i estetičkoj, vrlo cijenjena i nerijetko favorizirana oznaka ili kategorija »novog« prešutno se zaobilazi baš kod Starčevića i pravaša. No upravo *povijesno novo* je na mnogim područjima ona zbiljski bitna kvalifikacija kauzalnih nekusa duhovnog, znanstvenog, umjetničkog i političkog života što ga inicira Starčević. Pa ako ičije djelovanje u novijoj Hrvatskoj povijesti s pravom dobiva kvalifikaciju *avangarde*, onda ona svoje najizvornije, primarno ishodište ima u Anti Starčeviću. Beskompromisno angažiranje za svoje političke principe razlog je što su »pravaše« prozvali »steklišima« (= bijesni). Stoga nije nelogično da se radikalizam odražava također u sferi estetičke refleksije i, dakako, umjetničke prakse. Počevši od idejnog začetnika, tj. Starčevića, nadalje.

Modus povijesnog udjela Starčevićevog odrednicom je »avangardizma« samo plauzibilnije kvalificiran i podvučen. Po našem uvjerenju najadekvatnijim izrazom. Ali ni prije nije bio nezapažen i zato će ostati zagonetnim (je li uistinu baš zagonetnim!?) kako to da te spoznaje nisu postale djelotvornije u ocjenjivanju, prikazima, te presudno u periodizaciji djela odnosno fenomena hrvatske kulturno-umjetničke uopće i posebno baš književne povijesti. Citirajmo teze Josipa Horvata: »Na svim područjima u koja Starčević ulazi, otkriva u svojim prvijencima ličnost, snažan talenat iznad prosjeka: svagdje se javlja kao preteča. Svojim izdanjem *Razvoda istrianskoga* Starčević daje Hrvatima *prvu znanstvenu povijesničku radnju modernog značaja*; njegovi essayi *decenijama samotno će stajati* u hrvatskoj književnosti po svojoj koncepciji, dubokoj misaonosti, vidicima i biljezima rijetke erudicije; njegov *Selski prorok* bez obzira na tehničke nedostatke, *prototip je hrvatske pučke glume*. I sa svojom ocjenom Gjorgjića Starčević je *daleko pred svojim vremenom*; on ne daje *šablonski prikaz* Gjorgjićevih pjesama, *ne mjeri ih mjerilom ni metodama tadašnje konvencionalne estetike*, već nastoji po njima uskrisiti čovjeka i njegovo vrijeme, *kuša u njegovoj poeziji pronaći njegovu narav i život*; to je, kako utvrđuje Vodnik, 'Prvi naš pravi književni essay iz stare dubrovačke književnosti, gdje Starčević stoji *daleko više od potonjih historika književnih*'«. ⁴⁹ Za Horvata uvodnim tekstom i redigiranjem izdanja *Razvoda istrianskoga* Starčević »daje ton i svrhu novoj hrvatskoj povijesnoj znanosti«, ⁵⁰ Horvat smatra Starčevića prvim pravim hrvatskim *filozofom povijesti*, dajući mu tu karakterizaciju na mnogo mjesta svoje opsežne monografije; upozorava nadalje na nov pogled i bitan zaokret u koncepciji hrvatskog književnog jezika 19. stoljeća, koji zahvaljujemo Starčeviću; osim toga Horvat poput F. Ivekovića - samo, dakako u pozitivnom smislu - ističe Starčevićovo »iskakanje iz prosjeka«

⁴⁹ HORVAT, Josip, *Ante Starčević*, Zagreb 1940, str. 157. (Svi kurzivi u tekstu Z. P.)

⁵⁰ Op. cit., p. 118.

točno kvalificirajući Starčevićeve na prvi pogled stoičke aforizme iz 1858. kao »njegov unutrašnji monolog« (!), aforizme, koji nisu drugo do fragmenti »njegove lične etike, često osebujne, većinom u protivštini sa svim životnim pravilima kojih se drži ostali svijet«. ⁵¹ Zbrojimo li sve navedene prosudbe, ne ostaje do li retoričko pitanje: ako u novijoj hrvatskoj povijesti apostrofirano Starčevićovo djelovanje nije moguće kvalificirati *avangardnim*, a u interferiranju s njegovim štovanjem prave kulturne *tradicije* ujedno i začetkom pravog moderniteta, ima li tad hrvatska povijest uopće neku osobu koja bi zaslužila takve nazive i kvalifikacije?

Pitanje, dakle, koje neprestance ostaje bez odgovora glasi: zašto sve te prevažne činjenice, omjerene o ljude i zbivanja, za Hrvatsku nisu uvažavane s punim djelotvornim opsegom? Svi ti momenti, naime, nisu kod Starčevića slučajni. Jer od Starčevića *zapravo potječu*, kako je upravo naglašeno, gotovo sve ne samo političke, nego i kulturnopovijesne i književnopovijesne inovacije postilirskog razdoblja, koje on unosi svjesno, svjestan svojih spoznaja i onog što njegovo mišljenje uviđa kao zbiljski nužno. A zvuči kao paradoks da to nije neko kasno ili zakašnjelo iskustvo, nego spoznaja koja se daje ilustrirati mjestima njegovih ranih spisa. Mladi Starčević u studiji *Starost* kaže prilično tvrdo: »starac se pozivlje na stara iskustva, zaboravivši da su ova za novi svet ili nedostatna ili baš sasvim bezkorisna«; »Starac jednako više na svēt novi, ljuti se na nj... nu svēt međutim korača naprd, ostavlja otraga starčića, svaki čas dalje za tragom pozorišta novog života«. ⁵²

Načelno bi se moglo prigovoriti kako je to tipičan model - mladenačkog mišljenja. Prigovor bi možda važio kad navedeni eseji Starčevićevi uz ovo svjesno isticanje »novog« kao važnog momenta temporalizacije života osobe, pojedinca, eventualno generacije, no i naroda i čovječanstva kao cjeline, ne bi općenito imali kompleksnije značenje i zapravo bili samo slikoviti izraz ili možda ezopovim jezikom iskaz Starčevićevog za Hrvatsku tada novog načina shvaćanja historije; dakle principa historizma, povijesnosti, tipičnog Starčevićevog historizma povijesnog temporaliteta kao takvog.

Prigovori li se opet, makar i modificirano, uz spomenuti kompleks problema, kako je intenzitet književne djelatnosti kod Starčevića jači u mladenačkoj dobi, kad su njegovi nazori općeniti, više uopćeni, a da svoju eksplicitno ekstenzivniju formu estetičkog programa dobivaju vrlo kasno, gotovo zakašnjelo, kad se Starčević više nije bavio literaturom u njenom užem smislu, tada valja upozoriti upravo na kontinuitet i perzistentno razvijanje istih konstitutivnih tema i teza; valja upozoriti na bitne lajtmotive

⁵¹ Op. cit., p. 169-170.

⁵² Navedeno prema op. cit., p. 109.

Starčevićeve, što ih on tijekom cijelog života razvija i eksplicira koliko može, koliko kao ličnost, osoba, mislilac, političar itd. nije spriječen, limitiran, pritisnut, direktno brutalno onemogućen ili perfidno potisnut, krivotvoren i prešućivan, u mnogom zakinut, uskraćen u mogućnostima oskudicom kao privatna osoba i većinom lišen gotovo bilo kakve stvarne moći utjecaja - osim idejnog i verbalnog - kao javna osoba.

Insistiramo li da je predgovor *Na štioca* eksplicitni manifest realizma ostaje dokazivati da je Šenou Starčević povijesno pretekao člankom o Gjorgjiću 1855. koji sadrži elemente utemeljenja njegovih estetičkih stavova. Ponajviše ipak baš literarnom prozom čiji je naslov *Prizori iz života* (1853) sam po sebi već manifest, koji se potvrđuje kao zbiljski pod njim ostvarenim tekstom. Zajedno s nizom pojedinačnih iskaza tijekom 50-ih godina, od kojih su neki već navedeni. Naravno, tad se odmah nameće daljnje pitanje, nije li ga u tome ipak pretekao Veber-Tkalčević »esejem« (zapravo studijom) o Gundulićevom »Osmanu« ili još više inim razmatranjima - o kazalištu, kao i Jurković ili tko drugi!? Međutim, svi oni idu posve različitim stazama, drugačije orijentirani. Činjenica je da konzistentnost određenog stajališta i time kontinuitet novog estetičkog odnosno književnog koncepta - koji nisu realizirali ostali autori, pokazujući samo eklektičke »sposobnosti« - konzekventno potvrđuje i razvija jedino Starčević; i to računajući od zaista vrlo ranog datuma i doista prijelomne 1848. godine. Objasnjavajući svoju suradnju, tj. dopis koji mu je objavio »Slavenski Jug« 22. listopada 1848, Starčević kaže: »Za sada idem s nekoliko rieči Slavenskome Jugu, koji je do sada u koliko znam, svemu i svakomu sliep i gluh bio, i samo i s t i n u - rodilo se iz nje što mu drago - za sveto deržao, te, ako se žurnalisti neuplaše pasti u nemilost niekojih ljudeh zato, što ih pred svetom onako risaju, kakvi jesu, gledat ću, da se od sada čestje pojavim«. ⁵³ Razočaravši se u glasilo kojem je poklonio svoje povjerenje Starčević se ne prestaje pouzdavati u snagu glasa istine.

Od 1848. preko polemike o hrvatskom jeziku i programatskog naslova *Prizor iz života*, pa do 1879, kada uvršten u knjigu *Pisma Magjarolacah* predgovor *Na štioca* postaje definitivno na dispoziciju javnog i kulturnog života, raspon je od tri decenija u kojem Starčević kontinuirano zastupa shvaćanje kako ne samo žurnalisti, nego i općenito svi oni koji pišu, dakle i književnici, treba da ljude, a onda i oblike društva i života uopće, opisuju i »onako risaju, kakvi jesu«. Okolnost, da Starčević ni poslije 1879. ne zauzima drugačiji stav, potvrđuje njegovo trajno, neugašeno i neugušivo insistiranje na jednom te istom principu, dakle i estetičkom principu, koji se kao slutnja javio rano, a tijekom desetljeća je dozrijevaao do kompleksnog eksplicitnog iskaza. Budući pak da se »Slavenski Jug« već 1848, na samom

⁵³ Navedeno prema op. cit., p. 91. U citatu spacionirana riječ i dio teksta kurzivom Z. P.

početku Starčevićeva javnog djelovanja zajedno sa svojim žurnalistima uplašio, itekako uplašio da će »pasti u nemilost niekojih ljudeh«, pa ne samo što je prestao ljude »onako risati, kakvi jesu« nego se i »razborito« ugasio, dogodilo se da je Starčević po prirodi stvari ostao sam sa svojim istupima. No Starčević nije zašutio, nego je nepokolebivo pisao i, koliko je uopće bilo moguće, neprestance objavljivao tekstove, gdje je bilo »mislih, koje se živo razlikuju od obćenitog načina mišljenja ljudeh«. Stoga se oko takvih situacija dizala ne samo prašina, nego često i hajka na Starčevića; međutim, on je, kao i povodom svog znamenitog sarkastičnog teksta, gotovo pamfleta *Zagrebkinje* - kojim je za dvije godine pretekao Vebera-Tkalčevića i njegovu *Zagrebkinju* 1855. - beskompromisno, unatoč svim prigovorima, svagda ustrajao kod svog temeljnog načela: »mi ne marimo za ta mnienja o nami, niti ćemo u buduće mariti, van ćemo pisati onako kako jest...«. ⁵⁴ Pa kad se u drugoj polovici 20. stoljeća, ne baš sasvim samo »prosvjetiteljski« i didaktično pravio dobar posao s reklamom oko »hita« na temu »zagrebkinjâ«, zaboravljalo se, a dijelom i prešućivalo inspiraciju i aktualnost istih tema sredinom 19. stoljeća kada one, tako rekavši postaju književni topos hrvatskog kulturnog moderniteta, označivši u biti prve korake realizacije poetike realizma; ⁵⁵ realizma, koji je tada, sredinom 19. stoljeća bio u Hrvatskoj *in statu nascendi*, a za koji, kao epohalnu karakteristiku i važan stilsko-tematski sklop, hrvatska književna historija tek treba obaviti periodizacijski pomak u paralelnu istovremenost s Europom.

U Hrvatskoj, dakle, kao i u svijetu, realizam, kako vidimo, na svoj način počinje osviješteno živjeti oko 1850, dakle s godinom kada je u Francuskoj napisan prvi manifest realizma. Ili fleksibilnije: početkom i tijekom 50-ih godina 19. stoljeća. Zahtjev upućen hrvatskoj historiografiji nije nimalo pretjeran, a njegova će realizacija otkloniti mnoge hrvatske periodizacijske zbrke, zabune i nevolje. Dakako, bude li taj zahtjev u dogledno vrijeme proveden dosljedno i s dovoljno oštroumlja, no bez sentimentalnosti spram autoriteta. Ako navedena tvrdnja nije sasvim uvjerljivom zato što hrvatska književnost nema svog Balzaca, Flauberta, Zolu i Maupassanta, upozoriti je, da takvo, uostalom opravdano pitanje, traži svoj odgovor. Ako, naime, hrvatska književnost zajedno sa Starčevićem pripada u kontekst kulturne povijesti Europe, onda svaki »zašto« ima svoj »zato«, pri čemu, naravno, kao što je to eksplicite pokazao Starčević, nisu naprosto uvijek svemu krivi - Turci. Još manje Islam. ⁵⁶ Riječ je o tekstu

⁵⁴ Navedeno prema op. cit., p. 142. Riječ je o tekstovima u Nevenu.

⁵⁵ Ni Starčevićeve *Zagrebkinje* ne može se simplificirano interpretirati samo kao »antigermski« intoniran pamflet (zbog »švabčarenja« u Zagrebu), kao što se ni Veberovu *Zagrebkinju* ne može niti smije uzeti jedino moralistički.

⁵⁶ Usporedi pripadni tekst uz ovdje već spomenutu raspravu u bilješci 36; STARČEVIĆ, *Turska*; prvi put objavljeno u listu »Hrvatska«, I, 1869; zatim Djela, III, 1893, i u novije vrijeme *Politički spisi*, Zagreb 1971.

gdje je Starčević, kako je već naprijed pokazano, sam demonstrirao što znači postulat izmjene historiografske perspektive, napravivši bitnu interpretativnu izmjenu povijesnog predznaka nekih zamašnih povijesnih kompleksa, pokazavši i dokazavši da su takvi *bitni* reinterpretativni zahvati koliko potrebni toliko i - mogući.

Da Starčevićovo zanimanje područjem estetike i estetičkih problema nije bilo tek mladenačko oduševljenje tipom literature što ga je kao instrument političke manipulacije poticao ilirizam, svjedoči ne samo već naglašeni kontinuitet interesa, ne samo permanentna briga o stilu i formalnoj doradenosti svakog verbalnog iskaza, ne tek ni trajno podržavanje istih teza svoje temeljne orijentacije, ne čak izolirano ni uviđanje potrebe kulturoloških i kulturnopovijesnih reinterpretacija, nego baš i specijalistička zainteresiranost za estetičko-teorijske dimenzije umjetnosti riječi, koja također nije sporadična, već upravo kontinuirana. Kao dokaz tvrdnje, još više kao ilustracija razvijanja šireg metodološkog fronta u pristupu estetičkoj tematici, kultiviranju i proširivanju estetičke sfere, služi anegdota utkana u XII. *Pismo Magjarolacah* što ga je potpisao Serboslav VIII.

»Tko bi rekao da je Stekliš tako mudar? Upitam ga: Što čitate?

- Evo knjigu.

- To vidim. Ali o čemu je knjiga?

- O pesničtvu.

- A o čemu razmišljavate?

- O pesničtvu.

- Čudno, razmišljavati o istoj stvari koju čitaš. Ali to je stekliško...⁵⁷

Anegdota je, uz ostalo, argument više koji obara tvrdnju da je sredinom pedesetih ugasilo Starčevićovo zanimanje za pjesništvo. Ono ga zanima trajno, a zanima ga i - teoretski. Zanima ga kritički, u čemu je posebice osebujan.

Akceptiranje umjetnosti, ove ili one njene forme, ovog ili onog književnog »žanra«, modela ili usmjerenja nije za Starčevića, kao uostalom ni za njegove pristaše, bilo primarno puko preuzimanje stanovitih klišeja. Proučavajući poetiku, »stekliš« - a to je sam Starčević! no nije teško zamisliti da on ujedno misli na svoje pristaše i sljedbenike - stekliš, dakle, u proučavanju poetike i estetike ne preuzima kao gotov model ono što mu prvo dođe pod ruku ili mu se nameće kao norma, standard, moda i uzor, nego prije akceptiranja o tome »razmišlja«. Stoga u ovom »razmišljanju« - koje već u početku istaknusmo kao svijest Starčeviću o metodi - baš i moramo vidjeti daljnju potvrdu karakterističnog izdavanja Starčevićevog koncepta od importa drugorazrednih predložaka, od isuviše skromne uniformnos-

⁵⁷ STARČEVIĆ, Ante, *Pisma Magjarolacah*, Sušak 1879; citirano prema *Polemike*, priredio Ivan Krtalić, kolo I, knjiga IV., Zagreb 1982, str. 558-559.

ti, od oportunitizma ne samo političkog, nego i cjelokupnog života, pa stoga i hrvatske književnosti njegovog doba; navlastito sredinom 19. stoljeća, 50-ih i 60-ih godina, no komparativno, šire i s razdobljima što su kontaktno ranija ili kasnija. Razmišljavati o problemima, dakle i estetskim, književnim, značilo je postulat i uspostavu kritičkog mišljenja; za umjetnost i navlastito književnost uspostavu - kritike. Otud naglašena komponenta kritike i kritičnosti u javnom životu koju realizmom inaugurira Starčević i njegov pravaški pokret. Misaoni, kritički pristup svemu - pretpostavka je ove i svih ostalih gore navedenih inovacija što ih sobom donosi realizam. Kad izostane taj misaoni kritički pristup, postane li kliše koji se prima kao modna manira, ishod je slab i hrvatska književnost, nažalost, itekako dobro pozna takve promašaje odnosno neuspjehe. Važna spoznaja, koja nije ograničena samo na realizam! Uostalom, nije li sam Šenoa, koji se nije našao u grupi neposrednih Starčevićevih sljedbenika (nego naprosto protivnika), uopće povijesno tek moguć jedino i na temelju Starčevićevog prethodnog krčenja putova na glavnim linijama književnog razvitka? Da se inspiracija crpi direktno iz života, da se ne falsificira istinu! Čak i u historijskom romanu (vidi Šenoine popratne tekstove uz prva dva glavna historijska romana)! Hrvatskom je historijskom romanu osim Bogovičevih drama na domaćem terenu očitom povijesnom pripremom upravo Starčevićev način pristupa povijesnoj i književnoj materiji; pa povijesti kao književnoj materiji; daleko više upravo Starčevićev tip historizma, nego bilo koji model »ilirskog« tobože »romantičarskog« interesa za historiju i historijsko.

Vratimo se međutim »razmišljanju«. Misaona, spoznajna komponenta neodvojiv je dio svih, pa i književno-estetičkih angažmana Starčevićevih. Baština je to tradicije racionalizma i prosvjetiteljstva, s novim konotacijama u epohi pozitivizma, ali neotuđiva, nezatajiva u cjelokupnom djelovanju Starčevićevom, čak i kad nije imao pravo, kad je bio na domak zabludama. Ipak, zanosna težnja za istinom specifično je mjerilo, specifično načelo, koje se očitovalo i na književnom, dakle, umjetničkom, i na poetičkom, dakle, i estetičko-teorijskom planu. »Razmišljanje« Starčevićovo bilo bi vulgarno svesti samo na zakašnjelu inspiraciju prosvjetiteljstva, niti jedino na klasicistička romantička oduševljenja velikim tradicijama, napose klasičnom antikom, kao što ga nije moguće svesti ni na suvremeni pozitivizam, za koji bi samo zlobnici mogli tvrditi da ga nije slijedio, jer ga nije ni poznao. Nije mu bio nepoznat, naime, barem »iz druge ruke«. Daleko je bitnije, međutim, nešto drugo: Starčevićovo »razmišljanje« pozadina je, misaono utemeljenje, filozofsko utemeljenje, ma kako skromno bilo, svih Starčevićevih pogleda. Pa i estetičkih.

Danas nije teško ustanoviti vrela inspiracija i to je u nekoliko navrata već učinjeno. Još je lakše nabrojiti autore koje Starčević spominje, poznaje i neprekidno čita. Glavne su dvije grupe: prva je antika, i grčka i rimska, druga prosvjetiteljstvo. Starčevići su autori: Heziod, Herodot, Sokrat,

Ksenofon, Platon, Aristotel, Stoici, Caton, Ciceron, Tit Livije i Tacit; od Francuza prije svega i u svemu Rousseau, te uopće enciklopedisti, no isto tako Pascal, Montesquieu i dr. Nepoznavanje važnih autora njemačke filozofije, navlastito filozofa njemačkog klasičnog idealizma, koji su mu mogli biti od neprocjenjive pomoći u razvijanju vlastitih nazora (čak i stav što ga je zauzimao spram njih, jer je znao njemački!), negativna je posljedica nekih predrasuda, čijom je nekritičkom žrtvom bio na gotovo neoprostiv način; i on, čovjek tako rijetko kritičkog duha u Hrvatskoj sredine 19. stoljeća!

Ipak, osebina Starčevićeva da »razmišljanjem« svemu dade koherentnu strukturu oblikovala je za hrvatske prilike izuzetnost njegove polazne i, ako je slobodno reći, filozofske pozicije. U prvi mah mogla bi poraznom biti činjenica da je Starčević (rođ. 1823) za dva decenija stariji suvremenik Nietzschea (rođ. 1844). Međutim, ako znamo na koji je način upravo Friedrich Nietzsche svojim razmatranjima *O koristi i šteti historije za život* tek 1874. oslobađao historiju od filološkog, mrtvo-klasicističkog, i romantičnog i školskog balasta, dajući posve novu dimenziju staroj krilatici da je *historia magistra vitae*, onda će nam se i Starčevićovo shvaćanje povijesti, Starčevićev historizam i fizionomija polaznog njegovog filozofskog stajališta ukazati u posve novom svjetlu.

Starčevićeva decidirana i već izgrađena pozicija koju izriče »za očito pokazati (svoje)... političko stajalište« dobiva u saborskom govoru 1866. godine aksiomatičnu formu: »Ja vam kažem da izvan povjestnice, izvan života, ništa ne priznajem za siguran, za stalan temelj politike«. ⁵⁸ Bez obzira na moguće asocijacije i relacije spram ranih spisa višeznačno je i dalekosežno značenje ove izreke. Postavljeno je pitanje: Što zapravo znači za realnog pojedinca, osobu, čovjeka, no i za narod ili naciju kao navlastitu osobnost i osebnost, za naciju, kao realno povijesno zajedništvo ljudi, kao ostvarenu ili neostvarenu državu, što zapravo znači - »živjeti« u povijesti ili izvan nje? Je li »život« izvan »povjestnice« još uopće život? I što to znači ne imati povijest, ne sudjelovati u povijesnom zbivanju aktivno, kao subjekt, nego eventualno samo u svojstvu objekta (ili »materije«) povijesnog zbivanja? Zar je slučajno Josip Horvat zamašnoj monografiji o Starčeviću od preko tri stotine stranica stavio kao *motto* Starčeviću prevažnu izreku »Ja znanost života štujem, a za drugo sve skupa nimalo ne marim« (kurziv Z. P.). Ostajemo zapanjeni: nije to samo realizam, koji tek crpe »iz života« kao nečeg danog, nego je riječ o životu koji kao težište interesa strukturira i samu znanost, filozofiju, nazor o životu. Nije li na taj način, u skromnoj, ali zato svojevrsnoj verziji za hrvatsko područje

⁵⁸ STARČEVIĆ, Ante, *Govor u hrvatskom saboru dne 27. siječnja 1866*; vidjeti npr. *Izabrani spisi*, priredio Blaž Jurišić, Zagreb 1943, str. 89. Usporediti ovdje pripadni tekst uz bilješku 34 i dalje.

Starčević jedan od onih koji pripadaju avangardi misaone i duhovne orijentacije što ju zovemo »Lebensphilosophie«!? Ili jedan od onih koji pripremaju otkriće pojma »Lebenswelt«? No dok su prominentna imena Europe krenula velikim zamasima drugim smjerom, Starčević, koji je život svoj i svoga naroda, svoje nacije, vidio u svjetlu gotovo egzistencijalne (egzistencijalističke!) sudbine, odredit će vlastiti filozofski horizont za hrvatske prilike neuobičajenim načinom vrlo konkretno.

Kad je već jednom izjednačio »povjestnicu« i »život«, pa prema tome izvan povijesti nema života, što naravno znači ljudskog života, onda Starčevićeva misao doista zvuči kao anticipacija Diltheya, koji tvrdi da čovjek uopće jest ono što jest samo po svojoj povijesti. Nema tu niti govora o »historizmu« kao neke vrsti pasatizma, jer je kod Starčevića uvijek riječ o determiniranju *zbijskog* života u sve tri njegovane *zbijske* dimenzije: prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Stoga Starčevićeve pogleda mirno možemo, barem po duhu, shvatiti kao osebujnu »kritiku povijesnog uma«. S tim da ne prešutimo presudno pitanje: ako Starčević doista samo »znanost života štuje« koja je to zapravo, ili bolje rečeno, što je »znanost života«? Je li to možda biologija, stanovita vrst vitalizma - što bi u konkretnom povijesnom kontekstu bilo moguće, premda u Starčevićevom slučaju zvuči posve neuvjerljivo?! Starčević, naravno, nije ostao dužan odgovora. U eseju *Politika* (1860) po svom je običaju odgovorio sasvim lapidarno: »politika (je) znanost života«. ⁵⁹ Odgovorio je, kao gotovo stoljeće kasnije njegov štovatelj Miroslav Krleža smatrajući politiku svojom, ili, što izlazi na isto, našom sudbinom. Nečim egzistencijalnim, stoga esencijalnim. Ali ni cilj, svrha te »znanosti o životu« nije kod Starčevića ostala neformulirana: kao i pravo i država i povijest, tako i politika ima teleološki karakter. Cilj su i svrha države, a otud i politike, pa čak i prava, podjednako onog što nam po prirodi pripada kao i prava kao prisile - sloboda i sreća! Sloboda i sreća osobe, bilo pojedinca, bilo naroda i nacije kao cjeline (ako su povijesno formirani kao osobe)! Pa ukoliko izgleda u prvi mah »asketizam« Starčevićev dalek Nietzscheovom dionizijskom pathosu, život, koji je život samo u povijesti, mora i po Starčeviću biti realiziran kao sreća. I sloboda! Nije li tad; neizrečeno, ideja slobode motor povijesti? Samo nekoliko godina kasnije zastupat će Gjuro Arnold u Hrvatskoj, možda ne bez sluha za Starčevićeve izvode, tezu da je povijest - slobodna volja čovječanstva.

Idealom *sreće* bio je Starčević evidentno inspiriran paralelno iz antike i prosvjetiteljstva, a uzorom *slobode* očito na temelju latinskih pojmova »civis«, »civitas«, »civilis« i »civilitas« iz parola francuske revolucije. Uvažavajući pak osobitu ovu komponentu slobode svim poznavaočima

⁵⁹ STARČEVIĆ, Ante, *Politika*, Pozor 1860; citirano prema redakciji Blaž Jurišića *Izabrani spisi*, str. 130.

barem elementarne povijesti filozofije 19. stoljeća nameće se usklik: doista je šteta što Starčević nije poznao Hegela! Njega je ne tek mogao, nego i morao i trebao poznavati. Bio je zaista historijski propust da Starčević nije poznao makar *Uvod u Hegelovu Filozofiju povijesti*, adekvatna mjesta *Enciklopedije*, pristupna poglavlja Hegelove *Povijesti filozofije* i sl. (Ili bar zasad, nemamo potvrdu da je čitao ili poznao Hegela.) Propust, zbog kojeg su mnoge bitne spoznaje hrvatskog duhovnog i političkog života ostale krnje ili je njihov izostanak rezultirao kobnim posljedicama. Kao rezultat onoga što se olako naziva »zakašnjenjem«. (Za eventualno poznavanje Marxovih spisa ne može se reći sasvim isto, jer se Marxova misao u to vrijeme, premda je Marx stariji od Starčevića, tek oblikovala kao epohalna.)

Koliko god u prvi mah ne izgledalo nužnim ovaj ekskursus u pozadinu Starčevićevog mišljenja, kad je riječ o estetičkim reperkusijama njegovog djelovanja ili samo njegovog estetičkog naziranja, on je ipak bio neophodan. Uz te skice postaje razumljivije ono što je kod Starčevića relevantno kao estetička misao: čime je utemeljena, te kako je i zašto je tako strukturirana. Ključ je pri tom njegova znamenita, već spomenuta i za hrvatske prilike upravo epohalna, slavna formulacija, koja frazom »za obsjeniti prostotu« opisuje ideološki karakter kulture. U toj će se »nadgradnji«, naravno, naći tad i estetička odnosno umjetnička sfera. Pa dok Starčević među rijetkima u Hrvatskoj, s jedne strane demistificira ideološku instrumentalizaciju nadgradnje, ta ista spoznaja mu omogućuje da i on sam, zajedno s pravašima, s cijelim hrvatskim tzv. realizmom, *svjesno* - u bitnim izvorštima opstanka, života i egzistencije - *aktivira* estetičku sferu za svoje političke, dakle povijesne, a to i opet znači životne i egzistencijalne svrhe; što je nadalje istodobno značilo i za politički definirane ciljeve: za Hrvatsku kao povijesnu i vlastite državnosti povijesno dostojnu naciju, za »narod hrvatski«, koji »bijaše kroz vjekove osebom«, »ens per se, sui intellectus et voluntatis« (Program »Hervata« 1868. godine); dakle državnosti potrebnoj hrvatskoj naciji, državnosti sa slobodom i srećom njenih građana kao realnim ciljem i svrhom.

Bez teorijskog osvještavanja teorijskih pretpostavaka i premisa utemeljenja Starčevićevih nazora, iz kojih je bilo tek moguće uočavanje ideološkog karaktera književnosti, nerazumljiv je u Hrvatskoj povijesni nastanak realizma i naturalizma kao novog književnog i uopće umjetničkog pravca, kao jedne od mogućih novih estetičkih koncepcija. Zato i jest historiografija hrvatske književnosti - ne uvažavajući ovdje apostrofirane činjenice - bila zbunjena pred neuvjerljivo deformiranim ishodima svojih periodizacija. Zašto? Zato, jer je u realizmu vidjela samo slučajnost importa, koji tobože počinje vrlo kasno (1883) s Kumičićevim programatskim člankom *O romanu*. Pokušaji, da se te granice postave ranije bijahu posve razboriti, pa su i suzdržani, bojažljivi (!?) provedbeni potezi davali stanovitih parcijalnih, ali nedovoljnih rezultata: dopirući s »protorealizmom« do Veber

Tkalčevićevih novela, a s realizmom se zaustavljajući kod Šenoë, kod kojeg ne može biti ni govora o elaboriranim teorijskim pretpostavkama realizma. Šenoëin je, naime, priklon ruskim i francuskim autorima samo impresija lektire, estetičko-ideološki priklon, a ne i svjesni uvid, puna povijesna spoznaja. Koliko je u tom upravo povijesnom pogledu na planu teorijskog uvida Šenoëa promašio - premda ovdje ne želimo poricati korisnost njegove kompilacije - svjedoči u estetskoj sferi uvod u njegovu *Antologiju*, no i *Antologija* sama, koju će ideologijom i ukusom, pa dakle i teorijskim pretpostavkama korigirati na početku Moderne tek 1892. nadasve važna *Hrvatska antologija* Huga Badalića. Ukoliko se pak Starčević ne treba, te metodološki i ne može u čisto književnom pogledu mjeriti sa Šenoëom, sigurno je da Šenoëini teorijski uvidi ostaju sasvim školski spram znatno ranijim, prodornim, epohalnim uvidima Starčevićevim. Starčevićeve su spoznaje formulirane daleko ranije i od Šenoëinog članka *Naša književnost* 1865. i od onog njegovog *O hrvatskom kazalištu* 1866. Šenoëa je relativno uspješno usvajao nove poglede, ali premise, pretpostavke za njih, stvarao je zajedno s njihovim prvim počecima - Starčević. ~~Ukratko:~~ bez Starčevića nije u Hrvatskoj 19. stoljeća realizam bio ni povijesno moguć ni razumljiv. Navlastito književni. (Periodizacija je likovnih umjetnosti, a glazbene i više, u tom smislu za hrvatsko 19. stoljeće još *terra vergine*.) Konzekventno tome, u Hrvatskoj bi trajno čitav kompleks teorijskih estetičkih spoznaja ostao u getu importiranih informacija da ih Starčević inicijalno i u sklopu europske povijesti - bez inače u Hrvatskoj lakomisljeno često »konstatiranog« i neugodnog (historiografski zapravo besmislenog pojma) »zakašnjenja« - nije oživotvorio kao izvornu kulturnu zbilju Hrvatske svoga doba, dajući mu, svagda u kontekstu svjetskih intelektualnih silnica, i jedan svoj, osoban, oseban, osebujan karakter.

4.

Uvažavajući - kako je na početku naglašeno - u relacijama spram Europe i svijeta metodološki nezaobilazne momente faktora proporcioniranja i koeficijente specifičnosti komparabilnih relata, a ostajući kritični spram ponekih evidentnih, inače protumačivih, a ovdje neraspravljenih Starčevićevih zabluda, možemo zaključiti: ma kako bio relativno nevelik broj specifično estetskih Starčevićevih iskaza, njegove su spoznaje znatno prodornije, pa stoga i povijesno relevantnije od nazora njegovih suvremenika. Poznatu i nažalost samo rjeđe priznatu vrsnoću ekspresivnosti Starčevićeve proze bilo je potrebno dopuniti otkrivanjem obrisa teorijske dimenzije presudne za Starčevićevu estetičku refleksiju. Paralelizam pak teorijskih koordinata s književnom praksom stvara ono uporište iz kojeg proizlazi postulat da se Starčević na optimalan, pravi način uvrsti u

sinkronijske i diakronijske strukture hrvatske književne, teorijske i općekulturne povijesti.

Duhovni profil Starčevićev determiniran je njegovim biografskim starom iz epohe koju s naših današnjih vidika nazivamo romantični klasicizam. Oslanjajući se na obe sastavnice, Starčević ih apsorpira, apsorpira i nadmašuje, zakoračivši u slijedeću povijesnu epohu. (»Ilirizam« kao ideološku pratnju napustio je razočaran njegovim obmanjivačkim ciljevima i antihrvatskim komponentama.) Naravno, znamo kako nije o Starčeviću osobno mogla ovisiti realizacija realizma u Hrvatskoj, no znamo također da je imao jasnu spoznaju kako je i na estetičkoj, umjetničkoj, navlastito književnoj, a ne samo političkoj sceni nužan pomak u smjeru onih principa, oznaka, pojmova i kategorija, što ih je iznijela na vidjelo - nadajmo se - u ovoj studiji elaborirana građa Starčevićevih tekstova. Realizam je tako u Hrvatskoj istodobno na sceni kad i romantični klasicizam, doduše na zalazu, ali još uvijek u svim svojim aktivnim pojmovnim oblicima: klasicizmu, romantizmu i sintetskom amalgamu romantičnog klasicizma. Stoga je Starčević kao začetnik realizma, koji dokazuju operativni pojmovi i principi u njegovim tekstovima - postao anticipativnim začetnikom pluralizma umjetničkih smjerova modernog doba, *in statu nascendi*, o čemu još nema eksplicitnih formulacija u samim Starčevićevim iskazima. S obzirom na taj estetski pluralizam Starčević bi možda bio manje tolerantan od upravo primjerne njegove vjerske tolerancije, čime se, dakako, ne može dokazivati da su izvanestetska gledišta kod Starčevića u protivštini s estetskim. Ne. Naprotiv, ona ih samo podvlače.

Bit će sasvim u duhu kritičkog realizma mnogi Starčevići u Hrvatskoj pionirski angažmani koji ovdje nisu iscrpnije navedeni i obrađeni, ali su ipak postojeći: kao jedan od prvih Starčević je zaokupljen socijalnom problematikom, zahtijeva osim načelne slobode i socijalnu pravdu, dotiče pitanja osiromašenog seljaštva, pa se u tom kontekstu kao jedan od rijetkih direktno laća ekonomske problematike. Realizam života i realna, principijelna, ne tek »praktičnjački« neposredno utilitarna politika idu strukturalno i funkcionalno »paralelno« s otkrićem umjetničkog, književnog, estetičkog realizma. U tom smislu valja interpretirati Starčevićev doprinos fiksirajući vidljive, ali prave koordinate za pravo mjesto ne tek u političkoj, nego baš i kulturnoj, a ponajviše književnoj historiografiji.

Svima prigovaračima - koji bi uporno nastavljali tvrditi kako pjesništvo, umjetnost i estetika nisu bili prava domena Starčevićeva - bilo bi moguće iznijeti veći broj protudokaza. Doduše, već bi dostatno uvjerljive mogle biti dosad ovdje navedene izjave koje itekako afirmativno govore o Starčevićevu stilu i stilistici, o pregnantnom, sugestivnom i krepkom izrazu. Isto tako ne bi smio biti previden u lingvistici, ni u književnopovijesnoj, literarno-umjetničkoj perspektivi izvanredan Starčevićev senzibilitet ne samo za njemu suvremenu vrijednost i ekspresivnu mogućnost jezika, nego

također i za te iste kvalitete u povijesnom životu drevne književne baštine koje s kultiviranom osjetljivošću identificira u historijski znamenitoj polemičkoj bilješci, gdje se kaže kako »narod hrvatski ima u svom jeziku klasičnost... koja se s talijanskom svoga vremena natječe...«⁶⁰. Rekao je praktično to isto i u znamenitoj svojoj raspravi *Razvod istarski* (Arkiv, 1852). Ali svi ti fundamentalni momenti naprosto nisu, po svemu sudeći, uvaženi. Budući da bi aspekti tog neuvažavanja bili predmet posebnog razmatranja ovdje neka latencija Starčevićevih kreativnih, književno-poetskih i estetičkih potencijala bude ilustrirana egzemplarno. Bit će, dakle, iznesen samo jedan protuargument, jedna Starčevićeva rečenica, kojom se on bez ikakve sumnje potvrđuje kao pjesnik. Ekspresija dostojna europskoga konteksta i hajdegerske interpretacije. Citiramo u pravopisnoj verziji 20. stoljeća: »Lijep glas u tmini dobiva vlastitu sjajnost« (Hrvatski kalendar 1858).⁶¹ Ima li u cijelom hrvatskom 19. stoljeću iskaza koji bi pjesnički bio snažniji, lirski vibrantniji, sugestivniji, simbolički, metaforički prodorniji, dublji, pa i potresniji? Iskaz, uostalom, koji je možda Starčevićeva najpregnantnija tragična poetska slika sudbonosne pozicije vlastitog lika. S upozorenjem kako nas mora pratiti puna svijest da će u Hrvatskoj simbolizam postati povijesno-književno-umjetnički relevantan tek s Matošem...

Kao bitno estetičku komponentu videnu kroz prizmu umjetničkog, poetskog, dakle književnog izraza valja stoga napokon posebno i navlastito, a ne samo usput, istaknuti još i eksplicitnu preokupaciju Starčevićevu, specifičan Starčevićev interes za fenomen jezika. Ne samo kao dnevne govorne i posebno književne, nego također govorničke, retoričke i političke porabe. Ne samo u formi »čiste« stvaralačke prakse nego i zanimanja za sam fenomen kao takav: jezik kao problem. Dakako, posve konkretno, vrlo konkretno: problem hrvatskog jezika. Pa kao što Antu Starčevića uz Eugena Kvaternika treba smatrati pregaocem koji spašavanjem od zatiranja, uklanjanja i zamjene samog narodnog, nacionalnog imena Hrvat (protiv utapljanja u »ilirstvo« i »jugoslavenstvo«) ujedno spašava povijesni opstanak hrvatskog naroda kao političko-povijesnog karaktera, dakle spašava zbiljski, realni, faktični opstanak nacije, tako još više treba Starčevića smatrati čovjekom koji je spriječio povijesno i definitivno uk-

⁶⁰ Za navedeno mjesto iz Narodnih novina, 1852, broj 189, autor je u prvi mah anonimn, ali tekst je pouzdano Starčevićev na temelju njegove vlastite izjave u polemici koja se razmahala ubrzo nakon objavljivanja; ovdje citirano prema izdanju *Polemike u hrvatskoj književnosti*, kolo 1, knjiga 2, Zagreb 1982, str. 159. Isti svezak (kolo 1 knj. 2.) sadrži pretiskani Starčevićev udio u polemici gdje se on osobno deklarirao da je autor »inkriminirane« intervencije.

⁶¹ Izvor za citiranje, kao i u nekim prethodnim slučajevima u ovoj studiji, bila je monografija Josip HORVAT, *Ante Starčević*, kulturno-povijesna slika, Zagreb 1940; navedeni primjer str. 171.

lanjanje nacionalnog imena *hrvatskom* i govornom i književnom jeziku - protiv bilo kakve »varijante«⁶² »iliričeskoga« jezika, jugoslavenskog i »slovinskog«, hrvatskosrpskog ili srpsko-hrvatskog (dubrovačkog, bosanskog, slavonskog, dalmatinskog i sl.). Učinio je to u polemici s pogledima Vuk-Karadžića, u polemici koja je daleko važnija no što ju se obično drži odnosno želi prikazati što sporednijom: ona je međutim za kulturnu povijest Hrvata i hrvatskog nacionalnog opstanka povijesno bitna, sudbonosna. Nije to samo tek školnička, učenjačka, tobože znanstvena, filološka, dakako ne samo ni žurnalistička, ni puko »literarna«, pa čak ni samo stranačka, nego egzistencijalno i esencijalno nacionalna, politička; otud i - estetska! Zbog nje je Ljudevit Gaj izbacio Starčevića iz redakcije »Narodnih novina«⁶³ odričući ga se difamatorski. Zašto? Zato što se Starčević ne želi odreći hrvatskog kao nacionalnog jezika oponirajući Karadžiću i osporavajući - kao jedan od prvih - »znanstveni autoritet Šafarikov« na koji se »oslanjao« Karadžić i srpski list s kojim polemizira Starčević.

Starčević je, naime, u »Narodnim novinama« br. 189. od 18. kolovoza 1852. odlučno napisao povijesno prijelomnu rečenicu: »Mi žalibože znamo, da se neznanstvo više manje derži sve diece Adamove, ali nismo ni sanjali, da ima tako pametnih glavah koje bi mislile da Hervati pišu ili namieravaju pisati kojim drugim jezikom, izvan materinskog *hervatskog jezika*«. ⁶² Odbacujući nametanje srpskog imena i naziranja Starčević odmiče Hrvate od provalije negiranja u koju hrvatskom narodu ime jezika, pa i sam jezik zajedno s povijesnom egzistencijom nacije, koja ga govori, gurahu Ilirci, tzv. »preporoditelji«, (a poslije njih još mnogo puta mnogi drugi): »pod imenom ilirskim radili su Hervati, kako i vazda, više za druge nego za se, zamučali su mnogo što zamučati ne bi bili imali«. ⁶³

Budući da je Starčević svjestan podjednako važnosti jezika u smislu jedne od oznaka nacionalne biti, no isto tako i jezika u estetskoj i znanstvenoj funkciji, Starčević se praktično angažira i u debati kako kritički valja izdavati hrvatske pjesnike - klasike. Buni se što Matica odustaje od nakane da prijevod jednog svog izdanja povjeri Kuzmaniću, jer je Starčević uvjeren da će Kuzmanićeve prijevode biti dobar, to jest - hrvatski. Nije dakle riječ tek o poznatoj nerealiziranoj nakani Starčevićevoj da napiše *Hrvatsku Rečoslovnicu* hrvatskog jezika, nego i o zahvatima u sam temelj problema jezika, problem njegove strukture, koja je i estetska. Jer estetika je, kako bi rekao Croce, »kao znanost izraza« u stvari »opća lingvistika«.

⁶² Citirano prema Zlatko VINCE, *Putovima hrvatskog književnog jezika*, Zagreb 1978, str. 284. Također za cijeli problem vidjeti još sintetski pregled Ivo BANAC, *Hrvatsko jezično pitanje*, Zagreb 1991 (kao u bilješki 47 što vrijedi također za supripadnu problematiku bilježaka 60, 63, 64, 66 i 67). Isti problem zaokuplja još uvijek Starčevića u »Hrvatskoj« 1871. pod naslovom *Jezik i pismo Hervatah* (br. 1).

⁶³ Op. cit., str. 286.

Apostrofiranje pak estetskog osvjetljenja jezika kod Starčevića dade se potvrditi brojnim primjerima, pa i fragmentom ovdje već citirane rečenice: »U jeziku, čini nam se, Palmotić je često okretnii i sladi od istog Gundulića«. ⁶⁴ Baš zbog toga što je ta estetska - osim filološke i dakako nacionalne - dakle istodobno baš umjetnička dimenzija jezika sa značenjem umijeća i »umjetnosti riječi« toliko živo nazočna kod Starčevića Matoš je već 1910. sa zgražanjem uskliknuo: »Ni u Šurminovoj književnoj povijesti nema moćnog pisca A. Starčevića...«. ⁶⁵

Nasuprot ne malom broju autora i književnih povijesti što ne drže poput Matoša Starčevića *moćnim piscem*, držeći svoje ocjene boljim od Matoševe, pisac ove studije duboko je uvjeren kako je Matoš imao pravo. ⁶⁶ Starčević je *moćan pisac*, kojemu književna ekspresija, dignitet, vrijednost iskazane riječi zajedno s estetskom vrijednošću izraza - i kad je zaokupljen politikom, kad se primarno posvetio politici, baveći se politikom aktivno - ne prestaje biti važnim, pa mu je stoga utoliko više stalo do jezika kao medija tog izraza koji *bitno* omogućuje izraziti sve što mu je *bitno*. Zato u aspektima kulturološkog djelovanja Starčevićevog ne smije biti prešućen (uz ostala područja što ih se zaobilazi) također ni nerealizirani Starčevićev angažman za jezik, jer čak i u svom čisto filološkom obliku ima osim književne, nacionalne, još i estetičku crtu. Zagovarao je etimološki pravopis, no ujedno i njegovu estetičku dimenziju tj. *eufoniju* i govora i pravopisa, na što je već ovdje upozoreno, ali nije na odmet ponoviti: »Piši tako da te tvoj narod razumie i da uho slušatelja ne vriedaš«. I dok se Kurelac zalaže za istinu izraza i etički karakter jezika, Starčević uz istinu i etičnost ujedno ne propušta ni estetski momenat. Pri tome se Starčević doista najneposrednije zauzima za interese upravo *hrvatskog jezika*. Konkretno. Ne petljajući ništa s apstrakcijom »našeg« jezika. Hrvatskom će jeziku Starčević obraniti tradiciju, ime, razvijenost i ljepotu, vrlo rano, već u vrijeme dok su njegovi pogledi na jezik bili srodni onima strica mu Šime Starčevića, zatim itekako opravdanim shvaćanjima glavnog predstavnika zadarske škole Kuzmanića (s kojima djeluju Ivičević, Vrdoljak i drugi), a u Slavoniji s praktično identičnim pogledima

⁶⁴ (STARČEVIĆ, Ante) (potpisano velikim slovom Sigma), *Dubrovnik, cviet narodnog književstva, svezak drugi za godinu MDCCCL*, urednik Matija Ban, Narodne novine, Zagreb XVII/1851 broj 230., str. 662. - U novije vrijeme *Polemike...* knjiga IV. (isto kao ovdje u bilješki 23).

⁶⁵ MATOŠ, Antun, Gustav, *Mi i oni*, Hrvatska sloboda, III, broj 117, str. 1 i br. 118, str. 1., Zagreb 25. i 27. V. 1910; citirano prema Sabrana djela, izdanje Zagreb 1973, sv. XIV., str. 87.

⁶⁶ Budući da se u Hrvatskoj tzv. »stručnoj« književnoj i uopće kulturnoj historiografiji ne zamjećuju pokušaji potrebnih korektura i bitnog poboljšanja u smislu pozitivnog odnosa spram Starčevićevog situiranja u povijest hrvatske književnosti pisac je ove studije naknadno za informiranje šire publike, objavio esej *Ante Starčević i književnost*, »Glasnik HDZ«, broj 32 i 33 od 7. i 14. XII. 1990.

Katančićevim (izuzev Katančićevih zabluda o »ilirskom« podrijetlu). Otud već na samom početku intelektualnog, duhovnog puta Starčevićevog, pa tako i pri shvaćanju fenomena jezika postaju vidljivi, a i međusobno povezani jasni razlozi Starčevićevog ne samo političkog, nego i kulturološkog početnog, no i trajnog razilaženja sa Strossmayerom. Jer dok Starčević idealno, idealistički, donkihötski brani golo ime već gotovo preimenovanog hrvatskog jezika braneci ga upravo kao *hrvatskog*, imena, kojem je prijetila opasnost da ga se utopi u tmine povijesnog zaborava, Strossmayer snagom realnog biskupskog katoličkog autoriteta, s političkim zaleđem odobravanja carskog Beča i eksploatacije slavonskog bogatstva 1851. preporučuje (!) svom kleru *Rječnik srpski* Vuka Stefanovića Karadžića. Kao da u Slavoniji ne postoji - Katančić!⁶⁷ Uz sve druge stvari očito je i moment jezika u svojoj nacionalnoj, filološkoj, pa i, kako god se činilo zapanjujućim, estetičkoj strani, bio jedan od bitnih uzroka, što je - između raznolikih političkih razloga - Starčević postao »razočarani Ilirac«. Jer Starčević je očito u svoje vrijeme imao neposredno pred svojim očima istine i spoznaje, za koje se danas itekako valja potruditi da bi nam postale dostupne i omogućile kompleksno razumijevanje Starčevićeve osobe, pripadne mu epohe i Starčevićevog djelovanja.⁶⁸ Naime, i s pozicijom

⁶⁷ Strossmayer je pismom od 21. studenoga 1851. »uputio svećenstvu svoje biskupije 'poziv k pretplati na *Rječnik srpski* (jugoslavenski) koji u Beču izdaje Vuk Stef. Karadžić«; navod prema Vladimir KOŠČAK, *J. J. Strossmayer* (četvrti nastavak feljtona s naslovom »Velikodušna narav dakovačkog biskupa«), »Vjesnik«, Zagreb LII/1991, broj 15617, str. 10, utorak 10. III. 1991). (Usporediti također Koščakovu monografiju o Strossmayeru). - Dodajmo da je u to doba već odavno (1831) tiskom objavljeno *prvo kompletno hrvatsko izdanje Svetog Pisma*, kao cjelina, u Katančićevom *ikavskom* prijevodu, dakle u najraširenijoj verziji autohtonog hrvatskog jezika, koji Katančić naziva »jezik slavno-ilirički izgovara bosanskoga«; Katančićev *Riječnik* (= *Pravoslavnik, Etymologicon Ilyricum*, 1488 stranica rukopisa) nije objavljen (uostalom kao ni Vitezoviće!) ni do danas. Niti ga je Strossmayer preporučivao, niti kao Mecena pomogao objavljivanje! A fabuliranje o tome kako je Mažuranić kasnije potezom pera »spasio« hrvatsko ime hrvatskom jeziku čista je historiografska mistifikacija.

⁶⁸ Starčević je vjerojatno mogao (a i morao) znati što je sve u ime Hrvata npr. bilo odbijeno u pregovorima s Mađarima (svakako ne u hrvatskom interesu), što nije smetalo Ilirce i Jelačića da se angažiraju protiv Mađara (naredba za početak napada ide preko Strossmayerovog pisma!), i da su sa svojim pristalicama svakoga tko ne misli poput njih nazivali »mađaronom«, što je išlo tako daleko da je biti Hrvat, nazivati se Hrvatom, značilo »biti« mađaron, u značenju *izdajica* »narodne stvari«! Što su interesi Hrvata bili prešućeni, zapravo eliminirani, prekriveno je šutnjom, prešućivanjem, te kojekakvim ideološko-historiografskim floskulama. Prema pismu Grofa Kulmera Bathyany i Deak nudili su 1848. da će se s Hrvatima sporazumiti mirnim putem. Oni žele učiniti Hrvatima sve koncesije, dapače i onu hrvatskoga govora u ugarskom saboru. Slavonija neka ostane podvrgnuta banu i cijela granica, ali ubuduće ban da ima primati naloge od ugarske vlade. Ako se ne bi s naše (tj. hrvatske op. Z. P.) strane pristalo na to, onda su spremni pristati na potpuno otepljenje Hrvatske i Slavonije od Mađarske. Srpske stvari, žele odvojiti od naših«;

»razočaranog Ilirca« svojim angažiranjem za ime, a time i karakter hrvatskog jezika, stoji Starčević kao početak ne samo novog političkog, nego upravo novog kulturnog, umjetničkog i estetičkog razdoblja.

Neprevidenim, »neprevidanim« i nefalsificiranim nužnim uočavanjem vrijednosti različitih aspekata Starčevićevog rada dobiveni su argumenti za njegovo uvrštavanje u žive sklopove hrvatske nacionalne *duhovne* povijesti. Ne dakle samo tzv. političke povijesti, nego i književne, umjetnički-esetske, kulturološke uopće. Preokupacija hrvatskim jezikom, od njegovog opstanka i biti do estetičke dimenzije izraza, zajedno s evidentiranjem, prepoznavanjem književnog i upravo poetskog talenta Starčevićevog, nisu ovdje izvedeni samo kao još jedan »dokument« ili »podatak« u kulturnopovijesnoj afirmaciji Starčevića, nego baš kao važni momenti orijentacije. Kritički pri tome, dakako, uzimajući u obzir povijesni horizont, kao i granice povijesnog, no i Starčevićevog osobnog obzora, zajedno s nekim njegovim evidentnim promašajima. Ne treba prešućivati one - uostalom relativno rijetke i malobrojne - Starčevićeve tvrdnje koje danas nisu prihvatljive. Neprihvatljivost njihova međutim ne smije biti provedena *simplifikatorski, generalizacijama, bez dubljih interpretacija*. Bez dubljih spoznaja i tumačenja razloga! Najčešće se kvalifikacije Starčevića, osim puke ideološke konfrontacije i diskvalifikacije, čak bez nekog snobovskog distanciranja spram plebejskog steklištva, provode sasvim površnim negacijama, ove pak pukim »analogijama«, »usporedbama«.⁶⁹ Postojanje mogućih prigovora kao i stanovitih aporija u Starčevićevom učenju i opusu traži modernu hermeneutiku i obrazloženja, te ne dopušta biti samim sobom »argumentom«, kao što nikada neće biti dovoljnim razlogom za prečesta nimalo slučajna, no nikad valjanije obrazložena omalovažavanja,

Vladimir KOŠČAK, J. J. Strossmayer, *Vjesnik*, Zagreb LII/1991, broj 15616, str. 7., (11. III. 1991).

⁶⁹ Primjer: teze kojima se kadgod hoće reći da Starčević tobože u ime Hrvata i »velike Hrvatske« radi ono isto što Karadžić za Srbiju stavom i tekstom *Srbi svi i svuda*, pa se stoga kaže da je Karadžić naprosto »pandan Starčeviću«! Ili još gorje, obratno, da je Starčević »pandan Karadžiću«! Osim površnosti, a za Hrvate uz to i suviše velike štetnosti takvih neosnovanih tvrdnji, te su »analogije« naprosto netočne. Zaboravlja se ponajprije u takvoj usporedbi da se Starčević 1) razlikuje od Karadžića obrazovanjem, *razinom i širinom obrazovanja* (jer je Karadžić kao autodidakt imao skromnu, čak i filološki oskudnu naobrazbu); 2) razlikuje se *svjetonazorno, pozicijom nazora na svijet* i također opet intelektualnom *razinom*, posebice mogućnošću *eksplikacija*, zajedno s različitošću htijenja i orijentacija, te 3) Starčević i Karadžić pripadali su *različitim povijesnim epohama* uključivši diferencije u genezi pripadnosti različitim kulturnim sferama.

U tom smislu neprihvatljivih, spomenutih i sličnih navedenih i navedenih, a neodrživih usporedbi, pa i negacija, što ih se inače nerijetko susreće, naći je mjestimice kod Mirjane GROSS, a u novije vrijeme npr. također u feljtonu Ivo BANAC, *Hrvatsko jezično pitanje*, *Vjesnik*, Zagreb LII/1991. Sada i kao knjiga u hrvatskom prijevodu, pod istim naslovom, Zagreb 1991, biblioteka »Most« (The Bridge).

mimoilaženja, prešućivanja, falsificiranja, minoriziranja, ili čak optužbe. Ni na političkom, no isto tako ne ni na kulturološkom uopće, dakle ne ni na književnom, umjetničkom i načelno estetskom planu.

Interpoliranjem Starčevića u kulturnopovijesni neksus dobit ćemo s nužnim uvažavanjem onoga što je kod njega bilo i ostalo istinski važno i vrijedno drugačiju artikulaciju zbivanja u hrvatskom 19. stoljeću, drugačiju od uporno lansiranih varijanata »standarda«, u koje su dosad kod većine uglavnom neadekvatnih prikaza bile utopljene Starčevićeve zasluge. Ovo uzajamno, reverzibilno, kružeće osvjetljavanje doista ima dvostruko značenje i dvostrukog je važenja. Važno prije svega radi razabiranja točnih koordinata neprijeporno visokih vrijednosti navlastito nekih strana samog Starčevićevog rada, no i djelovanja u cjelini, jer one ostaju isuviše apstraktnim izvan povijesnog konteksta. No također iz još jednog, drugog zamašnog razloga: u pravoj interpretaciji nazora i djela Starčevićevih kao »začinjavca« realizma leži ključ nove adekvatne periodizacije hrvatske književne, umjetničke i uopće kulturne povijesti 19. stoljeća, iz čega slijedi niz ostalih novih spoznaja; dakako, s neizbježnim refleksima odnosno reperkusijama i za dvadeseto...⁷⁰ Važi to podjednako za »specijalne« regije nenapisane povijesti hrvatske filozofije, s kojih bi trebala dopirati snažna osvjetljenja u još »specijalnija« područja na kojima mora i može aplikativno biti riječ o hrvatskoj estetici kao i njenoj novijoj povijesti, a na koje se ona proteže istinski stvarno ili zasad još samo potencijalno, ali nemimoilazno i neotklonivo postulativno; stoga se, dakle, sve to, napokon, istinski reflektira na cjelokupnu hrvatsku povijesnu, modernu životnu zazbiljnost.

⁷⁰ Za genezu se Starčevićevih povijesnih polazišnih točaka ovdje eksplicite insistiralo na uvažavanju europskog konteksta, na komponentama klasicizma i romantizma, na njihovom amalgamu romantičnog klasicizma, na misaonom uporištu Starčevićevom u novovjekom prosvjetiteljstvu i osebujnom shvaćanjau znanosti u stoljeću pozitivizma, s pozadinom velike antičke tradicije. Aktiviranjem tog kompleksa, što se istinski autentično dogodio kod Starčevića pokrenuti su oni povijesni, duhovni, kulturološki, pa i politički procesi koji čine realnu, zbiljsku povijesnu podlogu za reinterpretaciju provedene raspravom *Problemi poetike i estetike u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća* sa svim konzekvencijama.

Ususret estetičkom psihologizmu Moderne

1.

Razložito je i razumljivo što se u historiografskim prikazima pojedinih umjetničkih pojava i razdoblja, kako njihove prakse tako i teorije, u traganju za momentima prave povijesnosti, između ostalog, insistira na komparativističkim istraživanjima kao jednom od važnih metodoloških postupaka i pomagala kada se povlače paralele i konstatiraju međusobni utjecaji različitih kulturnih sredina odnosno središta. U primjeni na fenomene raznorodnih profila i dimenzija ili, konkretno, na hrvatsku historiografiju kulture i umjetnosti takvi postupci, uz ostalo, korisno služe vrijednosnom orijentiranju koje otklanja podjednako samozadovoljno precjenjivanje, no također i vrlo često neopravdano potcjenjivanje nacionalnih duhovnih i umjetničkih nastojanja. Navedeni postupci uspostavljaju važan uvid u relacije i korelacije koje čine ono što se ne bez razloga postulira kao europski odnosno svjetski kontekst. Ali samo u slučajevima kad se metodologija provodi svestrano, a ne jednostrano, zatim kad se provodi kritički, te napokon i prije svega kompleksno, s uvažavanjem - kako je pri konkretnim istraživanjima već više puta naglašavano - figurativno rečeno: faktora proporcionalnosti zajedno s koeficijentom specifičnosti.

Pogrešnom treba smatrati metodologiju koja se oslanja samo na jedan izolirani momenat ili pak pre naglašava samo jedan tip relacija ili determinanti neke kulturnopovijesne pojave ili cijelog razdoblja. Paradigmatičan je slučaj kada se insistira samo na utjecajima. Inovacije su tad reducirane na import, koji, doduše, načelno ne treba negirati, no koji, ukoliko je samo import ne sadrži misaonu punoću: ni za sam import, ove ili one pojave, ovaj ili onaj utjecaj, ni za njihove interpretacije. Tako se razmede 19. i 20. stoljeća u hrvatskoj kulturnoj i umjetničkoj povijesti nerijetko isključivo svodi na tumačenje utjecajima iz Beča, Praga i Münchena, (dijelom također iz Italije, a već od ranije, a sada ponovno Francuske), pa se katkad čini kako nisu ni postojali utjecaji drugih kultura i središta, a kamoli da se pomišlja na vlastite domaće komponente, nužne pretpostavke i specifičnosti. Kao da se radi o više ili manje uspješnom presađivanju ili

još gore pukom oponašanju i mehaničkom prenošenju. Da ima i takvih pojava, prečesto nažalost i suviše doslovnih, mora itekako biti uzeto u obzir, kao što nitko pametan neće poricati važnost, pa dakako i plodotvornost svega što se može kvalificirati zajedničkom kategorijom - utjecaji. (Posebice nordijski utjecaji, zatim poljski, poslije realizma nešto skromniji, ali kompliciraniji ruski, generalno njemački, zatim islamsko-orijentalni, dakle ne samo austrijski etc., etc).

Međutim, ono što se pri tome sasvim pogrešno propušta jest ponajprije smisao i karakter samih utjecaja, a zatim otkrivanje, identificiranje i fiksiranje pretpostavki koje omogućuju (ili pak limitiraju) svaki utjecaj. Interpretativno je itekako značajno ustanoviti u kojoj mjeri i na koliko plodnom tlu se javlja neki od konkretnih utjecaja, s kojim i kakvim konzekvencijama, Međutim, da se neki utjecaji uopće mogu pojaviti, moraju biti dozreli stanoviti preduvjeti, jer se određeni utjecaji ne mogu javiti u svakoj ili bilo kakvoj situaciji, kao što u svakoj situaciji nisu ni mogući na jednak način. Tako historiografskom fiksiranju fakata nužno mora za njihovo razumijevanje biti pridodano istraživanje i fiksiranje pretpostavaka, bilo da je riječ o utjecajima, bilo čak o samoniklim ili specifičnim »pripremnim« kulturnim pojavama. Jer kao što stanovite kulturne fenomene i epohe modelira mogući zbir utjecaja, tako im isto specifičan modus daje konkretan kompleks uvjeta i preduvjeta kao zbijskih pretpostavki pojavljivanja.

U hrvatskoj kulturnoj historiografiji najčešće manjka upravo konstatiranje i smisleno interpretiranje pretpostavaka. Preduvjeta! Povijesnih preduvjeta! I to na više načina. Ukoliko se uopće dotiče to pitanje svodi se nažalost jedino na klišeizirane, vrlo površne političke i eventualno, vrlo shematizirano, društveno-ekonomske pretpostavke odnosno preduvjete. Sve i suviše često s vrlo sumnjivom vjerodostojnošću. Vlastita se hrvatska duhovna, kulturološka tradicija uzima u obzir samo iznimno i sasvim jednostrano, pa u takvim slučajevima tad pretjerano, s preuveličavanjem, kao što je primjerice forsiranje deseterca i dijela dubrovačke književnosti u ilirizmu. Ili obratno: s minimaliziranjem, negativistički, a najčešće - nikako. U najvećem je broju slučajeva vlastita tradicija zanemarena posve. Ima uz to još jedan specifikum hrvatske kulturne povijesti: ako tu i tamo dotakne na vrlo simplificirani način ideološke premise kulturnih i umjetničkih fenomena, bez kritičkog produbljivanja i propitivanja kompleksnosti njihove pozadine, ona gotovo u pravilu, u golemoj većini potpuno zanemaruje teorijske komponente, teorijske pretpostavke pojava i njihovog razumijevanja.

U izlaganju koje slijedi bit će izveden jedan pokušaj drugačijeg postupka, tj. otklanjanja apostrofiranih propusta na primjeru Moderne; pokušaj da se na konkretnoj građi demonstriraju neke pretpostavke koje su postupno početno, tako reći od sasvim priprostih oblika malo po malo

nicale tijekom druge polovice 19. stoljeća, tj. svršetkom devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća; tlo na kojem se isprepliće nacionalna »lokalna« »tradicija« atmosfera domaće situacije s utjecajima koji dopirahu iz Europe i svijeta, pripadajući tako kao domaća tradicija zajedno s utjecajima na posve autentičan način svijetu i Europi. Naravno, samo se po sebi razumije da ni same »pretpostavke« i tzv. domaća hrvatska tradicija također nije bez isto takvog ispreplitanja, koje će ovdje biti respektirano, s tim da se radi metodološkog pojednostavljenja i usmjerenosti pažnje na razmede stoljeća, ovdje ne može ulaziti u njegovu kompleksnost.

Razmede 19. i 20. stoljeća ima u hrvatskoj kulturnoj historiografiji ustaljeno ime Moderna i ono će ovdje biti konzekventno korišteno kao prihvaćen termin, te ga treba razlikovati od terminološkog značenja u debati oko »postmodernizma« gdje naziv »moderna« najčešće znači umjetnička i duhovna kretanja prve dvije trećine 20. stoljeća ili čak označava cijelu epohu modernog doba - od prosvjetiteljstva dalje¹. Hrvatska Moderna, u sklopu srednjoeuropskog kulturnog kruga, no ne bez drugih europskih i svjetskih utjecaja, zapravo je razdoblje koje obuhvaća otprilike dva desetljeća, od oko 1890. do zaključno oko 1910. godine. U književnosti to su za početak godine prvih objavljeni 568 ZH, prvih tekstova Janka Leskovara, te nekih specifičnih zrelih radova Vojnovića i Gjalskog, a u slikarstvu počevši od Crnčevićeve münchenske faze (»Djevojčica« i »Slavonac runi kukuruz«), te prvog nastupa nove generacije hrvatskih slikara na međunarodnoj izložbi u Zagrebu 1891A; završno to su datumi zrelih književnih radova Galovića i Kamova ili Miroslava Kraljevića u slikarstvu (prije, oko i poslije 1910) kad su se već jasno zacrtale nove povijesne tendencije, nove i drugačije od onih epohe razmeda stoljeća.

Označeno razdoblje, što s pravom nosi naziv Moderna, epohalno je strukturirano kao dovršeni proces povijesne uspostave pluralizma »izama«, pluralizma umjetničkih struja i pravaca, što je u Hrvatskoj in nuce započeo rađanjem realizma sredinom 19. stoljeća (poslije 1850: Ante Starčević, Đimitar Demeter, Adolfo Veber-Tkalčević, Janko Jurković, Mato Vodopić)². Taj pluralizam umjetničkih pravaca i struja jednim dijelom je produkt prethodnog kulturnog zbivanja u Hrvatskoj 19. stoljeća, a uz to evidentno još i važnih utjecaja sad bližih i sad opet jačih kulturnih središta i nacija. No utjecaje iz Europe i svijeta kao ni domaće povijesne pretpostavke nije dopustivo vidjeti samo na planu fenomena umjetnosti, umjet-

¹ HABERMAS, Jürgen, *Filozofski diskurs moderne*, Zagreb 1988; »Pu tom je diskursu moderna, od kasnog 18. stoljeća nadalje, uzdignuta na nivo filozofske teme«; Predgovor, str. 5.

² Razvijanje teze i argumentacije za ovu nužnu inovaciju hrvatske kulturne historiografije vidjeti u tekstu Zlatko POSAVAC, *Problemi estetike i poetike u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća*, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, Zagreb XII/1986, br. 23-24, str. 127-154; sada na početku ove knjige.

ničke prakse svih umjetnosti, nego nezaobilazno i na planu - teorije. I upravo će jedna od teorijski epohalnih determinanti Moderne, u nekim aspektima svoje geneze tj. u modalitetima, u načinima kako se po svojim pretpostavkama postupno radala u Hrvatskoj, biti predmetom ovog razmatranja. Riječ je o psihologizmu Moderne.

* Psihologizam je jedna od teorijskih konstitutivnih odrednica odnosno bitnih komponenti Moderne. Kao produkt pozitivizma devetnaestog stoljeća na planu estetike predstavlja dio epohalne preobrazbe dotadašnje objektivističke estetike u subjektivističku; u Evropi, u svijetu, pa i u Hrvatskoj. Na umjetničkom planu, izrazito na polju književnosti, dominantni je karakter prethodnog razdoblja (realizma od sredine stoljeća do oko 1870, s priklonom naturalizmu od oko 1870. do 1890) sociološki, da bi u doba Moderne postao evidentno pretežno psihološki. Dakako da je već u razdoblju realizma-naturalizma, kad se od umjetnosti zahtijeva da donosi »prizore iz života«, »slike iz života«, da istinski prikazuje život, »realno« onakav kakav jest, logično bilo što se zahtijevalo poznavanje psihologije i psihološki vjerno prikazivanje ljudi. U Hrvatskoj taj zahtjev ističu primjerice sredinom 19. stoljeća već Demeter i Jurković. Ali programski je subjektivno doživljajna sfera kao iznijansirana psihologija došla u prvi plan tek na razmeđu stoljeća, u doba Moderne. Tada to znači nasuprot prikazivanju vanjskog svijeta i zbivanja, onog objektivnog, prijelaz na unutrašnji svijet, na prikazivanje unutrašnjeg bogatstva čovjeka i njegovog života, u kojem se subjektivitet ne izbjegava, nego uzima kao pravo i prednost, kao primarno područje autentičnosti, pa samim tim također estetičke umjetničke prakse i - teorije.

* Teorijski definitivno subjektivistički utemeljen estetički nazor psihologističke provenijencije bio je za hrvatsku Modernu artikuliran početkom 20. stoljeća³. Bit će to učinjeno iz horizonta poznavanja europske za onda potpuno suvremene i aktuelne estetike, a kod kuće u Hrvatskoj, u osloncu, što je vrlo zanimljivo, ne na psihologistički-pozitivističke predradnje (npr. Ljudevita Dvornikovića), nego na nepozitivistički prezentiranoj tematici estetskih čuvstava kako se taj problemski sklop javlja i razvija postupno tijekom druge polovice 19. stoljeća. Na koja su se djela i autore svjetske odnosno europske teorijske literature oslanjali istaknutiji hrvatski teoretičari lako je vidljivo iz njihovih vlastitih tekstova, gdje će svoje uzore svaki od njih navesti eksplicite; utjecaji se, dakle, identificiraju lako. Ali ono što za hrvatsku kulturnu povijest nije na prvi pogled vidljivo, a nije ni samorazumljivo, to su pretpostavke, preduvjeti domaće

³ Opširnije o tome vidjeti u tekstu POSAVAC, Zlatko, *Estetički nazori Alberta Bazala u doba hrvatske Moderne*, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, Zagreb XIV/1988, broj 27-28. Sada četvrta rasprava u prvom dijelu ove knjige; također usporediti još i studiju o Ljudevitu Dvornikoviću.

kulturne klime, horizonta i dosegnute razine. Teško je zamisliti psihologizaciju estetike tamo gdje ne bi uspostavljena bila ni elementarna psihologija. Zato kao povijesnu pretpostavku pojave psihologizma umjetničke i teorijsko-estetičke hrvatske Moderne valja vidjeti u postupnom specifičnom načinu povezivanja psihološke i estetičke tematike.

Sve kritičniji odnos prema psihologizmu općenito, a također prema subjektivistički fundiranoj estetici kao i estetici doživljaja, što se pojačavao tijekom 20. stoljeća, ne smije biti zaprekom istraživanjima spomenutih fenomena i utvrđivanju njihove povijesne funkcije. Kritičnost ne smije zastrijeti, nego naprotiv izoštriti pogled za identifikaciju i profilaciju te funkcije.

2.

U povijesti hrvatske estetike svi važniji tekstovi do negdje otprilike sredinom 19. stoljeća nisu pisani materinskom, nego na nekom od stranih jezika, pretežno na latinskom i talijanskom. U drugoj polovici 19. stoljeća još će u Hrvatskoj biti važnih estetičkih tekstova pisanih talijanski ili njemački, ali se kao mjerodavna i faktografski točna može uzeti konstatacija da se od sredine 19. stoljeća postupno javljaju znanstveni teorijski, pa i estetički tekstovi na hrvatskom nacionalnom jeziku. Ilirizam, kao forsirana političko-ideološka zabluda, (a možda i proračunata mistifikacija), nije pokazivao interes, niti je naglašavao potrebu stvaranja u Hrvatskoj viših oblika duhovnog života. Ilirizam ne razvija ni znanost, ni filozofiju u nacionalnom jeziku Hrvata, pa su iznimni, sasvim rijetki tekstovi koji dotiču estetičku tematiku narodnim jezikom. Tek ponešto u okviru književnosti. Prvi skromni koraci sustavnog transfera teorijskog rada u naroni jezik Hrvata počinju sredinom 19. stoljeća, poslije 1848. pa dalje. Ranija, vrlo rana i davna, kadgod i vrlo duboka nastojanja povijesno su kronološki trajni, uvijek iznovični pokušaji, permanentno inicijativni, ali neustaljeni. Svršetkom 19. stoljeća i početkom 20. taj proces je završen, pa koliko god se tektonski potresi i nasilne preorijentacije hrvatskog književnog jezičnog standarda ne smiruju, a stručna terminologija nije ustaljena, to se ipak može reći da je tijekom proteklih pola stoljeća nacionalni jezik Hrvata ušao u suverenu i legitimnu teorijsku porabu. Bilo u obliku cjelovito koncipiranih školskih knjiga, bilo pak problematskih rasprava, pa i cjelovitih djela. (Drugo je pitanje što se bez podvale i prevare može smatrati hrvatskim nacionalnim jezikom: u pravopisu, gramatici, sintaksi, leksici). Među područjima koja su na tom planu imala znatnu ulogu nalazi se u preplitanju s pedagogijom i ovdje za estetiku relevantna - psihologijska tematika.

Već je rečeno da je u zahtjevima umjetnosti, a navlastito književne kritike bilo eksplicitnog pozivanja na psihologiju. Samo radi primjera navedimo kako Janko Jurković 1855. u tekstu *Moja u kazalištu* protestira protiv neprirodnog sentimentalizma i dramskih prikaza situacija koje su »psihološki posve neistinite«. Pozivanje na psihologiju postalo je iz desetljeća u desetljeće sve eksplicitnije, da u vrijeme deklariranog nastupa realizma i naturalizma postane gotovo programatsko, pa se s tim kao povijesnom stečevinom tad na specifičan i modificiran način ulazi u razdoblje Moderne. Ali ono što u svim tim slučajevima treba naglasiti sastoji se u činjenici da u okviru književnosti pri tome nije bilo riječi ni o kakvoj konkretnoj filozofskoj ili znanstvenoj psihologiji unatoč prizivanju na znanost. A to znači: nije bilo riječi o psihologiji u horizontu teoriji. Pa ni estetičke. Elementi teorijskog pristupa relaciji estetike i psihologije, estetičkog i psihološkog, navlasitio kad nije tematizirana specijalnim djelima i raspravama, nalaze se tijekom 19. stoljeća prvobitno u pedagozijskim i psihologijskim priručnicima. Ova vrst literature u Hrvatskoj od samog svog početka, od svojih prvih pojava sredinom 19. stoljeća, smatra potrebnim zahvatiti estetičke aspekte svog predmetnog područja.

Prve tiskom objavljene školske knjige iz pedagogije narodnim jezikom ne propuštaju, iako tek sasvim skromno, čak preskromno, dotaknuti estetičku tematiku. Prevedene su s latinskog, a objavljene u Budimu, »u štampariji kralj. sveučilišta« 1849. godine. Tako u knjizi *Znanost odhranjivanja* koja u podnaslovu ima oznaku »za porabu učiteljskih semeništah« čitamo: »Pod čutjenjem dobrog ukusa - sensus aestheticus - razumevamo onu slast i radost, koja se rađa u nama, kad vidimo ili uživamo štogod, što je lepo, krasno, pristalo, uredno, itd« s napomenom da »čutjenje dobroga ukusa imade veliku moć i na čudorednost...«⁴

Na samoj sredini 19. stoljeća izišla je u Zagrebu 1850. *Obuka malenih*, knjiga kojoj je autor profesor zagrebačke bogoslovije, inače pisac klasicističkih stihova, dr. Stjepan Ilijašević; (*Izabrane pjesme* objavio je u vlastitoj nakladi tek 1876. godine). Premda u *Predgovoru* knjizi *Obuka malenih* spisatelj za sebe kaže »nisam prijatelj pustih teorija, već pravog praktičnog života; jer malo vredi glava bez očuh; i zato prvo i drugo stopio sam ujedno«, ipak knjiga osim pedagoških uputa sadrži elemente logike i psihologije. Tako Ilijašević piše: »Naša duša osim moći poznajuće (=spoznajne) nakitjena je moću čutećom, to jest ona osetja i liti čuti u se učinjene utiske predmetah unutarnjih i spoljašnjih«, a »ovu duševnu moć čutjenja zovemo serce«. Ilijašević ističe da »um i serce stoje u savezu«, s opaskom,

⁴ (Bez oznake autora) *Znanost odhranjivanja*, Budim, s. a. Treći dio, *O posebno i uporavljenoj znanosti odhranjivanja*, paragraf 70., str. 155-156.

da treba imati na pameti kako »oplemenjenje serca nije uvijek skopčano s izobraženjem uma«⁵.

Nabrajajući različite vrste čuvstava Ilijašević eksplicitno navodi u posebnom paragrafu »čuvstvo lepote« za koje kaže: »Opažanje lepote rada ovu čut; - ona uznaša čoveka verhu bezrazložne životinje i umnožava razkošu života, ona uznaša čoveka verhu bezrazložne životinje i umnožava razkošu života, ona čoveka potiče na veličanstvene čine i njoj mnoge krasote i plemenite umetnosti imamo zahvaliti ona štiti i promiče čudorednost...«⁶ No, napominje Ilijašević, »treba paziti, da se čuvstvo lepote neizvergne, i ne bude na ušterb čudorednosti, već da bude pod žezlom razuma«, dodajući u bilješci pri dnu stranice: »Za poslugu oplemenjenja čuvstva lepote, služi obćenje s ljudmi nježna ugladena vladanja i čitanje romantičkih knjigah. Ali kada? - Samo onda, kad onim ljudem čut poštenja klica u grudih«⁷.

Enciklopedija Jugoslavije (prvo izdanje, 1965, sv. 6, str. 455) kaže da je »prvi originalni udžbenik pedagogije« u Hrvatskoj napisao Stjepan Novotny »učitelj věronauka, pedagogije i didaktike na kr. učiteljištu zagrebačkom«. Bila je to »učevna knjiga za kralj. učiteljišta u našoj domovini« (Hrvatskoj!? - op. Z.P.) objavljena u Beču 1867, »u c. kr. nakladi školskih knjigah« pod naslovom *Gojitba i obća učba*. Dotičući područje psihologije Novotny kaže: »dušoslovno gradivo priredio sam po čuvenoj psychologiji Dr. W. Essera, koju ne mogu dosta preporučiti«. Za »moći duševne« navodi: »Budući djelovanje duše po spoznanju, čutjenju i žudnji proměne stanja unutarnjega izražava, to imamo i tri moći duševne: 1) moć spoznaje b) moć čutjenjah i c) moć žudnjah«⁸; zatim dalje: »Moć duše, kojom očutimo proměne vanjskim utiskom učinjene, zovemo moć čutjenjah, a sam utisak ovakav u duši primljen jest čut. Kad utisak ojača djelovanje duše, tada joj godi i zove se čut *ugodan*, kada joj pako stegne djelovanje, tada joj negodi, neprija i zove se *neugodan čut*. Duša čuvstvuje, a ne tēlo; jer je ovo tvar, koja nečuti nikakova utiska, kada se duša rastavi od njega«. Klasifikacija je slijedeća: »Po raznih predmetih, kojima se bavi moć spoznaje, raspadaju se i čuti na razno. Imamo čuti estetičnih - *krasnočuti* (lepota, rugota itd.), čudorednih - moralnih (čuvstvo dobra i zla); *nabožnih*, religioznih (čuvstvo věrnosti, pobožnosti itd); razumnih - rationalnih (čuvstvo istine itd)«¹⁰.

⁵ ILIJAŠEVIĆ, Stjepan, *Obuka malenih*, Zagreb 1850, paragraf 185 i 188, str. 194 i 195.

⁶ Op.cit., paragraf 196, str. 204.

⁷ Op.cit., str. 205.

⁸ NOVOTNY, Stjepan, *Gnojitba ili obća učba*, Beč 1867, paragraf 25, str. 36.

⁹ Op.cit., paragraf 35, str. 52.

¹⁰ Op.cit., paragraf 38, str. 56

Estetički je aspekt u tom kontekstu kvalificiran ovako: 'Čut za krasotu imade onaj, koj lahko nade i kome se bezobzirce dopada, što je krasno u kojoj stvari. Predmet je *krasan*, koj nam radi sastojinah svojih godi, neuzam obzira na korist. *Ružno* je ono, što nam se radi sama oblika nedopada. - Ako nam se koj predmet po obliku samom ne dopada, nu moć nazravanja i razmnive radi toga, što je ujedno veličanstven, samo ga s naporom shvataju, tomu kažemo da je *uzvišeno*. Ovome protivno zove se *ništavno*. O čovjeku, koji pravo oćuti, što je kraso i ružno, uzvišeno i ništavno, te uistinu o tome suditi može, kažemo da ima *ukus*«¹¹. U pokušaju pobližih određenja Novotny baš nije iscrpan, a niti inventivan, i gotovo da doslovce prenosi tekst Ilijaševićev (ili obojca imaju isti zajednički uzor): »Krasnoćut uznoši čovjeka nad nerazložnu životinju, umnožava razkoš života i potiče nas na čine veličanstvene. Njemu imamo zahvaliti na mnogoj krasoti i plemenitoj umćnosti; on štiti i promiće ćudorednost, osobito ako mu se pridruži živa vćera i dćtinski strah božji; stoga su krasoćuti vćredni i dostojni svake pozornosti i uvaženja«¹².

Navedeni tekstovi s fragmentima i ekskursusima u estetićku sferu iz pedagogije i psihologije zanimljivi su jedino kao naznake, dijelom kao sheme u kojima se naziru kasnije orijentacije. Isuviše su šturi, oskudni, skromni. Njihova je vrijednost u intenzitetu, punktalno, u pogotku katkad vrlo lucidne »intuicije«, ekstrahiranja bitnih teza unutar standardnih općih mjesta, nerjetko čak i klišeja, daleko više nego u »teorijskom izvodu«. Međutim, u vrijeme kad su već odavno publicirane prve domaće poetike (Macun, Sladović), u trenutku kad se hrvatskim jezikom pripremao prvi prijevod Aristotelove *Poetike*, kad Pavić objavljuje i prve temeljite studije o njoj također hrvatskim jezikom i kad će se uskoro javiti ne samo prve kritičarske, književne, nego i estetićarske diskusije, moglo se očekivati više. U tom povijesnom trenutku javljaju se, već su je javili ili će se upravo javiti na estetićkom planu radovima Veber, Starćević i Kurelac, zatim Kršnjavi, Rieger, Jurković, Kuhać, Pavić, Perkavac, pa i tada mladi Franjo Marković. Stoga će se pomak doista dogoditi također u sprezi estetike i psihologije. Još uvijek to nisu bile rasprave visokog teorijskog ranga, ali su pokazivale jednu osobitu crtu specijalnog, specijaliziranog interesa.

Orijentaciono usmjeravanje interesa iskazano je naslovom *Vrćdnost i korist dušoslovja za praktićan život i njegov upliv na umćnost i druge znanosti*, tekst, što ga je »u Požegi koncem lipnja 1869« napisao Josip Križan. Objavljuje ga »izvćstje o kraljevskoj maloj gimnaziji u Požegi koncem školske godine 1868-69« u »tiskari Miroslava Kraljevića«. Josip Križan je bio gimnazijski profesor koji je predavao matematiku, fiziku, povijest, prirodopis i njemaćki jezik; u godini objavljivanja svoje kratke rasprave bio je »doktorand filozofije«. Pisao je također studije s područja fizike i

¹² Op.cit., 1.c.

matematike, a 1887. objavio je i *Logiku*. Izrazito je zanimanje pokazao za psihologijsku tematiku, koju, kao što vidimo iz navedenog naslova, eksplicite stavlja u odnos prema estetićkoj sferi.

Križan je pisao: »Neizmćeran imade upliv psihologija na ućenje: (svih)... granah filozofije, tako na logiku, metafiziku, aesthetiku i ethiku«¹³. Skicirajući sasvim ukratko relaciju psihologije i važnijih filozofijskih disciplina Križan će posebno istaći: »Mnogo još veću pomoć pruža psihologija aesthetici. Ona ju ući uzroke i vćrela s kojih nam se dopada što je lćpo, i pokazuje joj u ćemu postoji aesthetićki sud, kako se on razvija i od inih psyhićkih stanjah razlikuje, kako na primer od radosti i žalosti, od uzbućenja nagonah i požudah itd. Psihologija nas ući granice pojedinih sferah umćnosti i od velike je pomoći kod analyse umotvorah«¹⁴.

Naćelni stav dobiva svoju konkretizaciju: »Na umćnost imade psihologija kao na tvorenje umćnostih i na njezinu kritiku veli upliv. Što se tiće tvorenja umćnostih, to je sigurno svakome dramatićkomu pesniku psihologićko znanje od velike potrebe... Znaćaj mora individualan život posedovati, a ne prosta slika biti; situacija se iz istih ćinah razviti mora i osobam priliku pružiti, da nam svoje nutarnje bitje pokazati mogu. Što se ćina tiće, mora pćsник ćvor spretnim naćinom zauzlati, te isto tako spretno razrćšiti znati; on mora zamćršenost okolnosti i okret udesa k sreći ili nesreći psihologićki istinito motivirati znati«¹⁵.

Analogno važi za likovne umjetnosti. Tako kipar »imade također duševno stanje pojedinih osobah spoljašnjostju ćovjeka izraziti, on dakle ćutjenja dotićene osobe kao i njezino duševno stanje poznati mora. On mora nadalje znati kako se ovo ili ono duševno stanje u licu i deržanju izraziti može; on mora kao Pigmalion znati u kamen život udahnuti. Isto je kod slikara, i on potrebuje psihologićko znanje, jer ne samo da imade lik osobe narisati, nego im mora svojom vćštinom i dušu dotićenoga ujedno vanjskim potezi nacertati, da se time kao umetnik pokaže, jer je kod njega nešto umćna samo ono duboko pronicanje u duševni život«¹⁶.

Citiranim tezama Križanovim nije moguće poreći stanovitu modernost, suverenom svremenost vlastitom dobu, kakva bi primjerena bila i mnogo kasnijim datumima, premda sam Križan nije pokazivao neke naroćite sklonosti takvim anticipacijama. Ukoliko se pak želi odrediti profil Križanove koncepcije psihologije i estetićkih nazora, onda valja reći da je

¹³ KRIŽAN, Josip, *Vrćdnost i korist dušoslovja za praktićan život i njegov upliv na umćnost i druge znanosti*, Izvćstje o kraljevskoj maloj gimnaziji u Požegi 1868-1869, II, str.7.

¹⁴ KRIŽAN, op. cit., str. 7-8.

¹⁵ Op.cit., II, str. 7.

¹⁶ Op.cit., 1.c.

riječ o provedbi Herbatovih shvaćanja, koja se generalno temelje na Herbartovom shvaćanju filozofije. Križan je to učinio u momentu kada Kršnjavi Listovima o praktičnoj filozofiji plasira u Hrvatskoj Herbarta, s tim da je kod Križana pač akcent na psihološku tematiku kroz koju se onda prezentira i estetička. Križan će taj psihološki aspekt razviti također u razmatranju *Ljubav, brak i obitelj s filozofičkog stajališta*, 1871, zatim kasnije serijom »psihologičkih razprava« u periodici gdje je sustavno izložio svoju psihologiju (»Hrvatski učitelj«, 1883, 1884 i 1885), te napokon u knjižici *Nauk o čuvstvih*, 1885.

Koliko god Križanov mali spis *Ljubav, brak i obitelj s filozofičkog gledišta* u mnogome danas djeluje kao naivna simplifikacija, ipak, osim što uspješno sugerira duh jednog minulog doba, ostaje zanimljiv po činjenici da uvodno smatra potrebnim upoznati čitatelja s »estetičkim čuvstvom, koje jest, rekli bismo, podlogom ljubavi ili barem često prvi uzrok ljubavi«¹⁷. Na taj način dodatno dobivamo sažet uvid u Križanovo estetičko naziranje ili, točnije, shvaćanje koje on prihvaća i koje nedvojbeno pripada herbatizmu, a koje će Križan zadržati i kasnije. Citiranjem pak nekoliko mjesta iz tog uvoda in extenso dobit će se jasna slika jednog općeg teorijskog mjesta što će se tog i slijedećih desetljeća u Hrvatskoj ponavljati vrlo često, te tako činiti jednu dominantnu estetičku komponentu.

»Estetičko je čuvstvo« - piše Križan - »s jedne strane uzko sa estetičkim sudom, a s druge strane s osjetnim čuvstvom ob ugodnom i neugodnom spojeno. Ali nam treba prvo od drugoga razlikovati. Čuvstvo dopadanja ili nedopadanja ili ljepote i ružnosti nesmiye se sa čuvstvom ugodnoga i neugodnoga zamijeniti, jer čuvstvo dopadanja ili ljepote jest posljedica upliva čitave forme osobe ili predmeta, koja iz istovrsnih čestih sastoji, dočim, ugodno čuvstvo jedno i to jedno osjetno draženje proizvodi. Tako npr. jedan glas sam za se nije nikada liep, nego ugodan ili neugodan. Čuvstvo dopadanja ili nedopadanja pobudi u nas glas istom onda, kad se sa više glasovah u akord složi. Mi se nadalje nismo sviestni, u čemu se ugodnost sastoji, mi znademo samo toliko, da uvijek sa draženjem nastaje, a opeta s njim prestaje; dočim smo si kod čuvstva liepoga ili kod estetičnoga uvijek sviestni, tko u nas ova čuvstva pobuđuje. Mi si možemo pače i predmet koji čuvstvo o liepom u nas pobuđuje i u česti raztvoriti, jer je sastavljen. Tako se npr akord u svoje glasove dade raztvoriti, dočim se predmet, koji ugodno ili neugodno čuvstvo pobuđuje, ne može raztvoriti, jer je jednovit«¹⁸.

17 KRIŽAN, Josip, *Ljubav, brak i obitelj s filozofičkog gledišta*, Napisaó za krasni spol dr. Križan u Varaždinu 1871, str. 9.

18 Op.cit., str. 7-8.

Upravo navedeni primjer, zajedno s temeljnim konceptom bit će desetljećima praktično bezbroj puta ponavlján. Križan, međutim, ne zataje samo na analitičkoj psihološkoj deskripciji nego se s tog polazišta upušta direktno u estetičku problematiku pa piše: Liepo jest... objektivno, dočim je ugodno subjektivno individualno, jer ono što čuvstvo o liepom pobuđuje, imade sveobću valjanost, dočim može ono, što je jednom ugodno, drugom neugodno biti, pače jednoj te istoj osobi može nješto sad ugodno a sad opet neugodno biti, jerbo je od zasićenja odvisno. Liepo imade osim toga svoju absolutnu i trajnu vrijednost, dočim vrijednost ugodnoga nije samo mimogredna i relativna, već je i ono uvijek sa požudom spojeno. Liepo razlikuje se i od koristnoga, jer liepo imade u samome sebi svoju vrijednost, a koristno dobija ju istom nječim drugim i to tim, čemu kao sredstvo služi«¹⁹. U tom kontekstu karakteristična je i slijedeća Križanova objecka: »Jer nas *estetično čuvstvo* tako brzo svlada, zato je ono nestalno. Često se događa, da kod drugog sukoba predmet ili osoba u nas čuvstvo o liepom ne pobuđuje više u tolikoj mjeri, jer to čuvstvo ovisi o našoj osobnosti, dakle je promjenljivo. *Estetički pako sud je stalan*, jer smo si ga poduljim promatranjem osobe ili predmeta stvorili...«²⁰.

Evidentno je kako Križan unatoč psihološkom horizontu razmatranja ima očitu ambiciju ostati vjeran objektivističkoj estetici, a u pogledu estetičkog suda intelektualističkoj, da ne kažemo racionalističkoj opciji. Ostajući na herbartovskoj liniji Križan će taj stav zadržati također i u specijalistički pisanoj knjižici, *Nauk o čuvstvih*, 1885, kada tematiziranje »čuvstvovanja« ima u Hrvatskoj signifikantno kulturnopovijesno mjesto: javlja se s jedne strane poslije uzorno pisane *Rasprave o ljepoti Antuna Kržana* iz 1874. godine, s čistom racionalističkom tezom o razumu kao organonu i kriteriju ljepote, koja je antitetička, no usporedna prodirnju estetičkog pozitivizma s postupnim jačanjem hrvatskog književnog realizma i naturalizma, te s druge strane, pojavljuje se neposredno uoči rađanja hrvatske moderne, u kojoj će psihološke preokupacije izbiti u prvi plan, a čuvstvo, emocija, duša, psiha, impresija, raspoloženje, »štimung« i »nervi« postati estetički, pa i umjetnički konstitutivnim. Ali Križanov spis nije otvorio to novo razdoblje, on ga pripravlja. Križan u *Nauku o čuvstvih* samo preciznije, strože i jasnije formulira svoje teze, no u bitnom ponavlja ranije zauzeto stanovište.

Estetičku problematiku obrađuje Križan u raspravi o čuvstvima posebnim paragrafom pod naslovom *Krasoslovna čuvstva*²¹. Rezimiramo li tu

19 Op.cit., str. 8; kurziv u tekstu Z.P.

20 Op.cit., str. 8-9; kurziv u tekstu Z.P.

21 KRIŽAN, Josip, *Nauk o čuvstvih*, napisao dr. Josip Križan, profesor kr. više gimnasije u Varaždinu, Zagreb 1885, paragraf 15. Autori, koje Križan najčešće citira, osim Herbarta i Zimmermanna, jesu Nachlowsky, Esser Kaulich, Lindner i dr.

njegovu kasnu poziciju navodeći ga doslovce, ona bi se sastojala u slijedećem: »Čuvstvo 'liepoga' je čustvo više, ono je posljedak *oblika*, tj. spojidbe pojedinosti, te djeluje u nas oblikom. *Čustvo ugodnoga* sdruženo je toli uzko sa *sadržajem* pojedinih čutnih osjećanja, da se od njih odieliti ne može«²². »Razlog ugodnim čutnim utiskom nemožemo iznaći, jer pojedinosti nisu razdielive; dočim razlog liepomu lahko iznademo i dokažemo, jer se on nalazi u odnošaju pojedinosti, koje su u cielost sastavljene. Tako ima ugodnost akorda svoj razlog u razstoju pojedinih glasova itd. Stoga imade liepo sveobću valjanost, ono je *nepromienljivo* i trajno, dočim je ugodno posebno, promienljivo i prolazno«²³.

U pogledu estetičkog suda teze su opet kako slijedi: »Ako se sudom dodaje predmetu svojstvo 'liep' ili 'ružan' onda se sud zove krasoslovan. Subjekt ovakvih sudova predstavlja nam krasoslovni predmet, predikat krasoslovna čuvstva...« s tim da »samo onaj čovjek, koji je u stanju izreći krasoslovan sud imade ukus. Nestalnost i promienjivost u krasoslovnom prosuđivanju kao i promiena u ukusu proizlazi od tuda, što se čistoj krasoslovnoj svoljnosti pridružuje korist, ugodnost, pa i slučajno čeznuće za predmetom«²⁴. Definirajući pak na kraju estetičko čuvstvo izbit će u prvi plan intelektualistička pozicija, jer, piše Križan, »možemo kazati da je krasoslovno cjelokupno čuvstvo ili čuvstvo liepoga ona duboka trajna svoljnost (dopadnost), što no ju u nas pobuđuje razumno shvaćanje predmeta, koji u svojem podpunom obliku neku višu ideu oživotvarava...«²⁵

Kao što je Križan svoju za esetiku interesantnu raspravu publicirao u gimnazijskom izvještaju, tako će to učiniti i Ernest Kramberger. »Program kraljevskog maloga gimnazija u Karlovcu« »koncem školske godine 1874« objavio je Krambergerovu raspravu *Ob uplivu muzike i poezije na naša osjećanja, čuvstva i naobraženje*. Rasprava se, osim kraćeg uvoda bez naslova, sastoji od dva tematska dijela: *Muzika* i *Poezija*. Pa premda nije zamišljena kao psihološka, svojim apostrofiranjem »osjećanja« i »čuvstva« uvlači estetsku problematiku u sferu psihološkog: »osjećanje... jest temelj liepih i uzornih naših čina i misli«²⁶. No ipak su Krambergerovi pogledi drugačiji od Križanovih.

Kramberger smatra da na području liepoga i umjetnosti »kao i svagdje u naravi... samo neki stalni zakon; neki liepi red sve na svoju savršenost vodi. Harmonija i zakonost jedno je te isto; a liepo biti ne može, što

²² Op.cit., str. 35-36, kurzivi u citatu Z.P.

²³ Op.cit., str. 37, kurziv u citatu Z.P.

²⁴ Op.cit., str. 41

²⁵ Op.cit., str. 45

²⁶ KRAMBERGER, Ernest, *Ob uplivu muzike i poezije na naša osjećanja, čuvstva i naobraženje*, Program kraljevskog malog gimnazija u Karlovcu, koncem školske godine 1874; str. 3.

zakonosti, što reda neima«²⁷. Isto, dakako, vrijedi za glazbu, s tim da »glasbar izrazuje svoje unutarne osjećanje, odkrivajući što mu u srcu živi. Ovo njegovo čuvstvo prenosi on na drugoga; usaduje nam isto čuvstvo u srce, a to je djelovanje muzike. Veseli smo uz veselu, a turobni uz turobnu muziku«²⁸.

Za poeziju kaže: »krasni vanjski oblik pjesama pobuđuje čućenje ljepote, kao što sadržaj nježnije misli odgaja i srce svakom boljem ganuću otvara«²⁹. Tragediju ili »žalosnu igru« interpretira po Aristotelu pobuđivanjem »straha i milosrda«. Generalno: »temeljem poezije biva veselje i naslada s liepotom i plemenitošću ideja. Nije dvojbe da je poezija stvorena za pobuđivanje plemenitih i krasnih misli, za uzbuđenje naših čuvstava«³⁰, pa se »prava poezija... očituje svojim djelovanjem, a puka liepota vanjskog oblika bez jezgrovita pjesničkog sadržaja nemože ni koga razgrijati«³¹. Komparirajući poeziju i glazbu Kramberger zaključuje: »poezija, akoprem samo na onoga djeluje punom izvornom snagom, koji razumie dotični jezik, jest pravi duševni život celoga naroda, glasba pako samo, rek bih zrcalna slika duševnoga toga života«³².

Nije teško uočiti da je Krambergerovo situiranje liepog i umjetnosti u područje psihičkog manje formalizirano, da ima naglašenu objektivističku crtu i da je jače istaknuta komponenta estetike sadržaja. No i s takvim oznakama ona ipak apostrofiranjem čuvstva doprinosi stvaranju opće povijesne klime razvitka pretpostavki estetičkog psihologizma u Hrvatskoj 19. stoljeća.

Julius (Josip?) Glaser objavio je kao profesor petrinjske učiteljske škole *Nacrt psihologije* 1877 (kao serija nastavaka najprije u »Napretku«) i 1878 *Logiku*. Očito ne sluteći da se na istom poslu već nalazio paralelno s Basaričekom Glaser je u Predgovoru svoje *Psihologije* pisao: »Buduć dušoslovja na hrvatskom jeziku nema, zato sam morao pretakati psihološke pojmove u hrvatski jezik. - Gledao sam uvijek da stvar odgovara duhu vremena, s toga sam se držao sustava slavnoga mi učitelja Dittesa, a osim toga Benekea i Herbarta«³³.

Dakako da će se i kod Glasera naći estetička tematika vezana uz razmatranja o čuvstvima, samo što sad više nije obrađivana kao neki usputni pedagoško-psihološki problem, nego je specifizirano uvrštena u predmetno

²⁷ Op.cit., I, str. 4.

²⁸ Op.cit., I, str. 5:

²⁹ Op.cit., II, str. 10.

³⁰ Op.cit., II, str. 9.

³¹ Op.cit., II, str. 11.

³² Op.cit., II, str.9.

³³ (GLASER), J.G., *Nacrt psihologije namijenjen pučkim učiteljem i učiteljskim pripravnikom*, Zagreb 1877, Predgovor, str. VIII.

*
područje psihologije kao discipline i utkana u njen prikaz, ali eksplicitno. Kod toga je razaberivo kako je Glaserov pristup toj materiji bio s nešto drugačijom intonacijom spram prethodnih autora. Estetički, naime, kompleks Glaser definira ovako: »Estetična su čuvstva ona čuvstva, koja bude u našoj duši oni predmeti, koji se u svojoj skladnosti ili harmoniji dovijaju našega bića, koji su savršeni«³⁴. Zanimljivo je kako Glaser u sklopu tog shvaćanja stoji nadomak, Einfühlungstheorie: »mi obično naš osjet podmetnemo dotičnom predmetu te držimo, da ga i predmet imade, akoprem su ti predmeti obično mrtvi ili barem bez onih osjeta, koje imamo jedino mi ljudi«³⁵.

Unatoč pristupu estetičkim problemima kroz fenomene čuvstvenosti kod Glasera je ipak naglašena intelektualna komponenta: »Da se uzmog-nemo naužiti harmonije, sklada u prirodi, osobito pako kod umjetnika, kano u muzici, pjesmi, slici (kipu), sgradi itd. moramo te predmete razum-jeti tj. moramo k umjetninah i sami biti vješti ili jih barem s teorijske strane poznavati, jer inače nemožemo proniciti u bitnost stvari, nemožemo uživati harmoniju i sklad u sastavku česti«³⁶. Međutim, i taj pristup je ipak determiniran aficiranjem: »Estetičkomu motrenju služe samo osjećala višeg reda, naime oko i uho. Estetično je motrenje afektivno gledanje prirodnina i umjetnina ili slušanje glasova, kojim se probude u nas čuvstva o liepom. Estetičnim motrenjem mogu postati liepu i veleliepu protivna čuvstva, naime: ružno i grdo«³⁷. Budući da je navedeno mjesto ponešto nejasno i može izgledati tolerantno spram estetike ružnog, korigirano je kasnijim izlaganjem o problemu »savršene ljepote« gdje se kaže da su istina, dobrota i ljepota zapravo - ideje. Stoga je s jedne strane ljepota naše vlastito čuvstvo »pa nije u nijednom čovjeku tako savršeno, da bi se uvijek samo onom veselio; što je zbilja liepo i savršeno u prirodi, umjetnosti, u ponašanju, a da ne bi katkada pao u prosto i trivijalno«³⁸, dok ćemo s druge strane »kod prirodnih i umjetnih predmeta, koje nazivamo liepimi, uvijek nešto naći, što se neslaže s potpunom harmonijom ili savršenosti, pa bili ovi još koliko liepi«. Otud odrješit zaključak koji je očito samo još prividno psihološki: »Zato postoji savršeno liepo samo u ideji«³⁹.

Iste godine kad je izišla Glaserova *Psihologija*, dakle (1877) objavljuje u Zagrebu Stjepan Basariček *Kratko izkusveno dušoslovje*, gdje se, kako sam kaže, »držao... strogo Herbartova sustava, koji je udomljen skoro u

34 Op.cit., III, odjek, str. 47.

35 Op.cit., 1.c.

36 Op.cit., str. 47. Kurziv u citatu Z.P.

37 Op.cit., 1.c.

38 Op.cit., III, odsjek, str. 66.

39 Op.cit., str. 66

cieloj našoj monarkiji«, dakle Austro-Ugarskoj. Razumljivo je stoga što će i Basariček obradivati estetička čuvstva, s tim da valja napomeniti kako se srodnom tematikom pod naslovom *Uzgoj krasočuti* javio kroz nekoliko brojeva »Napretka« već 1867. Općenito je poznato da je upravo Basaričekovo djelovanje preko pedagogije možda ponajviše doprinijelo da se striktni herbartizam oficijelno instalirao u kulturološki horizont Hrvatske krajem 19. stoljeća. Definitivno ga etablira pedagoški sustav Basaričekov izložen u četiri knjige: I. dio: *Uzgojoslovje*, 1880; II. dio: *Opće obukoslovje*, 1882, III. dio: *Posebno obukoslovje*, 1884; IV. dio: *Poviest pedagogije*, 1881. Za svoju pedagogiju Basariček također izričito kaže da ju je zasnovao »prema znanstvenomu sustavu Hrbartovaca« dopunjujući tu izjavu napomenom kako joj je »uz to podao biljeg izrazito kršćanski«. Estetička tematika nalazi se unutar tog pedagoškog sustava u knjizi *Uzgojoslovje* kao drugi odsjek, tj. *Duševni uzgoj*, pod II. *Uzgoj srдца* (estetički uzgoj), te sa poglavljima iz *Kratkog izkusivenog dušoslovja* daje punu sliku Basaričekovog ulaženja u estetičku tematiku.

Budući da je, načelno uzevši, djelo i djelovanje Basaričekovo na planu pedagogije i psihologije barem toliko dobro poznato kao i Franje Markovića u direktnom razvijanju estetike herbartovske, to na ovome mjestu može izostati podrobniji prikaz Basaričekovog načina preuzimanja Herbartovih teza i herbartizma, pa i estetičkog uopće. Ono što valja istaknuti tiče se oslonca na psihologiju: Basariček kao razlog zašto izabire herbartizam za temelj pedagogije navodi okolnost »što se pedagojska pravila najdosljednije izvesti mogu iz psihologijske nauke Herbartove«⁴⁰. U takvom utemeljenju valja onda opet vidjeti stvaranje atmosfere zrele za estetički psihologizam, kakav će definitivno stupiti na scenu hrvatskog fin de sièclea.

Navedimo stoga samo najkarakterističnije, da se vidi podudarnost i odstupanja općih mjesta. Oslonac na isti uzor producirao je ponavljanja. U paragrafu koji obrađuje *Estetička čuvstva* u Basaričekovom *Dušoslovju* postavlja se standardna teza, koja je postala tezom estetičkog standarda: »što je posve jednostavno, to ne može biti ni liepo ni ružno. Pojedini ton može biti ugodan, ali ne može biti liep... Predmet ljepote mora dakle biti složen ili sastavljen. Samo u međusobnom odnošaju raznih dielova neke celosti može biti ljepota«⁴¹. Međutim, »da bude harmonija podpuna imadu se pojedini dielovi stopiti u višu celost po određenoj osnovi tj. prema stalnoj nekoj ideji. Istina je svakako, da nam se ljepota prikazuje oblikom, ali taj oblik opredjeljuje upravo sadržaj ili ideja. Ona je čarobno svjetlo, koje uzveličava oblik. - Ideja je sama o sebi logičke naravi, ali

40 BASARIČEK, Stjepan, *Uzgojoslovje*, Zagreb 1880, Predgovor, (bez oznake stranice).

41 BASARIČEK, Stjepan, *Kratko izkusveno dušoslovje*, Pedagojska biblioteka, knjiga IV, Izdaje Pedagoško književni sbor, Zagreb 1877, str. 56.

S. BASARIČEK

dobiva estetički značaj, čim se prikaže u lepom obliku⁴². Tako je ovom dopunski proširenom determinacijom bila formulirana, bolje reći akceptirana, teza koja je predmetom brojnih i žestokih sporova.

Zanimljiv je i stav spram prirode: »Uzalud se trudi čovječji um i mašta da prevlada prirodnu ljepotu. Umjetnost može doduše raztepane delove prirodne ljepote sastaviti u posebne skupine, ali nikada joj neće poći za rukom, da nadkrili prirodne uzore⁴³. S obzirom na identitet ljepote i tzv. relativizam ukusa ili estetičkog suda Basariček je nedvosmislen: »Dokučivanje ljepote stoji i do čudi, te raznih uzgrednih prilika pojedinaca, i stoga se događa, da je jednome liepo, što je drugome ružno. Nu zato se ipak ne može reći, da se mienja ono, što koju stvar čini liepom. Prije bi se moglo reći da se mienjaju oni, koji ju ocienjuju⁴⁴.

Uzgojoslovje, rekosmo, također sadrži estetičku tematiku pod naslovom Estetička čuvstva, gdje treba samo radi paradigme ukazati na istovjetnost sa stavovima što ih također, kao i one iz Dušoslovja, sretosmo u ranijim tekstovima, svaki put preuzetim nedvojbeno iz istih izvora, od istih uzora, sad već prepoznatljivo-doslovce. Poučne su distinkcije lijepog i ugodnog te lijepog i korisnog. »Ljepotu ne valja zamieniti osjetnom ugodnošću. Ono, što je ugodno, uzko je spojeno sa sadržajem onoga što smo osjetili, dakle sa sadržajem pojedinoga osjeta, od koga se ne da odieliti. Ljepota usuprot ne prijanja uz sadržaj pojedinih osjeta, već uz oblik neke sastavljene celosti, od koje se i odieljeno zamisliti može. Ljepota se npr. muzičkih akorda razlikuje od ugodnosti pojedinih tonova⁴⁵. Ili: »Bitna je također razlika između onoga, što je liepo, i onoga što je korisno. Ljepota je sama sebi svrhom, dočim ono, što je korisno, nema vriednost po sebi, nego po onome, čemu je namijenjeno, tj. po čem nam je potrebno. Prestane li ta potreba, prestala je za nas i odnosna vriednost. Korisna nam je dakle stvar samo posredno i uvjetno draga, dočim nam je ono što je liepo, neposredno i bezuvjetno milo⁴⁶.

Da napokon estetičko područje i kod Basaričeka - uz teorijski oslonac pedagogije na psihologiju, te iscrpljivanje estetičkih problema u okviru čuvstvovanja, tj. »srdca« - ima dodatno neposredno tematski priklon sferi psihičko-psihologijskoj svjedoče još i neke pojedinačne izjave kao naprimjer: »Pjesnička je... umjetnost najljepša i najsavršenija. Njezino je gradivo čisto duševno. Ona potiče skroz iz duše umjetnikove⁴⁷.

Basariček

⁴² Op.cit., paragraf 31, str. 57.

⁴³ Op.cit., 1.c.

⁴⁴ Op.cit., str. 58.

⁴⁵ BASARIČEK, Stjepan, *Uzgojoslovje*, Zagreb 1880, I,2,II, paragraf 53, str. 107.

⁴⁶ Op.cit., str. 108.

⁴⁷ Op.cit., I,2,II, paragraf 54; 1.c., str. 112.

U Basaričekovim knjigama, u njegovom pedagoškom sustavu herbartizam je poprimio dimenzije oficijelne, službene recepcije u Hrvatskoj, a pozivanjem na psihologiju kao izlazište znanstvenih izvoda završen je proces instaliranja jedne paradigme koja će tada biti prenošeni, projicirani model i na problematiku estetike. Za Basaričekovu se herbartovsku pedagogiju zaista baš i ne bi moglo reći da je bila pretjerano psihologistička, ali je svojom spregom s psihologijom doprinijela što će orijentacija estetičke tematike u Hrvatskoj dijelom, i to snažno, krenuti baš u tom smjeru.

Drugo izdanje Basaričekovog *Uzgojoslovja* (kao I. dio njegove *Pedagogije*) pojavit će se 1888, a 1889. još i *Pedagogika ili uzgojoslovje*, djelo, što ga je napisao Martin Štiglic (gdje su već tradicionalnim načinom samo skromno dotaknuti estetički problemi), no estetička će tematika kao cjelina zajedno s rješenjima ostati uglavnom u već zacrtanim okvirima. Momenti povijesnih inovacija ovdje razmatranog kompleksa pojavljuju se zapravo tek početkom 90-tih godina. U tom aspektu istaknuti je prije svega slijedeća imena: Josip Posedel, Marijan Vuković, Ljudevit Dvorniković i Gjurio Arnold. Već gustoća objavljenih naslova i autora sama sobom govori o stanovitoj novoj kvaliteti završnog desetljeća, no s tim, dakako, da je od navlastitog još značenja što i svaki od pisaca, posebice, unatoč oslonca na tradiciju, donosi stanovite inovacije.

Godine 1892, objavio je Josip Posedel u Senju *Empiričnu psihologiju za školsku i privatnu upotrebu*, a 1893. godine, iste godine kada izlazi prvo izdanje Arnoldove Psihologije za srednja učilišta, objavio je u Osijeku Marijan Vuković svoje *Izkustveno dušoslovje*. Doduše Temelji psihologije Ljudevita Dvornikovića izaći će u Zagrebu tek 1906, a u Sarajevu 1913, no Dvornikovićevo specifično stajalište, njegov pozitivistički evolucionistički estetički psihologizam može se identificirati već početkom ili u prvoj polovici 90-tih godina. Pa budući da baš time Dvorniković čini jednu osobitu teorijsku komponentu Moderne, o njemu je opširnije riječ na drugome mjestu⁴⁸; ali ovdje neizostavno mora biti barem nominalno naveden. Iz drugih pak razloga dovoljno je samo spomenuti Vukovićevo *Dušoslovje*, budući da je koncipirano možda i suviše popularno. Naime, premda on sam procjenjuje da »dušoslovna nauka nije u našoj hrvatskoj literaturi još jako razvijena, kao druge grane znanosti« to za vlastitu knjigu kaže da nije kanio u njoj »iznieti vidsko znanstvena dušoslovna načela« te da »djelo nije baš napisano za učevnu porabu, nego više za čitalačku

⁴⁸ POSAVAC, Zlatko, *Jedan zaboravljeni estetičar, psihologistička estetika Ljudevita Dvornikovića*, Odjek, Sarajevo XXXII/1979, broj 13-14. Proširenu verziju teksta vidjeti kao slijedeću studiju ove knjige. Također informativno u knjizi *Estetika u Hrvata*, 1986, str. 157-159.

* publiku»⁴⁹. I dok anticipativno možemo reći kako Arnoldova *Psihologija* u ovdje razmatranom kompleksu, s obzirom na hrvatsku Modernu čini jedan od ključnih momenata, to je i Posedelova knjiga na stanovit način karakteristična kao pokušaj makar djelomičnog udaljavanja od uhodanih psihologijskih polazišta. Zanimljivo je da svi ti naslovi padaju istodobno kao karakteristično epohalno razmeđe tako reći zajedno s pojavom važne *Hrvatske antologije* Huga Badalića 1892. godine, što je ujedno godina kada počinje književni opus Antuna Gustava Matoša. Karakteristično je također da pojava nije lokalno izolirana, nego se javlja, iako ne baš na cijelom, a ono ipak na većem geopolitičkom teritoriju hrvatskog etnikuma (Zagreb, Osijek, Sarajevo, Senj).

Obrazlažući koncipiranje svoje *Empirične psihologije* Posedel pokušava napraviti otklon od u Hrvatskoj uobičajene tradicije. Za sebe kaže: »Nijesam se mogao nikako sprijateljiti s temeljnim načelima« knjiga stručne literature na njemačkom jeziku, onih s oficijelnom uporabom u Austro-Ugarskoj monarhiji, jer je riječ o znanosti utemeljenoj na Herbartovoj metafizici, tako da se pod imenom empiričke psihologije zapravo plasira »psihologija Herbartove škole«, a ta, tvrdi Posedel, »nije čisto empirična«. Zbog toga, ne ulazeći u generalnu kritičku prosudbu herbartizma, Posedel tvrdi da je »predavanje takve psihologije u gimnazijama u opreci s naukovnom osnovom, po kojoj psihologijska obuka u gimnaziji treba da stoji na stanovištu iskustva«⁵⁰.

U sastavljanju svoje knjige Posedel se ipak služi herbartističkom literaturom, što uostalom ne poriče. Tako sasvim standardno i u duhu već uvriježene prakse unosi u knjigu paragraf *Estetička čuvstva*, tekstualno (gotovo doslovce identičan ranijim kompilacijama. Varijacije su neznatne: »kod estetičnih čuvstava razlikujemo *elementarno* estetičko čuvstvo od *totalnog* estetičkog čuvstva. Prvo je pobuđeno pojedinim temeljnim odnošajima lijepoga, drugo ukupnim utiskom mnogih esteteičkih temeljnih odnošaja«⁵¹. Ono pak čime se Posedel ipak distancira od površnosti uzobičajenog ponavljanja sastoji se u gotovo usputnom, ali jasnom konstatiranju diferencije predmetnog područja. Jer pri upitu: »A koji su ti elementarni estetični odnošaji i kako moraju biti kombinovani, da uzmognu pobuditi estetično čuvstvo« - odgovor glasi: »nije zadaća psihologije, da to protumači. Ona konstatuje jedino činjenicu, da nam se neki predmeti mile ili ne mile, i da se to temelji na obliku, to jest na

*
49 VUKOVIĆ, Marijan, *Izkustveno dušoslovje*, Osijek 1893, uvodna *Pripomena* (nepag.). Inače i Vuković standardnim načinom ima poglavlje *Estetična čuvstva (ljepote)*, str. 129-131 s definicijom: »kad se... ujedini duh i tielo, te se duh očituje u čuvstvenoj podobi, onda je to krasno« (str. 130).

50 POSEDEL, Josip, *Empirična psihologija*, Senj 1892, Predgovor, str. III.

51 Op.cit., paragraf 66, str. 101.

Posedel
X
harmoniji ili disharmoniji česti dotičnog predmeta. Iznaći elemente lijepoga i zakone njihova spajanja to je posao estetike. Ova nas uči razlikovati lijepo i ružno od ugodnoga i neugodnoga, od korisnoga i štetnoga, i od drugih uzroka ugodnoga čuvstva, s kojim je lijepo obično vrlo usko spojeno i koji jačaju ili slabe, a kadšto i promijene dojam, što bi ga ljepota ili ružnost kojeg predmeta sama po sebi na nas učinila«⁵². Nije teško uočiti da Posedel sugerira psihologijsku interpretaciju estetike, premda ipak ostaje važnim njegovo apostrofiranje potrebe razdiobe interesa estetike i psihologije.

Razmatranja su »estetskih čuvstava« i kod Posedela, što je generalna značajka praktično svih spominjanih autora i teza, itekako prezerala preko granica samo psihologijske sfere problema. Estetička tematika sama po sebi nužno nadmašuje psihološko područje, ali je u Hrvatskoj ostajala njime impregnirana, što čini stanoviti zajednički rezime učenja ovdje prikazanih autora. U revnosti kompiliranja psihološko-pedagogijski interesi počinju kod njih figurirati kao izvorišta odgovora na estetičke probleme, a da se nisu ni postavila pitanja opće teorijske utemeljenosti, zatim dosega pojedinih područja, dosega pojedinih metodologija, kao i načelnog legitimiteta danih odgovora. Iz tog pomanjkanja distinkcije širio se tad i faktični utjecaj estetičke tematike projiciran kroz prizmu psihologije podudarajući se tako na području hrvatske kulture i u svojoj nepozitivističkoj varijanti s isto takvim u svijetu odnosno Europi vrlo izraženim povijesnim trendom pozitivističkog psihologizma.

3. G. Arnold, *Psihologija*

Suprotno jednostrano instaliranim negativnim predodžbama o Gjuri Arnoldu kao predstavniku »starih« njegova *Psihologija*, uz neke druge pojave i druga imena, pripada početkom 90-tih godina 19. stoljeća također kompleksu inicijalnih fenomena teorijske podloge i pozadine hrvatske Moderne. Premda u povijesnoj perspektivi Arnoldova *Psihologija* predstavlja naprosto logičan korak razvitka, pri kojem u mnogom pogledu nije kidan *kontinuitet* u Hrvatskoj već uspostavljenih postupaka i naziranja, gdje se nije prekidalo s tradiranjem nekih uvriježenih pogleda, niti se kritički polemiziralo s prethodnicima i glasno aspiriralo na inovacije, to ipak ovoj Arnoldovoj knjizi treba pripisati karakter posebnosti, karakter u povijesnom sklopu Moderne navlastito znantne komponente. Može se to reći iz više razloga, no zasigurno za potrebe ovog izlaganja u dva bitna, po prirodi različita aspekta. (Dakako, riječ je o navlastitosti dvaju momenata u odnosu spram kontinuiteta koji se formira u hrvatskom

52 Op.cit., str. 102.

nacionalnom jeziku, a ne o kontinuitetu što bi ga se moglo posve drugačije uspostaviti kronologijom spisa i rasprava pisanih još uvijek latinskim, zatim navlastito njemačkim, a posebice također još i talijanskim jezikom).

Prvo, Arnoldova *Psihologija* trajno je nazočna kako u sistemu školstva tako i u kulturnoj javnosti za cijelog razdoblja Moderne (cca 1890. do cca 1910) kao dominantni priručnik. U tom su intervalu izišla četiri izdanja: 1893, 1895, 1898. i 1905; (peto izdanje s prinovama eksperimentalne psihologije izlazi 1916., dakle periodizacijsko-historiografski već u drugo i drugačije doba; do 1923. ukupno sedam izdanja). Prvo i drugo izdanje ugledalo je svjetlo dana, neće biti slučajno, baš u vrijeme kad Iso Kršnjavi postaje predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu (= ministar kulture u Hrvatskoj) i kad svjesno energično uzima inicijativu i kontrolu izdavanja školskih knjiga u svoje ruke, započevši ujedno radikalnu modernizaciju hrvatskog školstva, uzdignuvši ga do najviših europskih dometa s pečatom visokog ranga, što će ga zadržati navlastito gimnazije sve do u drugu polovicu 20. stoljeća. Iz težnje da se zadovolje visoki kriteriji postaje razumljivo da je pisanje srednjoškolskog priručnika povjereno sveučilišnom profesoru, a otud onda i okolnost da emanacija knjige prelazi okvir školskih učionica. U tom svjetlu je i Arnold već u *Predgovoru* prvom izdanju isticao nakanu da mu *Psihologija* ne bude samo školska knjiga »za srednja učilišta« nego da »po mogućnosti posluži i krugovima izvan škole«. Istu je namjeru očito imao trajno pred očima redigirajući kasnija nova izdanja, pa tako i *Predgovor* petom izdanju 1916. ponavlja želju da knjiga »posluži ne samo školi kao udžbenik nego i potrebama obrazovane publike«.

Druga posebnost Arnoldove *Psihologije*, koja se ovdje ima na umu, sastoji se u distinktivnoj porabi kategorijalnog aparata, stručnoj i stabilnoj, bez obzira na leksičko-terminološka pojedinačna rješenja. Tiče se to, dakako, primarno područje same psihologije, no podjednako estetike i filozofije uopće. Utoliko je to zasebna tematika i problematika, koja prelazi okvire ovog historiografskog prikaza, no zamašna po značenju toliko da je nije uputno prešutjeti. (Valja samo napomenuti da se prvo izdanje Arnoldove *Psihologije* pojavljuje u trenutku likvidacije tradicije zagrebačke filološke škole u korist vukovaca, čije norme postaju upravo tada službene, a reflektiraju se osim pravopisa na morfologiju, donekle na sintaksu, pa čak i leksiku⁵³).

⁵³ Prvo izdanje Arnoldove *Logike* 1888. nije još redigirano u »novi« pravopis. Ima leksičkih indicija da je i Arnoldov prvobitni tekst *Psihologije* možda pisan u tradiciji zagrebačke škole, jer postoje tu i tamo neke razlike prvog spram drugog izdanja, u kojem se javlja povećano podređivanje novoj normi. Zanimljivo je u tom pogledu primijetiti kako se Arnold pišući školsku knjigu, tj. školski priručnik podvrgao (pokorio?) novoj normi za razliku primjerice, od Franje Markovića koji u svojoj *Estetici* nije prihvatio vukovske pravopisne još manje leksičke principe ni 1903,

Već je rečeno kako Arnoldova *Psihologija* nije donosila bučne inovacije i da je u mnogim stvarima nastavljala inauguiranu konceptualnu tradiciju, čak i klišeje, a da je ipak bila korak naprijed. Isto vrijedi za estetičko područje ukoliko je zahvaćeno psihologijom. I Arnold estetičku tematiku povezuje sa sklopom »estetičkih čuvstava«. Međutim, početno temeljno specifično definiranje psihologije reflektirat će se na sferu estetičke tematike. Naime, Arnoldovo definiranje psihologije nije deskriptivno popularno. Premda Arnold ne napušta pojam duše i nije pristaša u njegovo vrijeme aktualnih trendova »psihologije bez duše« - definicija mu je izvedena pomoću pojma svijesti: za razliku od istraživanja sfere što ju čine »pojavi izvanjeg ili stvarnog svijeta« kojima »se bavi fizika, fiziologija i većim dijelom psihofizika« »s pojavama ili činjenicama naše svijesti bavi se dušoslovje ili psihologija«, a to su »pojavi unutarnjega ili duševnoga svijeta«⁵⁴. Shodno tome, u trećem dijelu koji obrađuje »više duševne tvorevine« inauguirana je estetička tematika naslovom *Osnovi estetske svijesti*⁵⁵. A uzimanje pojma svijesti kao izlazišta i temelja psihologije, pa otud i psihologije estetskih doživljaja, tj. čuvstava, ne može se u Hrvatskoj držati korakom nazad ili nekom linijom manjeg otpora.

Prijelaz u specijalna predmetna područja impliciran je tvrdnjom »da se istina, ljepota i dobrota počinju iznajprije javljati u obliku čuvstva, a onda tekar se razvijaju sudovi i pojmovi, koji još savršenija čuvstva u nama pobuđuju«⁵⁶. Ukoliko je to »čuvstvo milja i nemilja« što ga se ne smije identificirati s ugodom i neugodom jer »ne nastaje pukim podražavanjem naših čutila«, te ukoliko nam ta čuvstva »naznačuju, koji li su pojavi u opće lijepi, a koji to nijesu« tad zovemo ta »čuvstva milja ili nemilja također *ljepotnim ili estetskim čuvstvima*«⁵⁷. Tako se sfera estetičke svijesti identificira, zapravo legitimira čuvstvom, kao sfera estetičkog čuvstva.

U pogledu generalnih estetičkih determinanata i Arnold polazi od stereotipa, što ga čak daje naslutiti kao stereotip oznakom »mnijenje«; »Opće je mnijenje, da ono, što je jednostavno nije ni lijepo ni ružno. Pojedini glas, pojedina boja, pojedina crta u estetskom su pogledu ravnodušni (identiferentni) pojavi; ali gdje više glasova, više boja, više crta sastave cjelinu - tu se već nužno javlja čuvstvo milja ili nemilja«⁵⁸. Ti pak dijelovi

iako se upravo u to vrijeme, početkom 20. stoljeća, baš Arnold kao predsjednik Matice hrvatske polemički angažirao za interese hrvatstva (zbog čega je napadnut od jednog dijela »mladih« kao konzervativac); u tom je duhu hrvatstva još i 1909. kod njega postulirana *Jedinstvena hrvatska narodna kultura*.

⁵⁴ ARNOLD, Đuro. *Psihologija za srednja učilišta*, Zagreb 1893; Uvod, 1, str. 2.

⁵⁵ U četvrtom izdanju primjerice stoji generalni naslov *Estetska svijest* i podnaslovi: *Osnovi estetske svijesti*, *Osnovna estetska čuvstva*.

⁵⁶ Op.cit., prvo izdanje, Zagreb 1893, III dio, *Istina, ljepota i dobrota u međusobnom snošaju*, str. 106.

⁵⁷ Op.cit., III, dio, *Osnovi estetske svijesti*, str. 92.

moraju »da sačinjavaju jedinstvo«, pa »to jedinstvo u mnoštvu, ta snosljivost u razlikosti, to podudaranje u oprečnosti zovemo skladom ili harmonijom. Sklad je dakle nekakav izmir različenosti, oprečnosti, spora. Što veći je spor dijelova, koji se u nekoj cjelini izmiruje, to više nam se potonja mili«⁵⁹. Primjer je za to u glazbi akord, a »sklad od mnoštva različitih akorda mili nam se još više jer prikazuje izmir od složenijih opreka«, kakav u dramatici poznajemo kao tragičnost⁶⁰. U tom smislu četvrto izdanje 1905. primjerice, ima eksplicitnu tezu: »Harmonija, proporcija i simetrija osnovni su dakle oblici, koji uvjetuju nastanak estetičkih čuvstava«⁶¹. Pa dok na prvi pogled izgleda kao da je riječ o tradicionalnim, klasičnim estetičkim shvaćanjima, za Arnoldovu suvremenu pripadnost duhu Moderne i razmeđu stoljeća ne treba previdjeti upravo momenat naglašavanja čuvstva; ili čak svodenja na čuvstvo« U *Predgovoru* netom citiranom četvrtom izdanju *Psihologije* uz napomene o tome što je za novo izdanje mijenjano i dopunjavano Arnold smatra potrebnim posebno naglasiti kako su baš to izdanje (u punom jeku Moderne«) između ostalog »više istaknuta čuvstva«⁶². Uostalom, Arnoldu će od prvog izdanja funkcionirati »čuvstva kao sastavni dijelovi ljepote«⁶³. Tako iz onoga što je »opće mnijenje«, te iz tradicionalnih, klasičnih estetičkih zasada, držanjem estetičke tematike u horizontu čuvstva s očito već formiranim, ali sada jače istaknutim interesom, problematika dobiva osvjetljenje iz duha Moderne, osvjetljenje autentične vlastite povijesne suvremenosti.

Premda nije ni zadaćom, a ni nakanom ovog izlaganja prikaz i kvalifikacija Arnoldovog estetičkog naziranja u cjelini, (mada je ono u *Psihologiji* zapravo in nuce dano i moguće ga je derivirati), ipak je potrebno eksplicite upozoriti bar na neke konstitutivne odrednice koje su imale svoj živi eho za i protiv u sebi suvremenoj zbilji hrvatske teorijske, umjetničke i kulturne povijesti na razmeđu stoljeća, a ujedno problematiziraju Arnoldovo stanovište i njegovu koherenciju. Pristup tematici odvija se doduše pod naslovom »estetičke svijesti«, ali estetičku tematiku kod Arnolda unatoč svemu, vidjeli smo, nosi psihičko-psihologijski aspekt čuvstava, čak s naglašavanjem čuvstava. Međutim, Arnold ipak neprevidivo širi način rješavanja estetičkih pitanja izvan tako zadanog kruga. Slijed njegovog mišljenja u tom je nedvosmislen: »snošaji članova neke cjeline sačinjavaju ... *izvanji uvjet ljepote*, a povrh toga opstoji još *uvjet nutarnji*.

⁵⁸ Op.cit., str. 92-93; dio teksta u citatu istaknuo Arnold.

⁵⁹ Op.cit., str. 93.

⁶⁰ Op.cit., 1.c.

⁶¹ ARNOLD, Đuro. *Psihologija za srednja ulilišta*, četvrto izdanje, Zagreb 1905, str. 109.

⁶² Op.cit., *Predgovor*, četvrtom izdanju, str. IV.

⁶³ ARNOLD, Đuro. *Psihologija*, prvo izdanje 1893, III. dio., 11, bilješka na str. 100.

Pod ovim se misli *osnova ili ideja*, prema kojoj su snošaji stanovite cjeline udešeni. Kod pojava prirodnih nutarnji je uvjet *stvoriteljeva ideja svrhovitosti*, poradi koje nam se mile premnogi tvorovi anorganske i organske prirode... Kod pojava umjetnosti također je često nutarnjim uvjetom ljepote *ideja svrhovitosti*...« koju bismo - dodajmo s naše strane - u slobodnoj interpretaciji mogli dovesti u vezu s funkcionalizmima Moderne; (»najljepše ukrašeno stubište primjerice ne bi nam se mililo, kad bi mu stube bile prestrme...«). Ali, dodaje Arnold, »inače je kod umjetnina unutarnjim uvjetom ljepote *misao*, koju je umjetnik kušao svojim tvorom prikazati«⁶⁴, a te »misli svidaju nam se najviše, kada ne bude samo čuvstva estetska, nego povrh toga još i *čuvstva čudoredna i vjerska*...«⁶⁵.

Vidljivo je na prvi pogled, kako pri načelnom ustrajnju uz čuvstva u ovom slučaju više nije riječ tek o čuvstvima i samo o čuvstvima, kao i to, da koliko god je sve to utkano u psihologijski tretman, problemski daleko nadmašuje predmet i granice psihologije. Bio je toga, naravno, svjestan i Arnold, jer baš na tome mjestu bilješkom uspostavlja odnos prema estetiци, za čije probleme očito drži da nisu iscrpivi samo psihologijom: »U nauci, koja se bavi ljepotnim pojavama i koja se *estetikom* zove, vodio se dugi boj o tome, da li ljepotu sačinjava *izvanja* (formalna) ili *nutarnja* (misaona) strana« pri čemu je Arnold zauzeo stav kako »ljepotni pojavi djeluju svakako iznajprije svojom vještinom, nu ta treba da je određena nutrinjom. Formalna strana po tome je prvotna, a misaona pak je drugotna« prem je gledano sa strane umjetnikova stvaranja »prvotna misaona strana, a formalna je drugotna«, te su »oba rečena pojma (tj. oblik i misao) u estetskom pogledu *ravnopravna*. A kako na polju umjetnosti nema nigdje forme bez ideje niti ideje bez forme - treba da obje držimo *bitum oznakama ljepote*« - zaključuje Arnold.⁶⁶

Doista nije potrebno dokazivati koliko je izrečenim tvrdnjama prekoračeno predmetno i metodološki tolerirano područje psihologije, ili, ako se obrne stvar, koliko je ova u temelju nepsihologijska problematika psihologizirana ukoliko se drži uklopljenom u psihologiju. Takva opća konstatacija vrijedi također za Arnolda, čije bi stanovište bilo itekako pogrešno filozofijski reducirati na - psihologizam. No za svrhe ovog historiografskog istraživanja riječ je o dostatnoj konstataciji činjenice koja producira klimu psihologizma ili je kao činjenica sama produkt klime psihologizma te tako, u oba slučaja, *signum temporis*. ZNAK VREMENA

Uz navedenu objekciju, kojoj se Arnold sigurno ne bi radovao, valja njemu u prolog, baš uz ovo mjesto istaknuti ranije spominjano kategorijalno unapređenje načina izražavanja, eksplikacije i razvijanja teorijskih

⁶⁴ Op.cit., III, dio, 10. *Estetski sudovi*, str. 97.

⁶⁵ Op.cit., 1.c.

⁶⁶ Op.cit., str. 97-98.

problema, postizanje za struku respektabilnog ranga kategorijalne i terminološke porabe, čak i pri stjecaju okolnosti u kojima smo estetiku zatekli utkanu u psihologiju. Jasno je kod Arnolda eksponirana jedna od centralnih estetičkih kontroverza 19. stoljeća - problematizacija relacije oblika i sadržaja. Ne bez predominantnog pritiska herbartovske tradicije, ali kategorijalno jasno artikulirana. Također pouzdana i sigurna poraba kategorija na pravoj teorijskoj razini eksponirana je poglavljem *Istina, ljepota i dobrota u međusobnom snošaju* gdje je provedena jednostavna i jasna distinkcija temeljnih kaategorija velike zapadne europske filozofske, a time i estetičke tradicije. Nije ovdje riječ o stupnju održivosti ili prihvatljivosti, nego o načinu mišljenja i njegovom rangu, makar i u tako pojednostavljenom obliku školskog priručnika. Utoliko možda čak pohvalnije!

»Prihvatljivost« ipak nije nešto čega se možemo u ovom izlaganju odreći do kraja. Riječ je, naime, o emaniranju teksta koji se javlja u više izdanja. Navedimo bar jedan primjer. Iako Arnold upozorava »da se estetski sudovi ne dađu logički razglobiti«⁶⁷, ipak u skladu s tradicijom i postojećim predlošcima postavlja distinktivnu tvrdnju: »kod čutilnih čuvstava (tj. osjetilnih, osjetnih, op. ZP) nijesmo nipošto u stanju naznačiti razlog, zašto li nam je nešto ugodno ili neugodno; kod estetskih pak znademo razlog s koga nam se nešto mili, a nešto ne mili«⁶⁸. A baš je to teza koja će očit^o Arnoldovim posredovanjem izići iz korica školskog priručnika i naći se u javnoj komunikaciji, u sklopu teorijskih disputa Moderne. Mladi Albert Bazala prihvatit će je i plasirati u »Viencu« 1902. svojim člankom *Estetska čuvstva*, čime će ona s jedne strane funkirati kao dokaz širenja stanovite koncepcije odnosno rješenja jednog konkretnog estetičkog pitanja, i, s druge, apostrofiranjem, isticanjem u prvi plan upravo komponente čuvstva odgovoriti tematskim zahtjevima razdoblja, epohe, Moderne.) Tako se jedna teza direktno nadovezivanjem na Arnolda povijesno nadovezuje na desetljećima pripreman i razmeđem stoljeća definitivno etabliran psihološko-estetički horizont⁶⁹.

Distribucija i publicitet, ako je dopušteno izraziti se na taj način, estetičkog stanovišta, kako ga je akceptirao i formulirao Arnold u *Psihologiji*, bijahu čak širi od visokih naklada školskih knjiga i uže teorijske recepcije. Stanovište je bilo integrirano i u njegovo pjesništvo. Ne smatramo uputnim, naročito ne striktno, provoditi neki paralelizam između teorijske

⁶⁷ Op.cit., str. 96.

⁶⁸ Op.cit., str. 94.

⁶⁹ BAZALA, Albert, *Estetska čuvstva*, Vijenac, Zagreb XXXIV/1902, broj 11, str. 171-173; o tome i o kompleksu psihologizma Moderne vidjeti Zlatko POSAVAC, *Estetički nazori Alberta Bazale u doba hrvatske Moderne*, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, Zagreb XIV/1988 broj 27-28. (Sada peta po redu studija u prvom dijelu ove knjige).

pozicije Arnoldove i njegovih stihova, navlastito ne kad je o rangu riječi. (Nažalost, i prečesto se moguće u Hrvatskoj susresti s takvim postupkom, kako u književnopovijesnoj, tako i općoj kulturnopovijesnoj praksi - »logično« ne bez neutemeljenih, ali zato pogrešnih zaključaka! Ne bez konkluzija koji su generalno štetili i još uvijek su štetni za cijelu hrvatsku kulturu i povijest hrvatske kulture uopće).

Arnold je kao filozof i obrazovan čovjek zasigurno zanimljiviji nego kao pjesnik, prem ni činjenica njegovih poetskih ambicija ne smije biti previdena. Utoliko više, jer je shvaćanje umjetnosti (konkretno pisane riječi, dakle književnosti) utkanu u najpopularnije Arnoldove stihove, one upravo, što će još desetljećima kasnije biti kamen smutnje i meta čak ne baš ni posve korektnih napada (npr. M. Krleže). Riječ je o pjesmi *Domovina* koja je 1892. bila uvrštena u *Hrvatsku antologiju* Huga Badalića, a s implicitnim tezama zbog kojih će početkom 20. stoljeća biti osporavani programatski govori Arnoldovi što ih je držao kao predsjednik Matice hrvatske. Tema je to u svakom slučaju zanimljiva i vrijedna proučavanja, no u ovom kontekstu ograničit ćemo se samo na mogućnost da se konstatira psihološki refleks, a posebice još okolnost kako nije propuštena prilika da se izričito apostrofira »čuvstvo« u funkciji umjetnosti. U pjesmi, naime, Arnold kaže kako djela otaca i djedova treba da dopiru do nas ne samo u predaji o hrabrosti, junaštvu, viteštvu i bojevima, nego i onda kad su oni perom u ruci »čuvstva ocrтали vrela« priopćujući nam »smjele misli, mašte plamen živi«⁷⁰. Iznošenjem pak »čuvstva« u fokus estetičkog interesa, tj. tematskom spregom »čuvstva« i »umjetnosti riječi« Arnold se zapravo pridružuje tendenciji koja se javljala početkom 90-tih godina: s jedne strane su estetička čuvstva integrirana u psihologiju, a s druge se samo čuvstvo etablira u estetičku kategoriju. I jedan i drugi moment su bitna inicijalna, te kasnije konstitutivna komponenta razmeđa stoljeća, dakle Moderne, pa time Arnolda itekako treba smatrati ne tek suputnikom, nego baš specifičnim načinom jednim između inicijalnih, a zatim aktivnih pozitivnih sudionika Moderne.

4.

Kada je iz aktualnog zbivanja Moderne i njenog ispunjenja, njenog smisaonog, i oblikovnog i vremenskog dovršavanja, Georg Simmel - kao teoretičar Moderne - pokušao sintetički dati njenu kvalifikaciju izrekao je to sasvim lapidarno, tako reći formulom: »Das Wesen der Moderne

⁷⁰ ARNOLD, Gjuro, *Domovina*, u knjizi BADALIĆ, Hugo, sastavio, *Hrvatska antologija, umjetno pjesništvo starijeg i novijeg doba*, Zagreb 1892, str. 275.

überhaupt ist Psychologismus« - Bit Moderne uopće je psihologizam⁷¹ I ta formula, što je izrečena za srednjoeuropski kulturni horizont, tiče se dakako i hrvatske Moderne. Doduše, s obzirom na trenutak u kojem je izrečena, mogla bi biti smatrana samo glasnim angažmanom jedne od mnogih struja u pluralizmu izama. Međutim, iz naknadne povijesne distance, u historiografsko-interpretativnoj analitici traženja epohalnih strukturalnih odrednica Moderne fenomenologijski uvidi »pozitivno« potvrđuju L. Simmelovu dijagnostičku prosudbu. Psihologizam doista nije naprosto jedna od struja, nego jedna od bitnih suodrednica Moderne, kako s obzirom na teorijska utemeljenja tako i u pogledu stvaralaštva: pomicanje težišta iz »vanjskog« svijeta na »unutrašnji«, s objektivnog na subjektivno, dakle psihičko i psihološko, u dosta širokoj i slobodnoj primjeni tih oznaka. Treba li pritom biti donekle suzdržan u korist preciznosti, potrebno je dodati: psihologizam nije jedina, ali je nesumnjivo jedna od temeljnih, bitnih, konstitutivnih determinanti Moderne. U strukturiranju razdoblja ona se, uz neke druge bitne komponente, podjednako tiče pluralizma izama većine aktualnih umjetničkih struja.

Možemo li psihološko-psihologističku orijentaciju indicirati za hrvatsku Modernu argumentiranjem eksterno, neovisno od ovdje započetog usmjerenja teorijske supozicije povijesnih pretpostavki? Odgovor je pozitivan i neposredno uočljiv u hrvatskoj književnosti. Dakle izvan-teorijski! Potvrđuje se ne samo kao teorija nego i kao umjetnička praksa. Jer i historiografija, koja nije vođena takvom vrstom istraživanja i takvom građom, poput ovog izlaganja, nedvosmisleno konstatira: »Za razliku od 80-tih godina (19. stoljeća), u kojima dominira kritički realizam, ovo razdoblje možemo nazvati psihološkim realizmom, jer je upravo psihološki aspekt jedna od osnovnih polaznih točaka pripovjedača 90-tih godina«⁷². Tvrdnja se bazira na zapažanju kako se »već negdje oko godine 1890 u hrvatskoj književnosti osjeća jasan zaokret s kritičkog, općedruštvenog i objektivističkog zahvaćanja prema sužavanju motiva... (pa se) prelazi na manje teme, ali zato s prodorom u dubinu. Roman kao glavna književna vrsta 80-tih godina ustupa sve više mjesto pripovijesti, a dominaciju preuzima prije svega psihološka novela«⁷³. Ne bi bilo teško pokazati da

⁷¹ SIMMEL, Georg, *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*, 1909, i prošireno 1911; citirano prema knjizi H.J. DAHME und O. RAMSTEDT, *Georg Simmel und die Moderne*, Frankfurt am Main 1984, str. 9 i 19.

⁷² ŠICEL, Miroslav, *Pregled novije hrvatske književnosti*, Zagreb 1966, str. 80; spac: Z.P.

⁷⁴ HUSERL Edmond (HUSSERL, Edmund), *Filozofija kao stroga nauka (= znanost)*, Beograd 1967, str. 35. »Valja napomenuti da je Husserl na svom razvojnom putu pošao od psiholoških analiza, ali je već u svojim 'Logičkim istraživanjima' (*Logische Untersuchungen*, 1900) zauzeo izraženi antipsihologistički stav«; Vladimir FILIPOVIĆ, *Novija filozofija Zapada*, Filozofska hrestomanija VIII., Zagreb 1968, str. 152.

ono što važi za prozu jednako ili još više vrijedi za liriku, a zatim, budući da je riječ o temeljnoj crti epohe, da isto tako važi za sve ostale umjetnosti, za cijelu estetičku sferu, kako prakse tako i teorije. Nažalost, interpretacija i historiografija strukture hrvatske duhovne sfere razmeda stoljeća nije adekvatno upotrijebila precizno uočen »jasan zaokret« ni u karakterizaciji ni u periodizaciji Moderne.

Da bi psihološka tematika doista mogla povijesno izroniti kao relevantna komponenta hrvatske Moderne, korespondentno srednjoeuropskom i europskom umjetničkom i uopće kulturnom trendu, ona nije mogla biti, kao što i nije bila, naprosto samo importirana. Pojavljujući se u Hrvatskoj pod utjecajem snažnijih kulturnih centara i zemalja ona je mogla uspješno pustiti korijen samo na terenu koji je koliko-toliko za to bio pogodan, na tlu ma i najskromnije pripremljenom, ali baš za tu svrhu pogodnom. Na žalost, nije bilo moguće prizvati na veliku tradiciju velike romantike (kao npr. u francuskoj, engleskoj ili njemačkoj umjetnosti) jer je romantika »ilirizma« ili tzv. »hrvatskog« jugoprepорода bila na mizernim estetskim razinama. Priprema preduvjeta odigrala se stoga u skrtoj, ali pouzdanoj teorijskoj sferi. Postupno ispreplitanje psihološko-pedagoškog i estetičkog predmetnog područja u Hrvatskoj druge polovice 19. stoljeća, za što je ovdje iznesena elementarna građa, bilo je uvodom ove rasprave metodologijski akcentuirano i postulirano ispunjenje povijesnih preduvjeta, realizacija onih pretpostavaka koje tad omogućuju da suvremeni europski trendovi razmeda stoljeća nađu i u Hrvatskoj plodonosan odjek. Ono što se u hrvatskoj estetičkoj teoriji, a podjednako i praksi, na tlu ma i sasvim skromne, čak i ne u svemu zadovoljavajuće pripreme zbiva u doba Moderne može se kvalificirati kao rezultanta atmosfere domaćih preduvjeta i vanjskih utjecaja. Razumije se samo po sebi kako ta »rezultanta« ne smije biti uzeta mehanički doslovno. Ali da smisleno i funkcionalno mora interpretativno i historiografski biti uvažavana, izvan svake je sumnje, čak i onda kad se ne prešućuje da je vanjski utjecaj očito jači.

Konstataciju da su desetljeća druge polovice 19. stoljeća na psihološkom planu pripremala estetički psihologizam u doba Moderne ne mijenja ni činjenica što se ta priprema odvija u okviru priručnika i školskih knjiga, ne na samostalnom istraživačkom planu. Zašto? Zato jer je riječ o stvaranju klime, pripreme u okvirima zadanih mogućnosti, iz koje onda slijede korelativno odmjereni rezultati.

Može se još pitati za orijentiranje i profil koncepcija aktualizirane psihologije. Dijelom je na to ovdje odgovoreno, premda nam nije bila zadaća utvrđivanje smjerova psihologije, nego činjenice temeljnog interesa za njenu relevanciju; i determiniranja estetskog psihologijom. Istini za volju mora biti rečeno kako je pozitivistička psihologija druge polovice 19. stoljeća u Europi općenito bila pretežno psihofizički, pa i evolucionističko

biologistički orijentirana, dakako i eksperimentalno, pa su za interferenciju sa estetičkom sferom Fechnerovog djela *Elemente der Psychophysik*, 1860. i *Vorschule der Asthetik*, 1876. relativno rani datumi, dok u Hrvatskoj te izvorno eksperimentalne komponente u to doba nema.

U Hrvatskoj artikulacija psihologije na racionalnu, empirijsku i eksperimentalnu - s obzirom na ovdje razmatranu problematiku - sve do Moderne na prvo mjesto stavlja empirijsku psihologiju. Ona nije raskinula s racionalnom psihologijom, odnosno bila je od nje sad više sad manje neovisna. Ili točnije: ovisna. U Hrvatskoj se tad još nije dogodilo ono što veliki polemičar protiv psihologizma, Edmund Husserl, u svom znamenitom spisu *Philosophie als strenge Wissenschaft*, 1910. zamjera, zamjerajući kako se »današnjoj psihologiji ni na koji način ne može da prizna: da psihologija stoji u bliskoj, čak najbližoj vezi s filozofijom«, a što bi, po njegovom mišljenju, opet bilo potrebno i moguće ukoliko se »psihologija gradi na sistematskoj fenomenologiji«⁷⁴. U Hrvatskoj, naime, inoviranost psihologije zadržava, makar u pozadini, tradicionalni oslonac na filozofiju, što traži dodatna objašnjenja. No time se otvara posve drugi kompleks problema, koji i opet prelaze okvire ovog istraživanja interferencije psihološke i estetičke problematike u konstituiranju razmeđa stoljeća. Osim jedne pojedinosti, koja je i ovdje relevantna: godina izlaženja znamenitog Husserlovog spisa, gdje je rezimirana kritika psihologizma, povijesno neprevidivo i definitivno podupire sklop argumenata po kojima je godina 1910. završna godina Moderne, jer je psihologizam time ubuduće kritički otklonjen kao moguća inovativno konstitutivno povijesna komponenta. Psihologizam će, dakako, perzistirati još i dalje u 20. stoljeću, čak i vrlo snažno, ali kao repertoar konzekvencija jednog ranijeg povijesno determiniranog antedecendensa.

Suvremenost psihologističko-subjektivističke estetike u okvirima Moderne, za koju važe godine razgraničenja od oko 1890. do 1910, ispunio je u Hrvatskoj rangom, tezama i europskim kontekstom Albert Bazala; ne razmatranjem *Psihologija u hrvatskom umjetnom pjesništvu* iz 1901., nego tek svojom raspravom *O umjetnosti* iz 1906⁷⁵. Bilo mu je to povijesno omogućeno djelimice već stvorenom atmosferom na područjima svih umjetnosti doba Moderne, no još više upravo predradnjama odnosno pretpostavkama klime i atmosfere stvorene skromnom, ali perzistirajućom tematikom estetičkih čuvstava u psihološko-pedagoškim okvirima, a za što

A. BAZALA, *O umjetnosti*, 1906.

⁷⁵ Bazalin tekst *Psihologija u hrvatskom umjetnom pjesništvu* izlaze najprije u »Vieču«, da bi kasnije bio pretiskan u posebnu knjižicu (ukupno 123 stranica); po karakteru je praktično čisto školski, čak polnički rad i nema ni teorijsku, a ni književnokritičku odnosno književnopovijesnu vrijednost ali više nego jasno pokazuje preokupaciju epohe. Potanki prikaz s kritičkim osvrtom na Bazalin rad *O umjetnosti* vidjeti, kako je već upozoreno unutar podsebe studije objavljene u ovoj knjizi.

su diskretan, no utoliko nezaobilazan poticaj inicijalno i definitivno dali Ljudevit Dvorniković i, navlastito, Đuro Arnold. Da je to za Bazalu uistinu bio prvenstveno baš Arnold, svjedoči Bazalin razvojni put: ovdje već spominjan Bazalin članak *Estetska čuvstva* iz 1902. posve je još u duhu, istaknimo i ponovimo, zasada iz *Arnoldove Psihologije*⁷⁶. Na isti je način potrebno svu ovom studijom naprijed eksponiranu građu onu psihološku tematiku prije Arnolda, ma i skromnu, a kadgod i oskudnu, što se javljala tijekom desetljeća druge polovice 19. stoljeća, u cjelini uzeti kao povijesni preduvjet i komponentu koja je bila povijesno kretanje ususret psihologizmu Moderne ostvarivši, bar dijelom dakle, sve ono što je omogućilo i Lj. Dvornikovića i Gj. Arnolda. Naravno, ne previdjevši unutar same Moderne, da je do pojave Bazaline rasprave izišlo, valja još jednom istaći, četiri izdanja *Arnoldove Psihologije*, da je svršetkom 19. stoljeća herbartovsku intonaciju tematike »čuvstva« rezimirao u svojoj doktorskoj disertaciji Milan Suknić, a objavljeno je bilo (1903.) kapitalno djelo Franje Markovića *Razvoj i sustav obćenite estetike*, u koje je Marković, na podlozi J. F. Herberta i R. Zimmermanna, pored estetičkog idealizma i formalizma, nerijetko bio sklon u estetiku interpolirati psihologijske implikacije.

Uvažimo li sve sugerirane zaključke, ipak se, napokon, nameće pitanje: je li s pozicija situacije svršetka 20. stoljeća, kad se radikalno kritički stavlja pod upitnik ne samo estetički psihologizam nego generalno i svaki estetički subjektivizam, je li tad naime još uopće smisleno i svrsishodno ekstenzivniju istraživačku pozornost posvetiti upravo nazorima izloženim sumnji? I opet prelazi okvire ovog izlaganja odgovor na pitanje: što kao pozitivna povijesna stečevina ostaje u rezultatima nakon psihologizma i estetičkog subjektivizma? Interes je ovdje historiografski, ali ne u nekom »antikvarnom« smislu, da upotrijebimo Nietzscheov izraz, nego u svrhu historiografskog otvaranja horizonta razumijevanja; u prvom redu Moderne kao razmeđa 19. i 20. stoljeća, a zatim i zbivanja koje neposredno slijedi u prvoj polovici 20. stoljeća; horizonta, uostalom, od kojeg zavisi pravo ili promašeno razumijevanje i naše najmodernije suvremenosti.

Opravljanost istraživačkog napora očito leži u dohvaćanju mogućnosti razumijevanja. Razdoblje Moderne, od oko 1890. do oko 1910, nije moguće razumjeti ako se ne uvaži bitni udio psihologističke komponente i obrat od objektivističke prema subjektivističkoj estetici. A bez uočavanja povijesne pripreme u psihološko-pedagoškoj literaturi, gdje se insistiralo na estetskom čuvstvu, nije u Hrvatskoj moguće razumjeti presudno instaliranje čuvstva (emocije, raspoloženja, dojma, »štimunga« itd.) kao bitno estetičke kategorije Moderne. Samo ukoliko se uvaži razumijevanje tog pomaka postaje shvatljivo kako se u pluralizmu »izama« razmeđa stoljeća uz esteticizam, simbolizam, secesiju (Jugendstil) itd. pojavljuje i

⁷⁶ Vidjeti ovdje bilješku 69.

neoromantizam (neoromantika) kao ravnopravna suodrednica, koja se povremeno i ponegdje javlja čak i s pretenzijom nadređenog naziva epohe.

U dijakronijskom povijesnom slijedu subjektivitet, čuvstvo i psihologizam kao estetička funkcija postaju shvatljivim u antitetičkoj dijalektičkoj relaciji spram prethodnog pozitivističkog scientizma i objektivizma, gdje je i sam psihologizam igrao korektivnu ulogu unutar pozitivizma. Prem pozitivizam u Hrvatskoj 19. stoljeća nije bio jače nazočan, ipak ga je bilo, a ne treba zaboraviti da se u »Hrvatskoj vili« 1883. pojavio Kumičićev manifest O romanu, gdje se između ostalog poziva i na pozitivističke momente. Osim spram pozitivizma kao scientizma s racionalističkom impregnacijom estetički subjektivitet Moderne i njen emocionalizam antitetični su podjednako spram nekad još vrlo živih i jakih, čak razborito argumentiranih teza estetičkog racionalizma, novotomističkog, po kojem je ljepota i umjetnost dostupna samo razumu. (Npr. Albert Stöckl; ill u Hrvatskoj već spominjani Antun Kržan⁷⁷.)

Bez tetičko-antitetičkog uspostavljanja slike teorijskih suodrednica Moderne nije ju moguće adekvatno interpretirati historiografski. A bez pravilnog razumijevanja i periodizacijskog razgraničenja razmeđa stoljeća ne samo što nije moguće razabrati, pa čak ni registrirati bitna zbivanja epohe, (deformativnih primjera ima i suviše iz historiografskih shema svih grana umjetnosti u Hrvatskoj), nego nije na jasan i pravi način moguće shvatiti, pa ni registrirati ono što je povijesno slijedilo poslije. A to znači tijekom 20. stoljeća, ili uže, na što ćemo se ovdje ograničiti, samo prve polovice 20. stoljeća.

Moderna je otvorila putove estetičkom psihologizmu i subjektivizmu. Nakon što je ugasla sama Moderna, ona s razmeđa stoljeća, sa svojim artističkim, kritičkim i teorijskim kontroverzama, upravo su estetički psihologizam i subjektivizam povijesno intenzivno perzistirali tijekom cijele prve polovice 20. stoljeća, jednako u svojim tetičkim i antitetičkim emanacijama.

Povijesni horizont elaboracije preduvjeta odnosno pretpostavki geneze podrazumijeva i navođenje graničnih slučajeva iz vremena definitivnog epohalnog pojavljivanja razmatranog smjera razmeđa stoljeća upravo radi daljnjih konzekvencija. Budući, naime, da su početni povijesni preduvjeti psihologizma i (nešto kasnije) subjektivizma u Hrvatskoj bili povezani s recepcijom Herbarta i herbartzma, to najizrazitiji takav granični slučaj u

⁷⁷ Usporediti: dr. Albert STÖCKL, ord. prof. der Philosophie an der Akademie Münster, *Grundriss der Aesthetik*, Mainz 1871, i II. izdanje 1874. - Neotomistička orijentacija! U Hrvatskoj Antun KRŽAN, *Razprava o ljepoti* u knjizi *O postanku čovjeka*, knj. I, dio IX, Zagreb 1874; o životu i radu Antuna Kržana s bibliografijom vidjeti opširnije Pavao CRNJAC, *Terribilis Croata*, Spectrum, Zagreb IV/1970, broj 2, a o estetičkim pogledima Kržanovim esej u drugom dijelu ove knjige.

8
Hrvatskoj kao kulminacija i najdosljednija provedba herbartovskih ideja preko bečke katedre Roberta Zimmermanna čini ovdje već spominjana objavljena pozamašna knjiga 1903 *Sustav obćenite estetike* Franje Markovića. Djelo je najopsežnija estetika dosad uopće napisana hrvatskim jezikom s jako naglašenom komponentom korištenja i uvažavanja psihologije, čak i psihologističkih analiza i teza, ali koje se ni u kojem slučaju ne može pribrojiti psihologizmu. U okvirima herbartističkih temeljnih zasada Marković je očito nastojao slijediti »duh vremena«. (Bit će jednom nužno, a i korisno istražiti postupnost formiranja Markovićeve estetičke nazora do zaokruženog sustava prateći njegovo djelovanje kao dugogodišnjeg predavača estetike na Hrvatskom Sveučilištu u Zagrebu.)

Za razliku pak od ovog sadržajnog momenta valja spomenuti još i kronološki granični slučaj: u pogledu hrvatske teorije i povijesti bilo koje umjetnosti odavno gotovo nikada i nigdje nespominjanu, pomalo bizarnu knjigu Jagode Truhelke *U carstvu duše*, O sijek 1910. Premda su glavne inovacije Branimira Livadića tad već bile objavljene, u kojima on formira graničnu croceansku tezu, o ekspresiji koja više ne pripada strukturi hrvatske Moderne, nego upućuju na daljnje povijesno kretanje, tom kronološkom razgraničenju pripada i neobična knjiga Jagode Truhelke s oscilacijama od iznenadujućih, gotovo neugodnih naivnosti, do najrelevantnijih teza introdukcije 20. stoljeća: integriranjem tradicije (u Hrvatskoj uz bok Matošu) tvrdnjom kako je »umjetnost... prije svega izraz dojмова«⁷⁸ do croceanskog radikaliziranja paralelno s Livadićem, a prije Halera: »Izražavanje je dakle vrhovni zakon umjetnosti«⁷⁹.

U novim priručnicima, koji će tijekom prve polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj zamijeniti Arnoldove, u *Psihologiji za srednje škole*, kojima je autor bio dr. Stjepan Zimmermann, također sveučilišni profesor, ali ovaj puta teologije, estetička tematika više neće biti obrađivana u posebnim poglavljima, nego spominjana tek usput, s pomakom interesa od čuvstva na - maštu. Budući da »maštanjem dolazimo do novooblikovanih sadržaja tj. do zamisli...« to se one, već prema područjima usmjeravanja pojavljuju kao praktične, znanstvene i umjetničke »ideje«. a »takvo maštanje, koje izlazi iz čuvstvovanja i stvara - po izvjesnoj osnovi - takve tvorevine, kojima se i drugi pobuđuju na čuvstvovanje i maštanje zove se umjetničko; a njegove su tvorevine umjetnine. Zamisao ili osnova po kojoj nastaju umjetnička djela zove se umjetnička ideja«; (citirano prema trećem izdanju, Zagreb 1941., str. 113-114).

Smanjenje opsega estetičke tematike u školskom priručniku ne govori u prilog mogućoj pomisli da bi se gasio ili smanjivao interes za psihološki aspekt estetskog, ili da je momenat čuvstva izgubio na značenju. Mogli

⁷⁸ TRUHELKA Jagoda, *U carstvu duše*, Osijek 1910, Pismo 12, str. 107.

⁷⁹ Op.cit., Pismo 14, str. 130

bismo, naprotiv, reći da je taj interes poslije Moderne postupno tijekom prve polovice 20. stoljeća naprosto definitivno povijesno postao aktivna komponenta kulturnog života, umjetničkog i teorijskog.

U estetičkim raspravama što ih je Bazala pisao između dva rata psihologistička suodrednica, ukoliko je prisutna, nije više u prvom planu. (Tvrdnja je na snazi ukoliko se važna rasprava Bazalina »o metodološkim korijenima filozofije« ne interpretira psihologistički!?) I on je počeo sociologizirati. Ali je zato psihologizam poslije Moderne preokupacija drugih autora. U radikalnoj formi elaborira ga 1919. Josip Lacković, (dosad jedva ili skoro nikako spominjano ime u Hrvatskoj teorijskoj i umjetničkoj historiografiji), raspravom Psihički temelji umjetničke tvorbe. Ekstenzivno izlaganje Lacković je sam rezimirao u nekoliko točaka, što ih vrijedi zbog oštrog profila pozicije citirati u cjelini. Lacković, naime, kaže:

»Prema svemu što smo do sada izložili općeniti psihički temelji umjetničke tvorbe jesu ovi:

1. Umjetnik svagda i u svakoj tvorini prikazuje samo svoj duševni život.
2. Umjetničku tvorbu ne smijemo smatrati ni oponašanjem zbiljštine ni odrazom života, nego se tu radi o raznolikoj objektivaciji psihičkih procesa.
3. Onaj psihički život, što ga umjetnik prikazuje u tvorini u bitnosti je istovjetan s našim svakidašnjim životom.
4. Što pak umjetnik samo nekim svojim duševnim doživljajima daje oblik umjetnine, uzrok tomu redovito leži u čuvstvenoj intenzivnosti i per-severaciji njegovoj.
5. Onaj proces, kojim umjetnička emocija dobiva oblik umjetnine, jest u bitnosti svojoj analogan tzv. voljnim aperceptivnim procesima.
6. Svaki psihički doživljaj jest individualna jedinica, a prema tome i svaka umjetnička tvorina kao prikazba njegova.

Ovim tezama izriču se samo općeniti temelji umjetničke tvorbe. Oni se oslanjaju s jedne strane na rezultate psihologije, a s druge strane na izjave vrsnih umjetnika. Na njima treba da se bazira i daljnje tumačenje umjetničke tvorbe, ako neće da se pretvori u jalovu borbu oko nekoliko pojmova, kojima svatko određuje sadržaj po svojoj volji i pomoću dedukcije iz nekog pojma, koji je jednako neodređen i nejasan kao i ono što se iz njega izvodi⁸⁰.

Nema dvojbe u karakter pozicije i metodološke determinante Lackovićevih nazora. No njegov psihologizam u desetljećima prve polovice 20. stoljeća, poslije Moderne, nije nikakova iznimka, i samo je jaka

⁸⁰ LACKOVIĆ, Josip, *Psihički temelji umjetničke tvorbe*, Nastavni vjesnik, Zagreb 1918-1919, sv. 8-10; citirano mjesto sv. 10, poglavlje VII, str. 474.

ideologizacija estetičke i umjetničke sfere između dva rata s naglašenim sociologiziranjem potisnula u drugi plan evidentno postojanje nekad utjecajnih shvaćanja, potisnuvši ih do historiografske neprepoznatljivosti, čak i tamo gdje je njihova identifikacija nužna.

Osim Bazale, u razdoblju poslije prvog svjetskog rata, od starijih autora svojim je psihologizmom nazočan Ljudevit Dvorniković. Napisavši zanimljiv estetički traktat povezan s interpretacijom A. E. Poea, Ljudevit Dvorniković između dva rata ipak postupno pada u zaborav, da bi se svojom glasnošću, dakako drugačije orijentiran, sve više nametnuo njegov sin Vladimir Dvorniković. I njegova je pozicija, u biti, premda na drugačiji način, potpuno psihologistička, samo što su Vladimira Dvornikovca politički angažman i preambiciozni teorijski zahvati gurnuli u pseudo-znanstvene i pseudofilozofske vode. U tom pogledu on se itekako razlikuje od oca i na znanstveno-filozofijskom, i na političkom planu. Ipak, njegova *Savremena filozofija* u dvije knjige, 1919, i 1920, unatoč jednostranostima, informativno je i korisno djelo, gdje on za ovdje razmatranu tematiku daje vrlo signifikantnu i radikaliziranu dijagnozu. Govoreći o estetici pod naslovom *Obnovljena novija psihološka estetika* Vladimir Dvorniković - ni jednom riječju ne spomenuvši Crocea! - bez »hemunga« tvrdi: »Estetika, to je danas ona filozofska grana u kojoj je empirijsko-psihološka metoda najdalje pokročila i najdalje pozitivnije uspjehe donijela. Otpor spekulativno-metafizičkog i apriorno-kritičkog krila tu se je najslabije osjetio: dandanas je psihološka estetika i brojem i vrsnošću zastupnika kao i mnoštvom razgranate literature daleko pretažnija od metafizičke i kritičko-normativne estetike. Na ovom dijelu bojne linije 'psihologizam' je pobjednik, a to priznaju i protivnici⁸¹»

Psihologijsko-subjektivistički obojena estetička problematika s tezama pro et contra u stvari je doista vrlo živo nazočna u Hrvatskoj prve polovice

⁸¹ DVORNIKOVIĆ Vladimir, *Savremena filozofija*, I-II, Zagreb 1919-1920, knjiga II, dio XIII, Estetika, str. 332. Drugi dio opširno je posvećen psihologiji, a u III. pod 16. posebno je obrađena *Psihologija osjećanja (čuvstva)*, gdje se ne spominje u Hrvatskoj postojeći kompleks »estetskih čuvstava« iz prethodnog razdoblja. Herbart je spomenut usput i negativno. Arnold nikako premda su za estetičko područje navedeni neki domaći autori (F. Marković, A. Bazala, Lj. Dvorniković).

Uvodom u I. knjizi Vladimir Dvorniković formulira načelni stav koji mu važi za filozofiju kao cjelinu, pa prema tome i za sve njene discipline: »Psihološki pogled i naučno (=znanstveno op. Z.P.) metodizirana refleksija dovodi čitavu pojavu filozofije, sve njenih putove i historijske stadije u novo svijetlo i ne ima danas sumnje, da filozofiju sa svim njenim vjekovnim problemima i pokušajima rješavanja čeka u budućnosti temeljita revizija u tom novom tj. upravo psihološkom i genetičkom vidu. Problem filozofije postaje danas u srčiki svojoj psihološkim problemom. To je već u neku ruku i činjenica, premda jaka konservativna stranka još uvijek ne će načelno da prizna tog 'psihologiziranja' filozofije. I zato prenosimo ovdje težište naše orijentacije u taj psihološki i genetički pogled...« (knj. I, str. 9-10).

20. stoljeća premda ne u duhu sljedbe i kategoričnosti tvrdnje Vladimira Dvornikovića. Opreznu, istančanu, a ipak psihologijsku analizu na fenomene umjetničkog stvaranja primjenjuje između dva rata Kruno Krstić, kritičkom pak analizom teorije Einfühlunga bavio se Julije Makaneć, o psihološkoj sadržini seljačke umjetnosti pisao je Mirko Kus-Nikolajev, predmet estetike u svjetlu subjektiviteta obrađivao je Marijan Petras, s psihoanalitičkim pristupom estetičkoj i socio-kulturološkoj sferi javio se Miroslav Feller,⁸² (između dva rata pisalo se u Hrvatskoj o različitim varijantama psihoanalize razmjerno mnogo, ali ne dotičući svagda i estetičku problematiku kao središnji interes. O psihoanalizi će pisati opširno »s lijeva« književnik A. Cesarec, a »s desna«, protiv Ivo Lendić). O sprezi moderne psihologije i pedagogije pisao je Vladimir Filipović. U književnoj kritici može se komponentu psihologizma identificirati kod Josipa Bognera, kod kojeg će se, sudeći po prikazu knjige Thibaudeta, moći zapaziti varijacija recepcije Bergsona u estetičkoj problematici sa spregom entiteta duševnosti i svojevrsne psihologije; (Thibaudetova knjiga prevedena u Zagrebu 1944). U cijelom pak razdoblju između dva rata upravo će neprestance vojevati protiv psihologizma, estetičkog pozitivizma i relativizma, neumorno, s pozicija Croceovih, kao najkonzekventniji kročeanac, Albert Haler. (U raspravi *Psihološka ili filozofska estetika iz 1938.* razračunavao se direktno s Vladimirom Dvornikovićem, no ime je uvrštavanjem u knjigu *Doživljaj ljepote - uklonjeno*)⁸³. Možda je psihologistički, a neće biti manje i sociologistički relativizam⁸⁴ bio razlogom što je Drago Čepulić u svom eseju *Pjesnik govori* zastupao estetiku duhovnog entiteta i eternalizma. Pa i u raspravama poput one s naslovom *Socijalni duh i lijepa knjiga* koju je 1933, rekli bismo, kao povijesni pandan Krležinim Podravskim motivima objavio Milan Ivšić naći ćemo čak naivno pretjerane teze, oslonjene dijelom na domaću tradiciju i odjeke psihologizma: »Umjetnik-pisac uči nas... psihološkim promatranjima bolje i dublje, nego li će to ikada postići bilo kakav psiholog svojim duboko naučnim psihološkim radovima«⁸⁵. Uostalom, i Krleža tezom da je »u stvaralačkim

⁸² Za Miroslava Fellera, uključujući njegove međuratne i poratne tekstove vidjeti Zlatko POSAVAC, *Umjetnost i psihoanaliza*, Republika, Zagreb XXXIII/1977., broj 1-2., str. 1-17.

⁸³ HALER, Albert, *Psihološka ili filozofska estetika*, Hrvatska revija, Zagreb 1938, br. 1; kasnije u knjizi *Doživljaj ljepote*, Zagreb 1943, Drugi dio, III, *Konkretni filozofski pojam*, str. 133-148. O Haleru općenito vidjeti Zlatko POSAVAC, *Albert Haler*, Zagreb 1978, (u seriji »Kritički portreti hrvatskih slavista«), a u ovoj knjizi esej u drugom dijelu pod naslovom *Estetičar Albert Haler*.

⁸⁴ BRUGGER, Walter, hrsgb, *Philosophisches Wörterbuch*, dreizehnte Aufgabe, Freiburg-Basel-Wien 1967, pod *Psychologismus*: »Gemeinsam ist allen Formen des P. der Realitivismus der Wahrheit«; (zajednički je svim formama psihologizma relativizam istine).

i estetskim oblastima sve što nije individualno jednako uglavnom: ništići«⁸⁶ shvaća individualitet kao subjektivitet interpretirajući ga psihologijom prolaznosti i smrtnosti ljudskog bića, gdje se ono psihološko počinje preobračati u egzistencijalno, kako ga je Krleža razumio iz lektire Nietzschea, da bi izrekao svoju glavnu estetičku tezu: »Ljepote, pa i naj-savršenije u likovnim oblastima tokom stoljeća, kao i one mračne, psihološke gorčine, kroz koje se suvremeni čovjek u današnjoj europskoj psihoanalitičkoj knjizi probija do svoje katarze, nisu drugo nego postignuti životni intenziteti u pozitivnom i negativnom smislu«⁸⁷.

Tijekom prve polovice 20. stoljeća više nije bilo riječi kao u 19. stoljeću o nekom posebnom »estetičkom čuvstvu, nego, nakon što je Kršnjavi u svojoj drugoj fazi odrješito zastupao tezu kako čuvstvo bitno konstituira umjetnost, te nije samo popratna pojava estetičkog fenomena, čuvstvo, emocija i afektivitet općenito u svom izvornom smislu postaju direktno estetički determinatorni. Pa iako će artikulacije koncepcija ove orijentacije postupno uranjati u novije sebi suvremene kategorijalne sfere izraza i doživljaja, ipak će perzistirati njihova psihološka utemeljenost u čuvstvenom. Tako još 1934. Ljubo Babić, očito u toj tradiciji, svoje poznato djelo *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću* započinje tezom: »Po svojem nastojanju umjetnost je pretvaranje osjećajnog svijeta u oblike kojih tajanstvena moć proizvodi kod gledaoca iste ili slične osjećaje...«⁸⁸. No i godinama poslije će »Schöngeist« kakav je bio Vladislav Kušan, do stanovite mjere i oponent Babićev tvrditi: »Umjetnost izvire iz osjećaja i može se uglavnom osjećajem shvatiti, što, naravno, ne isključuje potrebu teoretske spreme i opće kulture«⁸⁹.

Psihologističko-subjektivistička komponenta Moderne pokazuje se kao povijesno bitna, te ujedno, prekoračujući granice svog razdoblja, povijesno produktivna. No i tu se opravdanje istraživačkog napora nalazi u dohvaćanju horizonta razumijevanja. Vidljivo je, naime, iz ovih nekoliko netom navedenih podataka do koje se mjere teorijske pretpostavke odnosno temelji Moderne reflektiraju i u kasnije razdoblje! U tolikoj mjeri

⁸⁵ IVŠIĆ, dr. Milan, *Socijalni duh i lijepa knjiga*, Hrvatska revija, Zagreb, IV/1933, broj 3, str. 168.

⁸⁶ KRLEŽA, Miroslav, *Podravski motivi*, Predgovor, Zagreb 1933, str. 16.

⁸⁷ Op.cit., str. 12.

⁸⁸ BABIĆ, Ljubo, *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću*, Zagreb 1934, (prvo izdanje); kurziv u citatu Z.P. U drugom izdanju (*Sabrana djela*, I. kolo, knj. I, 1943) navedeno mjesto ne nalazi se više na samom početku jer je prije njega dodan kraći dopunski uvodni tekst. No ista se rečenica kao teza nalazi nepromijenjena i u toj ponovljenoj ediciji., str. 6.

⁸⁹ KUŠAN, Vladislav, *O umjetnosti, umjetnicima i publici, nove varijante na stare teme*, u knjizi *Ars et artifex, studije i eseji, serija BE-L-KA*, Zagreb 1941., godina I., knjiga 7., sdr. 219. Isto i u eseju *Rodin*, op.cit. str. 157. (kurziv Z.P.).

da bi se bez uočavanja nazočnosti psihološko-subjektivnog estetičkog momenta Moderne morali pitati otkud se on iznenada tako intenzivno javlja u hrvatskoj estetici prve polovice 20. stoljeća. Čitav je taj kompleks shvatljiv, doista, samo u povijesnoj perspektivi, koja seže unatrag do davnih, prvotnih povijesnih pretpostavaka s natucanjem, a u nekim slučajevima gotovo mucanjem druge polovice 19. stoljeća o estetskim čuvstvima, da bi se postupno ipak ta problematika napokon razvila u zrele teorijske forme.

I na kraju, koliko god izgledalo u prvi mah čudnim, ipak u istraživačkom pogledu razumijevanja refleksa Moderne u prvoj polovici 20. stoljeća treba uzeti u obzir da psihološko-subjektivni estetički aspekt omogućuje najprije spontane forme odnosno fenomen ekspresionizma (u književnosti kod Galovića, u likovnim umjetnostima kod Kraljevića i Vanke), a zatim isto tako spontanu pojavu i osvjetljenost egzistencijalne tematike, kako će se ona javiti u hrvatskoj književnosti npr. kod Krleže (*Adam i Eva*, daleko, daleko prije Sartrea i njegove drame *Iza zatvorenih vrata*, pa zatim intelektualizmom drame *U logoru* i romanom *Povratak Filipa Latinovića*) ili kod mladeg Krležinog štovatelja Ive Kozarčanina (roman *Sam čovjek*, te pripovijetkom *Tri gavrana i jedan čovjek*), kulminirajući u sudbonosnom užasu i gorkom egzistencijalnom pathosu završnih stihova Kozarčaninove pjesme *Utjeha*, možda najpotresnije lirske pjesme hrvatske poezije uopće: »*Ne mogu nikome reći. Živeći patimo i pateći živimo. Sivimo*«.⁹⁰

Naravno da u iznošenju građe, relevantne ovdje pri tematiziranju estetičkog psihologizma, naslovi djela i autori nisu navođeni tako kao da se uz njih pomišlja nekakva nužna kauzalna povezanost, neki nužni splet i nexus relacija u kojem jedna pojava deterministički bezuvjetno povlači za sobom drugu. Takav bi pristup očito bio pogrešan, a za ovo izlaganje i preambiciozan, jer se ograničuje na upoznavanje s dosad uglavnom nepoznatim historiografskim materijalom i njegovim kulturnopovijesnim refleksima u oblasti estetičkoj. Ono pak što jest sasvim sigurno i u čemu se funkcionalnost građe pokazuje u nužnoj ovisnosti s razumijevanjem povijesnosti konkretnih estetičkih fenomena u Hrvatskoj svodi se na generalnu susljednost: bez niza pojava druge polovice 19. stoljeća, onih lociranih u hrvatsku kulturnu povijest (od kojih je ovdje razmatrana samo jedna tematska komponenta), nije moglo i ne bi moglo doći do hrvatske

⁹⁰ KOZARČANIN, Ivo, *Utjeha*, Južni pregled, 1936; pjesma uvrštena u zbirku *Mrve oči*, Zagreb 1938, str. 41. Sada u PSHK, knjiga 131, Zagreb 1975, str. 40. - O egzistencijalističkim i nekim psihologijskim aspektima umjetničkog književničkog opusa Ive Kozarčanina vidjeti opsežnu literarno-filozofsku (estetičku!) studiju objavljenu kao serijal: Zlatko POŠAVAC, *Ivo Kozarčanin - klasik moderne hrvatske književnosti*, »Glasnik«, Zagreb 1991. od broja 40. (početkom veljače) pa dalje do broja 45 (od 1. veljače 1991. do 8. ožujka 1991.)

Moderne na razmeđu stoljeća (koja se bez tog konteksta ne može razumjeti ni naknadno), a bez pojave i razumijevanja Moderne kao cjeline na razmeđu stoljeća nemoguće su estetičke pojave kao i razumijevanje sklopa tih pojava u Hrvatskoj prve polovice 20. stoljeća. U toj generalnoj zavisnosti s pretpostavkama i preduvjetima razumijevanja valja doista vidjeti smisaonost ovdje uloženog istraživačkog napora, zajedno s naporom akumuliranja i prezentacije podataka. Generalna historiografska dobit ujedno je objašnjenje za izostavljanje objekcija o teorijskoj insuficijenciji psihologizma kao pozicije, što je pretpostavljeno kao poznato, a što tako i tako pripada jednom specijalističkom i eminentno teorijskom filozofijskom, a ne historiografskom razmatranju.

Osim dalekosežnih mogućih posljedica odvajanja estetičke tematike od filozofije kao implicitne ili eksplicitne konsekvencije uspostavljanja estetičkog psihologizma, za prilike u Hrvatskoj nužno je barem dodatno spomenuti objekciju kako je pored plodnih emanacija ispreplitanja psihologijske i estetičke tematike, koja rezultira subjektivizmom, iskrsla još jedna negativna posljedica: mogućnost da se u estetičkoj teoriji kao i umjetničkoj praksi posve izgubi kontakt s objektivnim realnim svijetom, sa zbiljom vanjskog svijeta; čak s poviješću, temporalitetom i s egzistencijalnim horizontom unutar konkretne povijesne zbilje. Rodilo se opasno zatvaranje u unutarnji svijet, nerijetko predimenzioniran u svojoj neznatnosti, pa i nevažnosti, omogućila se apsolutizacija empirijskog subjektiviteta, neka vrst egomanije i egocentrizma bez pravog osjećaja korespondiranja sa svijetom i ljudima oko sebe, sa zajednicom i nacionalnom sudbinom, općim ljudskim problemima i socijalnom determinacijom, sa svim onim što ne čini tek objektiviranost duha, nego uključuje sve autentične dimenzije svijeta, njegovu potpunost i punoću, zajedno s unutarnjim doista i vanjski svijet - cjelinu zbiljštine. Pa dakle i estetske. Stoga se samo uz respekt naznačenih negativnih posljedica može mirne savjesti govoriti o pozitivnim stranama psihološko-estetske sprege u okvirima obrata objektivističke u subjektivističku estetiku.

Ovom generalitom završnom izvlačenju zaključaka iz prezentirane građe moglo bi se isto tako generalno još prigovoriti kakao je pored ne baš impresivnog skromnog tekstovnog materijala i oscilativnog teorijskog ranga većina ovdje spomenutih tekstova u Hrvatskoj druge polovice 19. stoljeća, pa i na samom razmeđu stoljeća, inspirirano Herbartom, a u psihologiji i pedagogiji herbartizmom, dakle, načelno uzevši, što je u Hrvatskoj kulturnoj povijesti nerijetko doista isticano - nečim teorijski marginalnim, neproduktivnim i sterilnim. Ne ulazeći u interpretaciju i genuzu takvog stanovišta valja isto tako generalno upozoriti kako je riječ o pukoj predrasudi. Herbartova je pozicija, dakako, »sterilna« ukoliko se iz nje nastoji, pa i naknadno, povijesno, izvući ono čega ona nema i što ne može producirati. Ali, treba reći, suprotno predrasudama, Herbartovi su pogledi, navlastito za psihologiju, a onda i za njenu spregu s estetikom i

pedagogijom, bili izuzetno plodni. Druga su stvar granice njihovih dometa, kao i nerijetko receptirana nekreativna repetitivnost usvajanja pozicije. Zato u prilog shvaćanju da utjecaji Herbartovih nazora ne smiju biti isključeni iz historiografskog istraživanja na temelju nekih predrasuda, treba dodati njihovu opću neutralnu ocjenu, kao i procjenu njihovog povijesnog mjesta. Naime, za Herbartovo djelo *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik* (Königsberg 1824/25) valja uvažiti konstataciju kako je Herbart »u protivštini spram psihologije duševnih moći pokušao u tom djelu primjenom matematičkih metoda na događaje unutaršnjeg iskustva etablirati psihologiju kao strogu znanost« utječući svojim pogledima »između ostalih na G. Th. Fechnera (*Elemente der Psychophysik*) i Freuda«⁹¹. Što se u Hrvatskoj nije pojavio nijedan Fechner ili Freud, posebno je pitanje, ali je upravo ta vrst utjecaja dokazom moguće djelotvornosti herbartovskih nazora i otud barem indikacija potrebe proučavanja njihovih refleksa. Tiče se to tada i estetičkog područja u sprezi s psihologijom, bez obzira da li se u Hrvatskoj pojavljuje posredovanjem Roberta Zimmermanna, nekog drugog ili trećeg ili direktno. Pa i to pripada jednom aspektu proučavanja, za koje se mirno može reći kako ga treba i proširiti i produbiti historiografski. Drugdje u svijetu to se stvarno i čini, navlastito u srednjoeuropskoj sferi, kojoj dakako pripada i Hrvatska. Tako se za Herbartu u knjizi *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte* uz prikaz njegove filozofije, njenih odjeka i plodnih utjecaja kao samorazumljiv stavlja međunaslov: *Österreichische Triumphe eines deutschen Denkers* (Austrijski trijumf njemačkog mislioca)⁹². Pa ukoliko je takva konstatacija nešto samorazumljivo u Austriji, zašto da ne bude i za Hrvatsku? Međutim, ono što pri tome nije razumljivo, pa ni shvatljivo, svodi se na pitanje: zašto u takvim pregledima, pa ni u navedenoj knjizi, nema nijednoga autora iz Hrvatske premda knjiga ima podnaslov *Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938* i spominju se širi refleksi raznih kulturnih središta bivše austrougarske monarhije?! Nema ni Kršnjavog prve faze, ni kasnijeg Jurkovića, ni Križana, ni Glasera, ni Basaričeka, ni Arnolda, ni Miletića, pa čak ni Franje Markovića.

Obilje razloga da se zatečeno stanje izmijeni rezultatima istraživanja! Wezanost estetičkih nazora uz psihologiju, a ove opet uz herbartizam, samo

⁹¹ HERFURTH, Th., u knjizi Franco VOLPI und Julian NIDA-RÜMELIN, hrsgb, *Lexicon der Philosophischen Werke*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1988, str. 600.

⁹² JOHNSTON, William, M. *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*; Wien-Köln-Graz 1974; naslov američkog izvornika glasi: *The Austrian Mind, An Intellectual and Social History 1848-1938*, University of California Press 1972.

je konkretan primjer, jedan od više i različito mogućih, kako se nametnuo pri razmatranju grade ove studije. Sa zaključkom: i herbartizam i psihologizam su vrijedni pažnje historiografskog istraživanja. Jer ispuštanjem, izostavljanjem, preskakanjem i prešućivanjem ili čak negiranjem čitavih kompleksa nekad žive i zbiljski postojeće estetičke teorije i prakse rezultira u Hrvatskoj tako često deformiranim, čak falsificiranim uvidom u 19. stoljeće, pa onda i Moderne; iz čega dalje tada slijede jednako deformativne pojave i uvidi za 20. stoljeće. Ne bez bolnih, tragičnih i čak traumatskih posljedica koje, i suviše dobro znamo, nisu samo »katedarske«, »teorijske« ili estetičke prirode. Uspješnost postizanja historiografskih rezultata čuva od nimalo bezazlenih kulturoloških, no i svih drugih oblika zabluda, obmana, prešućivanja odnosno - gole negacije.

Jedan zaboravljeni estetičar

Psihologističko-pozitivistička estetika
Ljudevita Dvornikovića

1.

U frazi kako je »vrijeme najbolji sudac« ne treba vidjeti tobožnju istinu po kojoj će »prave vrijednosti« vlastitom unutarnjom snagom uvijek nadživjeti propadanje, pa same od sebe kad-tad izići na vidjelo. »Same o sebi« one će pasti u zaborav možda više od mnogih efemernosti. Stoga o nama, o našem pripadanju povijesnosti odnosno svijesti o potrebi, te dakako mogućnosti stvaranja povijesnog svijeta, ovisi koliko uspjevamo prave vrijednosti održati u životu, koliko ih oživljavamo uvijek iznova. Proteklo vrijeme tj. povijesna distanca uklanja mnoge dnevne i privatne kontroverze, pa ujedno dopušta u stanovitoj mjeri apstrahirati od stranačkih pristranosti. Stoga je ovu »teoriju distance«, koja više pripada žurnalističkom žargonu nego teorijskoj razini, uputno jednim dijelom uvažavati: naknadno vidjevši stvari u široj perspektivi omogućen je kritički pristup svemu onome što ponegdje baš jako zastiru neposredni antagonizmi suvremenika, suprotni angažmani neposredno slijedećih generacija, ova ili ona ideologija. Pa čak i ova ili ona »znanstvena« »metodologija«.

Zato u mnogim slučajevima tek vremenski razmak omogućuje lakše shvatiti pozitivni povijesni doprinos pojedinih radnika, stvaralaca i mislilaca. Ukoliko proticanje vremena jednostavno ne vodi u zaborav, nerijetko sa zdušnom podrškom Orwelovog »Ministarstva istine«!

Godine 1983. navršilo se pola stoljeća od kako je umro Ljudevit Dvorniković (1861-1933), mislilac, pedagog, psiholog, teoretičar umjetnosti, estetičar i kritičar. Pola stoljeća je dostatan povijesni razmak za pokušaj afirmiranja onih rezultata široke mu i obimne intelektualne aktivnosti što će s pravom ostati trajan prinos kulturnom životu sredine u kojoj i za koju je djelovao ustrajno i raznoliko. Nije dakle riječ o tome da li osobno prihvaćamo ili ne Dvornikovićevu estetiku, niti je pitanje, jesmo li njegovi pristaše; riječ je o njegovoj kulturnopovijesnoj ulozi, njegovoj povijesnoj funkciji, o njegovom doprinosu.

Rad Ljudevita Dvornikovića s nepravom je pao u zaborav. U kojim mjeri, kako i koliko je zanemaren u pojedinim specijalnim sferama njegovih angažmana (pedagogija, psihologija, književna kritika i dr.) ostat će ovdje otvoreno. Neka bude spomenuto, ukratko, da se spram njegovih napora na polju estetike donedavna čulo samo ironičnih primjedaba - nejasno zašto! Osim toga, pri registriranju Dvornikovićeve područja interesa često se nije spominjalo estetiku; bila je prešućivana, te se čak neke naslove navodilo manjkavo upravo na štetu estetike. I opet nejasno zašto. Nasuprot ovakvim, blago rečeno, površnim i strogo znanstvene podloge lišenim postupcima čini se da je intelektualni doprinos Ljudevita Dvornikovića možda najveći, najzanimljiviji i najvrijedniji baš na području teorije umjetnosti. Za estetiku i povijest estetike! Supozicije, po kojima njegov »pozitivizam«, »scientizam« ili »psihologizam« nije dovoljno znanstven ili je nedovoljno filozofičan, ne mogu opravdati neznanstven i nefilozofičan postupak izostavljanja i zaboravljanja. Također Dvornikovićev »spencerizam« ne bi smio biti razlog zaobilazanja, jer bi to bilo slično kao da povijest literature izostavlja dickensovce, turgenjevce ili flaubertovce u realizmu, povijest slikarstva manetovce u impresionizmu i sl.

Po čemu dakle možemo »prepoznati« važnost estetičkih rasprava Ljudevita Dvornikovića? Prije svega Dvorniković pripada relativno malobrojnim koji su ekstenzivno, eksplicite i sustavno razvili svoj estetički nazor i konzekventno ga primjenjivali, ne ostajući ni u teoriji ni u (kritičkoj) praksi samo pri maglovitim patetičnim natuknicama ili deklarativnom pozivanju na suvremenost. Estetika Ljudevita Dvornikovića čini jedan od teoretskih temelja estetike hrvatske Moderne. Tipična je i možda najkarakterističnija za razdoblje Moderne, za njene inicijalne procese; prva je doktrina te vrste u Hrvatskoj, apsolutno je suvremena, moderna i direktno antitetična u Hrvatskoj njoj neposredno prethodnim, već umornim estetičkim tradicijama. Estetika Ljudevita Dvornikovića ne samo što je »izraz svog doba« u važnim teoretskim obrazloženjima (brojnih!) komponenata moderne umjetnosti, nego svojom povijesnom nazočnošću čini granicu hrvatske Moderne spram prethodnog razdoblja; povijesna je spona prijelaza Realizma u Modernu.

Početak Moderne na izložbi »Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894 do 1923«¹ determiniran je izlaženjem sarajevske »Nade«, zagrebačka

¹ Vidjeti katalog izložbe *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923* (izdavač Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo); izložba održana u Sarajevu, Zagrebu i Beogradu 1978. godine. Popratni studijski tekstovi u katalogu, koncepcija izložbe, izbor djela i autora: Argan HOZIĆ, Azra BEGIĆ, Ibrahim KRZOVIĆ, Miloš RADIĆ. O izložbi Zlatko POSAVAC, *Otkrića i dojmovi*, Odjek, Sarajevo XXXII/1979, br. 2, str. 8. i također Z. POSAVAC, *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, »15 dana«, Zagreb XXI/1978, broj 8, str. 19-23.

»secesija« dogodila se 1898, a donedavno je 1895. godina u Hrvatskoj signirala početak razdoblja zbog tobože protestnog spaljivanja mađarske zastave pri dolasku cara Franje Josipa u Zagreb. Tek u novije doba povijest hrvatske književnosti pomiče granicu na 1892. navodeći nekoliko razloga, no ne koristeći snažan akcent teorijskog prijeloma u radovima Ljudevita Dvornikovića. Zbog toga što je bio pozitivist, evolucionist i što je pisao ekstenzivne studije npr. o Vjenceslavu Novaku (vidi »Nada« Sarajevo VIII/1902) i Kasveru Šandoru Gjalskom (također u sarajevskoj »Nadi«), 1903, našao se u poglavlju kritike Realizma.² Pa ipak, upravo je i opus Ljudevita Dvornikovića jedan od bitnih momenata koji determinira pravo periodizacijsko razgraničenje Moderne od oko 1890. do oko 1910.

Suprotno uhodanim konvencijama (nedovoljno argumentiranim!) tvrditi je nakon bližeg proučavanja: Ljudevit Dvorniković je tipični teoretičar Moderne. Početkom devedesetih godina 19. stoljeća njegove su estetičke studije teoretski prijelomne. Činjenica, da su od samo dvije knjige, što ih je objavio, *Essayi iz područja psihološke pedagogije i estetike* izišli u Sarajevu 1905. godine začudo ga nije ni u periodizacijama starijeg tipa svrstala kao teoretičara Moderne.³ Pripao je »zakašnjelim« realistima i na taj način kao superzakašnjeli teoretičar ostao u ropotarnici. Međutim, Dvornikovićeve estetički odlučujuća teoretska introdukcija novog shvaćanja nije prvi put objavljena tek u toj kasnoj knjizi *Essaya*: ugledala je svjetlo dana više od desetljeća ranije. Ali »pomak« datuma nije argument za tezu po kojoj Ljudevit Dvorniković pripada generaciji »starih« - ovdje mišljeno samo u estetičkom smislu. Riječ je o članku koji znači barem *razmede* učini li se kome izraz »prekretnica« pretjeranim. Točnije, riječ je o jednom od teorijskih ishodišta Hrvatske Moderne.

Rasprava u knjizi *Essay* (1905), iza pedagoških prva po redu, gdje se razmatraju estetički problemi, prvi put je objavljena u zagrebačkom

² Dvorniković se u više navrata latio pera pišući kritike i rasprave na polju moderno shvaćene znanosti o književnosti. Najekstenzivnije su upravo spomenute o Novaku i Gjalskom: DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Vjenceslav Novak*, Nada, Sarajevo, 1902, br. 11-19; *Jedan kulturni problem, povodom Novakova »Tita Dorčića«*, Školski Vjesnik, 1907 (br. 5-12) i 1908 (br. 3-4); *Ksaver Šandor Gjalski*, Nada, Sarajevo, 1903, br. 1-12. No isto tako *Lapadski soneti Ive Vojnovića*, Savremenik 1911. Pisao je također o S. S. Kranjčeviću, A. G. Matošu i drugima. Tek bi trebalo sastaviti relevantnu bibliografiju Ljudevita Dvornikovića proširujući je, dakako i na umjetnička područja izvan književnosti.

³ DVORNIKOVIĆ, Ljudevit, *Essayi iz područja psihološke pedagogije i estetike*, naklada J. Studnička, književna izdanja učiteljskog društva za grad i okružje Sarajevo, Sarajevo 1905. Osim psihološko-pedagoških sadrži slijedeće estetičke rasprave: *Uzgojni dojam beletristike*, str. 51-75, *O psihološkim osnovama estetičkog osjećanja*, str. 75-93, *Govor umjetnosti* str. 93-116. - U knjizi nema važnog zaključnog teksta *Estetski dojam umjetnosti* iz 1901.

pedagoškom časopisu »Napredak« 1893. godine. Dakle desetljeće ranije nego što izgleda u prvi mah. Godina je u skladu s prijedlogom korigiranja datuma početka Moderne pomicanjem u rane dane 90-tih godina 19. stoljeća. Stoga »essay« pod naslovom *Uzgojni dojam lijepe knjige* postaje uputno smatrani jednom od nemimolaznih teoretskih introdukcija za razdoblje hrvatske Moderne.⁴ Budući da bi netko mogao reći kako se Dvornikovićev članak »slučajno« pojavio u to doba, potrebno je dodati: drugi estetički »essay« koji se ne nalazi u istoj knjizi publiciran je također deset godina ranije u istom zagrebačkom časopisu 1895. pod naslovom *Uzgojna vrijednost basne*. Na početku članka stoji Dvornikovićeva bilješka: »Pripomenuti nam je da ovu raspravu smatram kao neke vrsti nastavkom rasprave *Uzgojni dojam lijepe knjige*, koja je izašla u XXXIV tečaju ovoga lista, jer se u glavnome osniva na ondje izloženim načelima«⁵. Prema tome je sasvim jasno kako Dvorniković konzekventno izgrađuje, razvija i primjenjuje svoju estetičku poziciju. I doista, obje spomenute rasprave međusobno se nadopunjuju. Istom sustavu mišljenja pripadaju i ostale studije iz estetike, a također i kritike, u kojima je primijenjena ili modificirana temeljna doktrina.

Ljudevit Dvorniković je svjesno težio teorijskoj modernizaciji. Dok modernizaciju na planu estetike i kritike jednostavno instalira, na planu pedagogije izjasnio se o vlastitoj poziciji 1891. *expressis verbis*. Pristašom je onog pedagoškog smjera »što se obično nazivlje imenom *moderna škola*«.⁶ Dakako, pedagoški »modernizam« nije identičan s umjetničkim kao što ni teološki »modernizam« ne treba uzimati kao doslovce puki paralelizam estetskom. No nazivi kvalifikacije su ipak simptomatični, pa su i analogije moguće. U Dvornikovićevom slučaju teoretski pedagoški, psihološki i estetički modernizam otjelovljuje se u istoj osobi. Dakle već 1891. Dvorniković konfrontira evolutivni pozitivizam »filozofskom pedagogisanju« idealizma. Ono je, kaže Dvorniković, u historiji bilo korisno, ali mu je mahna, što u njem ima »previše metafizike«⁷, pa metafizika postaje balast. Zalaže se za znanstveni pristup u istraživanjima i spoznaji

⁴ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojni dojam lijepe knjige*, Napredak, Zagreb XXXIV/1893; prvi nastavak u broju 30 od 20. listopada 1893; izlazio do kraja godine u brojevima 31, 33, 35 i 36. U knjizi *Essay-i* rasprava je izišla pod naslovom *Uzgojni dojam beletristike* (u drugoj polovici 20. stoljeća govorilo bi se naprosto samo »književnosti« ili »umjetničke književnosti« odnosno »umjetnosti riječi«).

⁵ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojna vrijednost basne*, Napredak, Zagreb XXXVI/1895, od broja 4 dalje (počevši 28. siječnja 1895. serija članaka uz prekide izlazi u deset nastavaka zaključno s br. 18 (12 svibnja 1895)).

⁶ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Pedagoško pismo*, Napredak, Zagreb XXXVII/1891, broj 29, str. 456.

⁷ op.cit., br. 30, str. 475.

govoreći kako »od suvremenih znanosti boluju na jezici još uvijek filozofija, istorija i pedagogija«⁸.

U biti estetika je Ljudevita Dvornikovića pozitivistička, pa je po tome možda nekima izgledalo da je bliži realizmu. Razumljivo je što će se Dvorniković pozivati na A. Comtea, A. Wallacea, Ch. Darwina i H. Spencera, citirajući također Kant-Laplaceovo učenje. Međutim Dvorniković je započeo kao herbartovac, ali je oprezno, postupno i posve obazrivo nastojao prevladati herbartizam. (Usporediti: *Herbart i Spencer kao pedagozi*, 1887; također *Temelji psihologije*, Zagreb 1906 i Sarajevo 1913). Među prvima to konkretno čini u jezičnoj sferi kojoj namjenjuje svoje tekstove. Ne samo deklarativno, nego u minucioznim teoretskim izvodima i praktičnim kritičkim primjenama. Argumentirano kao Dvorniković nije se suprotstavio Herbartu i teoretski razložno istupio protiv herbartizma u ovim stranama - nitko. Leskovar, koji je između ostalih bio suradnik sarajevske »Nade« literarno je, ali deklarativno (!), porekao herbartizam⁹. U najboljem slučaju to je moglo biti programatsko htijenje. Stvarnu konfrontaciju, i to najraniju, koliko dosada znamo, naći je kod Ljudevita Dvornikovića. Bilo je dakako tu i tamo ponekih »odstupanja« ili »kritičnosti« prije Dvornikovića (ili paralelno s njim, ali u drugom smjeru), dok je kasnijih bukača i »modernista« sva sila. Dvorniković je ostao u sjeni!

Ako se barem radi pokretanja drugačijeg kruga asocijacija smiju praviti analogije s Dvornikovićevim težnjama u pravcu »moderne« pedagogije (i psihologije) kao (modernističkom) paralelnom s estetikom onda je u te svrhe karakteristično autorovo gledanje upravo iz godine 1891. »Moderna škola dakle nije pozitivistička ni darwinovska, nije herbartovska ni spencerovska, nego je prihvaćeni način ljudskog obrazovanja, što odgovara suvremenom obćemu napredku«¹⁰. Kojim putem je Dvorniković faktično krenuo, vidjeti je najbolje iz vlastitih njegovih izjava: »Najljepši i najsretniji izraz pozitivizmu u pedagogiji podade H. Spencer, čiji eudajmonizam se udopunjuje Herbartovim etičkim načelima u estetičkom shvaćanju svijeta, te izpunjenju čudorednih ideja«¹¹. Budući da Herbart izdružava u kasnijem

⁸ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Essay-i*, Sarajevo 1905, str. 9.

⁹ LESKOVAR, Janko, *Misao na vječnost*, Vienac 1891; također u kolekciji PSHK, Zagreb 1963, knj. 59. Leskovar je u toj pripovijesti pisao: »Ali pred četiri godine dogodio se prijelom i on se (tj. Đuro Marić glavno lice pripovijesti) raskrstio s naukom Herbartovaca« (str. 140). Ako ne znamo baš precizno kad se zbivaju događaji pripovijetke, znamo kada je ona prvi put objavljena: 1891! »Pred četiri godine«... znači 1887, a to je točno godina kada je izišla Dvornikovićeva rasprava *Herbart i Spencer kao pedagozi*, u časopisu »Napredak«.

¹⁰ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Pedagoško pismo*, Napredak, Zagreb XXXII/1891, broj 30, str. 475.

¹¹ ibidem

Dvornikoviću, osobito iz estetičke teorije, dominirat će Spencer i evolucionizam. S trajnim zalaganjem za induktivnu metodu!

Estetičku doktrinu što ju zastupa Dvorniković može se - ne samo per analogiam! - karakterizirati na slijedeći način: Dvornikovićeva estetika je stanoviti oblik estetike pozitivizma evolucionističko-eudajmonističke provenijencije, nasuprot deduktivnoj induktivna, s izrazitim akcentom psihologizma.

Momenat psihologizma je historiografski znamenit. Realizam će preko naglašenog psihologiziranja definitivno prijeći u estetički subjektivizam Moderne. Psihologizam Ljudevita Dvornikovića teoretski je izraz kretanja umjetnosti svoga vremena. Psihologiziranje je nazočno i u realizmu, ali doktrina u smislu moderne psihologije još nije razvijena. Instalira ju Ljudevit Dvorniković zavidnom zrelošću. Ukoliko se respektira mjesto prvog objavljivanja njegovih estetičkih članaka (Zagreb) on uvodi zreli estetički psihologizam u hrvatsku filozofiju odnosno estetiku. Dvorniković radikalizira postupni razvitak kojim se u Hrvatskoj preko herbartizma išlo ususret psihologizmu Moderne, kod čega ne mali udio ima završno Arnoldova *Psihologija* (I. izdanje 1893). Ali ne u pozitivističkom smjeru. Albert Bazala bio je kasniji, u estetici sasvim izrazit psihologist, ali se na žalost ne osvrće na Dvornikovića kao na svog prethodnika. Bazala na neki način tek 1906 autoritetom filozofije definitivno sankcionira estetički psihologizam: svojom vlastitom raspravom *O umjetnosti*, a 1912. uvrštavanjem smjera kao svojedobne teorijske dominante u III. svezak vlastite *Povijesti filozofije*.¹² Ljudevit Dvorniković je dakle prvi koji pokreće onu struju estetičkog psihologizma što je tako snažno (nedefinirano) bila prisutna u zagrebačkom kulturnom krugu svršetkom 19. i početkom 20. stoljeća pa dalje, između dva rata; struju čiji se pristaše nisu potrudili doći do jasne predožbe o genezi, o provenijenciji svog psihologizma. Bio je to psihologizam, koji baš u radovima Ljudevita Dvornikovića između ostalog stvara podlogu za kasniji tijekom prve polovice 20. stoljeća sasvim suvremeni prijem, kritiku i aktivno razvijanje psihoanalize, odnosno psihoanalitičke teorije umjetnosti: od Augusta Cesarca do Miroslava Fellerera.¹³

Pozitivizam, induktivna metoda i evolucionizam još bi mogli Dvornikovića pribrajati - epohi realizma. Antiherbartizam i naglašeni pozitivizam već su komponente koje mijenjaju polaznu strukturu i čine ju dinamički primjerenom epohi Moderne. Jači akcenat na psihologizmu, koji »zam-

¹² BAZALA Albert, *O umjetnosti*, Glas Matice Hrvatske 1906, i Albert BAZALA, *Povijest filozofije*, III, *Povijest filozofije najnovijeg doba*, izdanje »Matica Hrvatske«, Zagreb 1912, str. 346.

¹³ Vidjeti: Zlatko POSAVAC, *Umjetnost i psihoanaliza*, Republika, Zagreb XXXIII/1977, broj 1-2; također Zlatko POSAVAC *Estetika u Hrvata, III*, Kolo, Zagreb 1970, broj 9.

jenjuje« sociologizam, glavni je simptom. Definitivni raskid i teoretsku opoziciju idealističkoj poetici moralizma i moralizatorskoj estetici, naglašeno tendenciozno-ideološkoj, čine upravo Dvornikovićeve rasprave... čineći to na dosta »bezazlenom« terenu basne. Projicira li se taj rezultat - anticipativno - na umjetnost u cjelini, obavljen je povijesni posao ukidanja estetičkog moralizma, živog još u realizmu preko svakog očekivanja.

Napokon, same premise zauzetog stanovišta dovest će Dvornikovića u antitetični položaj spram neotomizma, koji baš u to vrijeme dobiva zamah, najprije u Zagrebu (A. Bauer), zatim na Krku s »Leonovim društvom« (zapravo Mahničev krug oko prvog filozofsko-teološkog časopisa u Hrvatskoj), a onda i u Sarajevu s nadbiskupom Stadlerom, autorom u 6 (šest) knjiga izloženog prvog hrvatskog sustavnog pregleda *Filozofije* (1904-1915).¹⁴ U Zagrebu na primjer Antun Bauer pišući školski priručnik *Opća metafizika ili ontologija* 1894. kaže s očitom nakanom otklanjanja estetičkog relativizma: »Ima nasuprot predmeta koji su uvijek i svakome lijepi i mili, kao i nepromjenjivih što imade pravila estetskih, što je znak da je ljepota nešto objektivno, da imade ontološki osnov u samim predmetima«¹⁵. Da je s takvim gledanjem bio u suprotnosti evolucionizam sam po sebi - ne treba dokazivati posebno. Bojeći se ideološke kritike Dvorniković je u »Predgovoru« knjizi *Essaya* spomenuo da njegovi nazori ne žele biti, a i nisu, ni u kakvoj protivštini s religijom. Doslovce piše: »najodlučnije otklanjam konzekvence, kakve u religijskom i etičkom pogledu iz znanstvenog stanovišta, koje zastupam, izvadaju radikalne pristalice i protivnici tog stanovišta. Primjena evolucionog stanovišta u znanstvenim pitanjima ne kosi se ni najmanje s načelima praktičnog i religijskog morala«¹⁶ Tako Dvorniković. Ali - habent sua fata libelli. Protivština je opažena, pa nije prošla bez primjedaba u nekim katkad sasvim nepotrebno ekstremnim objeacijama iz Mahničeva kruga. Do polemika nije došlo: uvodna je bilješka očito tretirana kao naivnost, doduše ne bezazlena, no zato ipak dobronamjerna.¹⁷

¹⁴ STADLER Josip, *Filozofija*, I-VII, Sarajevo 1904-1915; to su *Logika*, 1904; *Kritika ili noetika* 1905, *Opća metafizika* 1907, *Kosmologija* 1909, *Psihologija* 1910, *Naravno bogoslovlje* 1915.

¹⁵ BAUER Antun, *Opća metafizika ili ontologija*, Zagreb 1894, str. 191.

¹⁶ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Essay-i iz područja psihološke pedagogije i estetike*, Sarajevo 1905, Predgovor.

¹⁷ U rubrici »Fiat lux!«, Hrvatska straža, IV/1906, III, pod naslovom: XV. *Nejasna mješavina*, str. 378-380 (pogrešno tiskano str. 378-580). Riječ je u slučaju »Hrvatske straže« o važnoj hrvatskoj periodičnoj publikaciji; pored obilja vrijednih informativnih i zanimljivih tekstova u njoj se međutim ponekad javljao iznenadujuće radikalan (da ne kažemo netolerantan) katolicizam s gdjekad pomalo čudno ekstremno »kritičkim« iskazima u kojima se znala plasirati skepsa i prema religioz-

Unatoč novitetima što ih je u domaćim prilikama uveo Ljudevit Dvorniković, unatoč razlikama što ih je pokazivao njegov način gledanja u odnosu spram kurentnih teorija u području estetike i teorije, unatoč solidnosti tekstova, njegov rad nije ni u stručnim krugovima izazvao burnijih kontroverza. Niti odobravanja! Poslije smrti pao je ubrzo u zaborav iako ga spominje većina leksikona i enciklopedija (Narodna enciklopedija, Minerva-leksikon, »Minervin« Pedagogijski leksikon, Hrvatska enciklopedija, Leksikon filozofa, Enciklopedija Jugoslavije).

O sprovodu i smrti Ljudevita Dvornikovića pisale su (1933) sve sarajevske novine. Dvorniković je očito bio ugledni građanin Sarajeva. O tome rječitro govori kratki nekrolog »Jugoslavenskog lista«: »Sarajevo, 24. marta. Danas pred veće umro je nakon kraće bolesti profesor u penziji Ljudevit Dvorniković u 73. godini života. Pokojnik je zauzimao ugledno mjesto među hrvatskim intelektualcima i prosvjetnim radnicima u Bosni i Hercegovini, (i bio) neumorni trudbenik u kulturnom podizanju bosanskih Hrvata.

Bio je predsjednik 'Trebevića', kroz 25. godina odbornik Hrvatskog kulturnog društva 'Napredak' itd. U pokojniku gubi oca poznati učenjak na području filozofije, profesor univerziteta, pomoćnik ministra prosvjete dr Vladimir Dvorniković. - Pokojniku pokoj vječni a obitelji saučesće«¹⁸. U istim novinama donešena je zatim vijest o ceremoniji sprovida, prisutnim društvima i nazočnim službenim osobama. Spomenuvši nadgrobne govore vijest spominje kako jedan govornik (prof. g. Dobroslav Miletić) »naročito naglašava da o našoj pedagogiji do dolaska pokojnikova ovamo tj. u Sarajevo nije bilo ni govora«¹⁹. Koliko je ta tvrdnja bila točna treba da utvrde povijest pedagogije i psihologije.

Prosudbu ostalog i zapravo cjelokupnog Dvornikovićevog opusa nužno je ostaviti monografskom istraživanju. No sigurno je, međutim, da je na polju estetike, a onda i opće umjetničke, a navlastito književne teorije i kritike rad Ljudevita Dvornikovića daleko vrijedniji, a historiografski zanimljiviji te bitno povijesno relevantniji od onoga što bi se moglo zaključiti prema kratkim, nekad pozitivnim, a nekad negativnim leksionskim i enciklopedijskim natuknicama.

nim ljudima kakav je bio Arnold, a napadalo se (iz Krka i Senja) tu i tamo čak zagrebački Kaptol.

¹⁸ »Jugoslavenski list«, Sarajevo XVI/1933, broj 83, od 25. marta, stranica 2.

¹⁹ Sprovod pok. Lj. Dvornikovića, Jugoslavenski list, Sarajevo 28. marta 1933, str. 6.

2.

Doba Moderne bilo je vrijeme pluralizma struja i pravaca na svim područjima umjetnosti. Slično je i na terenu estetike, odnosno teorije, gdje također nema »glavne« i »dominantne«.

Jednu od filozofijskih, a onda i estetičkih doktrina u raznolikom spektru filozofskog strujanja na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće instalirao je i kao njenu specifičnu komponentu sustavno razvijao Ljudevit Dvorniković. Ne kao puko importiranje doktrine, još manje kao golo imitiranje. Nije zapao u površnost, trivijalnost, banalnost i deklamiranje općih mjesta, inače tako karakterističnih za iste ili srodne pravce sa zajedničkim pozitivističkim nazivnikom. Ono pak što znamo danas - nisu registrirali njegovi suvremenici: u domaćim prilikama zastupao je sasvim nove teze, izlagajući doktrinu na posve novi način.

Vremenski raspon estetičke aktivnosti Ljudevita Dvornikovića obuhvaća interval od oko tridesetpet, možda i četrdeset godina²⁰. Najveća gustoća te aktivnosti pada upravo u doba Moderne, premda Ljudevitu Dvornikoviću suvremenici nisu dali zasluženno priznanje, niti poklonili dovoljnu i dužnu pažnju. Ali funkcija estetičke aktivnosti Dvornikovićeve suvremenosti, njeno povijesno mjesto, primarno je upravo doba Moderne. Započeo je objavljivati negdje tijekom osamdesetih godina lativši se suvremenih pedagoških teorija,²¹ a početkom 90-tih godina i estetičkih teorija, da bi lucidne i zrele rasprave objavljivao još u doba između dva rata: *K psihologiji književno-umjetničkog stvaranja*²². Orijentacijom je Dvorniković, ali u razini teoretski najserioznijeg rada, s jedne strane zapravo nastavio na dio u Hrvatskoj već kurentnih evolucionističkih koncepcija (darwinizma), pa i onih što ih popularno propagira Davorin Trstenjak, a zasigurno i onih u varijanti akademskog »materijalizma« (darwinizma i haeckelizma) tipa Bogoslava Šuleka. Zbog toga nije čudnovato da Trsten-

²⁰ BESAROVIĆ Rista, *Iz kulturnog života Sarajeva pod Austrougarskom upravom*, Veselin Masleša, Sarajevo 1974, O Ljudevitu Dvornikoviću vidjeti na str. 35, 195, 201, 222 i 223 - Podatak dobrotom dra Zvonimira Dvornikovića, sina Ljudevita.

²¹ Na primjer, DVORNIKOVIĆ, Ljudevit, *Uzgoj ideja i zbiljnost*, Zagreb, Napredak XXVII/1885-86. Posebno je važna ovdje već spominjana rasprava: DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Herbart i Spencer kao pedagozi*, Napredak, Zagreb XXVIII/1886-87 A. Baz(ala) kaže da je »književni rad započeo 1881 u 'Napretku' pedagoškim raspravama...« Narodna enciklopedija, I. knjiga A-ČH. U knjizi *Znameniti Hrvati* spomenuta je osamdeseta.

²² DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *K psihologiji književno-umjetničkog stvaranja*, Vijenac, Zagreb 1925, godina III, knj. IV, br. 11, (pp. 327-331), broj 12 (pp. 356-361) i prilog br. 12 (pp. 384-388).

jak u više navrata piše o Ljudevitu Dvornikoviću²³. No Dvornikovićev evolucionizam nije bio naprosto biologistički, nije bez elemenata - historizma! S druge strane Ljudevit Dvorniković očito nastavlja i koristi one predradnje i pretpostavke hrvatske kulturne povijesti, koje su dozrijevanjem empirijske psihologije omogućile - na pretpostavkama i u okvirima herbartizma - teorijsku spregu estetike i psihologije, u ovom slučaju stanovite varijante psihologizma.

Preokupacija psihologijom i pedagogijom nije Ljudevita Dvornikovića zavela na estetički sterilne putove. Npr. pedagogija u didaktizam! Različite ga discipline nisu odvele u konfuziju ili eklektično krparenje različitih principa. Na svim su područjima njegovih raznolikih interesa ishodišta ista: induktivna metoda i pozitivizam. S pobližom odrednicom: evolucionizam. U *Predgovoru* knjizi *Essay-i* 1905. sam kaže »to je stanovište evoluciono-biološko, prirodno-istorijsko«; svjestan da su to »prvi pokušaji te ruke u nas na tom području«²⁴. Vrlo rano, tako rekavši od početka, Dvorniković ima decidan stav. Polemičko *Pedagoško pismo* iz 1891. više je povod i prilika Dvornikoviću iznesti svoje nazore, nego li mu je do bitke. Evolucionistički će svjetonazor obuhvatiti shemom: »... imamo u prirodi dvije evolucije, jedna je spora, koja neopazice, ali stalno k savršenstvu teži; druga, što je u njoj nastala, svijestna, što razmjerno prema prvoj hitrim korakom naprijed hrli. Prva je prijedmetom prirodnim naukama, druga historije. Pošto je međutim ovaj drugi razvoj samo plemenitija odlika onog prvog temeljnog prirodnog razvoja potrebno je za podpuno upoznavanje ljudskog položaja u svijetu upoznavanje prirodoslovnog i historijskog razvoja«²⁵.

U duhovnom i fizičkom (tjelesnom, biološko-fiziološkom) pogledu Dvorniković prihvaća poznatu formulu da je ontogeneza kratka rekapitulacija filogeneze. »Tko i neće da pristane uz Herbart-Zillerovu ideju kulturnih stupnjeva onako, kako su ju za izvedbu zasnovali pristaše jedne pedagoške struje mora ipak pristati uz osnovnu misao njezinu; naime, da pojedinci u svom razvoju moraju proći u glavnom one iste faze razvitka i kulturne stadije, koje je čovječanstvo u svom kulturnom razvoju prošlo«²⁶.

²³ TRSTENJAK Davorin, *Ljudevit Dvorniković*, »Škola«, Karlovac X/1899, br. 3. TRSTENJAK Davorin, *Ljudevit Dvorniković* (s portraitom), prigodom 25-godišnjice učiteljevanja, Napredak, Zagreb XLV/1904, broj 42-46.

²⁴ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Essay-i*, 1905, *Predgovor*, str. 3.

²⁵ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Pedagoško pismo*, Napredak, Zagreb XXXII/1891, broj 34, str. 534.

²⁶ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojna vrijednost basne*, Napredak, Zagreb XXXV/1895, broj 18 (12 svibnja), str. 257.

Iz evolucionističkog polazišta proizlazi tvrdnja da čovjeka u smislu njegovog određenja kao prirodnog bića determiniraju nagoni. Temeljni je nagon, dakako, »nagon samoodržanja korelativan principu borbe za opstanak«. Naravno, postoje i drugi nagoni kao što su nagon za održanjem vrste (spolni nagon), spoznajni nagon, i dr. Otud onda teze o nasljednosti (hereditarnim osebinama), »urođenim dispozicijama« i sl.

Budući da je Dvornikoviću pri pisanju estetičkih rasprava, kao i u pedagoškim spisima, lebdio pred očima »slobodan samorazvoj individua«²⁷ to mu onda više nije bila predmetom samo sfera neposrednog biološkog djelovanja nagona, nego forme njihovog modificiranog reflektiranja u kulturi. Tamo nagoni dopiru samo ukoliko nisu istrošeni odnosno zadovoljeni, ugašeni u svom elementarnom obliku. Misao dovodi Dvornikovića do teze da - između ostalog - i estetsko područje nastaje od »suviška« (neutrošenih) nagonskih energija. Instinkt, dakle nagon, djeluje u čovjeku na njegove tzv. više oblike aktivnosti. Dvorniković je tezu izložio već u raspravi *Uzgojni dojam lijepe knjige* 1893, a na nju se ponovno poziva 1895, kada, kako bi podkrijepio uvjerljivost svojih vlastitih izvoda, citira kao autoritet Spencera²⁸. Srodne su teze u doba Moderne vrlo popularne, pa Dvorniković zapravo dijeli mišljenje jednog dijela europskih suvremenika. Višak nagonskih energija manifestira se kao suvišak emocionalnog naboja što je onda presudno za estetičku sferu, aktivnost i doživljavanje. Kako?

U estetskoj sferi važno je razlikovati spoznaju i čuvstvo. Distinkcija je poznata iz tradicije, ali u kontekstu Dvornikovićevih nazora dobiva specifičnu funkciju. Za razliku od nekih prethodnih, no i suvremenih doktrina Dvorniković težište ne stavlja na spoznaju nego na emocije, pa je po toj karakteristici neposredni tumač umjetnosti svog doba koje akcentira doživljaj, čuvstva, »stimung«, impresije, subjektivitet.

»Spoznaja... sama o sebi jest receptivni, a čuvstveno (tj. u opće pokretnost životna) motorni dio urođenih životnih sklonosti, te po tome ova dva prvotna elementa duševne djelatnosti ... bitnošću su svoga pojava dvije osebite psihičke funkcije«²⁹.

Estetička su čuvstva praćena stanovitim tipom ugodnosti, pa bi u tom smislu Dvornikovićeva doktrina bila hedonistička; barem ishodištem.

²⁷ op.cit., broj 5 od 5. veljače 1895 (nastavak 2), str. 58.

²⁸ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojni dojam lijepe knjige*, Napredak, Zagreb XXXIV/1893, broj 30 i 31, na stranama 468-469 i 481-483. U knjizi *Essay-i*, Sarajevo 1905, npr. str. 55, 56 i 57; ponovno se poziva na tu tezu i citira *Principe psihologije* H. Spencera prema njemačkom prijevodu: vidi bilješku na str. 124. *rasprave Uzgojna vrijednost basne*, Napredak, Zagreb XXX/1895, broj 9 (od 5. ožujka).

²⁹ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *O psihološkim osnovima estetskog osjećaja*, citirano prema knjizi *Essay-i...*, Sarajevo 1905; broj 4, str. 57. Prvi puta u časopisu »Nada«, Sarajevo VII/1901.

Budući da ipak ne ostaje pri pukom hedonizmu, bolje joj je možda pripisati eudajmonističke komponente. Pišući *O psihološkim osnovama estetičkih osjećaja* Dvorniković sažima u dvije točke ono najvažnije: »1. Estetički osjećaji osnivaju se na čuvstvu ugodnosti, koje nastaje iz niza dojmova i djelatnosti čovjeka, što pogoduju njegovom opstanku i dobrobiti. 2. Estetički osjećaji nastaju iza kako su stanovite djelatnosti smjerajući prvobitno na neposredno uzdržavanje čovjeka prešle u njegovu naviku, te se upravile na predmete i pojave koje s namirivanjem tih prvotnih potreba ne stoje u izravnoj vezi«³⁰. Otud slijedi izvod obilježja estetskih predmeta: prvo, njihova trajna suovisnost, veza s konačnim uvjetima čovječe dobrobiti, a onda, drugo, nezavisnost njihova od interesa neposrednih životnih potreba. S obzirom pak da su izvorišta estetskog u nagonskoj sferi Dvorniković se nije ustručavao izvesti već za 19. stoljeće karakterističan, a kasnije u 20. stoljeću za psihoanalitičke interpretacije umjetnosti još karakterističniji zaključak: »Makar se koliko protivilo idealističkim nazorima o ženskoj ljepoti, nepobitno je ipak da je seksualni momenat, dakle nagon za rasplodom ljudskog roda prvobitni element osjećaja za žensku ljepotu i prikazivanje njeno«³¹. (Koliko znamo istu je tezu na ovaj način otvoreno u Hrvatskoj u to doba zastupao samo još Davorin Trstenjak.) Sličnim načinom strukturirana ideja ima kod Schopenhauera i njegovih sljedbenika, dakle i onih u Hrvatskoj, dakako drugačiji smisao.

Insistiranjem na momentu emocija, Ljudevit Dvorniković ne prepričava postromantične fraze romantičnih reziduiuma. Njegove su analize emociju psihološki u modernom smislu osvijestile kao funkciju subjekta. U okviru psihologističke varijante - no ipak! Dvornikoviću suvremene doktrine u Hrvatskoj težište, naime, imaju na objektivnim aspektima estetičkog (npr. formalizam, neofornalizam, naivni realizam, književni realizam, kod Kršnjavog ranije faze herbartistički »estetički realizam« i sl.). Tog približavanja subjektivizmu svjestan je i sam Dvorniković; kao čovjek znanosti pokušava izbjeći jednostranosti subjektivizma. Zato se u odluci da li npr. ima pravo Spencer, koji estetičke fenomene determinira samo čuvstvom, ili W. Wundt, koji traži estetička svojstva objekta, Dvorniković odlučuje za posredno stanovište; postulira oboje.

Prihativši jednom čuvstvo kao onu psihičku sferu koja determinira estetičke pojave Ljudevit Dvorniković je posve u duhu vremena, no istodobno mu se nazori razlikuju od suvremeno aktivnih estetičkih stanovišta s uporištem u tradiciji. Umjetnost i estetičko doživljavanje nemaju po Dvornikovićevu shvaćanju ništa zajedničkog s problemom istine i neistine,

³⁰ DVORNIKOVIĆ, Ljudevit, *O psihološkim osnovama estetskog osjećanja*, citirano prema knjizi *Essay-i...*, Sarajevo 1905, broj 4, str. 57. Prvi puta u časopisu »Nada«, Sarajevo VII/1901.

³¹ op.cit., str. 89

a budući funkcionalno nisu determinirani spoznajom, otpadaju pretenzije didaktizma i moralizma. To su tvrdnje za koje Dvorniković u domaćim relacijama prvi daje sustavna teoretska obrazloženja ne ostajući tek pri deklariranju stanovišta.

Nekoliko citata najbolje će opisati Dvornikovićevo gledište. On smatra da se »kod uživanja beletrističkih proizvoda... (što će reći umjetnina uopće - op. Z. P)... ne radi o tome, je li oni predočuju istinu ili neistinu, jer... u njima treba da pretežno djeluje motorna (čuvstvena - op. Z. P), a ne receptivna (spoznajna, intelektualna - op. Z. P) strana duševne djelatnosti«³². Otud »prevaga samih osjećaja nad predstavama (predočbama, *die Vorstellungen* u psihološkom smislu - op. Z. P), koje su te osjećaje probudile, jest uzrokom da se intelektualno shvaćanje umjetničke materijalne sadržine gotovo ne zamjećuje. To je uzrokom, da na pitanja: što nam govori umjetnost? obično ne znamo odgovoriti«³³. Ili npr. »Pošto, naime, umjetničkom dojmu nije predmetom razabiranje sadržaja dotične umjetnine, nego pobugjenje osjećaja, što prate spoznaju ove sadržine, to se bitnost umjetničkog govora ne da označiti priopćenjem kakve stvarne sadržine«³⁴.

Sve su teze građene na strogim distinkcijama funkcija spoznajne i emocionalne sfere. Ukratko: »Posegnuvši naime za plodom lijepe knjige, ne čini toga nitko od želje da što nova nauči nego da nešto nova proživi - naravno u mislima«³⁵.

Bit, cilj i svrha umjetnosti nije istina i spoznaja, nego, rekli bismo modernim jezikom, doživljaj. Baš tim se momentom Dvorniković možda najviše udaljuje od tradicije i pozitivizma što je služio kao podloga realizmu: realizam operira s »istinitim« prikazivanjem i spoznajama. Završni podatak pak netom navedenog citata, ono »proživjeti«, doživjeti što ili nešto, »naravno u mislima«, upućuje na sasvim drugi obzor: na još aktuelnije kategorije, bez kojih nema razumijevanja moderne umjetnosti: evidentno je riječ o imaginaciji, mašti, fantazijskom elementu, ali još i posebnim akcentom na konvenciji »obmane«, iluzije (usporediti npr. Klagés, u Hrvata prije toga Janko Jurković). Lj. Dvorniković nije izveo ideološke konzekvencije iz spoznaje iluzionističkog (ideologizirajućeg!) karaktera umjetnosti, ali novu kategoriju instalira uspješno: »Beletristički

³² DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojna vrijednost basne*, Napredak, Zagreb XXVI/1895, broj 17, str. 244.

³³ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Govor umjetnosti*, citirano prema knjizi *Essay-i...* Sarajevo 1905, str. 95. Prvi puta u časopisu »Nada«, Sarajevo VII/1901, broj 14, str. 212, stupac III.

³⁴ ibidem.

³⁵ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojna vrijednost basne*, Napredak, Zagreb XXXVI/1895, broj 8 (od 28. veljače), str. 106. Istaknuti dio teksta Lj. D.

dakle proizvod mora i udezbom svog materijala proizvesti u čitaoca upravo toliko obmane koliko je potrebno da se prema stupnju pokrenemo iz zbiljskog života na sudjelovanje u predočenom nam umišljenom svijetu. U toj pak udesbi stoji glavna vrlina beletristike³⁶.

Najdosljednije i najupornije Dvorniković je izgrađivao svoje stanovište - protiv moralizma. Razrađuje ga govoreći o književnosti, o »lijepoj knjizi«, o beletristici. Unutar literature svodi analizu na *model* basne, dakle za epohu Moderne relativno »nezanimljivu« »vrstu« književnosti (u modi je legenda, priča, bajka i eventualno - mit). Možda je samo tako i mogao učiniti toliko dalekosežan zahvat. Dvorniković je najsustavnije izveo teoretsku argumentaciju protiv brkanja psiholoških funkcija u estetskim fenomenima, zbog kojeg je dolazila do nasilne primjene izvanestetskih, u prvom redu moralnih i etičkih i kriterija na umjetnost. Ne treba zaboraviti da rasprave *Uzgojni dojam lijepe knjige* i *Uzgojna vrijednost basne* izlaze u Zagrebu tako rekavši paralelno kad i Bauerovo *Naravno bogoslovlje* i *Opća metafizika*, gdje se afirmira jednačba lijepo = istinito = dobro. Također su paralelne s omašnom studijom Franje pl. Markovića, *O tragičnoj krivnji u Bogovićevoj dramu* »Stjepan, posljednji kralj bosanski«, u kojoj Marković operira - etičkim kriterijima. Franjo Marković je u to doba profesor filozofije i estetike na Zagrebačkom Sveučilištu s još neuzdrmanim autoritetom u sukobu mladih i starih.

Zaključci Ljudevita Dvornikovića nisu bili formulirani »ezopovim jezikom«. Direktno tvrdi kako je »naum, da se intelektualno djeluje lijepom knjigom na stvaranje morala, suvišan i psihološki neprirodan«³⁷. »Svako sticanje novih sudova i uvjerenja moralnih stoji izvan sfere užitka lijepe knjige, te ga kao takovo ili prekida ili u opće onemogućuje«³⁸, pa je ne samo suvišno i neprirodno, nego je svaka namjera u tom smislu »sa psihološkog stanovništva posve neopravdana«³⁹. Kao malo tko u njegovo doba imajući na umu prilike u kojima djeluje i obavljuje, Dvorniković izriče onu davnu, doista »empirijsku«, »induktivnu«, jednostavnu, ali neopozivu istinu, koju nikako nisu htjeli priznati oficijelni krugovi. Retoričko je pitanje, usklik: »Komu nije poznato, da su plodovi lijepe knjige didaktičkog smjera najdosadnija zabava«⁴⁰.

³⁶ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojna vrijednost lijepe knjige*, Napredak, Zagreb XXXIV/1893, br. 33 od 20. studenog 1893 str. 515; citirano prema *Essay-i* 1905, *Uzgojni dojam beletristike*, str. 62. riječ »obmana« kurzivom istaknuo Z. P.

³⁷ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojna vrijednost basne*, Napredak, Zagreb XXXVI/1895, broj 6 (od 12. veljače), str. 73.

³⁸ op.cit., broj 9 (od 5. ožujka 1895), str. 121.

³⁹ op.cit., br. 5 (od 5. veljače 1895), str. 58.

⁴⁰ op.cit., br. 8, (od 28. veljače 1895), str. 106. - kurziv Z. P.

Etičke odnosno moralne i didaktičke funkcije umjetnosti Ljudevit Dvorniković ipak nije svojim »radikalizmom« naprosto »bacio preko palube«. Ogriješio bi se o povijesne činjenice: ima takvih djela i djela u tom smislu djeluju, no niti umjetnička djela po svojoj namjeni daju nove spoznaje, niti koga moralizirajući zbiljski usmjeruju na dobro. Međutim, kako pojedinac svagda ne može svoje moralno-intelektualne aktivnosti realizirati u zbiljskom životu (jer »životne zbiljske prilike stežu udovoljenje te potrebe«), to »preostaje... suvišak emocionalnih nagona, koji teži za udovoljenjem. Toj težnji, kojoj zbiljski život ne daje prilike da udovolji, udovoljava lijepa knjiga svim vrstama svojih proizvoda, podajući svojim umišljenim prilikama prigodu idealne djelatnosti onog suviška pokretnog nagona, koji u zbiljskom životu nije mogao da počne djelovati. - U tom pako nadomještenju nedostatka moralne djelatnosti leži upravo bi reći vrijednost i uzgojna moć svega beletrističkog proizvoda, ako inače zadovoljava uvjetima užitka«⁴¹.

Pozadinu ovih spoznaja i njihovu aplikaciju na realitet Dvorniković je djelomice ostavio neprokomentiranim. Ipak, njegove spoznaje stoje na pravcu i domaku modernih uvida u ideološke i kompenzatorske funkcije umjetnosti. Ne nastaju kao korektiv na kraju Dvornikovićevih izvoda nego su od početka (1893) integralni dio nazora koji svoje ishodište ima u psihologizmu, s uspjehom obarajući estetički moralizam i didaktizam: »...lijepa knjiga ne stvara moralne pravce, nego udovoljava već postojećim moralnim moralnim zahtjevima«⁴². Možda je baš na tome mjestu sustao, ali - to je bilo njegovo uvjerenje! Ono, naime, što bismo, mogli nazvati, kako ga Dvorniković imenuje, »govor umjetnosti«, to na nas »djeluje samo time, što u nama pokreće onaj sadržaj našeg duševnog života, što je našem organizmu već pripojen...«⁴³.

Tu negdje se i zatvara krug strukture glavnih misli Dvornikovićevih ukoliko se tiču tumačenja estetičkog dojma, impresije, čuvstva, drugim riječima, ukoliko su (psihologistička) estetika doživljaja. Dvorniković je, naravno, doticao i druge probleme što su na izloženim temeljnim tezama činile koherentnu cjelinu. Nije napisao sustavnog djela - ukoliko nije negdje u ostavštini!? - ali su sve rasprave zajedno s kritičkim zahvatima pokazivale sustavnost i pripadale, doslovce, istom sustavu mišljenja. Težište i većina Dvornikovićevih estetičkih preokupacija doduše pripadaju razdoblju razmeda 19. i 20. stoljeća, razdoblju Moderne, no ta Dvornikovićevim radovima

⁴¹ op.cit., br. 9 (od 5. ožujka 1895), str. 124.

⁴² DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Uzgojni dojam lijepe knjige*, Napredak, Zagreb 1893, broj 36 od 20. XII. str. 562. Citirano prema knjizi *Essay-i*, Sarajevo 1905, *Uzgojni dojam beletristike*, str. 73

⁴³ DVORNIKOVIĆ Ljudevit, *Govor umjetnosti*, citirano prema knjizi *Essay-i*, Sarajevo 1905, str. 106. Prvi puta u časopisu Nada, Sarajevo VII/1901, br. 14-17.

jetnosti. On sam ga doduše nije poduzeo, ali sugestija je nesumnjiva. Suzdržao se od »velikih riječi« o umjetnosti svodeći je na funkciju, oduzima joj aureolu nečeg idealnog, pokazujući kako zapravo stoje stvari. Dvorniković otkriva postojanje više slojeva umjetnosti. Mi bismo danas rekli rječnikom druge polovice 20. stoljeća: od onih njenih najviših, najelitnijih oblika do onih njenih formi na razini pučke, trivijalne, pop-kulture ili čak sub-kulture. Naravno, Dvorniković ne govori o takvom slojevanju, kao što ne govori o klasama, razinama itd. No smisao je implicitan. Pojam umjetničke iluzije tj. obmana nije Dvornikoviću negativan, ali tvrdi kako prema stupnju obrazovanja »sa znanjem, što više raste pada mogućnost poetičkog obmanjivanja, te da je umnoj glavi mnogo teže prirediti užitak lijepom knjigom, nego li onoj, koja je snabdjevena tek nekim krugom spoznaja«. ⁴⁵ »Svaka (nova) spoznaja napredujući onemogućuje prijašnjima onu slobodu kretanja koja je potrebna za sudjelovanje u proizvodnju lijepe knjige: upoznavanje uništava iluziju«. ⁴⁶ Što zapravo Dvorniković hoće reći? On izgovara jednu beskompromisnu nemilosrdnu spoznaju. Nije umjetnost manje vrijedna i manje prikladna pružiti užitak zato što je iluzija. No ipak: »Što manji krug spoznaja to slobodniju udezbu traži za rukovanje svog materijala, a što je spoznaja veća, toliko je više stegnuto povoljno udešavanje beletrističke gragje«. ⁴⁷ Drugim riječima: obmanjivati se može neuke. Bio je to samo jedan korak do definitivnog dešifriranja ideoloških funkcija umjetnosti, do presudne povijesne pripreme kritike modernih masovnih medija, korak što je Dvornikoviću onemogućen bio njegovim vlastitim općim pozitivističko-progresističkim (evolucionističkim!) svjetonazorom. Pa ipak je Ljudevit Dvorniković u svojim radovima prvi za publiku kojoj se obraćao izgovorio danas poznat model one okrutne spoznaje da »... publika ima onakove umjetnike, kakove si je prema svom obrazovnom stepenu sama stvorila i kakve prema visini tog stepena zaslužuje - baš kao i vlast, koja nad njom vlada. Konkretno mjerilo za tu istinu zove se 'ukus'«. (Usporedi u studiji o Bazali pripadni tekst uz bilješku 37.)

Potpuno bi neznanstveno i nehistoričarski bilo tražiti ili očekivati od Ljudevita Dvornikovića ono što on povijesno nije mogao dati odnosno doseći. Međutim, već konstatacije da je među prvima - u svoje doba jedini - dao teoretski model analize kojim ruši moralizatorska presizanja u estetičke funkcije umjetnosti, te da je umjesto apstraktnog estetičkog idealizma (pa zvao se i realizam ili naturalizam!) ponudio konkretnu psihološku analizu i subjektivni estetički doživljaj, makar i u okviru pozitivističkog evolucionističkog biologističkog psihologizma, dakle, već ti momenti jasno

⁴⁵ DVORNIKOVIĆ, Ljudevit *Uzgojni dojam beletristike* u knjizi *Essay-i*, Sarajevo 1905, str. 60; također Napredak, Zagreb XXXIV/1893 broj 33 (od 20. XI).
⁴⁶ op.cit., str. 61; Napredak, Zagreb XXXIV/1893, broj 33 (od 20. XI).
⁴⁷ op.cit., str. 65., Napredak, Zagreb XXXIV/1893, broj 34 (od 1. XII)

estetski ukus, tj. sposobnost u istinu lijepo kao takovo oćućivati, od *estetske kritike* tj. sposobnosti naznačiti razloge, da li je nešto lijepo i zašto⁴.

Upravo navedena zanimljiva teza, kao i druge teze istog, inače vrlo kratkog članka, koje ocrtavaju relativno cjelovitu estetičku poziciju, nisu originalno Bazaline. Bilo bi preuzetno i neprimjereno slijediti tragove aspekata te pozicije do u ishodišta iz velike svjetske filozofije i estetike, ali ni u kom slučaju nije nekorisno niti nevažno ukazati na domaće izvore. Bazalin je članak u cjelini doslovce inspiriran shvaćanjima Gjüre Arnolda, kako ih je Arnold po prvi put izložio u svojoj *Psihologiji* iz 1893. Premda je Bazalina tvrdnja da se »uz naše pomišljanje, kojim razabiremo i shvatamo odnošaje članova neke cjeline, vežu estetska čuvstva«⁵ bliska i Franji Markoviću, dakle tradicionalnom herbartizmu, ipak je fizionomija i karakter članka evidentno pod utjecajem artikulacije koncepta Gjüre Arnolda. Utoliko tekst *Estetska čuvstva* ne pripada u one koje karakteriziraju Bazalino estetsko mišljenje kao dovršenu Bazalinu poziciju. Međutim, članak je historiografski neobično važan: izvlačenjem u prvi plan estetičkog čuvstva legitimira se teorijski autentična potreba epohe na razmeđu stoljeća da se čuvstvo, emocija, Stimmung, doživljaj itd. kategorijalno identificira paralelno zbivanju na polju kritike i umjetničke prakse. Prepoznavanjem se pak izlazišta Bazaline inspiracije u razmatranju 1902. u Arnoldovoj *Psihologiji* iz 1893. pokazuje da se u Hrvatskoj toga doba estetički teorijski postulati ne realiziraju samo importom iz europskog teorijskog arsenala, nego da se formiraju također i na temelju domaćih pretpostavaka. (Vidjeti ovdje objavljenu studiju pod naslovom *Ususret estetičkom psihologizmu Moderne*). »Upotrebljivost« pak teza, uvjetno ih označimo Arnoldovim, pokazuje kontinuitet, povijesnu homogenost i sukladnost završnog desetljeća 19. stoljeća s prvim decenijem u 20. stoljeću, čime ujedno i Arnoldovu kao i Bazalinu poziciju kvalificira kao supripadno konstitutivnu nazorima hrvatske Moderne. Godine 1893. to je već koherentno teorijsko stanovište sukladno tendencijama svoga vremena, kakvo za hrvatsku estetiku i umjetnost nije tako izrazito u ranijem razdoblju. Stoga ni Arnoldova shvaćanja ni Bazalina izlazišta ne mogu biti - kako to uglavnom čini hrvatska historiografska praksa - degradirani kao nešto zastarjelo i preživjelo samo zato jer čine poziciju »starih«; ona su, naime, tek jedan od više mogućih nazora, koji međusobno antitetički predstavljaju autentičan teorijski izraz povijesnog trenutka, razdoblja što započinje između ostalog i s Arnoldovim formulacijama⁶; dakle samo

⁴ BAZALA, dr Albert, *Estetska čuvstva*, Vienac, Zagreb XXXIV/1902 broj 11, str. 171.
⁵ op. cit., 1.c.
⁶ O Arnoldovim estetičkim pogledima vidjeti opširnije zasada prvi dio monografije Zlatko POSAVAC, *Gjuro Arnold kao estetičar*, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, Zagreb god. XVI/1990, broj 31-32., str. 79-118.

jedno između više različitih koncepcija koje u svojoj ukupnosti konstituiraju pluralistički strukturiranu formaciju Moderne.

Međutim, strogo uzevši, od svih početno navedenih dolaze u obzir za relevantno razmatranje samo dva Bazalina spisa. Poimenice, polemički »Moderni i narodna književnost, 1904«, te čisto teorijski O umjetnosti, 1906. Riječ je o raspravama koje sadrže Bazalino vlastito stanovište i definitivnu formulaciju njegovih pogleda. Nastaju praćenjem aktualnih problema i širokim uvidom u aktualnu, recentnu estetičku literaturu svršetkom 19. i početkom 20. stoljeća. Direktno stoje pod utjecajem stanovitih dominantnih europskih respective svjetskih misaonih strujanja, mada pri tome profil Bazaline pozicije u svom oblikovanju nije bez nekih samosvojnih crta.

2.

Iako se dvije Bazaline rasprave, u gore navedenom najužem izboru, međusobno razlikuju, kako intonacijom, tako nakanama i ciljevima, one se upravo stoga međusobno nadopunjuju; po tezama čine koherentnu cjelinu, izgrađuju identičan stav nastojeći u relevantnim konzekvencijama promisliti izdiferenciranu teorijsku poziciju, stanovište korespondentno i adekvatno suvremenom povijesnom razdoblju svog nastanka, a po referencijama, korelacijama i strukturi utkano u europski odnosno svjetski misaoni kontekst, u tijekove umjetničke prakse, kritike, a, dakako, i estetike kao teorije svoga doba. Međutim, uz identičnost stanovišta dva se spomenuta teksta ne razlikuju samo intencijom odnosno intonacijom, što će reći karakterom, nego, još bitnije, tematski. Polemika »Moderni i narodna književnost« zahvaća neposredno umjetnička, kritička i estetička zbivanja u Hrvatskoj, želeći to učiniti ne samo teorijski nego i praktično, s insistiranjem na tematizaciji sprege umjetnost i narod, umjetnost i nacija. Pa ukoliko anticipiramo preokupaciju traktata O umjetnosti problemom odnosno temom subjektivizacije umjetnosti, subjekta kao pojedinca, individualnog stvaratelja ili primatelja, te psihičkih arhetipa i modaliteta individualne psihologije, tj. duševnosti, tad je razumljivije što se u polemici s »modernima« u izvodu specifično još teorijski tematizira duša naroda, kolektivni subjekt, kolektivna psihologija i psihički fakticitet života u konkretnoj povijesnoj zajednici, pa se stoga i umjetnost promatra u funkciji nacije ili u strukturi naroda.

Kad bi Bazalina polemika bila samo jedan od brojnih članaka i brošura pri konfrontaciji »starih« i »mladih« - većina od tih tekstova do danas je nažalost interpretativno historiografski neupotrebljena, prešućena i neokvalificirana bez pristranosti - tada bi možda bilo dovoljno spomenuti ga samo naslovom. Ali Bazalina polemika daje više: osim zauzimanja vlastitog

stanovišta ona otkriva, već smo bili naznačili, teorijsku profilaciju za razdoblje Moderne, profil aktualnih problema i spornih mjesta; štoviše, u polemici je identificiran povijesni europski misaoni kontekst, koji je itekako važno ustanoviti ukoliko se i ne bismo složili s Bazalinim shvaćanjima odnosno rješenjima

Iz naslova spisa »Moderni i narodna književnost« može se već naslutiti da će Bazala prigovoriti »modernima« udaljavanje od narodne književnosti, a zatim uopće odvajanje umjetnosti od »duše naroda« ili »narodne duše« i nacionalnog života. U tom udaljavanju, drži Bazala, umjetnost i kultura kao cjelina postaju - iskorijenjene! (Bazala koristi pomalo nespretan izraz: emigrantska, »iseljenička« kultura, što danas razumijevamo paralelnošću smisla s istodobnim oznakama neautentične i u modernom značenju otuđene kulture). No i taj bi aspekt Bazaline polemike bio jedva interesantan i ne naročito nov imamo li na umu da je cijelo 19. stoljeće samo sebe osim »stoljećem znanosti« smatralo već na svom početku, a osobito sredinom, još i »stoljećem narodnosti«. Međutim, tematski kompleks polemike nošen je čitavim nizom implikacija specifičnih upravo za razmeđe 19. i 20. stoljeća. Diskutiran je, naime, u teorijskoj i filozofskoj dimenziji niz teza što su ih zastupali »moderni« odnosno »mladi«: sloboda stvaranja, individualizam, subjektivizam, opravdanost afirmacije instikata, osjetila i afekata, čuvstvenost, naglašeni esteticizam, stanoviti estetski aristokratizam i amoralizam, te napokon, naravno, kozmopolitizam.⁷

U svojim kritičkim objekcijama Bazala, dakako, neće biti protiv općeljudskog, općeevropskog karaktera umjetnosti, ali će umjetnost, koja se ozbiljuje iz »duše naroda«, iz nacije kao konkretne povijesne zajednice, iz konkretne povijesne zbilje mjesta i vremena, suprotstaviti, kao i Gjuro Arnold, apstraktnom kozmopolitizmu; za kozmopolitizam odnosno općeljudski, općeevropski karakter umjetnosti smatra Bazala, kao i Arnold, da je sadržajno ispunjen odnosno ispunjiv tek utoliko ukoliko ga se dohvaća preko zbiljskih ljudskih, sve širih i širih krugova konkretnih zajed-

⁷ U mnogo momenata razaberivo je da se Bazaline polemičke aluzije odnose između ostalog konkretno na Branimira WIESNER-LIVADIĆA i njegove istupe; između ostalog na njegov hedonizam i »ogromnu sposobnost uživanja«. Bazalina polemika o nacionalnom karakteru umjetnosti pripada kategorijalnom sustavu Moderne i stoji uz bok Arnolda, a treba je razlikovati od sasvim drugačije problematike jugoslavenskog nacionalizma oko 1910, pa i dalje, poslije, kad protiv takve nacionalističke instrumentalizacije umjetnosti osim Livadića pišu A. G. Matoš, Iso Kršnjavi i drugi, te su tad vrlo, blizu, čak identični Livadiću i esteticizmu Moderne, tek što su im teze punije, artikuliranije, gipkije i bogatije od Livadićevih, smatrajući nacionalni momenat u entitetu objektiviranog duha imanentnim umjetnosti, a ne političkom propagandom kako to čini jugoslavenski nacionalizam i kasnije, u biti antihrvatski, »nacionalni smjer« iste tj. jugo-unitarističke provenijencije.

nica, u kojima narodu odnosno naciji pripada posebno znamenita uloga, zbog povijesno realiteta i realnih kohezivnih momenata, zbog onog u narodu ili naciji povijesno već zbiljski zajedničkog zajednice⁸. Bazala, nadalje, smatra da se postulat slobode ne može apsolutizirati, da ne može biti bezuvjetan, da je subjekt individualitet koji se kao pojedinac ozbiljuje samo u konkretnoj zajednici s drugim subjektima respektirajući njihovu egzistenciju, osebnost i osobnost; zato Bazala umjesto estetskog aristokratizma zagovara narodnu zajednicu i demokratizam. Upravo iz ove upućenosti čovjeka na čovjeka unutar konkretnih povijesnih zajednica čovjek u opravdanom traženju slobode neopravdano za njom posize »s onu stranu dobra i zla«. Otud, po Bazali, estetsko nije moguće apsolutno odvojiti od etičkog.

Koliko god bi zanimljivo bilo studijski komparativno i genetički prodiskutirati svaki od estetičkih problema što ih dotiče Bazala, iz našeg horizonta interesa to zasad ne izgleda presudnim. Nadalje, koliko god ima smisla historiografski prigovoriti Bazali što je na filozofijskom planu za umjetnost koristio, vjerojatno pod dojmom Wundtova izraza *Volksseele*, pojam (ili metaforu?) »duša naroda« pridajući psihologizmu ontološke dimenzije umjesto da iz Hegelove tradicije derivira sekularizirane tendencije formiranja shvaćanja kulture kao objektivirane duhovnosti odnosno duševnosti, ni to se pri apostrofiranju razmatranog Bazalinog spisa ne čini u ovom trenutku za svrhe ovog razmatranja najvažnijim.⁹ Ali zato valja držati bitnom okolnost što je u polemici »*Moderni*« i »*narodna književnost*« identificirana filozofija odnosno filozof koji je bio u funkciji jedne više ili manje osviještene misaone pozadine hrvatske Moderne kao cjeline. To je Friedrich Nietzsche, sad bolje, sad lošije, čas točnije, čas posve pogrešno shvaćen; filozofski pisac kojeg se može smatrati jednom od ponajvažnijih idejnih determinanti Moderne.¹⁰

⁸ Istu će tezu Bazala konzekventno na teorijskoj razini braniti i kasnije. Primjerice BAZALA, dr. Albert, *O umjetnosti*. Glas Matice Hrvatske, Zagreb I/1906, str. 151 i 153-155; također *Narodna kultura*, Hrvatsko kolo, knj. III, Zagreb 1907, str. 269-270.

⁹ O pretapanju pojma *Volksgeist* iz početka i sredine 19. stljeća u *Volksseele* oko 1900 - vidjeti u najkraćim crtama Friedrich DORSCH, hrsgb Werner TRAXEL, *Psychologisches Wörterbuch*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1970., str. 447.

¹⁰ Naravno, u europskim su razmjerima već suvremenici kritički uočili ulogu koju je Nietzsche imao za estetička shvaćanja razmeda stoljeća. Npr. Samuel LUBINSKI, *Der Ausgang der Moderne, ein Buch der opposition*, Dresden 1909. U novije se vrijeme upozorava da je stiliziranu retoriku Nietzscheovog *Also sprach Zarathustra* moguće kao protofenomen dovesti u vezu s Jugendstilom. Vidjeti npr. Dominik JOST, *Literarischer Jugendstil*, Stuttgart 1969, str. 29. i drugdje. - Varijaciju naznake utjecaja Nietzscheovog na hrvatsku književnost svršetkom 19. i početkom 20. stoljeća dat će nadovezivanjem na Bazaline identifikacije Cherubin SEGVIC

Sam Bazala ne stoji frontalno i masivno protiv Nietzschea. Bazala prije svega pokazuje da se »mladi« i »moderni« služe Nietzscheovim tezama i onda kad za njih ne znaju ili ih ne razumiju dobro. On sam kritizira Nietzschea selektivno, smatrajući da je Nietzsche zapravo »više umjetnik no filozof i da zato naginje estetskom nazoru o svijetu i životu«¹¹. Bazala tvrdi da je upravo stoga »Nietzsche pretjerao estetsku stranu bića ljudskoga: i kao što po Sokratu i Platonu život ima vrijednost samo u umovanju, tako po Nietzscheu ima jedinu mogućnost u umjetnosti«¹². Bazala cilja očito na duh Nietzscheove pozicije što će kulminirati glasovitim stavom u djelu *Volja za moć*, (Af. 822 iz god. 1888): »posjedujemo umjetnost, da nas istina ne bi uništila«; teza, koju spominje i Heidegger u spisu *Nietzscheova riječ »Bog je mrtav«*¹³. U tom kontekstu, a radi povezivanja Nietzschea s estetičkom ideologijom hrvatske Moderne nije na odmet podsjetiti na Nietzscheovu rečenicu: »Die Kunst ist große Stimulans zum Leben«¹⁴.

Apostrofiranjem Nietzschea (s kojim Bazala uspostavlja dijalog polemizirajući protiv »mladih«) ne želimo reći kako je Bazala znamenit kao interpret ili možda kritičar Nietzschea. To ne. Ali razmatranjem refleksa Nietzscheovih teza u shvaćanjima umjetnosti na razmeđu stoljeća

studiji *Geneza najnovijih pojava u hrvatskoj književnosti*, Hrvatsko kolo, knj. I, 1905, gdje kaže: »dvostrukom strujom plovi naša najnovija literatura. Premda u nijednom djelu nije čisto izražena isključivo jedna struja, jer je duh čovječji smjesa kontradikcija, ipak na prvi pogled možemo razabrati je li jedno djelo osnovano na modernim - Nietzscheovskim ili Carlylovim - 'reakcionarnim« načelima« (op. cit., str.461). »Nietzscheanizam pomoli galvu u našoj literaturi otrag osam godina« (op. cit., str.461). U Hrvatskoj za vrijeme Moderne pišu o Nietzscheu: J. BELAVIĆ-Bernadzikowsky 1898-1902, J. ČEDOMIL 1899., M. MARJANOVIĆ 1900., A. ALFIROVIĆ 1901., KATINOV., M. GRUBER, 1910., i A. G. Matoš 1910., - Za tumačenje začudno intenzivne recepcije Nietzschea vidjeti uvodne dijelove monografije *Gjuro Arnold kao estetičar* navedene ovdje u bilješci 6.

¹¹ BAZALA, dr. Albert, »*Moderni*« i »*narodna književnost*«, u listu »Hrvatstvo« 1904; p.o. str. 32-33.

¹² op. cit., str. 34.

¹³ HEIDEGGER, Martin *Nietzscheova riječ »Bog je mrtav«*, u knjizi *Doba slike svijeta*, preveo Boris HUDOLETNIJAK, Zagreb 1969, biblioteka »razloga«, knj. 20, str. 88; u beogradskom izdanju *Volje za moć* iz 1972. navedeno mjesto nalazi se na str. 362 i u prijevodu dr. Dušana STOJANOVIĆA glasi: »Mi imamo umjetnost da ne bismo propali zbog istine«. U zagrebačkom prijevodu *Volje za moć*, 1988. teza glasi: »Umjetnost imamo zato da ne propadnemo s istine«; (paragraf 822., str. 393).

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Streifzüge eines Unzeitgemässen, 1888; Nietzsche's Werkw, Bd 8, Kröner Verlag Leipzig 1923, fragment 24, str. 161; u beogradskom izdanju *Sunrak idola*, 1977, rečenica je prevedena: »Umetnost je veliki stimulans života«, no čini nam se adekvatnijim: »umjetnost je veliki stimulans životu« (op. Z. P.). U zagrebačkom prijevodu *Volje za moć* 1988, Dio IV, paragraf 853, fragment 2., ista teza govori kako je umjetnost »velebni stimulans životu«.

D Bazala nas upućuje na nezaobilazan kategorijalni sustav koji mora biti uzet u obzir za razumijevanje ne tek pozicija »mladih« i »modernih«, nego hrvatske Moderne kao cjeline, ako se doista žele razumjeti estetičke kontroverze na razmeđu stoljeća. Sve to, međutim, dodajmo kao bitno, zapravo ne važi samo za kulturne prilike i neprilike u Hrvatskoj nego je više nego analogno s europskim. Gledano iz svjetskog i europskog konteksta to je zapravo europski povijesno epohalni momenat koji se na svoj način strukturalno egzemplificira i u okviru hrvatske Moderne. Uz nekoliko drugih utjecajnih mislilaca velike svjetske filozofske tradicije, kao i nekih utjecajnih suvremenih estetičara i filozofa, Nietzscheov utjecaj očito ima sudbonosan udio u otkrivanju i detekciji karaktera Moderne i povijesnog mjesta njenih estetičkih obzora u povijesti kulture uopće, a filozofije i umjetnosti napose.

Moguća je kritička objecka uz današnji tijek interpretiranja Bazalinih pogleda: da je, naime, naglašavanjem teorijske problematike odnosa naroda i nacije spram umjetnosti, a i obratno, riječ o zapalosti u jednu zakašnjelu, u biti povijesno zakašnjelu tematiku koja ne pripada vremenu Moderne ili koja za nju barem nije karakteristična, te da ju nije moguće dovesti u vezu s velikim imenima europske odnosno svjetske misaone povijesti.

Objekcija međutim nije osnovana. Od vremena klasičnog njemačkog idealizma, kada je odnos naroda i nacije spram umjetnosti uzdignut u horizont filozofije, taj temat iz tog teorijskog aspekta ne može naprećati biti eliminiran svojevrsnim proglašavanjem zastare, bez obzira kako i koliko u kasnijim vremenima bio eksplicite apostrofirano. Podsjetimo samo na ono mjesto iz prve knjige Hegelove *Estetike* gdje on između ostalog kaže kako razvojni stupnjevi simboličke, klasične i romantične umjetnosti kao »raznolika shvatanja sveta sačinjavaju religiju, substancijalni duh naroda i vremena i protežu se kako kroz umetnost tako i kroz oblast svakidašnje životne stvarnosti. Kao što pak svaki čovjek u svojoj delatnosti, bila ona politička, religijska i umetnička ili naučna, jeste dete svoga vremena, te ima zadatak da izradi njenu suštinsku sadržinu i na osnovu toga njen nužni oblik, tako i opredeljenje umetnosti jest da za duh jednog naroda nađe odgovarajući umetnički izraz«¹⁵. Instrukтивно je, dakako, tome dodati mjesta iz III. knjige kada Hegel govori o drami, jer ta mjesta očito nisu bez referencije važnosti za Nietzscheova naziranja.¹⁶

¹⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetika*, knjiga II., III. dio, III. glava, 3., c; citirano prema prijevodu Beograd 1955, knj. II, str. 288.

¹⁶ Riječ je o mjestima gdje Hegel govoreći o drami (kao najvišoj formi pjesništva, pa i umjetnosti uopće) kaže: »Drama je proizvod takvog nacionalnog života, koji je u sebi već 'završen'« (*Estetika* knj. III, III. dio, III. glava, 3, 1. a, str. 539) i dalje: »Na prvom mestu (dramski pjesnik mora ispuniti) osnovu onih stremjenja koja se u dramskoj radnji uzajamno probijaju i na taj način rešavaju borbu između

Zamjerka da tematiziranje odnosa nacije i umjetnosti kod Bazale znači provincijalni kolosijek još je manje opravdana ukoliko bi tko kao krunskog svjedoka prizvao samog Nietzschea. Upravo Nietzsche na mnogo mjesta tematizira sudbinske sprege umjetnosti s narodom i nacijom, što je učinio eksplicitno već u spisu *Rodenje tragedije iz 1872*: »Propast grčke tragedije nužno nas se dojmila kao da je posljedak nekog čudnovatog razilaženja... dvaju umjetničkih prauzga (tj. dionizijskog i apolonskog): s kojim zbivanjem kao da se podudarala degeneracija i preobrazba grčkog narodnog karaktera, što nas ozbiljno poziva na razmišljanje o tome koliko su tijesno u svojim temeljima srasli umjetnost i narod, mit i čudorede, tragedija i država«¹⁷. A upravo iz nemogućnosti da se zataji odnosno da se ne uoči visoke domete umjetnosti uopće, a tragedije navlastito, kao rezultante sprege naroda i umjetnosti - kaže Nietzsche - »uvijek iznova izbija usrdan gnjev protiv tog preuzetnog malog naroda (Nietzsche misli na stare Grke), koji se drznuo da sve što nije domaće za sva vremena proglasi 'barbarskim'«¹⁸. A time je udio apostrofirane tematizacije itekako jasno demonstriran kao esencijalan.

Ako je tematika odnosa naroda i umjetnosti utkana u teorijsku strukturu mišljenja mislioca koji svojim nazorima kao misaonom pozadnom suodređuje estetičke aspekte Moderne, onda ona ne može biti nekonstitutivna ili atipična ni za Modernu kao epohu. Naravno, nije nevažno gdje, kako i u kojoj ideologijskoj verziji dolazi do aktualizacije. Zato pripada falsificiranju povijesnog razdoblja razmeđa stoljeća kad se u ime npr. esteticizma i planetarnih dimenzija nekih pojmova Moderne komponenta nacionalne funkcije umjetnosti eliminira posve. Da su mnogi umjetnici Moderne, kako u svijetu, Europi, tako i u Hrvatskoj, bili u svom stvaralaštvu zaokupljeni nacionalnom dimenzijom, koja u njihovom djelu dolazi do neposrednog izraza, može se demonstrirati brojnim primjerima, isuviše obilno, što naravno nije zadatak ove historiografske studije. Za prilike u Hrvatskoj važno je podvući da istaknuti nacionalisti kao što su Matoš i Kršnjavi drže kritičku distancu spram identifikacije nacionalnog i estetskog, ne odbacujući, naravno, nacionalnu komponentu kao jednu od bitnih, no ipak samo kao jednu od mogućih, ali zato - imanentnih.

Da ova specifična sprega nacije i umjetnosti u doba Moderne kao problematika nije nikakav periferni hrvatski specifikum, niti je ostala zat-

sebe (tako da temelj dramskog) mora sačinjavati (a) ili neki opšti ljudski interes ili pak (b) neki pathos koji predstavlja supstancijalan, punovažan pathos kod onog naroda za koji dotični pesnik stvara«; *Estetika*, III. knjiga, III. dio, III. glava, 1.c, str. 555-556; dijelove teksta u zagradama radi kontekstualnog razumijevanja dodao Z. P.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *Rodenje tragedije*, Zagreb 1983, cap. 23., str. 138.

¹⁸ op. cit., cap. 15, str. 91.

vorena u okvirima jedne minule zbilje, pokazuju također istraživanja u svijetu. Identificiraju je najrelevantnije interpretacije iz druge polovice 20. stoljeća, i to ne u regionalnim, nego baš u europskim razmjerima. Stoga, da bismo ipak uklonili prigovor zatvorenosti u prošlost i u male hrvatske lokalne prilike, zadovoljit ćemo se time da navedemo barem jednu modernu knjigu iz suvremenog svijeta pod naslovom *Stilkunst um 1900*, kojoj su autori Richard Hamann i Jost Hermand, a koji u poglavlju *Der Gedankenkreis der »Fortschrittlichen Reaktion«* između ostalog tematiziraju relacije *Volk statt Masse* i *Rasse statt Völkerchaos*.¹⁹ Da pak sam interes za taj aspekt Moderne uopće nije izgubio na teorijskoj relevantnosti niti je bio izčezao u 20. stoljeću, svjedoče činjenice što se tematiziraju uvijek iznova. Uostalom, da tematska sprema naroda i umjetnosti nije gubila na pažnji ni u najrelevantnijim misaonim krugovima 20. stoljeća, dokazom je i ne baš sporedno filozofsko ime - Martin Heidegger.²⁰ A kada je tema živa u filozofiji, nije čudo što ju s različitim provenijencijama nalazimo eksplicite i kod umjetnika, pa za hrvatske prilike pri sve jačem tabuiranju problema i rastućem ograničavanju teorijskih uvida njihova relevancija obvezuje citirati Krležu iz 1976. godine: »Nacija i nacionalnost teme su koje me trajno zaokupljaju«²¹. A Krleži se očito ne može imputirati ono što se u nedobronamjernoj revnosti kadgod prigovara Heideggeru; (bio je - i ostao do svršetka drugog svjetskog rata - član nacional-socijalističke stranke). Iz tog osvjetljenja, iz perspektive podmaklog 20. stoljeća, smatramo, valja razabrati zbiljsku važnost nekadašnje Bazaline polemike.

¹⁹ HAMANN, Richard i HERMAND, Jost, *Stilkunst um 1900, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur gegenwart*, Bd 4, München 1973.

²⁰ HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin und das Wesen der dichtung*, govor održan 1936. u Rimu, a prvi put objavljen u Münchenu 1937; »Tako je suština poezije (= bit poezije, op. Z.P.) uklopljena u zakone božjih znakova i glasa naroda, u zakone koji teže da se razdvoje i spoje. Sam pesnik stoji na sredini između bogova i naroda. On je neko koji je izbačen u to *Između*, između bogova i ljudi. Ali samo i najprije u tom razmeđu odlučuje se što je čovjek i gde smešta svoje postojanje. 'Pesnički stanuje čovjek na ovoj zemlji'«. Citat prema: *Heiderlin i suština poezije* u knjizi *Mišljenje i pevanje*, preveo Božidar ZEC, beograd 1982, str. 146. (ad 5).

²¹ ČENGIĆ, Enes. *S Krležom iz dana u dan (1975-1977)*, knjiga II: *Trubač u pustinji duha*, Zagreb 1985, str. 74; zapis se odnosi na datum 23.01.1976. - Radi razumijevanja preokupacija ove specifične tematike korisno je dodati još jedan momenat: Bazali teorijski aspekt odnosa naroda i umjetnosti nije tek intelektualna kombinatorika i apstrakcija, nego je mišljenj kroz prizmu realiteta, kroz prizmu praktične zbilje i konkretnih povijesnih odnarođivanja, u kojima je, po Bazali, vidjeti za Hrvate »opravdanu bojazan, dali će znati i ako budu znali, da li će moći još očuvati svoje narodno bivstvo«; A. BAZALA, *O umjetnosti*, 1906, br. 17-20, str. 155.

3.

S još dalekosežnijim referencijama za 20. stoljeće bili su izvodi, mirno možemo reći, glavnog Bazalinog estetičkog spisa iz 1906. s naslovom *O umjetnosti*. Njim kao da je ujedno i zatvoren teorijski krug Moderne, u kojem se istodobno iscrpljuje njena tematika i predaje novim desetljećima i novim generacijama. Tom činjenicom se, zajedno s polemikom iz 1904., Bazala definitivno svrstava u nezaobilazno relevantne teoretičare i estetičare Moderne. Ako je Franjo Marković u doba Moderne napisao najveće sustavno djelo iz estetike ne zastupajući teze Moderne, ako je Ljudevit Dvorniković na samom početku razdoblja naznačio iskorak od estetičkih nazora etabiliranih u Hrvatskoj tijekom 19. stoljeća, ako je Pilar (poznat kasnije i kao autor pod pseudonomimom Südland) uspješno artikulirao program »secesije« tj. modernista, ako je i Kršnjavi napuštajući ranije teze otkrivao relevantnost kategorije »čuvstva« za razmeđe stoljeća, ako Matos predstavljala najrazvijenijeg i uspješnog teoretičara i praktičara artizma, onda tim i drugim autorima Moderne valja pribrojiti Bazalu. Bazala, naime, nije promašio ni previdio aktuelnu tematiku estetike svog doba. Bazalina pak upletenost u estetički aktualitet svoga vremena ujedno i za nas naknadno otkriva neke od važnih mogućnosti čitanja kategorijalne strukture hrvatske Moderne; utoliko više što takvih pokušaja dosad jedva da je bilo, što su dosadašnji takovi pokušaji bili rijetki, a kao rezultate davali samo naznake, koje su iz interpretativnih dugogodišnjih navika hrvatske historiografije mogle voditi, a većinom - po nekritički prihvaćenim i neanaliziranim pretpostavkama - i odvedoše u nimalo bezazlene zablude, čija je riječ bila najraširenija, a i najglasnija, do danas. Ukoliko Bazalin glavni spis omogućava makar iz situacije post festum povijesne interpretacije samo taj uvid, njegov je doprinos neprešutivo i nezaobilazno važan.

Površnim promatračima kao i pristrano angažiranim interpretima, da ne spominjemo simplifikacije u historiografiji, moglo bi izgledati kao da će Bazala zbog svoje polemike protiv »mladih« u ime »starih« zastupati svojim glavnim estetičkim spisom neke zastarjele i duhu Moderne posve neprimjerene teze. Zašto? Zato jer se deklarirao javno protiv modernista i surađivao sa »starima« u institucijama »starih«, a i svoj glavni estetički traktat objavljuje u listu »starih« (Glas Matice Hrvatske). Pretpostavka je, međutim, površna i daleka od istine. Polemički ton iz 1904. u novoj raspravi *O umjetnosti* 1906. bit će izostavljen. I manje pažljivom čitatelju mora pasti u oči da su mnoge od Bazalinih teza, iako ne odustaje od glavnih uporišta polemike, zapravo dijelom i teze »mladih«, a svojim fundamentalnim zahvatima nose sobom epohalne karakteristike Moderne kao cjeline. I dok, primjerice, Bazala 1904. polemizira protiv načina kako su »mladi« proklamirali načelo slobode, u traktatu 1906., kad ne polemizira,

možemo lakše pokazati kako Bazala nije bio protiv slobode, pa ni protiv slobode stvaranja. Čak je na više mjesta izrazito vidljivo kako sad Bazala nastoji smanjiti razilaženja, ukloniti konfrontacije, ali tako da ne odustaje od postulata uvida u smisao, ciljeve i argumente. Ilustrativno je stoga rezimiranje rasprave o slobodi što ju Bazala sažima gotovo do sentence: »Svaka umjetnost seže, dokle seže sloboda, svaka je umjetnost takova, kakva joj je sloboda«²². Za tako promišljenu modulaciju stava ne može se tvrditi kako bi navodno bila uperena protiv stava mladih o slobodi stvaranja. Naprotiv, Bazala ga afirmira, dakako s komentarom, koji nije samo komentar uz tekstove mladih u Hrvatskoj (primjerice Branimira Wiesner-Livadića), nego i mjerodavan komentar uz svjetski glasovitu maksimu bečke secesije »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit«. Bazala je, naime, u svoju krilaticu interpolirao pitanje kakvoće, karaktera, smisla, te otud i opsega i karaktera slobode.

Budući da nije ovdje nakanom, a ni moguće, doskografski eksplicirati cjelinu Bazalinih nazora slijedeći njegove poglede do u pojedinačna konkretna rješenja, to stoga nije prikladno ni ukazivati na sva mjesta u kojima je Bazala evidentno želio ublažiti razlike spram mladih. Pa kako treba uvidjeti da mladima i nije pripadalo ekskluzivno pravo na cijeli registar teza primjerenih epohi Moderne, neke vrsti monopola na modernitet, jer ga nisu ni dosizali, niti su ga stvarno upotrebljavali, a naročito su ga slabo uspijevali eksplicirati teorijski, to je utoliko važnije pokazati da su Bazalini nazori zbiljski - a na teorijskoj razini - pripadali »duhu vremena« izražavajući ono što je svojedobno htjela Moderna.

Teorijska središnje mjesto, polazište i cilj Bazalinog nazora, sastoji se u razračunavanju između tzv. »objektivne« (objektne, objektivističke) i »subjektivne« (subjektne, subjektivističke) estetike. Tradicionalna estetika većinom je »objektivna« po karakteru svojih koncepcija, pa Bazala stoga nabraja njene teorijske teškoće i nesposobnost da na glavna estetička pitanja pruži zadovoljavajuće odgovore. Bazala bezrezervno zauzima poziciju subjektivne estetike, postulirajući ju kao suvremenosti primjerenu spoznaju. Tvrdi: »Umjetnost nije nešto, što postoji neovisno od nas, umjetnost neovisna od neke umjetničke svijesti nije umjetnost«²³. Izgradnja takve subjektivne estetike odvija se kod Bazale, prem na prvi mah ne izgleda tako, u psihologističkoj verziji. Govori o tome niz momenata, te vrlo rječito i slijedeće mjesto: »Neuspjeh objektivne estetike pokazuje, da je nemoguće spoznati umjetnički objekt prije, nego provedemo analizu psihičkog stanja, prije nego spoznamo osebnost dojma, što nam od nekih objekata nastaje«²⁴. Zbog toga estetika »treba provesti analizu umjetničke svijesti«, koja

²² BAZALA, dr Albert, *O umjetnosti*, Glas Matice Hrvatske, Zagreb I/1906, broj 13-16, str. 129.

²³ BAZALA, Albert, op.cit., str. 122.

²⁴ op.cit., br. 13-16. str. 124. Kurziv u citatu A. Bazala.

ima dva oblika bitka: u duši umjetnikovoj kao tvoračka snaga, kao fantazijska djelatnost i u duši primačevnoj kao 'užitak'.«²⁵ U oba »oblika bitka« umjetnička svijest se manifestira bitno kao čuvstvo, jer »umjetnost u čutnim vrijednostima ukazuje svijet«, pa stoga »treba ispitati, kakav je to način čućenje i koji su mu uvjeti«²⁶. »Psiholojska teorija umjetnosti pita za uvjete nastanka doživljaja, koji nije ni spoznavanje, ni htijenje, nego čućenje, život u čuvstovanju...«²⁷ Određujući tako svoju psihologističku poziciju Bazala ujedno sa svoje strane potvrđuje da je u doba hrvatske Moderne kategorija čuvstva, emocije, za epohu karakteristična kategorija, a estetika čuvstva vrlo tipična estetika, koju, u različitim verzijama, nalazimo u okviru hrvatske Moderne kod Ljudevita Dvornikovića, Gjura Arnolda, Milana Suknića, Isidora Kršnjavog druge faze. itd.

Bazala čuvstvo i čuvstovanje smatra konstitutivnim za estetsku svijest i estetske fenomene uopće. Eksplicitno kratko i jezgrovito tvrde: »Umjetnost je duša, čuvstvo«²⁸. No time on ulazi u teorijsku polemiku s herbartizmom (i očitio s još živim Franjom Markovićem) gdje u analizama estetskog afektivni moment funkcionira samo kao 'čutni dodatak'. Ujedno Bazala tu polemizira i s Kantom, kojemu, nakon što mu je odao priznanje da je definitivno za moderno doba otkrio važnost subjekta u estetičkim analizama, prigovara - intelektualizam! Bazalin je stav radikaln: »vrijednosti umjetnosti nam ukazuju svijet u svijetlu čuvstva, ne kao objekt pojmovne spoznaje, nego kao objekt čućenja« pa »dosljedno nikakva spoznaja ne može odlučivati o vrijednosti umjetnosti, ili njenoj nevrijednosti«²⁹. Kritička strijela upućena Kantu nije samo seminarski dijalog. Ne istražujemo koliko je opravdana nego upozoravamo da implicira zauzimanje jasne i čvrste antiintelektualističke, antiracionalističke pozicije: »gdje razumski motivi počinju djelovati tamo nestaje umjetničkog 'užitka' - pa bilo to krivnjom stvaraoaca, bilo primaoca - nestaje i umjetnosti«³⁰. Teza je generalno antiteza simplificiranom scientističkom racionalizmu toliko naglašavanom u pozitivističkom 19. stoljeću.³¹ No upućena je između ostalog evidentno i jakoj racionalističkoj struji drugačije

²⁵ BAZALA, Albert, op.cit., str. 126.

²⁶ op.cit., 1.c.

²⁷ op.cit., 1.c. Kurziv u citatu Bazalin.

²⁹ op.cit., str. 125.

³⁰ op.cit., str. 125.

³¹ Bazala smatra potrebnim »lučiti umjetničku vrijednost od estetske«; estetska, naime, »nastoji u posmatranju, kojim tražimo provesti analizu djela, prikazati u svim međusobnicama neki umno koncipirani i sastavljeni zor i iznaći na njemu novo« (str. 125) pa je »posljedak« (tog) racionaliziranja... premoć dojma kritike nad dojmom umjetnosti« (str. 125). »Umjetnička vrijednost« nasuprot je »posve čutne naravi«...

provenijencije s razmeđa stoljeća, djelatnoj u Hrvatskoj na liniji Antun Kržan, Josip Stadler, Cherubin Šegvić (ovaj posljednji surađuje u istom listu iste godine kad Bazala objavljuje raspravu *O umjetnosti*). U tim antitezama tad treba možda vidjeti ishodište za kasnije istovjetno radikalno antiracionalističko držanje u Hrvatskoj prve polovice 20. stoljeća tako međusobno različitim pozicija kao što je ona Alberta Halera (s jakom antipozitivističkom, no i antipsihologističkom crtom) i Miroslava Krleže (s jakom vitalističko-sociologističkom, antimetafizičkom crtom).³¹

Identitet s koncepcijama Moderne pokazuje Bazala i u stanovitim pretpostavkama subjektivne estetike: »Umjetnik ne može drugo htjeti, nego doživljava svoje staviti u oblike, kojima će nas ponukati, da i mi doživimo što je on doživio«³², tako što »umjetnik čini predmete vrelima novih čuvstava« i što pritom on »podaje zakone čuvstvovanja«³³; on će, »ako je pravi, rođeni umjetnik imati snagu i sposobnost da stari zakon obori i podavši čuvstvovanju nove izričaje svoj postavi«³⁴ - u čemu nije teško prepoznati paralelne odjeke i Kanta i Nietzschea! Budući pak da insistira na tvrdnji »umjetnost je duša koja traži da se očituje«³⁵ analogno se i na strani primaoca zahtijeva subjektivni angažman. Taj se zbiva kao *Einführung*, kao »uosjećanje«, »suosjećanje«, »uživljavanje«, »prožimanje dušom«, (»odušitba«, »odušivanje«, kaže Bazala prema Franji Markoviću), tako da citirajući Th. Lippsa (1851-1914) i neke druge autore Bazala plasira u Hrvatsku jednu za ono doba izrazito aktualnu teoriju. *Einführungstheorie*. Za Bazalu postoji stanovita korespondentnost između stvaratelja i primatelja pa izriče kroćeansku tezu (kakvih kod Bazale ima na više mjesta): »umjetnički užitak nije samo primanje nego drugo stvaranje (Nachschaffen)«³⁶. Dakako, tom približavanju modernistima s modernim tezama pripada i kritičko-sarkastički komentar koji valja knjižiti na račun Bazali suvremenih modernista, ali koji do danas nije ništa izgubio na reskosti aktualiteta: »Svaka umjetnost ima publiku, kakvu je - zavrijedila«,³⁷ stav kojemu je, poznatom inače iz drugačijeg konteksta, narav-

³² BAZALA, Albert, op.cit., Glas Matice Hrvatske, I/1906, broj 17-120. str. 153.

³³ BAZALA, Albert, op.cit., I/1906, broj 13-16, str. 127.

³⁴ op.cit., str. 128.

³⁵ op.cit., str. 127.

³⁶ BAZALA, Albert, op.cit., I/1906, str. 152; također str. 154; sasvim je Croceova i tvrdnja na str. 149, gdje Bazala kaže kako »pravi umjetnik ne poznaje, nego samo nastojanje da za utiske (=dojmove, impresije) svoje nade adekvatan izraz« (kurziv ZP). Pozitivno će Bazala citirati Crocea tek 1935. u raspravi navedenoj ovdje u bilješci 2.

³⁷ BAZALA, Albert, op.cit., br. 13-16; str. 125. (Usporedi srodnu misao Ljudevita Dvornikovića citiranu pri kraju studije o njemu objavljenoj u ovoj knjizi).

no, implicitan, kao parafraza glasoviti obrat: »svaka publika ima umjetnost, kakvu zaslužuje«.

Na ovom je mjestu prilika da se otkloni jedan veliki nesporazum, a i nepravda, kad se govori o Arnoldu kao estetičaru, koji je, kao što je poznato (nota bene u doba Moderne!), govorio kako su pjesniku za stvaranje »potrebne znatne ideje«. Međutim, Bazala zauzima isto stanovište kad govori da »unutrašnja jačina dolazi umjetničkome djelu od znatnosti čuvstva, kojih su oblikovne vrijednosti simboli. Dakako da samo znatan čovjek može znatna čuvstva u djelo svoje unijeti...«³⁸. Pa iako Bazala u zahtjevu »znatne sadržine« polazi u izvodu od Schillera,³⁹ to se ni njegov ni Arnoldov stav ipak ne mogu ironizirati (kako se to za Gjurju Arnolda u Hrvatskoj prakticira bestidno bez ikakvih pravih argumenata) kao preživjeli, zastarjeli, naivnoškolski, a, dakako, modernoj (njima) suvremenoj umjetnosti neprimjereni. Čak, ukoliko se ovdje i odustane od mogućeg traženja izvora inspiracije za taj stav kod Nietzschea, valja upozoriti da je postulat u estetici o tome kako nešto kao estetsko dolazi u obzir samo ukoliko je *bedeutungsvoll*, dakle značajno, znamenito, znatno, »puno značenja« izrekao nitko drugi nego utemeljitelj moderne teorije doživljaja i otkrivač moderne hermeneutike - Wilhelm Dilthey (1833-1912). Očito nije riječ o starim rangiranjima starih poetika prema vrstama stilova, »dostojnosti« odnosno »podobnosti« ovih ili onih sadržaja za stanovite rodove, osobe i predmete. Ne ulazeći u diskusiju o karakteru teze valja istaći kako je hrvatska historiografija očito pogrešno interpretirala već Arnolda, kao što bi se to moglo mehanički proširiti na Bazalu - iz evidentno krivo, pogrešno razumljenog i shvaćenog značenja *znatan*. Danas je, nakon otvorenih obzora egzistencijalnih analiza shvatljivije kako se onim »znatan« u estetskom željela identificirati relevantnost smisla kao nešto esencijalno, egzistencijalno, bitno i suprotno od »propalosti« u osrednjost i prosječnost, u neautentičnost egzistiranja onog »se« (das Man) kod Heideggera. Što se Bazale tiče, on je, osim suprostavljanja modernistima, koji su tvrdili kako i najneznatniji doživljaj može biti predmet estetskog djela, uvođenjem oznake »znatno« želio vjerojatno ublažiti psihologizam vlastite pozicije, kojoj prijeto opasnost da estetiku najednom pretvori u psihologiju bez ostatka. Kako Bazala shvaća ovu odrednicu znatnog čuvstva, znatne sadržine itd., sam je objasnio govoreći da misli na »ono, što je za čovjeka znatno (das Menschlichbedeutungsvolle)«⁴⁰.

³⁸ op.cit., broj 17-20, str. 153.

³⁹ op.cit., broj 13-16, str. 127.

⁴⁰ op.cit., broj 17-20, str. 154. Pristup Diltheyu vidjeti u knjizi A. Bazala, *Povijest filozofije*, sv. III. Zagreb 1912, str. 315-316.

Momenat približavanja mladima i modernistima umjesto nesporazuma s njima treba kod Bazala vidjeti još i u nastojanju da kategoriju estetskog i umjetnosti dovede u relaciju spram kategorije »život«, središnje kategorije Moderne. Bazala tako tvrdi »da umjetnosti ne valja određivati sadržaj« jer su »sva priroda i cijeli čovjek predmet njezina prikazivanja, da, što više, mi imademo pravo tražiti od nje, da život prikaže sa svih strana...⁴¹. Bazala će čak tvrditi, pozivajući se na Höffdinga, kako »umjetnost nije samo slika nego i uzor života«, no dosljedan će ostati u otklanjanju esteticizma, kao »tzv. estetskog nazora na svijet«. Bazala, naime, smatra, da »estetska funkcija ne stoji pored ostalih životnih funkcija, nego je samo poseban oblik njihov, te naprosto i nije moguće, da bilo s kojom dođe u sukob, ako se njezino bivstvo pravo shvati«⁴². U afirmativnom odnošenju spram života kao središnje točke Bazala je zapravo, uz neke modifikacije, zadržao kontinuitet: kao što je 1904. dražao da je umjetnost u životu »'svježi napitak' koji će okrijepiti za daljnji rad«,⁴³ tako će 1935. čak *expressis verbis* držati umjetnost za »vječiti stimulan život« jer »bez njezina društva bio bi čovjek 'bestia di lavoro'«⁴⁴. Tako je »vrijednost umjetnička nužno i vrijednost životna«⁴⁵. Bazala smatra logičnim zaključiti: »Umjetnost je po prirodi svojoj socijalno uvjetovana, ona djeluje socijalno, ali je zato i socijalno odgovorna. Umjetnost je ozbiljna životna zadaća ozbiljnih ličnosti svijesnih si ne samo prava nego i visokih dužnosti svojih.«⁴⁶

Želeći zadržati dignitet umjetnosti uopće, pa tako i modernoj umjetnosti, Bazala s osloncem na tradiciju kompleksno nastoji obuhvatiti sve njemu suvremene, dakle za Modernu relevantne probleme, posežući obilno za sebi suvremenom i modernom estetičkom literaturom Europe. Zato, ukoliko se ima na umu Bazalina pozicija, makar i u samo naznačenoj cjelini ovdje skromno skiciranih njegovih teza, teško da bi mogla biti branjena tvrdnja kako je Bazala bio u raskoraku s vremenom i tendencijama epohe. Dakle, očito nije nužno ni u raskoraku s Modernom. Konfrontacije pojedinih teza i osoba, uostalom kao i sukob sa strujom »mladih« i

⁴¹ BAZALA, *O umjetnosti*, Glas Matice Hrvatske, I/1906, broj 17-20, str. 156. kurziv u citat Z.P.

⁴² op.cit., broj 17-20, str. 156.

⁴³ BAZALA, dr. Albert, »*Moderni*« i *narodna književnost*, Hrvatstvo, 1904; p.o. str. 7-8.

⁴⁴ BAZALA, dr. Albert, *Značenje umjetnosti u životu naroda*, Spomenica o 50-godišnjici Strossmayerove galerije, JAZU, zagreb 1935, str. 44; usporediti ovdje bilješku 14 i pripadni tekst gdje se navodi Nietzscheov iskaz - umjetnost kao »stimulan životu«!

⁴⁵ BAZALA, dr. Albert, *O umjetnosti*, Glas Matice Hrvatske, Zagreb I/1906, broj 17-20., str. 156.

⁴⁶ op.cit., l.c.

»modernista«, govori o mogućim razlikama u nazorima, no ne i o »ispadanju iz povijesti«, iz okvira svoga doba; još manje, kako se kadgod ne baš dobronamjerno prikazuju sukobi Moderne, a sve one koji nisu bili »modernisti« kao »natražnjački« pa unazad, kao smetnje razvitku, kao zastarjelost ili zakašnjelost. Daleko više od generacijskih konfrontacija bilo je to uistinu zauzimanje različitih pozicija, stanovišta i gledišta, s ideologijskim i dakako političkim implikacijama što za epohu koja se povijesno strukturira kao pluralizam nije neobično, nego baš vrlo karakteristično, ali tako da iz pristranosti ne može zbog djelanih predrasuda ni jedan od momenata biti naprečac diskvalificiran. Podvajanje Moderne na sukcesiju dijakronije generacija skriva ili čak falsifikatorski ukida njenu tipičnu strukturu. Pluralizam.⁴⁷

4.

Da bi moguće bilo destruirati dosad inače vrlo raširene historiografske klišeje, zapravo predrasude i pogriješne pretpostavke o nekim hrvatskim teoretičarima iz doba Moderne, a uz njih ovdje i o Bazali, treba optiku razmatranja proširiti konkretno na europski kontekst i europsku ne samo umjetničku nego i teorijsku pozornicu, pa vidjeti u kojim se relacijama nalazi Bazala prema svjetskim autorima i njihovim za povijest estetike relevantnim, utjecajnim pogledima i tezama. Navedimo u tu svrhu nekoliko znamenitih primjera.

Uzme li se u obzir od kolikog je utjecaja, a može se dodati još i od koje glasovitosti bila knjiga Wilhelm Worringera *Abstraktion und Einfühlung* iz 1908, te uvažavajući za jedno teorijsko djelo nevjerojatan broj izdanja tog spisa, tad neće i ne može biti previdivom dijagnoza o povijesnom stanju estetike, koje Worringer izriče, i, uzimajući ga kao *factum*, polazi od njega u svojim izvodima. Worringerova procjena situacije najdirektnije korespondira s Bazalinom raspravom *O umjetnosti* u tolikoj mjeri da gotovo izgleda kao da je i napisana povodom nje. Worringer kaže:

⁴⁷ Za genezu pluralizma u Hrvatskoj povijesti kulture, povijesti estetike i umjetnosti usporediti studiju u ovoj knjizi, *Problemi estetike i poetike u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća*, prvi put objavljen u godišnjaku »Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine«, zagreb XII/1986, broj 23-24, str. 127-154. Za pluralističku strukturu Moderne vidjeti popis rasprava u autorovoj knjizi *Estetika u Hrvata*, Zagreb 1986, bilješka 69 na str. 281., kao i u buljšci 3 na str. 271., te bilješci 25 na str. 274., između kojih temeljnu tezu izlaže studija *Moderna kao interpretativna tema; problem pluralizma »izama«*, prvi put objavljena 1980. godine.

»Moderna estetika, koja je napravila odlučujući korak od estetičkog objektivizma prema estetičkom subjektivizmu, tj. koja kod svojih istraživanja ne polazi više od forme estetičkog objekta nego od ponašanja (držanja, das Verhalten) subjekta, ima svoj vrhunac u jednoj teoriji koja se može označiti općim i širokim imenom učenje o uživljavanju« (učenje o uosjećanju, Einfühlungslehre; uobičajena je poraba riječi Einfühlungstheorie).⁴⁸

Obrnemo li sad smjer promatranja, mogli bismo reći da je Bazala usvojio i da se rukovodio Worringerovom konstatacijom kao mjerodavnom - kad ne bi, naime, Bazalina rasprava *O umjetnosti* bila napisana dvije godine prije Worringerove knjige. Zato je najnormalniji zaključak kako Worringerova procjena situacije točno pogađa stanje stvari apostrofirajući jedan od glavnih tijekova estetike u doba hrvatske Moderne, tj. na razmeđu stoljeća, pri čemu Bazalina rasprava u potpunosti odgovara duhu vremena. I to duhu modernog vremena, duhu tada moderne i suvremene estetike. (Ovdje nije riječ o svim ostalim Worringerovim tezama).

Worringer nije nikakva izolirana paradigma, nije nekakva osamljena, izuzetna pojava, niti je njegovo mišljenje bilo samo njegova privatna ocjena. S još većom težinom kao primjer mora biti spomenut Johannes Volkelt (1848-1930), kako zbog svog utjecaja tako i kao autor možda najobimnijeg *System der Asthetik* početkom 20. stoljeća. U njegovoj svršetkom 19. stoljeća vrlo aktualnoj knjizi *Asthetische Zeitfragen*, koja se sastoji od serije predavanja, šesto predavanje nosi naslov *Die gegenwärtigen Aufgaben der Asthetik* (Suvremene zadaće estetike), gdje Volkelt doslovce kaže: »Trebalo bi biti označen karakter suvremenog estetičkog istraživanja, to ponajprije valja reći: estetika počiva potpuno na psihološkom temelju (auf psychologischer Grundlage), a njeni su postupci u svim dijelovima - s iznimkom jednog jedinog - upravo psihološko analiziranje. Iznimku čini završna obradba estetičkih pitanja za koju mogu reći da su metafizika estetike...«⁴⁹ Za ovu iznimku Volkelt će objašnjenje dopuniti još i u *Predgovoru* prvoj knjizi djela *System der Asthetik* 1905. u kojem o vlastitoj estetici kaže da je izvedena psihologijski, dodajući, kako je ipak želio »unutar modernog psihološko-analitičkog postupka« zadržati poštovanje spram rezultata nekih spekulativnih estetičara kao što su Schiller, Hegel, Friedrich Viescher i dr.⁵⁰ Ali unatoč tom respektu i osjećanju potrebe završno filozofijskog (metafizičkog) osvjetljenja Volkelt

⁴⁸ WORRINGER, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908; citirano prema izdanju München-Zürich 1987, str. 36. (usporediti u ovaj knjizi esej o estetičkim tezama Kršnjavog i napomenu o njegovom neobjavljenom spisu polemike s Worringerom).

⁴⁹ VOLKELT, Johannes, *Asthetische Zeitfragen*, München 1895, str. 200; iskazuje u citatu spacioniro Volkelt.

⁵⁰ VOLKELT, Johannes, *System der Asthetik*, Bd. I, München 1905., Vorwort, str. III.

je bio psihologist: »kako bismo uvidjeli da je estetika psihološka znanost, potrebno je podsjetiti samo na njem iskustvom dan predmet estetike. Ovaj predmet susrećemo u dva lika: kao estetičko stvaranje (Schaffen) i kao estetičko primanje (Aufnehmen)«⁵¹.

Budući pak da je Bazala u raspravi *O umjetnosti* citirao Volkelta - i *Asthetische Zeitfragen*, kojima se obilno služi, no i *System der Asthetik* - korisno je, u svrhu identificiranja »arome« duha vremena, navesti još jedno za razmeđu stoljeća i Modernu vrlo tipično mjesto iz predgovora za *System der Asthetik*, da bismo vidjeli kako stanovite pojave i stvari u Hrvatskoj, stanovite crte hrvatske Moderne, uopće nisu neka posebna provincijalna, zagrebačka, no ne samo ni bečka varijanta. Naime, Volkelt, objašnjavajući nekoliko specifičnih intencija u svojoj estetici, osim što je smatrao potrebnim naglasiti ulogu osjetilnosti (!), kaže: »ja težim s jedne strane pomoći da Stimmung (=ugodaj, raspoloženje, nastrojenost, čuvstvena dispozicija) dođe do svog estetičkog prava, a s druge bih želio vidjeti sačuvane za estetičko velike ljudske teme (sadržaje, Gehalt). Ja to vidim kao jednu karakterističnu zadaću estetike današnjeg vremena, koje umjetničke osjećaje slijedi od njihovih najsubjektivnijih uzbuđenja, do najfinije tkanih ugodaja (raspoloženja, Stimmungungsverwebung); budući da držim važnim rezultatom moderne umjetnosti napredak u profinjavanju i sve većoj složenosti Stimmunga i u sposobnosti izražavanja Stimmunga (Stimmungsausdrucks)«.⁵²

Samo nekoliko navedenih citata Volkelta, čiji je rad, bez obzira kako ga danas rangirali, nesumnjivo karakterističan za epohu u kojoj nastaje, koju i sam izgrađuje, dovoljno je da demonstriraju kako Bazalini pogledi pripadaju istoj duhovnoj strukturi istog vremena srednjoeuropskog i europskog, a može se mirne savjesti dodati još i - svjetskog. I kad se uvaži okolnost kako kod Bazale nije riječ o pukom importu ideja, nego akceptiranju s punim uvidom u aktualitet, s razumijevanjem suvremenih problema i osviještenim vlastitim intencijama, tad je u toj pripadnosti epohi profil Bazalinih nazora još jače ocrtan. Bilo bi neumjesno prešutjeti kako Bazala nije otkrivač ideja koje zastupa, ali je zato za naše potrebe prepoznavač autentičnog duha vremena i specifičnih estetičkih problema hrvatske Moderne. Već i letimična usporedba s citatima iz Volkelta pokazuje kod Bazale jasno držanje uz glavne sebi suvremene teorijske smjernice, no i diferencije spram nekih Volkeltovih preokupacija. Međutim, ne treba li u Volkeltovoj ambiciji da za estetičko područje sačuva »velike ljudske teme«

⁵¹ VOLKELT, Johannes, *Asthetische Zeitfragen*, Sechster Vortrag: *Die gegenwärtigen Aufgaben der Asthetik*, München 1895., str. 200.

⁵² VOLKELT, Johannes, *System der Asthetik*, Bd I, München 1905, Vorwort, str. V; zbog specifičnog značenja i uloge u doba Moderne riječ Stimmung navedena je u originalu, bez prijevoda: kurzivi u citatu Z. P.

vidjeti aktuelnu srodnost postulatima Arnolda i Bazala da pjesništvu trebaju »znatne ideje«, »znatni sadržaji«, »znatne osobe«? U hrvatskoj historiografiji takva je misao, vidjeli smo, bila ironizirana, premda u svijetu to za Volkelta, kao ni za Diltheya nikome nije, bar što se te ideje tiče, padalo na pamet. (Uz napomenu: naravno da umjetnost zna i za ljepotu, pa i važnost »malih stvari«, kao i za prijeku potrebu ironiziranja »velikih tema« navlastito u povijesnim trenucima kad ih je nužno procijeniti odnosno - proventilirati).

Bitne znakove za »dijagnosticiranje« stanja estetike na razmeđu stoljeća nalazimo također kod Wilhelma Jerusalema (1854-1923), čiji je izuzetno popularni Uvod u filozofiju prvi put objavljen u Beču 1899. godine. Treće izdanje 1906, peto 1913! Jerusalem je 1891, habilitirao u Beču za filozofiju⁵³, pa je utoliko važniji što je utjecaj bečke komponente na hrvatsku Modernu jedan od najjačih. Čak se govori o »bečkoj grupi« hrvatskih modernista, premda je hrvatska povijest svih umjetnosti i kulture uopće dosad zanemarivala čisto ideološke i teorijske, ali ne jednostrane, već vrlo kompleksne utjecaje Beča. Uvažavanje tih komponenti bilo bi vjerojatno i u slučaju Jerusalema ne samo korisno nego baš i potrebno, naročito ako upozorimo na svojedobnu veliku raširenost Jerusalemovog Uvoda u filozofiju, o kojem je Franjo Jelašić kao prevoditelj rekao: »Nekoja su mjesta te knjige baš radi načina prikazivanja i posebnoga svoga rezultata postala upravo popularna; dosta je da spomenem, da je *odsjek, koji govori o esteticima*, u posebnom otisku reć bi kao letak u tisuće primjeraka raširen po cijelom interesovanom svijetu«⁵⁴. Ostavljajući ovdje nužno po strani kvalifikaciju Jerusalemovu filozofije, njenog dometa i utjecaja, od interesa je njegovo shvaćanje estetike u smislu jednog od mogućih izraza svog vremena. Za Jerusalema se »subjektivni uvjeti estetskog držanja imaju ispitivati psihološki, a objektivni povijesno i sociološki. Kad se jednom ovdje nađu pozitivni podaci, bit će možda moguće otkriti u samom svemiru klice estetskoga i time doći do filozofije ljepote i umjetnosti«. Pri tome samu disciplinu Jerusalem definira na slijedeći način: »Estetika je filozofija čučenja, a zadaća joj je da istražuje psihološke, sociološke, povijesne i napokon kozmičke i metafizičke uvjete estetskog držanja«⁵⁵.

⁵³ ZIEGENFUSS, Werner, *Philosophen-Lexikon, Handwörterbuch der Philosophie nach Personen*, I. Bd A-K, Berlin 1949, str. 594.

⁵⁴ JELAŠIĆ, Franjo, *Predgovor prevodiočev* str. IX, u knjizi W. JERUSALEM, *Uvod u filozofiju*, Zagreb 1915; kurziv u citatu Z.P.

⁵⁵ JERUSALEM, Wilhelm, *Uvod u filozofiju*, Zagreb 1915, paragraf 35, str. 184 i 185.

Neka, napokon, u ovom kontekstu bude posebno istaknut, a u svrhu karakterizacije specifičnog teorijskog, dakle i estetičkog horizonta Moderne, još jedan autor, koji je ujedno bio eksplicitno deklarirani teoretičar Moderne, nekad vrlo popularan, a u novije doba iz zaborava izvučen - Georg Simmel. Willy Moog je još 1922. Simmela u svojoj *Povijesni njemačke filozof 20. stoljeća* uvrstio u poglavlje *Duhovnoznanstveni prvaci s oznakom Relativistička filozofija kulture*, uz napomenu da on »potpuno stoji na tlu... modernog života« i da ga se može »nazvati zastupnikom modernog velegradskog duha«⁵⁶. U novije vrijeme piše, međutim, David P. Frisby studiju *Georg Simmels Theorie der Moderne* (Teorija Moderne Georga Simmela) smatrajući Simmela ujedno -prvim sociologom Moderne«⁵⁷.

Premda se danas uz ime G. Simmela otvara čitav kompleks svojedobno aktuelnih tema, Simmel nam je ovdje interesantan prvenstveno zbog jedne zanimljive izjave pri dijagnosticiranju Moderne: »Bit Moderne uopće je psihologizam (Das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus), doživljavanje i značenje svijeta prema reakcijama naše unutrašnjosti i zapravo kao jednog unutarnjeg svijeta, rastapanje (razrješenje, Auflösung) čvrstih sadržaja u tekući element duše iz koje je očišćena svaka supstanca, a čije forme su samo forme kretanja«⁵⁸. Takvo definiranje upravo nuka na kritička razmatranja Moderne u širem aspektu, kojem se bez kolebanja na prvo mjesto probila tvrdnja: »Das Wesen der Moderne überhaupt ist Psychologismus«. I ma koliko se fizionomijom Simmelov način mišljenja razlikuje od Bazalinog ovaj nekad vrlo utjecajan teoretičar itekako snažno legitimira i Bazalin psihologizam kao autentičnu suodrednicu Moderne, kao Modernu samu.

Uostalom, Bazalin odnos prema svojedobno aktuelnom psihologizmu nije se očitovao samo u tome da se Bazala kao zastupnik psihologizma naprosto prepuštao nošenju nabujalih, onda suvremenih struja, priključivši se ažurnosti modernih ili modnih trendova, nego to čini s punom sviješću i jasnim uvidom u momente koji su bit epohe. Njegov stav dakle nije bio samo stav pristajanja i uvjerenja, nego se formirao do iskaza his-

⁵⁶ MOOG, Willy, *Die deutsche Philosophie des 20. Jahrhunderts in ihren Hauptrichtungen und Grundproblemen*, Stuttgart 1922., str. 77.

⁵⁷ FRISBY, David P., *Georg Simmels Theorie der modernen knjizi Georg Simmel und die Moderne, Neue Interpretationen und Materialien*, Hrsgb. Heinz-Jürgen DAHME und Otthein RAMMSTEDT, Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft, Bd. 499., Frankfurt am Main 1984; str. 16.

⁵⁸ SIMMEL, *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*, prvi put 1909. i prošireno 1911; citirano prema knjizi H.J. DAHME i O. RAMMSTEDT, *Georg Simmel und die Moderne*, Frankfurt am Main 1984, str. 9 i 19 (u gore navedenoj studiji Davida P. FRISBYA).

torioграфске spoznaje u III knjizi *Povijesti filozofije iz 1912.*, gdje za suvremene filozofijske horizonte »najnovijeg doba« kaže: »Spekulativna metoda u starijoj estetici ustupila je mjesto psihologijskoj metodi«⁵⁹.

Sažmemo li ukratko pouke iz nekoliko navedenih primjera (Worringer, Volkelt, Jerusalem, Simmel), tad se vrlo jasno nameće zaključak da Bazalina pozicija što ju je razvio raspravom *O umjetnosti* 1906. i poslije kao spoznaju historioграфа unio u *Povijest filozofije* (»najnovijeg doba«) 1912., nije nikakva zabludjelost na sporedne kolosijeke, nego se naprotiv kreće smjerom najglavnijih, najdominantnijih, najraširenijih no ujedno za Modernu očito i najautentičnijih linija. Nije riječ o tome koliko su ti putevi s današnje točke gledišta bili »dobri« - to je pak sasvim posebna tema - nego o tome da jednu teoriju pokušavamo razumjeti u kontekstu duha njenog vremena, kao i obratno, zbilju i duh epohe Moderne rasvijetliti aktuelnim aspektima njenih vlastitih teorija, u oba slučaja respektirajući horizont našeg sadašnjeg momenta i uvida. Pokazuje se tako da je obrat objektivističke estetike u subjektivističku važan, da, i bitan za strukturiranje duha Moderne uopće, pa stoga navlastito i njene umjetnosti. On je od epohalnog karaktera: kroz bit Moderne progovara epohalna bit modernog doba u kontekstu zapadnoeuropskog novovjekovlja. Na razmeđu je stoljeća ovaj subjektivizam opet bitno viđen uže kao psihologizam, a sam estetički fenomen, sama umjetnost kao doživljaj i čuvstvo, determinirana emocionalnim. Iz toga slijede, naravno, interpretacijske i periodizacijske konzekvencije, kvalifikacije respective katalog odrednica strukturiranja, te poimanja i hrvatske Moderne. Samog Bazalu kao i povijesni kontekst u kojem se javio treba dakle kao povijesnu dionicu reinterpretirati u smjeru tvrdnje: iačo pristaša »starih«, Bazala je legitimni teoretičar estetskih shvaćanja hrvatske Moderne.

5.

Uvažavaju li se rezultati nekih ranijih, a onda i ovdje provedenih istraživanja, s uzimanjem u obzir međusobnog, ali ne doslovnog paralelizma uzajamnosti umjetničke prakse i teorije Moderne, očito je Modernu moguće i potrebno deskribirati s korekcijama i jačim historioграфско-interpretativnim inovacijama spram uobičajenih dosadašnjih prikaza. Time je anticipativna skica epohe izvedena na uvodnim stranicama ove studije,

⁵⁹ BAZALA, Albert, *Povijest filozofije*, svezak III., *Povijest filozofije najnovijeg doba*, Izdanje matice Hrvatske, Zagreb 1912., str. 346. Istu, samo još radikalniju tvrdnju izreći će u svojoj *Suvremenoj filozofiji* Vladimir Dvorniović - desetljeće kasnije; (citirana ovdje u studiji *Ususret estetičkom psihologizmu Moderne*).

nadamo se, dobila svoje opravdanje. Argumentaciju. I teorijsku i faktografsku. Ali time je ujedno dana mogućnost da se Bazalina dionica osvijetli, a onda i procijeni što pravilnije, budući da se ona ni u kojem slučaju, pokazali smo, nema opravdanja držati neznatnom i sporednom. Da se iz estetičkih teza Bazalinih dadu očitati neki od bitnih aspekata korpusa teza hrvatske Moderne koji tu Modernu epohalno, pa onda i periodizacijski suodređuju, demonstrabilno je i na materijalu iz povijesti umjetnosti, ako se on smislaono i spoznajno korektno dešifrirao. Demonstrabilan je primjerice slučaj s početkom Moderne oko 1890 u hrvatskoj književnosti, kako je to razaberivo i u novijoj s velikim pretenzijama, no nažalost ne svagda i u svemu korektno pisanoj, *Povijesti hrvatske književnosti* historičara Ive Frangeša: »ponesen psihologiziranjem (u taj se čas počinje javljati u okviru hrvatskog postrealizma *psihološka novela*, u kojoj je glavni predstavnik Gjalski, a kojoj popušta i zabrinuti, racionalni Kozarac) Leskovar će i u romanima zadržati isti stav«⁶⁰. Da Bazalin kompleks teza osim datacije početka, no dakako s drugačijim sadržajima, može i treba isto tako sudjelovati u određivanju gornje granice Moderne oko 1910. godine, također nije nedemonstrabilno na povijesnoj građi raznih, tj. svih grana kritike i umjetnosti.⁶¹

Danas nije moguće bez konkretnijih istraživanja naprečac reći koliki je bio u Hrvatskoj pozitivan i negativan eho Moderne u kasnijim desetljećima. Po globalnom uvidu bio je dalekosežnim u oba smjera. Iz onoga što se danas zna evidentno je teza subjektivnosti estetskog, komponenta psihologizma, estetika »uosjećanja« (Einfühlung) i doživljaja igrala u kulturi hrvatske prve polovice 20. stoljeća znatnu, čak važnu, ali dijelom se može reći ne baš u svemu sretnu i plodonosnu ulogu. Nije

⁶⁰ FRANGEŠ, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1987, str. 229. Kurziv u citatu Z.P.

⁶¹ Svaka historioграфска interpretacija hrvatske umjetnosti koja nije zaključila razdoblje Moderne granicom »oko 1910«, nije, po našem uvjerenju, otklonila potpuno neadekvatan stereotip periodizacije 20. stoljeća oznakom »Između dva rata«, svejedno je li riječ o 1914, 1916, ili 1918., s jedne strane, a na drugom kraju 1939. i 1941. godinom. Takva »periodizacija« ne samo što eo ipso vodi u brojne zablude, nego k tome omogućuju premnoge »slučajne ili još brojnije svijesne historioграфске falsifikate. S naše strane korektivno i kritički upozoravamo na iznesene argumente u slijedećim tekstovima: Zlatko POSAVAC, *Načela ekspresionizma*, »15 dana«, Zagreb XVIII/1975, broj 6, str. 21-27. Zlatko POSAVAC, *Odjeci futurizma u hrvatskoj književnosti*, Odjek, Sarajevo XL/1987, br. 3, str. 7-9 i Zlatko POSAVAC, *Fran Galović - jedan od promotora hrvatske književnosti 20. stoljeća*, 15 dana, Zagreb XXX/1987, br. 8.- Za likovno područje usporediti autorov referat na 5. kongresu povijesničara umjetnosti u Zagrebu 26. VI. 1988. pod naslovom *Teorijsko-historioграфска problematizacija hrvatske likovne umjetnosti na razmeđu 19. i 20. stoljeća*, »Peristil«, Zbornik radova za povijest umjetnosti, Zagreb, godina XXXII/1988-89, broj 31-32., str. 45-50.

moгуće zasad s pouzdanošću reći koliko pritom otpada na recepciju Bazalinih ideja: utoliko više, što je Bazala sam u kasnijim desetljećima tu i tamo znao ponešto pomaknuti u ovom ili onom smislu neke od svojih estetičkih, a čini se, ukoliko bi to moglo biti od estetičko-teorijske relevantnosti, i svojih političkih uvjerenja.⁶²

Razmatranja ovdje provedena imaju naravno na umu kako je psihologizam, pa i estetički, kritiziran već početkom i tijekom prve polovice 20. stoljeća, kako su rezultati modernog filozofijskog mišljenja, otprilike od sredine 20. stoljeća dalje, nošeni kritičkim odnosom spram pretjeranom filozofijskom i ukupnom svjetonazornom antropocentrizmu, apsolutiziranom subjektivitetu, dakle i u estetici prema subjektivizmu, prema estetici doživljaja itd., s tim da metodički valja uvažiti da te implikacije nisu bile ciljem i eksplicitnom temom pri ovdje provedenom izlaganju Bazalinih estetičkih nazora. Dakako da je nazočnost navedenog tipa suvremenog načina mišljenja nužno respektirana kako bi se izbjeglo zastiranje ili čak onemogućavanje pristupa estetici Alberta Bazale odnosno kako bi se unaprijed otklonile moguće deformacije u interpretiranju njegovih nazora; respektirana i uzeta u obzir također još i zato da bi kao kontrast što jače došla do izražaja nekadašnja naglašenost, gotovo žestina psihologizma i subjektiviteta kao specifične svijesti o pravoj suvremenosti, modernosti Moderne, o svojedobnom shvaćanju autentičnosti ljudskog opstanka i lika istine.

Međutim, kao što je barem u načelu potrebno upozoriti na generalni kritički odnos filozofije 20. stoljeća spram estetičkog subjektivizma i psihologizma, dakle i Bazalinog, isto je tako potrebno jasno imati na umu vrlo kompleksan splet kritičkih kontroverza unutar samog razdoblja, posebice još unutar hrvatske Moderne; splet kontroverza, koji se, kako je rečeno, u svom pluralizmu ne iscrpljuje dihotomnom polarizacijom generacija i autora, »starih« i »mladih«, a koje i nisu svagda bile principijelno teorijske. Ovdje taj kompleks nije moguće ocrtati kao cjelinu niti u najopćenitijim potezima, toliko je opsežan i složen. U slučaju Bazale ipak je potrebno makar informativno upozoriti - radi sugestije kompleksnosti problema, pa i pozicije samog Bazale - na sukob s dva istaknuta predstavnika epohe, s dvojicom od malobrojnih koji su takvom sukobu teza bili dorasli.

* Napad Branimira Livadića na Bazalu (jer su mnoge Bazaline polemičke strijele upućene upravo Livadiću) nije bio tako sustavan i ar-

⁶² Neke od refleksa i aditivnog utjecaja estetičkog psihologizma Moderne u Hrvatskoj poslije Moderne, uzimajući obzir primarno prvu polovicu stoljeća, konstatira i navodi ovdje u bilješci 59 već spomenuta studija objavljena u ovoj knjizi pod naslovom *Ususret estetičkom psihologizmu Moderne*

gumentirano izveden kao što je to bio slučaj s istupom protiv Arnolda. Disparatnost pozicija nije vodila poželjnom duelantskom kritičkom rasčističavanju pojmova. Vodila je više oštini konflikta upotrebom nekih prigovaračkih shema i stereotipa u nesporazumima između konkretnih umjetničkih strujanja ili orijentacija spram neophodnih teorijskih, respective filozofijskih uvida. Začudo, Livadić se poslužio takvim loci communes premda je imao izgrađenu i koherentnu estetičku poziciju. Te sheme i stereotipi nisu bili neka naročita novost u doba Moderne, a nažalost - mutatis mutandis - ponavljaju se nerijetko i svršetkom 20. stoljeća. Livadić je, naime, smatrao kako Bazala »nikad i ničim nije dokazao da imade o umjetnosti drugo shvaćanje nego je bilo propisano u prašnim školskim knjigama prošlih stoljeća«, otklanjajući svaki disput paušalno: »Nije mi ni na kraj pameti, da s jednim Bazalom, čovjekom sasama sterilne duševnosti, raspravljam o umjetničkim pitanjima«.

Od konkretnih teza, zbog Bazaline izjave kako je »ipak valjda najmanje, što od umjetnosti možemo tražiti, da bude - pristojna«, Livadić pod polemičkim naslovom *Ars castrata* prigovara kao neodrživo za umjetnosti općenito, a modernu napose, neprimjereno »unošenje etičkih momenata u estetsko prosuđivanje«, dodajući kako je to »stara Herbertova zbrka pojmova etičkih i estetičkih«⁶³. Evidentno je da polemika ne pogađa meritum problema, koliko god bila relevantna i aktualna. Žestina sukoba zastirala je ne samo filozofijske teze, nego i činjenicu kako Livadić, kao jedan od teorijski najkvalificiranijih mladih mimoilazi težište Bazaline pozicije, s kojom su i Livadićeve teze bile srodne. Pri tome čini se Livadić nije razabirao kako sudjeluje u konfliktu (navlastito s Arnoldom, pa tako dijelom, privremeno i s Bazalom) za koji u tom trenutku vjerojatno nije bio svjestan kuda vodi, kako će to pokazati daljnji tijek i političkog i estetičkog povijesnog kretanja u Hrvatskoj, pa također sami kasniji Livadićevi tekstovi, njegove pozicije.

Drugi znameniti polemičar bio je još istaknutiji od Livadića, ali nije pripadao ni »starima« ni »mladim«. Zaključna metodologijska objecka o njemu potrebna je ovdje posebice još za okvire nekih specifično zagrebačkih relacija, kako bismo i tu izbjegli nepotrebne zablude. Riječ je o dosta oštrom sukobu A. G. Matoša s Bazalom, koji nije bio trenutnan (znamo ga u rasponu od 1908-1910), ali koji se, a to valja naglasiti, nije vodio na planu konfrontacije teza. Bio je, po svemu sudeći osoban i politički, premda mu pravu pozadinu ne znamo ili tek možemo slutiti.⁶⁴ Izvanjski je debata mogla izgledati kao klasična konfrontacija iz čestih animoziteta i antagonizama umjetnika prema teoriji odnosno teoretičarima, no najvjerojatnijom je pretpostavkom nacionalno-politička

⁶³ LIVADIĆ, Branimir, *Ars castrata*, Pokret, Zagreb IV/ 1907, br. 108, (Prilog), str. 9-10.

*
diferencijacija uvjerenja. Hrvatstvo je Matoševo bilo iskreno i duboko, nepokolebivo, pa je u tom pogledu bio možda hipersenzibilan kao uvjereni Starčevićanac i pravaš. Možda je kod Bazale, koji je također u to vrijeme branio hrvatsku stvar, slutio Bazalin (budući?) pomak prema jugos-lavenstvu, u kojem će Bazala biti federalist, ne negirajući hrvatstvo, ali što ipak nije moglo u konkretnim potezima kod Bazale biti u skladu s Matoševim idealom izvornog starčevićanskog suverenog državotvornog samostalnog hrvatstva. Budući pak da estetičko i nacionalno-političko nije na razmeđu stolje'a nešto međusobno odvojeno, ne samo na socijalnom, nego i na duhovnom planu, pored sve svoje disparatnosti, to čak i takvi antagonizmi pripadaju ne samo karakterističnom nego bitnom koloritu Moderne⁶⁵.

Bez osvještavanja glavnih, temeljnih, ali onda još i nekih »sporednih« implikacija i kontrapunkta, ne samo da bi ostalo krnje poznavanje korpusa teza hrvatske Moderne nego ne bi tad jasan bio zbiljski sastav strukture njenog pluralizma, što ga između ostalog izgrađuje, ali iz kojega je ujedno jedino i razumljiv, ponovimo, i Bazalin udio. A taj je udio, nakon obavljenih razmatranja, držimo, nesporan: iako je pripadao grupaciji tzv. »starih«, Bazala je podjednaki akter i formulator upravo estetičkih zbivanja Moderne. Oспорiti mu to zbog sasvim nepreciznog naziva »stari« bilo bi isto kao osporavati važnost Bazalinih nazora zato jer nije recimo poput Livadića slijedio Crocea ili kasnije neki drugi autori Bergsona. Naime, kao što je nedostatna poraba generacijskog naziva u interpretativne svrhe, tako je i prigovor nerelacioniranosti spram kasnije glasovitih imena također neprimjeren: slavna Croceova estetika, koja doista povijesno obilježava samo razmeđu 19. i 20. stoljeća, do svog je utjecaja, i to, kao što znamo,

⁶⁴ Vidjeti slijedeće tekstove: Antun Gustav MATOŠ, *Crni i bijeli, Dragi naši suvremenici*, Hrvatska smotra, Zagreb III/1908. lipanj, knj. IV, str. 11-12; SD 1973, sv. XII, str. 138-143 (s Bazalinom odgovorom); *Etična polemika*, Hrvatsko pravo XIV/1908, broj 3832 od 28. VIII. 1908; SD, 1973, sv. XIII, str. 215-218; *Iz prijestolnice kulture*, Riječki novi list IV/1910, br. 86. 10.IV/1910; SD 1973, sv. XIV, str. 78-90.

⁶⁵ Matoš zamjera Bazali loš stil i eklekticism izjavljujući: »ne čitam kompilacije, jer ni za originalne knjige danas nema dosta vremena...« MATOŠ, Antun Gustav, *Etična polemika*, Hrvatsko pravo, XIV/1908, broj 3832 od 28. VIII. 1908. (sada SD., 1973 sv. XIII); godine 1910. Matoš će Bazalu čak ogorčeno nazvati »portir i vunbacitelj« Matice hrvatske. Međutim, iako Bazala i Matoš nisu ušli u dijalog tezama, spor nije moguće prešutjeti zato jer je Matoš također doticao iste probleme i teme koje dotiče i Bazala. dakako, s različitim rješenjima. Vidjeti: A.G. MATOŠ, *Stari i mladi, 1904, Književnosti i književnici*, 1907, *Narodna kultura*, 1909, *O modernosti, te Umjetnost i nacionalizam*, 1912.

- Matoš zastupa primat estetičke i artistske determinacije, a ne nacionalističke ili rasne. U relaciji umjetnost i narod respct. nacija Matoš je otklanjao vanjsku tendencionalnost smatrajući da je nacionalno nešto umjetnosti samoj imanentno (usporediti esej *Artizam AGM-a*).

vrlo velikog utjecaja, došla u kasnijim desetljećima, (kasnije nego u Hrvatskoj!), dok je Bergsonu - premda veliku popularnost ima rasprava O smijehu 1900 - njegovo glavno djelo L'evolution créatrice (Stvaralačka evolucija), objavljena tek 1907, dakle godinu poslije Bazaline rasprave O umjetnosti⁶⁶. Zato usprkos mogućih i nemogućih prigovora, usprkos razlika u poziciji (ili baš zbog njih) valja, što je, uvjereni smo, bilo ovdje dostatno argumentirano, mladog Bazalu ubuduće, uostalom kao i starijeg Ljudevita Dvornikovića, Gjuru Arnolda, Isu Kršnjavog, zajedno s ljudima kao što su Branimir Livadić, Ivo Pilar, te Antun Gustav Matoš i drugi, smatrati autentičnim i nimalo minornim teorijskim estetičkim izrazom hrvatske Moderne. Dakako, ne u nekom samo izolacionističkom značenju teorije. Jer očito ne samo da je dopustiv nego je baš nužan zaključak: u provedenom prikazu i analizama kako problemskog kompleksa odnosa nacije i umjetnosti tako i temeljnog teorijskog sloja subjektivizma i psihologizma, unatoč ^{antitetičnim} kontroverzama i polemikama koje čas dotiču čas mimoilaze meritum stvari, otkriveno nam je, smatramo, povijesno mjesto, no i horizont vrijednosti Bazalinih estetičkih rasprava, koje, aktuelnošću teza, orijentacijom i svojim teorijskim rangom, pripadaju autentičnom europskom kontekstu razmeđa 19. i 20. stoljeća

6.

Dodatno, nakon što je završeno zaokruženo situiranje povijesnog mjesta Bazalinih estetičkih nazora u epohu hrvatske Moderne, s napomenom o njihovoj dovršenosti u tom vremenskom okviru, tako da kasniji specifično estetičkoj temi posvećeni Bazalini radovi ne donose bitnijih inovacija, ovdje se ipak valja vratiti na sugeriranu iznimku izrečenu početkom ove studije. U vrijeme hrvatske Moderne Bazala aktivno zadire u zbivanja na estetičkom i umjetničkom planu. Taj neposredan zahvat i dodir više nije nazočan u kasnijem Bazalinom djelovanju, što ne znači da prestaje njegov teorijski interes u tom pravcu. Upravo trajno intenzivan teorijski angažman Bazalin koji nije samo kabinetski ni predavački, nego baš i javni, publicistički, ostavlja prostor za interpretativno proširivanje studija Bazalinih estetičkih teza koje će biti ukomponirane u kasnije spise kao što su razmatranja O slobodi nauke i umjetnosti 1934, O ideji nacionalne filozofije 1937 ili Prirodni osnovi kulture 1940-41. Jesu li one svodive, bez obzira na moguće modifikacije, varijacije i bogatije orkestriranje, na temeljnu Bazalinu orijentaciju iz doba Moderne, ili ih treba vidjeti u novom

⁶⁶ Croce je svoju estetiku počeo pisati 1898, a izašla je 1902; Bergsonova rasprava *O smijehu (Le rire)* izašla je 1900., a do 1925. ima - 24 izdanja! - Podaci prema ZIEGENFUSS, Werner, *Philosophen-Lexikon, Handwörterbuch der Philosophie nach Personen*, Bd I, A-K, Berlin 1949, str. 113 i str. 211.

osvjetljenju, nije ovdje moguće odgovoriti na prečac i bez daljnjih istraživanja kako je već u početku metodološki naznačeno. Bilo bi, međutim, nedopustivo ipak ne upozoriti na jedno kulminativno mjesto Bazalinog apostrofiranja estetičke sfere u njegovom glavnom filozofijskom traktatu iz 1923, koje potiče na razmišljanje. Citirat ćemo stoga taj impresivan fragment. Spis ima karakterističan, upravo simptomatičan naslov: *Metalogički korijeni filozofije*. Tu Bazala kaže:

»U posljednjem redu sva se spoznajna težnja... hrani i upravlja iz istoga korijena, iz kojega se razvija i umjetnost. Filozofija i umjetnost jesu blizanice, jednako stvaralački zadahnute, stavljene na ocjenu pruženih poticaja i na izbor metoda, pa iako se prva prema slobodnom fantazijskom kretanju umjetnosti uputila na put razumske industrije i vezala na logičke obzire, nemoguće je da se ikad razvije u suštu misaonu radnju i da se odbije od metalogičkog korijena, koji je po Novalisu čini umjećem, što iz dubuna duše sustav svijeta prevodi u misao. Evolute filozofije i umjetnosti raznosmjerne su, ali međusobno su one, što je Krause rekao, nasusret slične (gegenähnlich), jer iako gledaju na suprotne strane, one se kao loze iz jednog korijena isprepliću: umjetnost, ako je više no tehnika, sadrži u sebi filozofijske elemente, filozofija, ako je više no pusta logika, sadrži u sebi umjetničke elemente. Zajedničko im je ne samo nastajanje iz logički neomjerenih dubina, nego i to da srcem prate ideju svoju. Nazori su kao i umjetnički pogledi životne vrednote, za koje se čovjek čitavim bićem zalaže; nijesu samo 'spoznaja' (Erkenntnisse) nego i ispovijesti (Bekentnisse)«⁶⁷.

Tvrđnja koju ovdje izriče Bazala smisaono je srodna i ujedno rangom izjednačena s mnogim od momenata velike filozofijske tradicije, no podjednako stoji također kao srodna uz bok nevelikom broju velikih mislilaca 20. stoljeća. Koliko je pak svodiva na estetička Bazalina polazišta iz doba Moderne ili ovdje Bazala želi reći nešto novo i drugačije, moglo bi se s pouzdanjem odgovoriti tek na temelju cjelokupnog uvida u sva Bazalina djela. Budući da ova studija ne može pretendirati na takav široki monografski uvid, a monografija o Bazali nije napisana, o pozicijama Bazale poslije Moderne iskazi ostaju nužno parcijalni. Tako s oprezom i gorčinom po treći put ponavljamo neizbježnu metodologijsku ogradu, jer je to uostalom još jedan evidentan primjer gdje, zašto i na koji sve način ostajemo bez odgovora na važna pitanja kako hrvatske kulture uopće, tako i estetike i umjetnosti - samo zato jer dosad nije napisana niti jedna jedina, barem informativno pouzdana povijest hrvatske filozofije; ili barem dokografski historiografski pregled povijesti hrvatske filozofije.

⁶⁷ BAZALA, Albert, *Filozofijske studije, I. Metalogički korijen filozofije*, 1923; objavljeno u ediciji »Rad«, JAZU, knjiga 229, Zagreb 1924; citirano mjesto str. 350. Drugi dio te rasprave pod naslovom *Svijest i svijet, Subjekt i objekt* objavljen je u 272 knjizi »Rada« HAZU (Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti), Zagreb 1941.

Muzeji, umjetnost i povijest

Razmatranja

uz raspravu Pavla Vuk-Pavlovića

»Umjetnost i muzejska estetika«

1.

Ne može se držati pukom faktografski-pozitivističkom historiografskom pedanterijom ako se insistira na činjenici da je Vuk-Pavlovićeva Spoznaja i spoznajna teorija objavljena u Zagrebu 1926. godine, dakle samo godinu dana prije pojave Heideggerovog djela *Sein und Zeit*, kapitalnog djela epohe, ili uže, temeljnog filozofijskog djela 20. stpljeća. Ni u kom slučaju nisu niti mogu biti nezanimljivim, a niti irelevantnim konkretna komparativistička proučavanja tih dvaju kronološki tako blizih pojava, prem valja biti oprezan u zaključivanju o mogućim korelacijama. Sigurno je, međutim, da i Vuk-Pavlovićevu knjigu *Spoznaja i spoznajna teorija* kao i Heideggerovo kapitalno djelo nose neke vrlo srodne, tu i tamo gotovo iste povijesne filozofijske pretpostavke (Edmund Husserl, Alexius Meinong, vjerojatno Max Scheler, a dakako i one iz badenske škole neokantovaca s idejama Rickerta i Windelbanda). Stoga već po tipu orijentiranja polaznih analiza možemo kvalificirati prvo i glavno Vuk-Pavlovićevo djelo kao direktno nadovezivanje na povijesno tada aktualni sklop europskog filozofskog mišljenja, dakle posve sigurno onoga, što se za druga, nefilozofska područja kulture uobičajilo tako lako nazivati »europski kontekst«. Startna točka spoznajne filozofijske analize neprevidivo je srodna, premda je za Vuk-Pavlovićevu spoznajnu teoriju ova jedna godina prije no što je objavljen *Sein und Zeit* ujedno i ona vidljiva historiografska razlika koja će, smatramo, veći dio Vuk-Pavlovićevih teza i sadržajno i povijesno situirati, uvjetno rečeno, u pred-heideggersko vrijeme. A pritom ipak neće biti dopustivo previdjeti neka kasnija srodna rješenja; čak bi se možda moglo reći kako je nemali broj tematskih preokupacija vjerojatno i bio inspiriran Heideggerom; ili bar sličnim kompleksima problema, koji su, u određenim historijskim situacijama, tako rekavši povijesno lebdjeli u zraku i bili bitnim za atmosferu epohe. Dakako, Vuk-Pavlovićeva misao

ne može biti direktno uvrštena u krug zbivanja povijesnih artikulacija Existenzphilosophie odnosno egzistencijalizma uopće, ali se osobito iz spisa objavljenih poslije drugog svjetskog rata i te kako može konstatirati tematsku srodnost s evidentnim nastojanjem da se na svoj način, iz horizonta vlastitog mišljenja, odgovori na iste ili srodne povijesno aktualne probleme.

Imajući na umu netom iskazanu uvodnu napomenu koja očito već pretpostavlja stanovit sumarni, ako možda ne i posve precizan uvid u cjelinu filozofijskog sustava Vuk-Pavlovićeva, moguće je, a smatramo i potrebnim, na isti način kvalificirati njegovu estetiku. Generalno, većinu estetičkih nazora Vuk-Pavlovićevih, kako problema tako i rješenja, mada su tekstualno formulirani u drugoj polovici našeg stoljeća, valja smatrati u obzoru domaćih prilika tipičnim i karakterističnim za prvu polovicu ili, ako se to iskaže tvrde, tipičnih za koncepcije predratnog razdoblja; točnije, prije drugog, no i za vrijeme drugog svjetskog rata. Rečeno kao supozicija: mogle su biti napisane već u prvoj polovici 20. stoljeća. Time se, naravno, ne želi kazati da su »zakašnjele« poslije rata. Ovaj datumski »pomak« Vuk-Pavlovićevih estetičkih nazora i vrijeme još neobjavljenih njegovih estetičkih teza nije nikakva historiografska svojevolumna bizarnost, a niti nekakav interpretativni voluntarizam, nego pomak koji smjera na bitnu, na temeljnu odrednicu Vuk-Pavlovićevih estetičkih naziranja. Kao malo tko u Hrvatskoj, ukoliko je govorio o umjetnosti, Vuk-Pavlović je razvio cjelovit estetički sustav filozofijski utemeljen. I to ukotvljen u sustavno filozofijski promišljenom svjetonazoru, pri čemu tradicionalni pojam »sustavnosti« nije uzet pejorativno i potcjenjivački. Estetika se Vuk-Pavlovićeva utemeljuje upravo u djelu *Spoznajna i spoznajna teorija* iz 1926. godine i konzekventno će se u svim estetičkim izvodima držati tog izlazišta, svejedno ma u kojem kasnije desetljeću bila napisana koja od njegovih estetičkih rasprava. S osloncem na teorijsko ishodište u spoznajnoj teoriji, estetičke će rasprave Vuk-Pavlovićeve svojim kasnijim nastankom biti nijansirano dodatno aktualizirane i obogaćene prilagodbom povijesnoj mijeni, kolorirane specifičnom bojom vremena svog pojavljivanja.

Budući da je Vuk-Pavlovićeva *Spoznajna teorija*, pisana kao sustavna teorijska cjelina, kao knjiga na koju će se metodički relacionirati njegova kasnija estetička koncepcija, treba, s obzirom na povijesni kontekst, upozoriti radi razumijevanja specifičnosti kako ona tad nije bila jedino ili osamljeno hrvatsko djelo s područja te discipline. No dok je širi europski filozofijski kontekst u kojem se pojavljuje Vuk-Pavlovićeva *Spoznajna teorija* općenito poznat iz obzora svjetske povijesti filozofije, dotle je situacija unutar hrvatskog intelektualnog i jezičnog medija ostala neinterpretirana. Stoga je nužno barem faktografski naznačiti kako se povijesno u neposrednoj vremenskoj blizini s Vuk-Pavlovićevim djelom pojavljuje nekoliko hrvatskim jezikom pisanih gnoseologija drugačije provenijencije. Premda nisu istražene njihove međusobne realne relacije, historiografske ocjene i dometi, to se ipak može reći da još više ističu posebnost Vuk-Pavlovićevog djela zajed-

no s mogućim estetičkim konsekvencijama. Navodimo slijedeće knjige: Josip Stadler, *Kritika ili noetika* 1905; Stjepan Zimmermann, *Opća noetika, kritika subjektivističkih i idealističkih nazora o vrijednosti ljudske spoznaje* 1918; te napokon Hijacint Bošković *Problem spoznaje* 1931. Nije dakako na odmet spomenuti kako u atmosferi prve polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj trajno djeluje croceovac Albert Haler antipsihologistički i uopće antipozitivistički raspoložen spram Vladimira Dvornikovića, te da se pri tome ne smije zaobići ni okolnost kako se tad javljaju Marijan Petras, Kruno Krstić i dr, da o pojmu Einfühlung poslije Bazale i Halera piše Julije Makanec, jedan od konzekventnijih protivnika marksističko-materijalističke filozofije. Ne manje važno je spomenuti u filozofijskom smislu Bazaline zrele rasprave *Filozofijske studije*, najprije kao prvi dio *Metalogički korijeni filozofije*, 1924, a kao drugi *Svijest i svijet, subjekt i objekt* 1941, da bi se na kraju još u sasvim recentnom pogledu 1942. pojavila inauguralna disertacija *Problem istine u filozofiji Martina Heideggera* dra Vladimira Krune Pandžića.

No vratimo se iz ove skromne faktografske digresije razgranjavanja usporedbi za historiografski korisnu profilaciju - naslovnoj temi.

Glavnina estetičkih spisa Vuk-Pavlovićevih, napisanih i objavljenih poslije drugog svjetskog rata, naknadno je i zapravo vrlo kasno sabrana u knjizi *Duševnost i umjetnost*, (Liber, Zagreb, 1976). Međutim, nužno je izričito upozoriti kako se iz tekstova reduciranih jedino na tu knjigu ipak ne bi moglo razumjeti Vuk-Pavlovićevu estetiku i njegovo shvaćanje umjetnosti. Iz dva razloga: prvo, u takvom bi reduciranju ostalo zakritim temeljno ishodište, ukoliko se, naime, ne vidi način izvođenja, gotovo deduciranja, kako je upozoreno, iz polazne zamisli fiksirane u djelu *Spoznajna i spoznajna teorija*; i drugo, nominirani estetički tekstovi Vuk-Pavlovićevi ne mogu se dokraja razumjeti, ako ih se dodatno ne vidi kroz prizmu komplementarnih i korelativnih sadržaja, što će reći, barem još slijedećih rasprava koje se ne nalaze u knjizi objavljenoj 1976 godine: *Značenje povijesne predaje* i *Zur Gegenwartsfrage der europäischen Kultur*, 1964, (obje kasnije pod zajedničkim naslovom *O značenju povijesnih smjerenja*, 1974); a posebno još teksta *Filozofije i svjetovi*, 1962, (svezak s naslovom *O smislu filozofije*, Zagreb, 1969).

Nije ovdje mjesto za cjelovit sustavan informativan prikaz Vuk-Pavlovićevih estetičkih nazora, jer su to, uostalom, već učinili Marija Brida, (u monografiji o Vuk-Pavlovićevoj filozofiji), Georgi Stardelov i Miloje Petrović, pa ćemo se zadovoljiti konstatacijom glavnog, determinatornog misaonog središta prema kojem Vuk-Pavlović sam definira estetiku kao

(filozofijsku) »nauku o doživljaju«¹, s tim da mu je pod ovim kutom gledanja umjetnost viđena kao »upredmećena duševnost«.

Sama je duševnost kod Vuk-Pavlovića ono uporište iz kojeg izvire mogućnost doživljaja kao predrefleksivnog fakticiteta svijesti, a u kojem je onda ukotvljena i estetska kontemplacija kao »suživljajno, afektom praćeno neposredno bistveno zahvaćanje«² sva tri sloja zazbilnosti (tjelesnost, duševnost i duhovnost), ukoliko su organizirana kao nadorganski organizam umjetnine, odnosno, već je rečeno, kao »upredmećena duševnost«. »Kako se... držanje subjekta tj. da spoznajno aktualizira trag duševnosti u predmetu, može ostvariti samo u cjelovitom doživljaju, jasno je da se u estetičkom spoznajnom stavu radi o metempiričkom stavu metempiričkog predmeta«³. Duševnost, međutim, »kao zapaženo ili nezapaženo strujanje svijesti« ona je »iracionalna sadržina svijeta«⁴, koja kao sadržaj suodređuje i sve estetske dimenzije umjetnosti, svaku umjetninu, jer ju ne određuje samo forma, niti je determinirana samo formom, naročito ne tek formalno i formalistički, čime se Vuk-Pavlović radikalno izjašnjava za tip estetike što ga tradicionalno možemo nominirati kao »sadržajnu estetiku«; (kao estetiku sadržaja za razliku od estetike forme i estetičkog formalizma).

¹ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Umjetnost i muzejska estetika*, Godišen zbornik na filozofski ot fakultet na univerzitetot vo Skopje, knjiga 15, Skopje 1963, str. 6; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost* u izdanju Liber, Zagreb 1976, str. 28.

² VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Duševnost i umjetnost*, Osnovi estetike II, poglavlje 3. *Estetsko promatranje*; Godišen zbornik na filozofski ot fakultet na univerzitetot vo Skopje, knjiga 22, 1970, str. 35; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Liber, Zagreb 1976, pod naslovom *Put k umjetnini*, str. 182. - u pogledu termina *bistven-a-o* treba imati na umu da je izveden iz glagola *biti* a ne *bivati*, na što je već upozorila Marija Bida na bilješci 3 na str. 26 monografije pod naslovom *Pavao Vuk-Pavlović, čovjek i djelo*, Zagreb 1974, tako da »termin bistvo« odgovara značenju termina 'eidos'. Izvod valja pomišljati u etimološkom nizu biti - bit - bit-stvo (=bistvo), koji nije na prvi pogled razabriv iz fonetskog oblika riječi. Usporediti također kod Bida bilješku 9 na str. 52, zatim uporabu izraza na str. 65 i citat u bilješci 10 na str. 8.

³ BRIDA, Marija, *Pavao Vuk-Pavlović, čovjek i djelo*, izdanje Instituta za povijest filozofije, Zagreb 1974, str. 58. Vuk-Pavlović razlikuje četiri moguće spoznajno-teorijske kombinacije: metempirički stav metempiričkog predmeta (»metempirički« znači tu isto što i metaempirijski, a po smislu najbliži riječi »metafizički«), empirijski stav empiričkog predmeta, metempirički stav empiričkog predmeta i empirijski stav metempiričkog predmeta, od kojih su prve dvije teorijski adekvatne, dok su druge dvije spoznajno neadekvatne, s tim da se načelno diferencira »empirijske (egzaktne) i metaempirijske (humanističke) znanosti«; M. Bida, op.cit., str. 40.

⁴ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Doživljaj, duševnost i estetski uvidaj*, *Osnovi estetike I*, Godišen zbornik na filozofski ot fakultet na univerzitetot vo Skopje, knjiga 20, Skopje 1968, str. 38 i 39; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb, 1976, str. 128 i str. 130.

Posebno je dobro istaknuti još jedan važan momenat Vuk-Pavlovićevih shvaćanja: duševnost je istodobno, i upravo ona, osim što čini punoću estetičkog uvida, ujedno *vremenotvorna*. Zbog te okolnosti, postaje važnom Vuk-Pavlovićeva koncepcija temporaliteta, jer neće, niti može biti, bez reperkusije na estetiku i tumačenja nekih vrlo određenih problema umjetnosti uopće, osobito nekih novovjekih pojava, pa tako i same umjetnosti našeg vremena i svega što prati ovu kompleksnu tematiku duhovnog bitka. Iz današnje je perspektive pri spominjanju teme temporaliteta teško odoljeti asocijacijama na Heideggera kad je već jednom spomenuta blizina, makar bila samo i datumska, s djelom *Sein und Zeit*. Ali valja im odoliti, ma koliko kod Vuk-Pavlovića neka rješenja čak bila srodna u iskazu. I u tom, kao i u nekim drugim aspektima, Vuk-Pavlović je orijentiran shvaćanjem više *bergsonijanske provenijencije*, što je, ne varamo li se, istakla i Marija Bida. Izlazište je, naime, Vuk-Pavlovićevih izvoda analiza svijesti, svjestitost, a ne kao kod Heideggera Tu-bitak, tj. cjelina strukture (ljudske) egzistencije, polazeći od njenog fakticiteta. Uostalom, iz okolnosti da se Vuk-Pavloviću može uputiti objekciju kako, upotrijebimo li Heideggerovu frazu, nije nadmašio »vulgarni pojam vremena« i »vulgarno razumijevanje povijesti«⁵, slijedi potkrepljenje tvrdnji, ovaj put iz drugačijeg osvjetljenja, kako se Vuk-Pavlovićeva shvaćanja mogu, a faktično i trebaju vezati uz stanovite dominantne mišljenja tipa prve polovice 20. stoljeća, dok još nema jačeg Heideggerovog utjecaja. Neki su aspekti estetičke problematike, kakve se navlastito ne može previdjeti kod hrvatskih autora, kad nisu bili pod neposrednom impresijom Crocea ili psihologizma, gotovo u pravilu impregnirani prizivom ili odjecima bergsonizma.

Ako bi trebalo pokazati ne tek na općefilozofskom planu, kao što je to slučaj s kompleksom temporaliteta, nego baš specifično na estetskom, kako Vuk-Pavlovićeva shvaćanja pripadaju horizontu prve polovice 20. stoljeća, a u raskoraku su s nekim odlučujućim tezama druge polovice, onda treba ukazati upravo na njegov *koncept estetike kao nauke o doživljaju*. Ma kako i koliko uvažavali okolnost da Vuk-Pavloviću doživljaj nije mišljen samo psihološki, (ni uopće psihologistički!), za ovu se tvrdnju o povijesnom situiranju smatramo dopuštenim odvažiti na temelju radikalnih zahvata Hansa Georga Gadamera, koji je zajedno s Heideggerom više nego skeptičan spram estetskog akta kao doživljaja ili, još više, potpunog svodenja same umjetnosti na puki doživljaj. Gadamer će radikalno postulirati »principijelnu reviziju osnovnih estetskih pojmova«, smatrajući da »postaje sumnjiv sam pojam estetske svijesti - a time i stanovite umjetnosti

⁵ Vidjeti HEIDEGGER, Martin, *Bitak i vrijeme* (1927), posebno paragraf 73, a zapravo cijeli Drugi odsječak (Abschnitt) pod naslovom *Tubitak i vremenost* (Dasein und Zeitlichkeit); u prijevodu: Zagreb, 1985.

u koje on spada⁶. Međutim, smatra Gadamer, »ne može se sumnjati u to da su velika doba istorije umjetnosti bila doba u kojima se bez svake estetske svijesti i bez našeg pojma o 'umjetnosti' okruživalo oblikovanjima čija je religiozna ili profana životna funkcija bila svakome shvatljiva, ali ni za koga samo radi estetskog doživljaja. Može li se uopšte na nju (tj. umjetnost) primjenjivati pojam estetskog doživljaja, a da joj se ne smanji njezin istinski bitak?«⁷ Dakako, ne treba zaboraviti da Gadamer ima u vidu formaliziranu estetičku svijest za razliku od sadržajem duševnosti ispunjenog doživljaja kod Vuk-Pavlovića, no evidentno je ipak u oba slučaja riječ o doživljaju, pa se ne može reći da time koncept nije kritički »načet«.

Ostavljajući ovdje po strani da li i do koje mjere Heideggerov i Gadamerov odklon od estetike doživljaja konkretno pogada Vuk-Pavlovićevu teoriju, smatramo uputnim, donekle dužnošću, no i korisnim uputiti na argumentaciju, koja je kod Gadamera eksplicitna. Gadamer, naime, smatra da je »apsolutni diskontinuitet tj. raspad jedinstva estetskog predmeta u mnoštvo doživljaja nužna konzekvencija estetskog doživljaja... Zasnivanje estetike u doživljaju vodi do apsolutnog punktualiteta koji isto tako ukida jedinstvo umjetničkog djela kao i identitet umjetnika sa samim sobom i identitet onoga koji shvata odnosno onoga koji uživa«⁸. »Pozivanje na neposrednost, na genijalnost trenutka, na značaj 'doživljaja' ne može opstati pred zahtjevom ljudske egzistencije na kontinuitet i jedinstvo samorazumijevanja. Iskustvo umjetnosti se ne smije stjerati u neobaveznost estetske svijesti - smatra Gadamer⁹. Kritikom estetičke koncepcije doživljaja Gadamer je ujedno kritički razotkrio apstraktnost pojma estetičke svijesti, dovodeći time u pitanje i povijesno nadmašujući cijelu estetičku tradiciju, izrazito još živu tijekom prve polovice 20. stoljeća, koja se žilavo i danas javlja upravo u shvaćanjima što deklarativno ne žele biti tradicionalna.

Upravo na mjestu Gadamerove kritike estetičke svijesti koja kao »čista« estetska svijest u »simultanitetu« zahvaćanja svega samo kao estetskoga izuzima svoje predmete iz konkretnih sadržajnih veza povijesne zbilje, pa time obezvremenjuje umjetnine kao takove, upravo na tom mjestu Gadamerovih analiza prepoznajemo kao analogan onaj bitni momenat aktualiteta i zapanjujuće srodnosti Vuk-Pavlovićevog estetičkog učenja, kojim se i njegova doktrina otvara specifičnoj tematici druge polovice našeg stoljeća. Dogodilo se to u izuzetno vrijednoj raspravi pod simptomatičnim

⁶ GADAMER, Hans-Georg, *Istina i metoda* (1960), Prvi dio, 1, 2, citirano prema prijevodu Sarajevo 1978, str. 110.

⁷ GADAMER, H.-G., op.cit., 1.c.

⁸ GADAMER, H.-G., op.cit., str. 125.

⁹ GADAMER, H.-G., op.cit., str. 127.

Vuk Pavlović

naslovom *Umjetnost i muzejska estetika*, 1963, samo tri godine nakon ovdje citiranog glavnog djela Hans-Georg Gadamera, *Istina i metoda*, iz 1960. Pa kao što nam se činilo dopustivim reći kako je većina Vuk-Pavlovićevih estetičkih rasprava mogla biti napisana i prije rata, to isto tako nije nerazložno držati, upravo iz analogija s nosivim tezama Gadamerovih analiza, kako to nije mogla biti *Umjetnost i muzejska estetika*. Utoliko više, ukoliko ju se ne želi vidjeti sasvim neovisno od nekih specifičnih, »domaćih« prilika u Hrvatskoj - što se uistinu niti smije, niti može! *Umjetnost i muzejska estetika*, prem u svom radikalnom postavljanju problema sustaje u nekim bitnim stvarima, evidentno pripada aktualitetu estetičke misli druge polovice 20. stoljeća. Stoga držimo da treba naročito istaknuti značaj spomenutog spisa, jer je riječ o Vuk-Pavlovićevoj raspravi, važnoj podjednako za filozofiju i estetiku, kao i za umjetnost, teoriju i povijest umjetnosti, kritiku, no i muzeološku praksu; riječ je o raspravi koja je u Hrvatskoj koliko znamo, nažalost, na svim tim područjima ostala bez odjeka, većinom čak posve nepoznata. Doista, nažalost! Jer ne bi od male i tek neznatne koristi bilo da su oni, koji u Hrvatskoj, pa ne bi neskromno bilo reći također u svijetu i Europi, oni dakle koji govore i pišu o umjetnosti ili se bave umjetnošću na bilo koji način, kao i oni koji profiliraju muzeje, ili, još više, koji odlučuju o njihovom karakteru, čak sudbini, s razumijevanjem poznavali bar parcijalno problematiku što je i u Hrvatskoj kao i u svijetu bila otvorena spomenutim naslovom.

Ostanimo, međutim, kod povijesne recentnosti europskog konteksta. Naime, u svojoj raspravi Vuk-Pavlović pod pojmom »muzejska estetika« provodi kritička razmatranja upravo istih onih problema što ih otvara Gadamer kritikom fikcija estetičke svijesti kao čisto estetičke. Pa dok generalno estetička koncepcija Vuk-Pavlovićeva kao estetike doživljaja, te isto tako čak u znatnom dijelu svojih konkretnih izvoda možda ne bi mogla biti uspoređivana s novijom povijesno aktualnom tematizacijom estetičkih problema, to zahvatom u bit zavisnog suodnosa moderne umjetnosti s njenim muzealnim novovjekim karakterom kao s nečim povijesnim, Vuk-Pavlovićevo razmatranje ulazi direktno u recentan europski kontekst i doista je usporedno s Gadamerovim epohalnim doticanjem problema umjetnosti u liku našeg doba, liku prevlasti tzv. modernizma. Vuk-Pavlović, naime, poput Gadamera otkriva kao žig modernog pristupa umjetnosti apsolutno dominirajuću determinantu, koja se očituje u dva korespondentna momenta: najprije u do apsurdna provedenoj *apsolutnoj formalizaciji*, kakva bi snebila i najradikalnijeg Kanta s njegovim »bezinteresnim svidanjem« dodavši mu još najzadrtije herbartovce; i drugo, u bitnom *obezvremenjenju* estetskog upravo tamo gdje se najčešće pobornici moderniteta galameći o suvremenosti pozivaju na vrijeme, što ga se, naravno, reducira na nešto što nije ni vrijeme ni povijest, nego mistifikacija beskrajno sukcesivnog »sada«, koje postaje zapravo neke vrsti eternalizacija. Dakako, kvazieternalizacija, pseudoeternalizacija. Riječ je, naime o identičnoj tematici

»muzejske estetike« riješenoj kod Vuk-Pavlovića na srodni način kao kod Gadamera; tematici, koju kod Gadamera nalazimo pod onim kompleksom što ga on zove »estetskim razlikovanjem«¹⁰, tj. prividom, da se pored svih mogućih zbiljski suodređujućih komponenata i funkcije umjetničkog djela može izolirati onu »čisto estetsku« kao nešto samostalno¹¹, zbog čega se umjetnine formalizira, pa to tad u svom efektu rezultira *apstrakcijom estetičke svijesti*: pretvaranje zbiljskih estetičkih predmeta i njihovih sadržaja u apstraktne sheme pretvara i samu svijest kao tip estetičke svijesti u puku apstrakciju, nešto odvojeno ne samo od same povijesne zbilje kao vremenske nego i od zbilje uopće.

Nije teško zasjeđati izrečene tvrdnje navođenjem nekoliko karakterističnih kratkih formulacija iz Vuk-Pavlovićeve rasprave. Vuk-Pavlović, naime, ukazuje na to kako »objekt biva lišen aktualnosti u iskonskom svom smjeru, čim bude uvršten među muzejske izložke. Muzej daje naime predmetima, koji ga u bitnosti sačinjavaju, osebani žig, naročito značenje prema određenoj svrsi i svojevrstnim svojim ciljevima«¹², s tim da u informativnoj, »obavještajnoj«, poučnoj itd. funkciji muzeja predmeti »gube - otuđeni svojoj prvobitnoj predmuzejskoj namjeni i svrsi - svoj izvorni značaj, mijenjaju iskonsko svoje značenje«¹³. Sve to naravno vrijedi i za umjetnine i umjetničke muzeje, gdje se tad »zamađuje ona upravo njihova svojstvenost«¹⁴, predmuzejska bit, predmuzejski bitak i smisao umjetnina. Lišena svoje prvobitne sadržajne punoće, umjetnička se djela *estetički formaliziraju*, a kao takva, »oslobodena« vezanosti uz mjesto i vrijeme, istrgnuta iz povijesnog konteksta i u tom istrgnuću konzekventno izolirana, postaju u muzeju (ili po njemu, od njega i muzealaca) *obezvremenjena*.

Time je iskazan isti meritum problema, jednak za Gadamera i Vuk-Pavlovića, u kojem se nalazi mogućnost rasvjetljavanja niza nesporazuma o umjetnosti modernog doba i ujedno moderne umjetnosti same; iskazana je i recentna povijesna zaoštrenost, epohalni aktualitet.

Opišimo malo podrobnije sam problem, istaknuvši sad još određenije konkretno Vuk-Pavlovićevu podudarnost s Gadamerovim pogledima. Evidentno je riječ o paradoksu: muzeji su eminentne institucije modernog doba, a umjetnine dolaze u muzej i njegove izvanvremenske ili čak »povijesne« relacije, u trenutku kad su nekako već ispale iz povijesnog aktualiteta, iz aktualno modernog trenda, ergo, kada su izašle iz mode; u

¹⁰ GADAMER, H.-G., op.cit., str. 115.

¹¹ Usporediti GADAMER, H.-G., op.cit., Prvi dio, I, 3., i b, izričito str. 113-114.

¹² VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Umjetnost i muzejska estetika*, kao u bilješki 1, Skopje 1963, str. 10. također u knjizi *Duževnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 35.

¹³ VUK-PAVLOVIĆ, P., op. cit., Skopje 1963, str. 12; Zagreb 1976, str. 38.

¹⁴ VUK-PAVLOVIĆ, P., op.cit., Skopje 1963, str. 13; isto Zagreb 1976, str. 38.

muzej dolaze ne zbog svojih posebnih karakteristika (neka skulptura ne zato što je predstavljala sveca na oltaru), nego sad već iz nekih drugih, a navlastito u slučaju umjetnina, zbog svojih »čisto estetskih« vrijednosti, koje tad, naravno, više nisu doslovce vezane uz vrijeme svog nastanka; i to tako da su lišene izvorne cjeline, kompleksnosti, kompleksne izvorne smislenosti i autentične izvorne, ali kompleksne vrijednosti. Religiozna će slika u muzeju biti lišena svoje religioznosti, obiteljski portret lišen osjećajnih relacija spram konkretnih osoba itd. Otud nastaje ono estetičko shvaćanje rašireno kod jednog dijela povjesničara umjetnosti i umjetničke kritike, po kojem, u moderno muzejsko doba, kako piše Gadamer, pod djelima slikarstva npr. »prije svega podrazumijevamo modernu sliku koja nije vezana za neko određeno mjesto i koja se, zahvaljujući ramu (=rami, okviru), koji uokviruje, nudi potpuno sama za sebe - omogućujući time, upravo kako to pokazuje moderna galerija, da pored nje, stoji bilo što drugo... Slika koja je naslikana za izložbu ili galeriju, što je postalo pravilom nestajanjem umjetnosti po narudžbi... kao da daje za pravo neposrednosti estetske svijesti. Ona je nešto kao krunski svjedok za njezin univerzalni zahtjev i očigledno nije slučajno što su estetska svijest, koja razvija pojam umjetnosti i umjetničkog kao oblika shvatanja baštinjenih tvorevina i time sprovodi estetsko razlikovanje, pojavila istovremeno sa stvaranjem zbirki, koje sve što tako promatramo objedinjavanju u muzej. Time mi od svakog umjetničkog djela pravimo sliku; time što ga oslobađamo od svih njegovih životnih odnosa i sposobnosti njegovih prilaznih uslova, ono se uramljuje kao slika i tako vješa« - u muzej¹⁵. A s apsolutizacijom estetičke svijesti ide ruku pod ruku ono što će najprije Heidegger, a s njim Gadamer, kritizirati kao pogubnu apsolutizaciju subjektiviteta.

Mogli bismo, s daljnjim nizom navoda, opetovano demonstrirati kako gotovo poput Gadamera istu epohalnu zgodu modernog doba, koja nije nimalo sporedna crta, nego upravo *signum temporis*, deskribira Vuk-Pavlović kroz prizmu pojma »muzejska estetika«. Zajedno s konzekvencijama!¹⁶

Da usporedba s Gadamerovom hermeneutikom u isticanju teze o istom epohalnom aktualitetu ne bi izgledala kao priziv na samo jednog autora i jedan možda ipak slučajan i vrlo specifičan problem, nije naodmet prisjetiti se istovjetne tematike kod drugih autora s drukčije orijentiranim kontekstom motiva. Primjerice u Werckmeisterovoj studiji *Von der Ästhetik*

¹⁵ GADAMER, H.-G., *Istina i metoda* (1960), Sarajevo 1978, Prvi dio, II, 2., str. 164-165.

¹⁶ Usporediti navedenu raspravu, ali, dakako, računajući s nešto drugačijim svjetlom i odnosima: str. 24, 25 i 26 te drugdje; u zagrebačkom izdanju tj. u navedenoj knjizi str. 56, 57, 58 i drugdje.

zur Ideologiekritik (Od estetike prema kritici ideologije), što ju sadrži knjiga *Ende der Ästhetik*, (Svršetak estetike, 1971, 1972), čitamo: »Da simultano sabiranje prošlih umjetničkih djela (vergangener Kunstwerke) u muzejima otuđuje ta ista djela njihovoj povijesnoj egzistenciji, već se mnogo puta reklo, ali bez da se izvuče zaključak (Folgerung), kako njihova suvremena vrijednost jednako tako malo odgovara izvornoj kao što njihova muzealna pojavna forma njihovom izvornom načinu iskustva (Erfahrungsweise)«¹⁷.

Slično upozorava Jausss pod naslovom *Povijest umjetnosti i opća povijest* (u knjizi *Estetika recepcije*) na jednu raniju svojedobnu objeckiiju Johanna Gustava Droysena (1808-1884). Smatrajući kako ju je potrebno aktualizirati, Jausss, naime, drži da je »naučno (= znanstvenno) sankcionisana forma istorije književnosti najgori zamisliv medijum za sagledavanje književnosti«, pa dodaje: »Ona prikrija paradoksalnost svih istorija umjetnosti koju je dotakao Drogen tumačeći na primeru slika jedne pinakoteke razliku između minule realnosti istorijskih činjenica i njihovog u retrospektivi stečenog razumevanja: *istorija umjetnosti postavlja ih u povezanost koja im po sebi ne pripada, za koju nisu naslikane, a iz koje ipak rezultira jedan sklad, jedan kontinuitet, pod čijim su uticajem stajali slikari tih slika, a da toga nisu bili svesni*«¹⁸.

Razaberivo je iz navedivih primjera, kojih bismo mogli navesti veći broj, kao što bismo ga mogli poduprijeti još nekim relevantnim autorima, mladim od Vuka-Pavlovića, kako je on svojom raspravom *Umjetnost i muzejska estetika* zahvatio problematiku koja očito nije »sporedna«, niti se može smatrati povijesno »slučajnom«. Jednom otvorena, ona otkriva preko fenomena *muzej* za umjetnost esencijalnu temu *temporaliteta i povijesnosti*, pa danas više ne može biti tretirana mimo potrebe nadmašivanja »vulgarnog shvaćanja« *vremena* odnosno *povijesti*, mimo traženja »prave povijesnosti« kao i determinacija fiksiranih npr. u *Sein und Zeit*, tj. autentične povijesnosti povijesti koja se i te kako pokazuje bitnom i za estetičku sferu općenito i za svako područje umjetnosti konkretno. Dakako, zavisnom od ekspozicije, interpretacije i shvaćanja temporaliteta kao takvog.

Zato neka bude dopušteno, kao izuzetno simptomatično, upozoriti kako i sam Heidegger razmatranje o povijesnosti povijesti u znamenitom 73 paragrafu *Sein und Zeit* tematizira u svjetlu »muzejske problematike«: »'starine' sačuvane u muzeju, naprimjer kućanske sprave, pripadaju nekom 'prošlom vremenu', a svejedno postoje još u 'sadašnjosti'. Po čemu je taj pribor povijestan, kad ipak još nije prošli?« Jer u onoj razglašenoj i na prvi pogled razaznatljivoj »prolaznosti, koja se nastavlja i u vrijeme

¹⁷ WERCKMEISTER, O. K., *Ende der Ästhetik*, Frankfurt am Mein 1971, 2. Auflage 1972, cap. 5., str. 80.

¹⁸ JAUSS, Hans Robert, *Estetika recepcije* Beograd 1978, str. 96. Jausss citira Droysena, *Historik, Vorlesungen über Enzyklopedie und Methodologie der Geschichte*, prema ed. R. Hübner, München 1967, str. 35.

postojanja (predmeta) i u muzeju, ipak ne leži - kaže Heidegger - onaj specifični karakter prošlosti, koji čini tu napravu (a mirno možemo dodati: i svaku umjetninu - op. Z.P.) nečim povijesnim«¹⁹. Muzejski aspekt umjetnina tematizirat će Heidegger kao povijesni aktualan i u svom znamenitom spisu *Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935-1936*, upozoravajući kako ih je »premještanje u zbirku izmaknulo njihovu svijetu«, pa su tako ta djela »istrgnuta iz svojeg vlastitog bitnog prostora« i vremena, s tim da im se ujedno već i pripadni »svijet... raspao«²⁰.

U deskribiranom horizontu problema očituje se, po našem uvjerenju, važnost rasprave *Umjetnost i muzejska estetika* Vuk-Pavlovića jer otkriva zajedno s drugim misliocima epohalnu recentnost ratmatranog problema. Tema, koja se zajedno s rješenjima pokazuje toliko bitnom da iz nje same odmah postaje jasno kako nema nikakvog pravog razumijevanja umjetnosti, ni moderne ni »prošle« bez istinskog shvaćanja njene *povijesti*, *povijesti* koja nije puka kronologija, koja nije genetički evolucionizam, ni puki historizam; dakle nema razumijevanja umjetnosti bez uvida u *povijesnost povijesti*, nakon što definitivno znamo (ili, točnije, tko hoće da zna ili tko dopušta znati) da povijest nije puka prošlost i nešto minulo, pa da ni povijest umjetnosti, kao ni muzeji, kao ni estetika sama i njena povijest - neka bude dopušten Nietzscheov izraz pri razmatranju povijesti - nisu nešto puko antikvarno, staretinarsko. Činilo nam se stoga vrijednim upozoriti osim na rijetkost u Hrvatskoj sustavno izvedene i filozofski fundirane estetike, kakva je Vuk-Pavlovićeva, još i na ovu specifičnu modernu tematiku i problematiku što ju je podjednako na hrvatskom, no također i europsko-svjetskom tlu, rekli bismo neskromno, »planetarnih razmjera«, otvorio i na svoj način nastojao riješiti upravo Vuk-Pavlović, zbog čega njegovo mišljenje, svojom strogom koherencijom i smislovitom dosljednošću, nedvoumno pripada povijesno relevantnom aktualitetu europskog i svjetskog misaonog konteksta 20. stoljeća.

¹⁹ HEIDEGGER, Martin, *Bitak i vrijeme*, Zagreb 1985, str. 432.

²⁰ HEIDEGGER, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, poglavlje *Djelo i istina*, citirano prema prijevodu Danila Pejovića iz knjige *O biti umjetnosti*, Zagreb 1959, str. 34. Heidegger uvodi muzejski aspekt problema riječima: »Tako naime stoje i vise djela sama (selbst) u zbirkama i izložbama. A jesu li ona ovdje po sebi kao djela, koja sama jesu, ili nijesu li ona ovdje baš kao predmet bavljenja umjetnošću (Kunstbetrieb)?«, str. 33. U prijevodu je oština izraza *Kunstbetrieb* (Betrieb = pogon; »tjeranje«) znatno ublažena.

Ističući specifičnu relevantnost Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika*, te upozoravajući na uvide i otkrića u njoj izvedenih razmatranja, nužno je izvući u prvi plan problematiku koja je implicitno dana, upravo zadana, tematikom navedenog traktata. Muzealnost, naime, kojom Vuk-Pavlović dešifrira kroz nju specifično konstruirani tip estetičnosti modernog doba, svojim aspotrofiranjem upućuje na genezu same pojave: iz nje stoga ne samo što slijedi niz konzekvencija, koje izvlači Vuk-Pavlović, nego se ujedno i za nju samu javlja nezaobilazna potreba da bude teorijski problematizirana. Riječ je o teorijskoj tematizaciji muzeja kao izrazito novovjeke pojave odnosno institucije modernog doba.²¹ Zbog toga umjesto minuciozne kritičke prosudbe Vuk-Pavlovićevih estetičkih nazora u cjelini, umjesto konfrontiranja nekih njenih izuzetnih dometa sa isto tako teže rješivim aporijama ili neodrživim tezama, kao i umjesto nekih očito potrebnih filozofijsko-komparatističkih i filozofemskih kontekstualnosti (što ih je moguće provesti drugom prilikom), smatramo nužnijim u okviru ovdje specifičnog razmatranja Vuk-Pavlovićevih pitanja i rješenja funkcionalno insistirati na barem inicijalnom tematiziranju muzeja kao teorijskog problema, upozoravajući na njegovu osjetljivost i relevantnost, kojom se u teorijskoj sferi reflektira iz krizne aktualnosti modernog svijeta i života, iz kulturne zbilje naše i našeg vremena; druge polovice 20. stoljeća. Ne zaboravljajući na realno široku skalu fiksiranja mogućih rješenja (os-

²¹ Za empirijski argumentiran otklon tvrdnje o »staretinarskom duhu« muzeja i karakteru »zastarjelosti« vidjeti npr. putopisne zapise POSAVAC, Zlatko, »Zastarjele« institucije na novom kontinentu; o muzejima, izložbama i galerijama s putovanja po Sjedinjenim Američkim Državama, Bulletin, JAZU, Zagreb 1982, broj 3 (53), str. 85-107. Dakako, empirijski ne znači što i teorijski, ali je argumentacija i namijenjena jednoj banalnoj, da ne kažemo bolesnoj empirijskoj situaciji u pogledu odnosa prema muzejima. U biti deformiranoj i nihilističkoj. Inače, naravno da za muzej vrijedi ona ista objecka Martina Heideggera o realnom postojanju svih vrsta umjetnosti u posthegelovsko doba (*Pogovor* u raspravi *Izvor umjetničkog djela*, zagrebački prijevod iz 1959, str. 78-79). Ali ne treba previdjeti ni neke relevantne empirijske podatke, činjenice iz kruga »efemernih« vijesti: »u posljednjih petnaestak godina muzeji postaju svjesniji svoje magistralne uloge u zaštiti i kontinuiranju identiteta. U tom razdoblju broj muzeja u svijetu se udvostručio: svaki dan, u prosjeku, u SAD nastaje po jedan novi muzej, u Velikoj Britaniji je to po jedan tjedno, a i drugdje je slično«. ŠOLA, Tomislav, *Poziv na uzbunu*, Vjesnik, Zagreb XLVII/1987, od 11. ožujka, br. 14187, str. 11. (Ako se i pretjeralo - simptomatično je!) Sve u svemu za Hrvatsku itekako važan podatak. Šola je tek »propustio« barem natuknuti nešto o »identitetu« muzeja, njihovoj zadaći, biti, smislu i svrsi. Primjereno području humaniora na razini struke, ali bez modnog i »mondenog« fraziranja. Način »funkcioniranja« je dakako važan, no ipak sasvim drugi problem. Aspektom razumijevanja, smisla i uspostave povijesnosti fundiran je tekst Zlatko POSAVAC, *Imaginarski muzej hrvatske skulpture*, revija »15 dana«, Zagreb XXXIII/1990, broj 4-5.

viještenih ili neosviještenih, kritičkih, a još više nekritičkih) koja se radikalno reflektira i zbiva kao sadašnja, i što je još važnije (i opasnije) kao *buduća muzejska praksa*; kao zbiljska zbilja zbiljskog načina razumijevanja i opstanka muzeja. Iz (ne)razumijevanja biti umjetnina i umjetnosti uopće.

Nedopustivo je i nesvršishodno zatvarati oči pred vrlo jednostavnim pitanjem: ako umjetnina u muzejima - a o muzejima i galerijama umjetnosti je ovdje riječ - gube svoj iskonski smisao, svoje prvobitno značenje i punoću, gdje ih prizma muzejske estetike obezvremenjenjem formalizira i nepovratno prazni, tada podjednako uloga, odnosno zadaća, kao i sam opstanak muzeja ne tek mogu nego i moraju biti tj. doista i jesu dovedeni u pitanje. Blago rečeno: ukoliko muzeji zapravo institucionaliziraju otuđenje umjetnina od njihovih izvornih punoća i karakteristika, nisu li oni - barem što se tiče umjetnina i umjetnosti - nepotrebni? Nesvršishodni! U radikalnije povučenim konzekvencijama: štetni?

Razumljivo je da su intencije Vuk-Pavlovića vrlo daleke takvim zaključcima. No ipak se čini kao da se ne može izbjeći onom trivijalnom prosječnom shvaćanju koje u muzejima vidi više ili manje interesantne, ponajvećma dosadne zbirke nepotrebnih stvari, ustanove, u kojima se nalazi ono što možda nešto vrijedi, ali ne treba zapravo nikome, ono što, tobože, nikako više ne pripada »životu«, a svakako ne nekom sadašnjem »živom životu«, nego nekom zauvijek minulom; dakle nešto »mrtvo«. Otud je naravno samo jedan i to dosta logičan korak do poznatog Rimbaudovog poziva »Razorite Louvre« ili futurističkog, da treba »spaliti knjižnice i muzeje«. A upravo je u muzejskoj estetici prepoznatljiv taj paradoks: dok samu sebe instalira kao ideologiju »čuvanja« »vrijednosti«, kao bit, kao konstituens, ideal i temelj muzealnosti, ona je ujedno uperena protiv autentične umjetnine, koja nije više moguća bilo kako drugačije, no kao muzejska, dakle »mrtva«. Vuk-Pavlovićeva analitika muzejske estetike daje naslutiti dvosjeklost rezultata, prem je on posvetio pažnju samo jednoj strani, dok je druga ostala implicitna. Mjestimičnih naznaka za smjernice rješenja ima dovoljno tako da se ne može na račun Vuk-Pavlovićevog estetičkog koncepta knjižiti načelnu diskvalifikaciju muzeja kao institucije.

Nužno je stoga okviru Vuk-Pavlovićevih analiza, ne samo radi koherencije njegovih shvaćanja nego i radi zbilje kulturno-povijesne nam suvremenosti kulturnog i duhovnog života našeg svijeta, duhovnog nam bitka uopće, pokazati kako je novovjeka »muzejska estetika«, ili, kod Gadamera, »estetička svijest« s (muzejskim) čisto »estetičkim razlikovanjem«, samo jedna strana tog fenomena, koja dijalektički ukazuje i na durgu - to jest: da bi se umjetninu moglo nečemu, pa i njoj samoj otuđivati kao muzealnu, zbiljski je u njoj (ipak već, ili još uvijek!) ukinuto-sadržana, barem virtualno, njena izvorna punoća, dignitet i autentičnost. Iz ukinutog još uvijek zrači slutnja onog neukinutog. Muzealna izolacija ukinuto-sadržano ukazuje na jedan neformalizirani, više nego samo »čisto« muzealni od-

nosno muzeološki *smisao*, onaj koji nije samo muzejski, *respective* muzeologijski, nego na neki način dopušta uzajamna osvjetljenja pred muzejskih i u muzeju sačuvanih ili otkrivenih momenata. Samo, dakle, ukoliko se ne svodi na puku muzealizaciju (što ju se usprkos ogradi mora ipak beziznimno realizirati na što je moguće višem rangu i koju se mora zadovoljiti primarno i svagda optimalno znanstveno najstručnije, jer se bez toga nije ni doprlo do nivoa problema), muzej kao muzej ima svoje opravdanje, zadobivajući svoj relevantan i pravi živi *smisao*. Opravdan je kao institucija, opravdan je njen *smisao*. Sasvim u duhu Vuk-Pavlovićeve deskripcije: »kaže li se u bilo kojem smjeru nečemu ili o nečemu da ima smisla, potvrđuje se time opravdanost njegova postojanja, upravo reći njegovo pravo da bude što jest. Pita li se za *smisao* nečega, pita se u bitnosti za razložnost njegova bitka ili njegova opstanka.«²²

Smisao se, dakle, muzeja umjetnosti ne dovršava muzealiziranjem umjetnina, nego ih muzej - unatoč i usprkos muzejskoj estetici - mora moći osvjetliti, omogućiti im da zasvijetle u svojoj izvornoj punoći, koja nije samo muzealna i samo estetska, niti određena jedino tzv. »muzejskom estetikom«. Na taj se način, ukoliko je to moguće, istodobno ponavlja i evocira prvobitnu bit umjetnine, razabire njene intencije i autentične vrijednosti, a ujedno dodaje (otkriva) novi horizont. Ali, muzeliziranje je i tada momenat koji ne može biti preskočen, on konstituira muzej, bez njega ni nema muzeja. Ili, drugim riječima: nema li muzeja i nisu li umjetnine muzelizirane, njima ne prijeti tek otuđenje od neke izvornosti odnosno punoće, nego im prijeti uništenje i propadanje u kojem gasi, s kojim umire svako moguće oživljavanje ili svako sadašnje ili buduće osmišljavanje.

Da bi umjetnina, sačuvana i cijenjena, i u muzeju bila djelovna kao umjetnina, ona (očito!) ne smije pasti na slučajnost ili volutarizam muzealaca da bude tretirana kao puki »estetski« odnosno »znanstveni« bolje ili lošije smješten, bolje ili lošije čuvan, ali *in ultima linea* ipak samo muzejski eksponat. (Dakako, ukoliko taj »eksponat« čak nije ni čuvan ili znanstveno, stručno interpretiran i prezentiran kako treba, tad je razgovor o pravim i bitnijim stvarima zdvojno - uzaludan. Bez ikakve je svrhe, jer nema realnih pretpostavki za razinu problema.) Da bi se postiglo nešto više, potrebno je i muzeju povisiti, povećati zadaće. Zato nam se ne čini prihvatljiva, čak i u sklopu Vuk-Pavlovićevih pogleda, teza kako je »ponajznatnijom funkcijom muzeja« da »u najširem i najbitnijem vidu« bude »sredstvo svojevrsne informacije«, čime je »utjecaj muzeja« orijentiran »na izrazito intelektualnom, ne na emocionalnom tlu«, pa mu »djelovanje njegovo pada u prvom redu, a neće biti tu izuzetak ni zbirke

s područja čiste umjetnosti, nužno u krug obrazovanja i razumijevanja, a ne... u doseg svestrana nekog odgajanja i bilo široke vrste doživljavanja...«²³.

Teza jedva da može funkcionirati ukoliko se zadaće muzeja konstituiraju samo iz tzv. muzejske estetike. Time je u sklopu samih Vuk-Pavlovićevih estetičkih nazora, nažalost, jednom za vazda zatvorena mogućnost da se kroz muzej, muzejem, pristupi umjetninama kao - umjetnosti, tj. da ih se u suživljaju identificira ili otkrije kao »upredmečenu duševnost«.

Umjesto da muzeji budu samo mjesta *informacije*, očito je, u duhu i slovu vlastitih Vuk-Pavlovićevih pogleda - ukoliko uopće želimo reći da su muzeji umjetnosti mogući, a da u njima ne bude umjetnost likvidirana kao umjetnost! - muzeji jesu ili bi morali biti mjesta *komunikacije*, budući da je samo u komunikaciji moguće preko doživljaja uspostaviti suživljaj, čime se jedino doseže pravi estetički uvid, tj. punoća onoga što je označeno kao »upredmečena duševnost«. Naravno, ne bilo kakva komunikacija, bilo čega i bilo ma o čem; ne bilo koje saopćenje ili su-općenje, nego bitna komunikacija, bitno su-ili sa-općenje, bitni su- ili sa-obračaj²⁴.

Suglasno ranije već naznačenoj usporedbi s Gadamerom, ovdje nam za rasvjetljavanje problema može poslužiti jedna njegova britka objecka: »tek otkako više nemamo mjesta za slike, ponovno postajemo svjesni da slike nisu samo slike, već da one traže svoje mjesto«²⁵ Ako su, dakle, u moderno doba još jedino mjesto za sliku muzeji, onda oni moraju moći da umjetninu prezentiraju kao umjetninu, u izvornoj punoći upućujući na »aktualnost (umjetnine) u *iskonskom* svom smjeru«²⁶ Dakle: muzeji moraju ili bi trebali biti mjesta gdje je slika više nego puka slika, više nego obojena ili neobojena ploha u okviru, gdje su slike više nego muzejski eksponati preparirani muzejskom estetikom, mjesta gdje se, naprotiv, slike javljaju ili mogu javiti u svojoj hermeneutičkoj punoći. Ukoliko to muzeji ne čine ili ne mogu učiniti, ponovno je dovedena u pitanje umjetnost sama, koje tad, zapravo, unatoč nagomilanim eksponatima po muzejima moderne umjetnosti, kao umjetnosti više nema. Ono što se naziva eksponatima samo se još po nekoj kvazikulturalnoj inerciji pribraja umjetnosti, ali to zapravo više nisu - umjetnine. Tu, naime, i jest situiran dio

²³ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Umjetnost i muzejska estetika*, Skopje 1963 str. 11; isto u *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 35 i 36.

²⁴ *Saobračaj* (su-obraćanje!) nije isto što i *promet*. Zato i možemo govoriti o saobraćanju s nekim, o pismenom ili usmenom, osobnom, privatnom ili službenom saobraćanju, saobraćanju odnosno saobraćaju.

²⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Istina i metoda*, (1960), Sarajevo 1978, Prvi dio, II, 2. a., str. 166.

²⁶ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Umjetnost i muzejska estetika*, Skopje 1963, str. 10; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 35. Kurziv u citatu Z.P.

²² VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Filosofije i svjetovi*, pod generalnim naslovom *O smislu filosofije*, u ediciji »Filosofijske studije«, 1 izdanje Instituta za povijest filozofije Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1969, str. 32.

krize moderne kulture, viđen kroz prizmu problematike muzeja, njegovog smisla i opstanka.

Da muzealiziranje lišavanjem umjetnina njihovog izvornog smisla ili prvobitne namjene ni u kom slučaju ne znači definitivno uništenje tog smisla, koje bi ga činilo jednom zauvijek nedopustnim, čak i kao slutnja ili odbljeska, izvedivo je iz samog umjetničkog djela prema njegovoj komunikacijskoj biti. Jer umjetnička su djela i prema Vuk-Pavloviću »duhovni objektiviteti, kojima kao da je zaustavljen u neku ruku živi tok duševnosti, sapet u ustrajno vrijeme vječnog 'sad' tako da se u svojoj objavi posredstvom svog prikaza mogu ponoviti odnosno da hoće ponovljeno izazvati doživljaj kojim je prikazana duševnost izravno bila otkrivena, zahvaćena, komunikaciji namijenjena«²⁷

Ako je, dakle, imanentno umjetnini da »hoće ponovljeno izazvati doživljaj« ukoliko se zbiva kao komunikacija, tada je to načelno moguće i za umjetnina u okviru muzeja. Ostajemo kod ovog »načelno«, ne ulazeći momentano u razmatranje opsega identiteta, modifikacija, mijena koje nastupaju tijekom vremena itd. Postavlja se stoga načelno pitanje: što to muzeji mogu i trebaju oživjeti, a da umjetnina ne ugasi kao umjetnina? Očito upravo baš ono što sami najviše zastiru ili čak potpuno gase, kako se to vidi u analizi muzejske estetike kod Vuk-Pavlovića ili estetičke svijesti kod Gadamera. Ako se, dakle, jedan od najtežih efekata ili, direktnije rečeno, defekata formaliziranja muzejskom estetikom sastoji u tome što umjetnina obezvređuje, tj. lišava ih vremenskog, što će tad u strožim konzekvencijama značiti upravo baš i povijesnog konteksta, tada je shvatljivo da je ono što se zahtijeva od muzeja - senzibilizacija za vrijeme, za povijest, za vraćanje umjetnini njene povijesnosti odnosno otvaranje povijesnosti za umjetninu, jer se ona samo kroz povijesnost otvara u svojoj izvornosti. Budući, pak, da je po Vuk-Pavloviću vremenotvorna duševnost (kao što je pravi temporalitet kod Heideggera vezan za egzistenciju, Da-sein ili tubitak tj. opstanak), to se može očekivati da će preko, neka uvjetno bude rečeno, ponovnog ovremenjavanja umjetnine, tj. ukoliko muzej bude u stanju otvoriti umjetninama dimenziju prave povijesnosti, ujedno biti dosegnut kao moguć kontakt s umjetninom kao upredmećenom duševnošću. Oživljavanje umjetnine kao umjetnosti u muzeju ne može se, dakle, postići nikakvim popratnim cirkusima u i oko muzeja; time se, naime, upravo još više gubi odnosno kadgod čak namjerno skriva smislenu punoću. Životne, vitalne, smislene i aktualne vrijednosti svoje vlastite i

²⁷ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Doživljaj, duševnost i estetički uviđaj, Osnovi estetike I, Pristup*, Skopje 1968, str. 45. U knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 139. - Potrebno je napomenuti kako je za Vuk-Pavlovića ovo »vječno 'sad'« vječni tijek duševnosti kao vremenotvorne, jer on razlikuje ovo *dinamično* vrijeme od *statičkog*, brojivog vremena, koje je vrijeme ure. Ipak, ni formulacija ni sam koncept nisu bez mogućih teškoća i ozbiljnih prigovora.

umjetnina kao umjetnina otvaraju muzeji otvaranjem, aktualiziranjem povijesnosti, koja, naravno obuhvaća sve tri ekstaze vremena: prošlost, sadašnjost i budućnost.

Ima li za ovu smjernicu rješenja potvrda u Vuk-Pavlovićevim izvodima? Vrlo eksplicitnih! Citirajmo: »Stoga se muzejskoj estetici, koliko u vidu svojega shvaćanja i usmjerenosti svoga tumačenja miče umjetničko djelo s njegova povijesna mjesta te ga oslobađa socijalne njegove uvjetovanosti nastojeći da ga prozre s ahistoričkoga i apstraktno monističkoga stajališta, može staviti nasuprot uvažavanja historičkog promatranja«²⁸. No Vuk-Pavlović dodaje kako »nema sumnje, da će i historički orijentirano promatranje (kurziv Z.P.) i vezano uza nj konkretno pluralističko razumijevanje umjetničkih djela imati svoje teškoće...« prem je to ipak način »kako bi se, koliko je moguće, doprlo do spoznaje bistvenosti konkretne umjetnine...«²⁹

Pita se sad gdje i kako, ili, bolje rečeno, čime, kad i na koji način mogu muzeji umjesto da estetičkim formaliziranjem »obezvređuju« umjetninu biti senzibilirani za vrijeme i otvoreni za povijesnost, kojom tad jedino mogu afirmirati umjetninu kao umjetninu, otvorivši se koliko je moguće smislenu i doživljajnu punoću. Kod Vuk-Pavlovića nema direktnog i jednoznačnog odgovora na ovo pitanje. Ali, ukoliko se pomnije razmisli, zaključak je nedvouman: to nije vrsta muzeja, nego njegov *postav*; ili točnije: koncepcija fundusa na kojem je izgrađena koncepcija postava; i zatim: onog postava koji je pri uspješnoj i dostojnoj provedbi moguć kao prava, bitna komunikacija. Da se vrijeme, da se povijesno vrijeme reflektira na ili kroz postav uvažavao je, naravno, i Vuk-Pavlović, pa je i dotakao taj problem. Ali, jer usput, pomalo neoprezno, a u konzekvencijama iz nekih neprihvatljivih polazišta dijelom i s tvrdnjama koje podliježu kritici. Vuk-Pavlović tako kaže: »Potreba je naime obnove muzeja bitna, a ta okolnost iznosi i opet na vidjelo usredotočenost njegovu na obavještajnu funkciju. Jer kako u muzejskome prostoru 'stvar' mijenja svoje predmetno značenje u jednoznačnom smjeru i smislu jedne iste upravo muzejske svrhe nastaje i potreba da se sami postavi mijenjaju s promjenom glavne usmjerenosti interesa, ukusa, gledišta društvene sredine i vremena«³⁰.

²⁸ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Umjetnost i muzejska estetika*, Skopje 1963 str. 36; u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 71; kurziv u citatu Z.P.

²⁹ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, op. cit., Skopje 1963, str. 36; u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 72.- U pogledu termina *bistvenost* vrijedi sve isto što je navedeno u bilješci 2, budući da fonetski oblik pisanja tog pojma može voditi u zabunu i zabludu.

³⁰ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, op. cit., Skopje 1963, str. 13; u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 38.

Da je u toj formulaciji postav impregniran vremenom, da ga suodređuje povijesno vrijeme, vidljivo je na prvi pogled. Čak možda i previše. Naime, Vuk-Pavlović na istome mjestu nastavlja tvrditi kako »muzejski izložak treba sved nanovo 'osvježiti', kako mu ne bi ponestala sposobnost da privuče na sebe pažnju. Određeni postavi mogu s vremenom gubiti potrebnu snagu da učine predmete privlačnima, 'zastaraju', pa ih treba preudesiti«³¹.

Evidentno, Vuk-Pavlović cijelu stvar i suviše pojednostavljuje, relativizira, pa prebacuje i gotovo reducira na sektor mode. Tad i postuliranje »uvažavanja historičkog promatranja« i s njim vezano »pluralističko razumijevanje umjetničkih djela« gotovo da se utapa u *historicistički relativizam* tipa pozitivističkog 19. stoljeća - i to nepopravljivo. I psihologistički: vulgarno subjektivistički relativizam kuca na vrata. Jer već i sam razbor nalaže da se postavi eventualno mijenjaju ako se zasigurno mijenjaju na bolje ili ako im se varira princip efikasnosti, ali ne zato jer bi, tobože, 'zastarjevali' odnosno bili više primjereni relativizmu ovog ili onog ukusa. Naprotiv, mora ih se mijenjati da bi se što prisnije primakli pravoj vremenitosti. Obrazloženje može biti samo u novim i dubljim spoznajama, te autentičnijim vrijednosnim prosudbama ili njihovim oblicima. Prava potreba promjene postava očito izvire iz i shvatljiva je samo iz jednog temelja, naime iz povijesnosti; dakle iz temelja, koji se tek reflektira kao 'suvremenost', ukus ili aktualna efikasnost, ali ne obratno. Inače sve pada u vodu već i najpovršnije interpretirane i do kolokvijalnosti otrcane, a ipak ne manje ozbiljne i smislene izreke: *de gustibus non disputandum est*. Vuk-Pavlovića na rub ove trivijalnosti gura, kako je već istaknuto, i za sam njegov koncept neprihvatljiva i pogrešna pretpostavka da muzej ima primarno »obavještajnu funkciju«, informacijsku, a ne komunikacijsku. Jer se informacijski karakter može utopiti u relativizmu historizma, dok je komunikacija, ukoliko je zbiljska, a kao zbiljska, bitna, autentično aktualno mjesto dosizanja nerelativizirane (hermeneutički vidljive) povijesnosti; njene strukturalne kontekstualnosti, upotrijebimo li tu modernu frazu.

Naravno da je Vuk-Pavloviću podjednako stran svaki površni relativizam, kako banalni, tako i onaj historizma, pa dakako i onaj koji bi proizlazio iz stroge znanosti (prema Vuk-Pavlovićevoj spoznajnoj teoriji s jedne i razlikovanju dva tipa vremenitosti s druge strane). Neprimjeran je cjelini Vuk-Pavlovićeve filozofije kao i sustavno razvijenom njegovom estetičkom nazoru. Uostalom na drugom jednom mjestu, kao i u drugim spisima, gdje bi se pojavila tematika analogna ovoj muzealnoj, Vuk-Pavlović *expressis verbis* određuje svoj stav koji ne dopušta trivijalni relativizam, a niti je relativizirani historizam: »Muzejni postavak (= postav, op. Z. P), o kojem je govor, nije dakako slučajan. Svojevrsno muzejstveno stajalište

³¹ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, op. cit., Skopje 1963, str. 13; u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 38.

prema muzejskom izložku ima svoj razlog, koji se može tražiti u bistvu i značaju muzeja samog i unutrašnje njegove organizacije, iako mu je, dašto, posljednje korjenje u *čovjeku epohe*«³². Vrlo je simptomatično po Vuk-Pavlovićevo filozofiranje, odnosno njegovu estetiku, i drugo, srodno mjesto, gdje se ne govori tek o muzeju i njegovim eksponatima, nego o umjetnosti naprosto: »Bit će, naime, da promjena određena vremenskog stila stoji do promjene *čovjeka epohe*«³³.

Ako dakle muzejski postav zavisi od »čovjeka epohe«, onda to nije subjektivni voluntarizam, kako se kome sviđi ili »kako vam drago«, (As you like it), niti relativizam privatnog ukusa, no isto tako ni historicistički relativizam »danas ovako, sutra onako« i »navek je bilo da je nekak bilo«. »Čovjek epohe« signalizira epohalni karakter vremenitosti, povijesnu epohalnost, pa je i sam muzej, kao institucija, kao i njegov postav, zajedno s karakterom shvaćanja umjetnosti, epohalno determiniran³⁴. Time je izrečen onaj potrebni postulat nerelativizirane povijesnosti, shvaćanje, koje bi, kvalificirano Heideggerovim terminom, trebalo izmaći »vulgarnom« shvaćanju vremena i povijesti. Koliko bi takva kvalifikacija funkcionirala i koliko cijela ta tematika temporaliteta kod Vuk-Pavlovića podliježe kritici, nije moguće ovdje raspraviti pobliže. Dovoljno je bilo tematiku oteti voluntarizmu i historizmu, dobivajući kao rezultat spoznanju da je dimenzija prave, višedimenzionalne i kompleksne povijesnosti ona koja otvara pravi pristup umjetninama, koja ih orijentira u njihovu muzealno trajnom aktualitetu, a koja u tom pogledu opravdava i smisao postojanja muzeja

³² VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, op. cit., Skopje 1963, str. 21; u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 51; kurziv Z.P.

³³ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, op. cit., Skopje 1963., str. 33 isto u knjizi *Duševnost i umjetnost* Zagreb 1976, str. 68; kurziv Z.P. - Pojam *epohalnosti* rabi Vuk-Pavlović i na drugim mjestima, primjerice u tekstu *Duševnost i umjetnost, Osnovi estetike II*, Godišen zbornik... knjiga 22, str. 50, 58, 67 i drugdje, što se u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, u poglavlju pod naslovom *Put k umjetnini* nalazi na str. 201, 212 i 223. Navest ćemo bar jedno mjesto: »Tako se pogledom na umjetničko stvaranje može reći da je zajedno sa svojim pretpostavkama općenito prema vremenskom svom žigu *epohalno*, a po osnovi duševno-duhovnih odnosa *socijalno uvjetovano*«; Skopje 1970, str. 50; Zagreb 1976, str. 201; kurziv i citatu Z.P.

³⁴ Treće poglavlje Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika*, u zagrebačkom izdanju poglavlje s naslovom 3. *Estetika muzejskog izložka*, započinje vrlo značajnom konstatacijom: »Duh muzejstva vrši u kulturi novoga doba kako na umjetničke smjernice i estetičku problematiku tako napose i na međusobni odnos između umjetnosti i estetike i uzajamnu im djelovnost utjecaj, koji zadire bitno u svijest epohe, estetsku svijest, na kojoj se temelje i slaganja i razmimoilaženja u shvaćanju umjetničkih vrednota, zadaća i svrha. Naročito će prevlast artističkoga činioca nad sadržajnim pri umjetničkom ocjenjivanju pod dojmom muzejstvena shvaćanja voditi samo estetsko zrenje u nove kolotečine«; VUK-PAVLOVIĆ, op. cit., Skopje 1963, str. 25; Zagreb 1976, str. 56.

umjetnosti. Otud je onda nužno još jednom dodati (korelativno determiniranju komunikacije), kako nije riječ o bilo kojoj i bilo kako skalupljenoj »povijesti«, nego baš o povijesnosti kao biti povijesti, podjednako samog događanja (dogodovštine, događajnice; slovenski: zgodovine), kao i horizonta historiografije (priče i znanosti, pri-povijesti, po-vijesti): nečeg bitnog, esencijalnog, u čijem se sklopu očituje i prepoznaje smisao.

Izvod se ne smije pobrkati s Vuk-Pavlovićevom formulacijom »da čak i muzej čiste umjetnosti zahvaljuje svoju privlačnost više historičkome odnosno kulturnohistoričkome i prema tome navlastito spoznajnom (=intelektualnom op. Z. P) interesu negoli izrazito estetskome i smjeranju u tom vidu upravljenu prema neposrednu doživljavanju«³⁵. U samoj formulaciji je, naime, čitko da Vuk-Pavlović ovdje »historičko ili kulturnohistoričko« uzima u smislu intelektualnog interesa, u tvrdoglavom insistiranju na informativnoj funkciji muzeja, a ne u smislu ni doživljajnosti ni povijesnosti povijesti preko koje se jedino može otvoriti pogled na umjetnine ukoliko su nešto više od muzejskog inventara ili njegove statusne tržišne vrijednosti. U tom aspektu očita je simplifikacija problema i *opasnost propadanja u historizam*. Pa ipak, nužno je konstatirati suprotno: prije nego inventaru muzeja (kao pukom skupu više ili manje vrijednih stvari) umjetnine u tom smislu pripadaju kao muzejski eksponati, ako se slobodnije izrazimo, inventaru kulturnih dobara kao nenadoknadivih nosioca predaje, onoga što se tradira. Između ostalog i kao »objektivirane vrijednosti« (»vrednote«)! Mogli bismo reći da čak i kao materijalna dobra, fizičke stvari pripadaju »objektivnom duhu« neke zajednice, naroda, nacije, ljudstvu nekog društva ili čovječanstva³⁶. Utoliko je nužno tvrditi: kao umjetnine te stvari svojim smislom nisu tek otvorene poviješću i kroz povijesnost, nego i same čine povijesnost, suodrednice su povijesnosti. Umjetnine su, ako jesu, konkretna forma povijesti, konkretna povijest, njena zbilja; integralni su dio neke konkretne povijesti, njene istine ili neistine. Punoća ili praznina, smisao ili - besmisao. U prilog tomu eksplicitno govore, kako je upozoreno na početku ovih razmatranja i što sad u novom svijetlu treba istaći još jednom, ostali Vuk-Pavlovićevi spisi. Tu je prvenstveno traktat *Filozofije i svijetovi*, a navlastito eksplicitno važna rasprava pod naslovom

³⁵ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, op. cit., Skopje 1963, str. 26; isto *Duževnost i umjetnost* Zagreb 1976, str. 58.

³⁶ U tom smislu valja podsjetiti na spoznaju koju respektira i razrađuje Heidegger: »Stvarnosti djela podjednako bitno pripadaju oni koji stvaraju, kao i oni koji čuvaju«. (*Izvor umjetničkog djela u zagrebačkom prijevodu* str. 69). Heidegger tu spoznaju međutim i povijesno konkretizira na više mjesta: »Izvor umjetničkog djela tj. istodobno onih koji stvaraju i onih koji čuvaju, to će reći povijesnog tubitka nekog naroda, jest umjetnost«; HEIDEGGER, Martin, *Izvor umjetničkog djela* u knjizi *O biti umjetnosti*, Zagreb 1959, str. 76. Nije ovdje na odmet usporediti što u tom smislu kaže za narod HEGEL u *Enciklopediji*, ali također i u svom uvodu za *Povijest filozofije*.

Značenje povijesne predaje, gdje Vuk-Pavlović doslovce kaže: »predaja (je) iskon i preduvjet povijesnosti čovjeku sudbinskog događanja«³⁷. No daljnje razmatranje u tom smjeru već nas udaljuje od ovdje zadane tematike.

Završno se, međutim, upravo iz navedenog izvoda može zaključiti kako nerazumijevanje ili razaranje predaje znači nerazumijevanje umjetnosti; što više, znači razaranje umjetnosti. Uostalom, to se čak i ne skriva kod nekih »avangardnih«, što artističkih i estetskih, što socioloških, političkih, pa i filozofskih akcija 20. stoljeća. I to ne tek razaranje u predaji nečeg što je prošlo (»zaboravljanjem«, uništavanjem ili oduzimanjem baštine, nerijetko doslovnom pljačkom ili fizičkom likvidacijom, zatim zabranama, cenzurama, kao ni pukim kidanjem, zatiranjem relacija spram baštine), nego isto tako nerazumijevanje i razaranje sadašnjeg, suvremenog, a potom i budućeg, slobodnog neoktroiranog svijeta umjetnosti; dakle i našeg vlastitog svijeta, naše vlastite budućnosti. Kao kod Orwela u knjizi »1984«. Falsificiranje, zamagljivanje i uskraćivanje, »pražnjenje« predaje kao prošlosti, uskraćivanje je, zamagljivanje i falsificiranje, pa i »pražnjenje« sadašnjosti zajedno s budućnosti. Zato ni »povijesne zablude« nisu samo zablude u i o prošlosti nego postaju zablude sadašnjosti i budućnosti. Otud nasuprot nihilizmu i praznoj formalizaciji postulat sadržajne punoće; a otud se umjesto muzejske estetike tobože modernog doba, pa i modrenizma samog, postulira *pravi moderni muzej*.

Muzej istinske modernosti treba - da bi se kroz temporalitet otvorio doživljajnosti komunikacije - biti orijentiran, upravo konstituiran povijesnošću. Vuk-Pavlović je to rješenje naznačio »uvažavanjem historičkog promatranja« kao adekvatnog pristupa, te bi ga trebalo tek dopuniti važnim hermeneutičkim »stapanjem horizonata«. I eventualno povući radikalnu konzekvenciju, koju Vuk-Pavlović sam nije povukao: *povijesnošću orijentirani muzej*, ukoliko uspijeva nasuprot muzejskoj estetici (modernog doba i modernizma), umjesto formalizacije sačuvati smislenu spregu sadržaja i forme, nečeg umjetninama izvornog i autentičnog, tad umjesto »pražnjenja« možemo na umjetninama, parafraziramo li još jednu Gadamerovu sintagmu, uočiti, mi bismo rekli, *prirast smisla*; (Gadamer: »prirast bitka«). Muzej tad više ne može, a posebno ne muzeji umjetnosti, biti, kako se isuviše olako uobičajilo uzimati, neka robotarnica neupotrebljivih, »zastarjelih« i žive suvremene aktualnosti lišenih stvari.

Postulat razumijevanja povijesnosti postaje tako bitan za profiliranje muzeja i muzealnosti kako se nadaje iz kritičkog čitanja Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika*, u čemu istodobno valja vidjeti onu ranije istaknutu izuzetnost i specifičnost baš tog Vuk-Pavlovićevog estetičkog spisa. Ali u toj bitnoj ulozi povijesnosti prepoznatljive

³⁷ VUK-PAVLOVIĆ, Pavao, *Značenje povijesne predaje*, Filozofijske studije 2, Zagreb 1974, pod zajedničkim naslovom *O značenju povijesnih smjeranja*, str. 88.

su onda i one moguće dalekosežno pogubne konzekvencije ukoliko dođe do »zaborava povijesnog« u blažoj, Heideggerovoj frazeologiji, ili čak nasilnog »potiskivanja povijesnog«, kako se direktno izražava Marcuse, jasno upozoravajući da to tad više »nije akademsko, već političko pitanje«³⁸. U tom pogledu razaranje muzeja i pražnjenje umjetnosti podjednako prireduju: nerazumijevanje predaje i povijesnosti, kao i brutalno, fizičko onemogućavanje slobodnog tradiranja, ponekad čak uništavanjem baštine - od ljudi do institucija i stvari, od zgrada do...grada. Ne mora to svagda biti destrukcija već postignutog, to je najevidentnija verzija, nego su to često paklenska ometanja konstituiranja kulturnog života ili čak namjerno vođenje u krivom smjeru vitalnih zadaća muzeja i duhovnog života³⁹.

Isticanje determinatornog značenja povijesnosti - kako ju otkrivamo pri problematizaciji muzeja, muzejske estetike odnosno umjetnosti same - obvezuje nas upozoriti na nešto što je toj tematici implicitno i presudno, a da Vuk-Pavlović o tome ne raspravlja u svom »uvažavanju historijskog promatranja«. Neka nam stoga bude dozvoljeno pozvati se na Heideggerove distinkcije, ako već ne opravdano ičim drugim, a ono barem bliskim povijesnim horizontom i doslovce vremenskom blizinom početno konstatirane datumske relacije između *Spoznajne teorije* (1926) i *Sein und Zeit* (1927). Mislimo pritom na ono poznato Heideggerovo razlikovanje *prave* i *neprave* povijesnosti. Jer ako je povijesnost u nečemu bitna, presudna, tad nam je očitom stalo do *prave povijesnosti* također i za razumijevanje umjetnosti, no i u orijentiranju odnosno konstituiranju muzeja. Upravo zbog ove relevancije za shvaćanje umjetnosti u 20. stoljeću i za potrebno reinterpretiranje karaktera odnosno funkcije muzeja, što nam se čini neizbježnim nakon razmatranja problematike otvorene Vuk-Pavlovićevim poticajima, citirat ćemo to važno, a inače vrlo poznato mjesto *in extenso*: »U nepravoj je povijesnosti... izvorna protegnutost sudbine skrivena. Kao Se-ličnosti nepostojan, tu-bitak (=čovjek op. ZP) osadašnjuje svoje 'Danas'. Očekujući slijedeće Novo on je već zaboravio Staro. Se (das Man) izbjegava izbor. Slijepo za mogućnosti, ono ne može

³⁸ MARCUSE, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije*, (1964); Sarajevo 1968, str. 102. »Potiskivanje ove dimenzije (tj. 'druge' što će reći dimenzije misli, ali kao *povijesne dimenzije*) u društvenom totalitetu operacionalne racionalnosti je *potiskivanje povijesti*, a to nije (samo - op. ZP) akademsko, već političko pitanje«.

³⁹ Kako se mukotrпно i krivudavim putevima rada jedna muzejska institucija poučno je vidjeti na primjeru kratke geneze nastojanja da se formira i očuva u Hrvatskoj takovu instituciju kao nacionalnu. USKOKOVIĆ, Jelena, *Osamdeset godina Moderne Galerije u Zagrebu, Građa za interpretaciju i povijest razvitka*, »15 dana«, Zagreb XXVIII/1985, br. 8, str. 22-31. - Pa i nakon što je Galerija stvorena ne prestaju djelovati nihilistička nasilonost da se takvu instituciju za Hrvatsku ipak uguši. Vidjeti o tome: USKOKOVIĆ, Jelena, *Protiv likvidacije Moderne Galerije*, »Panorama subotom«, broj 540, str. 14-15., prilog dnevnika »Vjesnik«, Zagreb, XLVIII., broj 14778., 5. studenog 1988.

ponoviti Bilo, nego ga samo pamti i održava preostalo 'zbijsko' bivšeg svjetsko-povijesnog, ostatke i postojeći glas o njima. Izgubljeno u osadašnjavanju Danas, ono razumije 'prošlost' iz 'sadašnjosti'. Vremenitost prave povijesnosti, naprotiv, kao istrčavajući-ponavljajući trenutak, *razosadašnjjenje* je toga Danas i odvikavanje od običnosti Se. Nepravo povijesna egzistencija opterećena ostavštinom 'prošlosti' postale njoj samoj neprepoznatljivom, traži Moderno. Prava povijesnost razumije povijest kao 'vraćanje' Mogućeg i zato zna, da se mogućnost vraća samo ako je egzistencija sudbinski-trenutačno otvorena za nju u odlučnom ponavljanju«⁴⁰. Tome je radi jasnoće i tematske sprege s problematikom otvorenom Vuk-Pavlovićevim razmatranjima potrebno dodati još i Heideggerova stroga određenja: »U odlučnosti sadržaju istrčavajuću predaju sebe jednome Tu trenutka, nazivamo sudbinom. U njoj je ujedno utemeljen udes (prevodivo još i sa *sudba* ili *usud*, op. Z. P), pod kojim razumijemo događaje tubitka u subitku s Drugima. Sudbinski udes može biti u ponavljanju izričito dokučen u pogledu svoje povezanosti s naslijeđenom baštinom. Tek ponavljanje čini tubitku očitom njegovu vlastitu povijest... *Iz fenomena predanja i ponavljanja, ukorijenjenih u budućnosti*, postalo je razgovjetno, zašto događanje prave povijesti *ima težište u bilosti*«⁴¹; s tim, dakako, da imamo trajno na umu kako je shvaćena bit povijesti: »*Povijesti* je kao načinu bitka tubitka korijen... bitno u *budućnosti*«⁴².

Iz ovog dosega i domašaja Heideggerovog horizonta, te jasno naglašenih distinkcija, postaje, držimo, još razaberivije što znači povijesnost povijesti u orijentiranju muzeja i »uvažavanju historičkoga promatranja« odnosno pristupa umjetnosti: ne puko kronološki, ne iz »vulgarnog« shvaćanja vremena i povijesti, dakle ne ni evolucionistički ni historicistički,⁴³ nego baš u traženju povijesnosti povijesti, koja i ne mora biti, kao što kod Vuk-Pavlovića i nije, utemeljena egzistencijalno. Pa ukoliko nam se čini da je Vuk-Pavlovićeva estetička misao, i pored izuzetne lucidnosti posustala mjestimice, a dijelom i limitirana općim njegovim filozofijskim nazorom, na isti način kao što je njime sustavno nošena i omogućena, to bi već misaona nužnost da teze rasprave *Umjetnost i muzejska estetika* omjeravamo i projašnjavamo europskom kontekstualnošću, no i europskim i svjetskim dimenzijama, u koordinatama mislioca, kao što su Heidegger i Gadamer, smatramo da već i ta okolnost govori ne tek o specifičnosti, nego i o važnosti, o rangu, o razini, o njoj teorijskoj i filozofijskoj

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin, *Bitak i vrijeme* 1927; u prijevodu Zagreb 1985, paragraf 75, str. 444-445.

⁴¹ HEIDEGGER, Martin, op. cit., paragraf 74, str. 439, kurziv Z. P.

⁴² HEIDEGGER, Martin, op. cit., paragraf 74, str. 438-439; kurziv Z. P.

⁴³ Usporediti u knjizi GADAMER, Hans-Georg, *Istina i metoda*, dodatak *Hermeneutika i historizam*, prema izdanju Sarajevo 1978, od str. 540 dalje.

relevanciji. A to i nije baš malo. Otud, nadamo se, ni ovo razglabanje nije bilo uzaludno, ukoliko je uspjelo bar naznačiti zamašnost i razmjere problema što ih i kako ih u povijesnom aktualitetu 20. stoljeća otvara Vuk-Pavlovićeva filozofija umjetnosti.

3.

Ako rezimiramo i povučemo potrebne konzekvencije iz provedenog razmatranja problema što ih je provociralo tematiziranje Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika*, tad ih je nužno svesti na tri glavna momenta, kako u pogledu pozitivnih rezultata, tako i s obzirom na potrebnu kritičnost. U prvom aspektu valja istaknuti Vuk-Pavlovićevo otkriće specifičnosti »muzejske estetike« kao efekta muzealiziranja. U tom pogledu ne samo da su moguće nego su, vidjeli smo, često i u teorijskom pogledu instruktivne analogije s Gadamerovom kritikom instaliranja neke posebne estetičke svijesti uočavanjem »estetičkog razlikovanja«, odnosno ne-razlikovanja. Zasluga je, dakle, Vuk-Pavlovićeva što je u horizont novije povijesti hrvatske filozofije i estetike uveo jednu od najrelevantnijih estetičkih tema epohe otkrivajući ujedno za nas i specijalistički važan efekat muzealizacije, koji ne može ni izvan estetike i filozofije ostati bez konzekvencija, ne bez reperkusija na povijest umjetnosti zajedno s muzeologijom.

Drugi je, središnji momenat, očitavanje orijentiranja i smisla muzeja, povijesti umjetnosti (kao struke i znanosti), pa i povijesnog događanja, zbivanja umjetnosti same svagda iz povijesnosti povijesti. Nasuprot »obezvremenjenja« »muzejskom estetikom« ili punktualizacijom i rasapom egzistencijalnog kontinuiteta u »doživljajima« »čisto« »estetičke svijesti«.

U pogledu trećeg aspekta, tj. kritičkog odnosa prema rezultatima Vuk-Pavlovićevih izvoda valja osim nehotične, neoprezne opasnosti historizma ipak ukazati još i na okolnost da su Vuk-Pavlovićeve analize provedene samo na temelju »muzealnog efekta« (odnosno, kad smo već bili sebi dozvolili taj izraz, defekta muzealizacije), a ne iz pronicanja problema bitne konstitucije muzeja, kao takvog. Bit se i smisao muzeja, naime, ne može razabrati samo iz njegove geneze (historijata), niti se iscrpljuje tek jednom od mogućih funkcija (kod Vuk-Pavlovića - informativnoj, obavijesno-intelektualnoj). Naprotiv, uvid u temelj konstitucije muzeja može se dobiti samo postavljanjem pitanja o smislu (»Što je smisao muzeja?«) koje svagda započinje načelnom analizom onoga što svaki muzej faktički konstituira kao zbiljski. A to su: *postav* (kojeg Vuk-Pavlović spominje) i *fundus* (kojeg ne spominje). Analizom njihovog smislotvornog orijentiranja, njihovog smisla, i to na taj način da razaberemo kako se *postav* očito pojavljuje svagda kao zaokružena, u svakom danom povijesnom trenu zbiljski doista

vrijednosno »dovršena« cjelina i, uvjetno rečeno, kao »zatvoreni sistem«, otvoren samo za bitno povijesne mijene, dok je *fundus* vođen istim smislom svagda »otvorena« i nedovršena cjelina! Tek u ovom slučaju konstitutivne analize i prepoznavanja smisla muzeja iz uzajamnosti postava i fundusa moguće je dohvatiti, a onda i ozbiljiti ono što Vuk-Pavlović sugerira kao »uvažavanje historičkog promatranja«, tj. povijesnošću orijentirani muzej. Evidentno je kako karakter i poimanje muzeja stoji u neposrednoj ovisnosti od »vladajućeg« često sasvim nekritičkog shvaćanja povijesti umjetnosti kao struke. I obratno. Analogno zbrkama glazbenih koncertantnih repertoira s neprepoznom povijesnošću *povijesti glazbe*. Tek ako te spoznaje uspješno uzmemo u obzir moguće je suprostaviti se, i to energično, nekim čas banalnim, čas vrlo prijetećim »prigovorima«. Naime, kao što Heidegger upozorava na *vulgarno shvaćanje vremena i povijesti*, te pravu i nepravu povijesnost, tako isto treba upozoriti na - pa otkloniti! - *vulgarno shvaćanje muzeja*. Jer ono nije samo »laičko« i nije ništa manje »vulgarno« kad je »stručno« i čak specijalističko. To je utoliko važnije što se problem ne tiče jedino muzeja doslovce, nego se *odnosi na djela svih umjetnosti* zajedno s njihovim historiografijama, kad im se isuviše lako pripisuje muzealnost s negativnim predznakom.⁴⁴

I vulgarno shvaćanje muzeja, no i Vuk-Pavlovićeva lucidno identificirana »muzejska estetika«, povijesna su zbilja, realitet, ali ne i jedina moguća zbilja, ne i ono što muzej kao takav još nije bio, a u svojoj biti to jest ili bi mogao biti. Moguće je, dakle, prevladati opisane oblike insuficijencije, razabiremo, iz orijentiranja povijesnošću. Ukoliko je riječ o »determinaciji« postava kod Vuk-Pavlovića, onda on tu povijesnost određuje, vidjeli smo, naznakom »čovjek epohe«, prem je taj »čovjek epohe« ostao u Vuk-Pavlovićevim estetičkim spisima neodređen. Eksplicitno je, međutim, utvrđeno kako je cijela epoha modernog doba i osobito

⁴⁴ Radi primjera usporediti u novije vrijeme polemičku intonaciju oko takve vrste problema: SLAMNIG, Svevlad, 'Muzejsko' kazalište - da ili ne, *Oklo*, Zagreb XIV/1987, broj 389 od 12-26. veljače 1987, str. 13. Valja napomenuti kako aberativni efekt u slikarstvu kod slikanja za muzej ne smije biti uzet doslovce, jer su drame faktično većinom opisane za kazalište i pozornicu, pa je zato kod kazališnog fenomena tekst svagda bitan, makar se to poricalo u 20. stoljeću; (vidjeti o tome POSAVAC, Zlatko, *Kazalište, književnosti i estetika*, Dani hvarskog kazališta, knjiga XII, Split 1986). Dodajmo sa svoje strane ovom prilikom kako karakter »muzejska estetika« nepredvidivo determinira gotovo sve netom u tekstu spomenute koncertantne programe već više od jednog stoljeća. Za pisanu riječ, osobito poeziju, imaju taj »muzealni efekat« sve antologije. »Obezvremenjenje«, nivelaciju vremena i vrijednosti, upravo »ukidanje« vremena, još drastičnije provode moderni mediji (radio i televizija) koji bi navodno trebali biti oličenje su-vremenosti, a zapravo većinom reduciraju tj. falsificiraju i vrijeme i suvremenost. Da bi se u modernim medijima dosegla razina povijesne relevantnosti, a ne puke »razonode«, »zabave« i »rekreacije« tj. prizemne manipulativnosti, bili bi potrebni znatno radikalniji programski zahvati nego kod muzeja.

faza modernizma epohalno stigmatizirana muzejskom estetikom - kao epoha muzeja. Nije li to tad i čovjek epohe? Za Vuk-Pavlovića je jasno da taj »čovjek epohe« nije pomišljen kao pojedinačna svojevola, ne kao subjektivizam pojedinca, te da ne može biti mišljen izvan cjeline povijesnog sklopa i stanovitog mu pripadnog smisla, pa da pritom ipak ne bude i nije negacija egzistencijalnog individualiteta; personaliteta, tj. (»subjektivno«) autentičnog egzistiranja. U tom pogledu očito i kod Vuk-Pavlovića vrijedi ono isto što čitamo kod Gadamera, kad kritički komentira Diltheya: »Povijesni sklop se, na koncu, mora razumjeti kao smisaoni sklop koji u osnovi prevazilazi (=nadižlazi, nadmašuje i premašuje - op. Z. P) horizontu pojedinaca« (Gadamer)⁴⁵. Otud onda zahtjev prepoznavanja i smislenog razumijevanja, konstitucije smisla konkretnog povijesnog vremena, epohe dakle, i konkretne povijesne zajednice ljudstva, kao i konkretnih povijesnih naroda, nacija, religija, država, društava, no i čovječanstva, svijeta kao cjeline. Pa ukoliko tad, makar samo metaforički, povijest označimo kao kolektivno sjećanje, tad će stvari postati još jasnije u analogiji s Heideggerovim shvaćanjima na egzistencijalnom planu ukoliko se zbiljski dogodi preokret iz popredmećenosti svijeta u autentičnu prisutnost aktualizirane umjetnosti: «Sjećanje (Er-innerung) preobraća našu samo sprovodljajuću hoteću bit i njene predmete u najunutarnije Nevidljivo prostora srca»⁴⁶.

Napokon, iz svega je razaberivo da iznimnost, vrlo specifična plodnost Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika* ne ostaje samo u okviru njenih eksplicitnih otkrića postavljanja problema i varijacija rješenja, nego znači još i otvaranje onih problemskih kompleksa što ih prepoznajemo kao relevantno aktuelne, teorijsko filozofijski temeljne, ako i nisu nominalno tematizirani. Ne moramo čak ni dijeliti Heideggerovo uvjerenje kako je »umjetnost u-djelo-postavljanje-istine« (die Kunst ist Ins-Werk-Setzen der Wahrheit), a da ipak iz horizonta povijesnosti postane plauzibilnom relacija umjetnosti spram istine. Jer sve o čemu je bila riječ, ima neki smisao jedino ukoliko izlazi na vidjelo - istinita povijest. A načelo istinite povijesti postulira tad poštivanje povijesne istine. I za umjetnost! Povijest umjetnosti, stoga, i kao događanje i kao historiografija, nije sama sobom naprosto istinita kao eksplikacija činjenica. Da je pri pisanju povijesti umjetnosti, osobito novovjeke i moderne, ne samo zatajila istinitost, nego da se prečesto zatajilo istinu, valjalo bi jednako tako spoznati kao i sve moguće krize umjetnosti modernog doba. Jer je upravo po-vijesti povijesti umjetnosti modernog doba zapravo zastrta istina povijesnog događanja i

⁴⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Istina i metoda*, već navedeni dodatak *Hermeneutika i historizam*, Sarajevo 1978, str. 541; kurziv u citatu Z. P.

⁴⁶ HEIDEGGER, Martin, *Wozu Dichter; Holzwege*; citirano prema prijevodu *O biti umjetnosti*, Zagreb 1959, str. 128; kurziv u zagradi Z. P. Isticanjem sastavnih dijelova riječi Er-innerung (sjećanje) Heidegger naglašava momenat »pounutrenje«, čime se dakako aludira na nešto kao »unutarnji smisao«.

potpomognut nihilizam onemogućavanja događanja istine. Muzejska praksa najvećeg broja muzeja puki je korelat tog »duhovnog« stanja, tog stanja (objektivnog ljudskog) duha. Jedan od likova povijesne zbilje. Često jednostrano parcijalno favoriziranje ili diskvalificiranje, deformiranje smislenih sprega u dijakronijskom i sinhronijskom pogledu, preuveličano afirmiranje s jedne i jednako neargumentirano minoriziranje, čak prešućivanje i negiranje s druge strane, samo su rezultat, epifenomen jednog »povijesnog trenda«. Simptom su suvremene nam novovjeke povijesti - sve do falsifikata. Najčešće brutalnim i bezočnim nametanjem pars pro toto. I kad je o umjetnosti riječ. Umjetnička praksa i praksa pisanja povijesti suvremene i moderne umjetnosti (zajedno s onim što se još uvijek - nitko više ne zna zašto - zove kritikom) poprima odavno već zastrašujuće razmjere. Iz takve dijagnoze i Vuk-Pavlovićeve rasprava, u kontekstu ostalih njegovih shvaćanja, neminovno u konzekvencijama upravo postulira, odnosno vodi na Heideggerov stav: »Umjetnost je povijesna i kao povijesna ona je stvarajuće očuvanje istine u djelu«, (»Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtliche die schaffende Bewahrung der Wahrheit in Werk«⁴⁷). Stoga je smrt istine smrt umjetnosti. Iščezavanjem istine, iščezla je i umjetnost. Ili: uklanjanjem, protjerivanjem istine, uklonjena je, protjerana je i umjetnost. To isto važi za muzeje. Utoliko, ukoliko se još možemo nadati da su mjesta koja ne samo što čuvaju neke umjetnine nego čuvaju i umjetnost samu. Ne kao azil i rezervat! Utoliko su dakle i muzeji mjesta događanja istine. Ako jesu!? No zasigurno samo utoliko »muzealiziranje umjetnosti« nije antikviranje, nego jedan od istinskih oblika njenog života, doduše samo jedna, ali zato ne manje autentična i važna mogućnost njenog opstanka. Da bismo pak promislili probleme do tih konzekvencija i da bismo im zapazili dopunska i korektivna rješenja još u dvadesetom stoljeću, smatramo i ubuduće nužnim između drugih relevantnih tekstova velikih autora kao bitan poticaj respektirati Vuk-Pavlovićev traktat *Umjetnost i muzejska estetika*.

⁴⁷ HEIDEGGER, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*; u zbirci *Holzwege*. Prijevod (Danilo Pejović) citiran prema *Izvor umjetničkog djela* iz knjige Martin Heidegger, *O biti umjetnosti*, Zagreb 1959, str. 76.

II. ESEJI

*Malo poznate
i uglavnom nepriznate zasluge*

Već je Mirkec Vaupotić u 68. knjizi biblioteke »Pet stoljeća hrvatske književnosti« 1980. konstatirao za izuzetno agilnog, obrazovanog, talentiranog, plodnog i kulturi, upravo hrvatskoj kulturi odanog i predanog čovjeka, sina baš u hrvatskoj povijesti kulture tako bezdušno zapostavljene ravne Panonije, za Slavonca, kakav bijaše Iso Kršnjavi (rođen u Našicama 1845, umro u Zagrebu 1927): »sve dok se ne skupe njegova *Opera omnia* nije moguće egzaktno utvrditi pravo značenje i vrijednost ovog pisca«, koji je, osim raznolike i opsežne spisateljske djelatnosti bio i slikar i organizator umjetničkog života, prvi pravi hrvatski historičar umjetnosti, osnivač Društva umjetnosti, osnivač Obrtne škole, utemeljitelj Muzeja za umjetnost i obrt, inspirator i provoditelj ideje uređenja zgrade hrvatskog ministarstva prosvjete sa ministrovim znamenitim kabinetom, i, uz »pompejsku sobu« s još znamenitijom, a u Hrvatskoj najreprezentantnijom i najraskošnijom vijećnicom, tzv. »zlatnom dvoranom«, (o čemu postoji monografija Vladislava Kušana; riječ je o prostorijama nekadašnjeg ministarstva što ih nesvrshodno zaposjevši desetljećima iskorištava i devastira Institut za radnički pokret učinivši ih nepristupačnim javnosti); Kršnjavi je bio uvođitelj modernih medija (diaprojeksija i kinoprojeksija), pokretač prve prave znanstvene biblioteke u Hrvatskoj, začetnik sustavnog objavljivanja prijevoda antičkih klasika, reformator hrvatskog školstva koji je obrazovanje u Hrvatskoj podigao na europsku razinu, inicijator te ostvaritelj mnogih gradnji novih i obnove starih zgrada, crkava i škola diljem Hrvatske, a posebno u Zagrebu, od kojih neke valja brojiti među najznamenitije i najvrijednije hrvatsko graditeljstvo novijeg doba.

Ukratko, Iso Kršnjavi je izuzetno zaslužan za mnoge stvari u Hrvatskoj i navlastito u Zagrebu, u gradu, u kojem vidi hrvatsku metropolu. Bez Kršnjavog Zagreb ne bi danas imao mnoge institucije i zgrade, pa ni karak-

terističnu vanjstinu, svoj doduše toliko agresivno uništavan, ali ipak ne i uništen image. Ne bi Zagreb imao bez Kršnjavog sve ono bitno, što ga čini još uvijek u svom središtu lijepim srednjoeuropskim gradom, doduše sve skromnijim, a nerazumnim, estetski, pa i ljudski negativnim novijim »urbanističkim« i građevinskim potezima uveliko deformiranim, no ipak atraktivnim glavnim gradom Hrvatske. O svemu tome se uostalom premalo zna; još manje je na pravi nepristrani način dostupno javnosti.

Zablude - njegove i naše

Kršnjavi je za neke stvari - mora se priznati - bio kriv. Navlastito u pojedinim restauratorskim zahvatima nije bio na pravom putu. I taj se momenat uz okolnost da je svoje hrvatstvo neko vrijeme vezao uz tobože »nenarodnu« (= ne-narodnjačku) »mađaronsku« stranku, uvelike iskoristilo da se o Kršnjavom govori u svakom pogledu negativno. Bio je Khuenov ministar prosvjete od 1891. do 1895.

Međutim, sve je potrebno reći, budući da istraživanja i pobliže, nepristranije razumijevanje Kršnjavijevog djela pruža dovoljno argumenata, kako krivice Kršnjavog, a navlastito mnoge samo tobožnje »krivice«, ne bi smjele zastrti razaberivo veći dio njegovih zasluga. Jer insinucija, omalovažavajućih poruga, optužbi, napada na Kršnjavog bilo je još za njegovog života, pa i poslije njegove smrti, praktično bezbroj.

Doduše, pozitivan odnos pišući o Kršnjavom imali su već prije J. Andrić, M. Budak, Lj. Babić, V. Kušan, A. Barac, M. Ujević, a poslije drugog svjetskog rata M. Peić, M. Rogošić, Z. Posavac, S. Batušić, M. Vaupotić i dr. U novije vrijeme napisana je i knjiga *Kršnjavi kao graditelj* (Olga Maruševski, Zagreb 1986), s mnogo korisnih interpretativnih informacija za likovno područje. Kompletan popis tekstova donosi što se tiče likovnog područja, kojim se Kršnjavi najviše bavio »Bibliografija likovnih umjetnosti« zagrebačkog Leksikografskog zavoda. Pa ipak, unatoč uvrštavanja Kršnjavog u biblioteku »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, unatoč korisnog objavljivanja makar i cenzuriranih njegovih *Zapisaka*, unatoč niza novijih radova Olge Maruševski, pa i nastojanja pisca ovih redaka, do cjelovite kritičke, a pozitivne monografije o Kršnjavom, koja bi kompetentno progovorila o svim aspektima rada Ise Kršnjavog (uz dovoljan broj reprodukcija i zadovoljavajući znanstveni aparat), još smo daleko.

Ne preostaje drugo nego da se, koliko god je moguće kritički, bez predrasuda, radi na dopunjavanju cjelovitog portaita, na uklanjanju nepravednih prosudbi o Kršnjavom, lansiranih često s mržnjom i predumišljajem, a jednako često i s nenamjernim, no i namjernim kratkovidnostima, kakvih je puna hrvatska povijest kulture i umjetnosti. Jed-

nom osviješteno i ustrajno hrvatstvo kod Kršnjavog, koje ostaje i u promjeni stranačkih pozicija, a završava u starčevićanskom »pravaštvu« čini se da je uvijek iznova inspiriralo »potrebu« ocrnjavanja Kršnjavog u stručnim i političkim aktivnostima. Ne može se stoga zaobilaziti konkretne korekcije. Ostaje nam da ne odustanemo bi i kritični u identificiranju pravih Kršnjavijevih zabluda, ali da s još većim naporom ispravljamo inflatormu poplavu krivih prikazbi o Kršnjavom; da ispravljamo pogriješne prikazbe drugih, no također da ispravljamo i vlastite mjestimične, makar i parcijalno pogriješne interpretacije, koje smo lakovjerno prihvaćali.

Omraženi ministar »nenarodnog režima« u »tamnici naroda«

Mnoge važne stvari napravio je Kršnjavi za Hrvatsku tijekom svog relativno kratkog ministerijalnog mandata, koji je prije vremena morao napustiti zbog podmetnute i po Hrvate nesretne afere oko spaljivanja mađarske zastave: zbog spaljivanja mađarske zastave, on, čija je majka bila mađarskog podrijetla, on, kojega su godinama, kao bivšeg »štrosmajerovca« (dakle jugoslavenstvujućeg Hrvata), prije nego što je postao »pravaš«, »frankovac« i »starčevićanac«, dakle čovjek radikalnog hrvatstva - optuživali da je - »mađaron«, mađarofil! Čudno, ili možda ipak protumačivo? Jer i dandanas još se uvijek manipulira s »mađaronstvom« u hrvatskoj historiografiji; danas, nakon što znamo da Zagreb i hrvatstvo, materijalno i duhovno, za jednog (tzv. ilirskog) »preporoda« i dva »oslobođenja« (1918 i 1945) propadaju, a da su za vrijeme Khuenove »tiranije« u procvatu. O tim »zagonetkama« - da li baš zagonetkama? - šuti hrvatska politička i kulturna povijest.

Ma koliko velike, izuzetno velike zasluge Kršnjavog bile kao »odjelnog predstojnika za bogoštovlje i nastavu« to je bio samo dio znamenitosti njegovog rada i participacije na izgradnji moderne hrvatske kulture. Zasluge su mu daleko veće: obuhvaćaju njegovu djelatnost kroz cijeli aktivni dio života i prije, ali i poslije ministerijalne faze. Taj se rad Kršnjavog očito najsnažnije koncentrira, najangažiranije i s najdubljim tragom, odnosno rezultatima, na području likovne umjetnosti, njene kritike, a uz to i teorije umjetnosti uopće, što će reći tad i - estetike.

Karakteristično je, međutim, da optužbama i negacijama nije bilo popraćeno tek jedino to i samo to što je Kršnjavi radio »služeći« kao Khuenov ministar prosvjete. Optužbama, negacijama i porugama izložen je velik dio njegove ostale, pretežno kasnije djelatnosti, za koju prigravanje ima i nema »ministarske«, »mađaronske« razloge. Ali zato ima očite - protustarčevićanske, dakle protuhrvatske. Postupalo se već prema tome, od

slučaja do slučaja. No kao zaključak se može reći: u pravilu se minoriziralo zasluge Kršnjavog, a uveličavalo i čak preuveličavalo, negativne momente, pogriješke ili zablude. S visoka, usputnim ocjenama uz mnogo naklapanja i ne baš uvijek smisleno. Izostaju distinktivne analize pitanja koji od mogućih prigovora ima ili nema pravog razloga. Izostajale su dublje spoznaje povijesnih uvida, opravdanja i obrazloženja.

Manipulacije s Bakačevom kulom

Iz povijesti umjetnosti je razgllašena zabluda Kršnjavog u pogledu rušenja Bakačeve kule na zagrebačkom Kaptolu ili purifikaciji stilova pri obnovi starih crkava, te »historiziranje« pri izgradnji novih objekata. To odavno već cvrkuću svi »hrvatski« kunsthistoričarski vrapci i tzv. kulturnjaci. Ali ako biste zapitali postkršnjavijeve povijesničare umjetnosti, odnosno kritičare i kulturnjake sve do današnjeg dana tko je izgradnjom hotela »Esplanade« u Zagrebu »smanjio« Starčevićev trg i upropastio toliko glasno hvaljenu »Lenucijevu potkovu«, bit će u nedoumici čak i upućeniji. Tko je u Zagrebu poslije drugog svjetskog rata onemogućio izgradnju »aleje znanosti«? Tko je upropastio Trnje? Tko je s karte Zagreba i lica zemlje Hrvatske pred našim očima zbrisao zagrebačko predgrađe Horvati (čak i naziv!), zavičaj odnosno mjesto rođenja tragično, neobjašnjeno ubijenog hrvatskog slikara Josipa Račića, ne zna vjerojatno nitko. Već danas u zaborav padaju imena krivaca i sudionika barbarskog »pretvaranja« u »muzejski prostor« autentične arhitekture isusovačkog samostana, najstarijeg donedavno cjelovito sačuvanog autentično povijesnog zagrebačkog objekta? Isto se tako uništenja funkcije i arhitekture jedne od najreprezentativnijih gimnazija Europe svoga vremena, tzv. Kršnjavijeve gimnazije na Rooseveltovom trgu drži podalje od pitanja savjesti struke, podalje od hrvatske intelektualne i kulturološke odgovornosti, podalje od upućenosti javnog mnijenja i od ozbiljnih komentara; »preobrazba« jedne povijesno važne i reprezentativne gimnazije u problematičan muzej drži se kao tabu-tema podalje od uvida u pravo stanje vandalizma počinjenog u ime tobožnjeg »hrvatskog Louvra«, u kojem nema ni traga - zbog razloga o kojima neznalice struke ili znalci uopće šute - od »priliva« svjetske, međunarodne publike, kako se time opsjenjivalo naivni puk i struci nedorasle »stručnjake«. Upravo »za obsjeniti prostotu« kako je govorio Starčević. Dugo ćemo se mi Hrvati, stideći se, morati oporavljati od te sramote, ali dotle će se kao *perpetuum mobile* ponavljati priče o rušenju Bakačeve kule, što je doista bila zabluda, no pri kojoj Kršnjavi nije učinio ništa drugo do li slijedio primjer tada sličnih »progresivnih« zahvata u Europi. Težio je svjetskom i bio »u europskom kontekstu«. Nije, se nalme,

prigovaralo Kršnjavom, pa i u slučaju Bakačeve kule, samo iz struke i zbog struke, niti radi struke i kulture, nego zbog nakane: Kršnjavi je želio izgraditi reprezentativnu hrvatsku Metropolu u teritorijalno geopolitički, prirodno i povijesno integriranoj Hrvatskoj.

Omalovažavanje

Nije teško protumačivo što je do negativnih ocjena o Isi Kršnjavom došlo u političkim konfliktnim situacijama razvitka njegovog shvaćanja hrvatstva od Strossmayerovog jugoslavenstva i u mladosti mu servirane teze da su Hrvati »pokatoličeni Srbi«, pa sve do pravaškog starčevićanstva, čistog hrvatstva s idejama integralnosti zajedno sa suverenom autonomnošću cjeline hrvatskog teritorija. Ti konflikti, na žalost za Hrvate nisu ni danas *ad acta*, sve do suvremenog nesnalazjenja. Nije teško shvatljivo zašto je Kršnjavi dolazio u česte sukobe zbog svojih konkretnih shvaćanja umjetnosti, pojedinačno i vrijednosno, napose kad je riječ o kritici pojedinog djela, ili još više, prosudbe mišljenja ili umjetničkih dometa živih autora. Takve su antiteze svagdje u svijetu normalna stvar; u Kršnjavijevo vrijeme kao i u naše današnje doba. Bilo bi podjednako razumljivo da se polemiziralo s Kršnjavijevim estetičkim nazorima (premda uopće nije dovoljno argumentiran ni prihvatljiv način kako su to svojedobno - (naknadno!) - činili A. B. Šimić ili M. Krleža). No nikako nije opravdano kad se upravo, mogli bismo reći, tako »bezinteresno«, a pomalo svagda u pozadinu povučeno, te prečesto i previše na sporedne kolosijeke pomaknuto područje predmeta, zadaće i rješenja estetike uopće, pa tako i onih Ise Kršnjavog - naprosto omalovažavaju ili prešućuju. Čini li se to tu i tamo u publicistici, »usput« - premda znamo nikad ne bez razloga! - možda bi stvar mogla biti dobrohotno zaobidena, premda ni to nije »zdrava« situacija. Međutim, kad se tako nešto zbiva u tzv. »znanstvenoj«, stručnoj literaturi, onda treba upozoriti na to pitanje. Jer nije riječ samo o insuficijencijama, ionako već opasnim hrvatskim insuficijencijama na planu teorijskog mišljenja, nego i o šteti koja otud dolazi hrvatskoj kulturnoj povijesti, kao i živoj cjelini hrvatske kulture uopće; pa i suvremene.

Prijevara ne kao »horvatski jal« nego »za obmanuti prostotu«

Postoji u hrvatskoj historiografiji jedan tvrdo uhodan mehanizam, nešto čudno »uobičajeno«, što se ponavlja, već generacijama, gotovo stoljećima:

hrvatska povijest mnoge od najistaknutijih i najzaslužnijih ljudi za hrvatsku stvar, bilo politike ili kulture, omalovažava, negira, prešućuje i optužuje, dok se kao hrvatski velikani prečesto slave ljudi, o kojima se pišu knjige i hvalospjevi, dižu spomenici, priređuju izložbe, a koji su što iz koris-toljublja, što iz horizonta pogrešnih ili čak lažnih ideologija zapravo krivci za mnoga zla hrvatske povijesne sudbine - ili su im bar djelovanja bila za Hrvate neposredno štetna i tek samo posredno korisna. Njihova počinjena zla, mnoga od njih djelotvorna i danas, mnogo su veća od nekih Kršnjavijevih zabluda, no tu dijalektiku, tu kritičku reinterpetaciju hrvatskog političkog i kulturnog »Pantheona« ne smije se ni dotaknuti - dok se ljude poput Kršnjavog ne prestaje ocrnjivati zapanjujuće neumorno.

Ideološkijske manipulacije u hrvatskoj kulturnoj povijesti brižno paze na neutraliziranje kritičkog pristupa instaliranim pseudoveličinama, pa se dijalog o bilo kojim uspjesima ili favoriziranju diskvalificira - već prema potrebi - kao »hrvatski jal«, dakle kao čudan jedan kvalifikativ, koji u svojoj negativnoj, ali katkada i pozitivnoj funkciji zapravo podmeće hrvatskom javnom mnijenju jedan pseudokvalifikat umjesto kritičkih analiza, s negativnim ili pozitivnim rezultatima, instalira se »baražna vatra« nečeg što tako evidentno služi zamaglivanju, koje Starčević pronicavo nominira konstatacijom »za obsjeniti prostotu«. A to znači da se zbilja pokaže u svijetlu Hrvatima najčešće pozitivnih, a uistinu neprihvatljivih interesa, te još više, s nakanom da se ne postavljaju prava pitanja i ne insistira na pravim produbljenim odgovorima.

Dva-tri primjera: postoji monografija o Ritteru-Vitezoviću, ali njegovih djela pisanih latinskim u prijevodu nemamo dostupnih; njegov *hrvatski riječnik nikad nije štampan*, njegova *Kronika* nije reprintirana, *Croatia rediviva* nije prevedena nikada. Tko će objaviti Katančićev rječnik, *Pravoslavljenik (Etymologicon Illyricum)* s 1488 rukopisnih stranica? Tko danas još spominje Kvaternika? Starčevićev trg u Zagrebu je uništen, spomenik nikad podignut, objavljivanje sabranih djela Starčevićevih nikada dovršeno. Za vrijeme Nezavisne Države Hrvatske započelo je objavljivanje sabranih djela Ljube Babića, ali, pristojna opsežna monografija o njemu ne postoji ni kao tekst, a kamo li kao reprezentativna mapa reprodukcija; da nije bilo izložbe i kataloga zagrebačke Moderne Galerije (s reduciranom nakladom!) 1975. godine i tematskog broja revije »15 dana« kao popratne dopune, današnje generacije ne bi ama baš nikako mogle dobiti ni koliko-toliko cjelovitiju, adekvatniju sliku Babićevog opusa. Do sad nismo čuli ni riječ o cjelokupnom izdanju svih djela Ive Kozarčanina. U Hrvatskoj se marksističkim filozofima izdaju sabrana djela za života, a iz hrvatske filozofske baštine ni izabrana. Na to pak da bi trebalo, upravo kao nasušnu potrebu, objaviti, kako reče Vaupotić, *Opera omnia*, sabrana ili barem (prema strukama) izabrana djela Ise Kršnjavog - nije se dosad ozbiljno ni pomišljalo. A ipak je Kršnjavi osim realnih zasluga za to što Zagreb - ponavljam to uporno, možda ljudima ipak dopre do svijesti - unatoč

svim devastacijama druge polovice 20. stoljeća još danas ima izgled srednjoeuropskog grada, urbane metropole jednog malog nesretnog, ali starog europskog naroda, ipak je Kršnjavi zaslužen za utemeljenje moderne hrvatske povijesti umjetnosti, moderne hrvatske stručne likovne kritike, pa isto tako i utemeljenje, barem djelomice, između ostalih, moderne filozofijski fundirane, a hrvatskim jezikom pisane - estetike.

Oficijelna hrvatska filozofija prešućuje Kršnjavog

U ponovljenim zagrebačkim izdanjima *Leksikona filozofa* nigdje nema Kršnjavija i njegovih spisa. Možda pitanje ograničenog, reduciranog prostora, strogosti kriterija u svjetskim relacijama? U strogom značenju Kršnjavi možda nije dovoljno filozof; ali estetičar jest, a estetika je ipak filozofska disciplina. Za hrvatsku je kulturu, međutim, za hrvatsku povijest estetike i filozofije navlastito, vrlo bolan i čak traumatski primjer *Estetika*, I-IV, Danka Grlića, neke vrsti skripata iz povijesti estetike; ne, nije zabuna - u četiri knjige, objavljene u Zagrebu, od nakladne kuće »Naprijed«, a tiskane u Rijeci, ne baš tako davno. U trećoj knjizi (*Estetika*), III, *Smrt estetskoga*, Zagreb 1987.), Grlić piše; »Marković nije, doduše, prvi naš herbartovac. Već je Izidor Kršnjavi (1845-1927), inače poznat po svom konzervativnom istupanju za stare, pisao u duhu Herbartove estetike. Premda i u njega ima pokoja vlastitija misao i oštija polemička bodlja u okviru ove (tj. Grličeve - op. Z.P.) povijesti filozofskih problema estetike nema nikakve potrebe ni smisla da prekapamo po spisima kakvi su *Listovi o praktičnoj filozofiji mladoj prijateljici na zabavu i pouku napisani* (1868); *Dvie radnje o umjetnosti* (1876), *Oblici graditeljstva* (1883) ili *Kritička razmatranja* (Grlić ne navodi godinu), da bismo na koncu iskopali po koju smisleniju tvrdnju, koja je inače davno prije i bolje i jasnije iskazana«; (Grlić, III, str 326).

Grlić ne navodi razloge, a ni tekstove iz kojih prenosi tvrdnju da je Kršnjavi herbartovac prije Markovića, iako su Marković i Kršnjavi »Schulkolege« (za izvor vidjeti »Praxis«, 1967, broj 3, *Filozofija u hrvatskoj 19. stoljeća*, i »Kolo«, 1968, br, 12, *Estetika u Hrvata* - drugi nastavak). No isto tako ne argumentira odustajanje od historiografskog istraživanja hrvatske estetike i obrazloženog prosuđivanja. Iz brzopletog zaključka, naime, isuviše izviruju predrasude i - nepoznavanje Kršnjavijevih tekstova i rada u cjelini. Jer, primjerice, u sukobu mladih i starih Kršnjavi uopće nije doslovce jednostrano na strani »starih« budući da je čak financijski potpomogao reviju »Život«, najreprezentativniji časopis »mladih« odnosno hrvatske Moderne uopće 1900. godine i jer Kršnjavi doduše jest bio u mnogome tradicionalist i konzervativan, ali nikad bez nerva za stanovite

komplekse inovacija; nikad »konzervativac« naprosto, nego - liberalni konzervativac, a to je poprilično krupna razlika, »nijansa« za koju Danko Grlić nije imao sluha. Kako jedan zadržiti konzervativac i predstavnik tradicionalizma može biti među prvim utemeljiteljima jedne od najmodernijih umjetnosti u Hrvatskoj, hrvatske kinematografije, osnivanjem kinokazališta »Urania«, to Grlić naravno i ne spominje. (O tom aspektu Kršnjavijeve djelatnosti osim izvornih podataka vidjeti također prvu povijest hrvatskog filma što ju je kao knjigu napisao Ivo Škrabalo.)

Ako je Grlić možda samo želio Kršnjavom osporiti »originalnost« onda je mogao postupiti barem kao Croce kad negativno govori o herbatovcima nazivajući Herbartove sljedbenike, a i neke hegelovce - epigonima. Međutim, u tom baš i jest neutemeljenost Grlićevog ironiziranja bavljenja estetičkim pogledima Kršnjavog, budući da Kršnjavi uopće naprosto nije bio, a još manje ostao samo puki epigon herbartizma. Grlić zapravo ne poznaje rad Kršnjavog, pa ni njegove najvažnije tekstove, jer da ih je čitao ne bi mogao tvrditi kako jedva da uopće ima kod njega, po riječima Grlića, »koja smislenija tvrdnja«.

Estetika prešućena u povijesti hrvatske umjetnosti

Čak i bez prepoznavanja stanovitih originalnih crta i osobito razvojnih pomaka u kritičkim i teorijskim pozicijama tijekom biografije Kršnjavog, bilo bi dovoljno upozoriti kako je Iso Kršnjavi bio ne samo pod primarnim dojmom »nazarenaca« ili klasicista i ne samo pod impresijom prakse, nego baš i teorije Eugene Viollet-le-Duc-a (1814-1879) i Gottfrieda Sempera (1803-1879), što je opširno demonstrirala Olga Maruševski u već spomenutoj monografiji *Kršnjavi kao graditelji*. Ali, nažalost, i ona bez eksplikacije fundamenata estetike Ise Kršnjavog, njenih osebnosti, te njenih biografskih pomaka i mijena odnosno modifikacija. Kod Olge Maruševski nije riječ o tome da, poput Grlića ne poznaje tekstove Ise Kršnjavog, jer ih poznaje kao malo tko u Hrvatskoj, nego - premda govoreći o početku katedre za povijest umjetnosti na zagrebačkom sveučilištu spominje da će Kršnjavi »slijediti formalnu estetiku Herbartu, estetiku realizma« - ne uspjeva taj isti herbatizam vidjeti u ranijim spisima Kršnjavog što perzistira uz dodatne sinkretičke reflekse Gottfrieda Sempera i Viollet Le Duc-a, a kasnije i nekih drugih autora i struja u izlazišnom i temeljnom herbartističkom nazoru. Kod Olge Maruševski nema ni objašnjenja kakva je ta »estetika realizma« kod Kršnjavog, jer taj pojam upotrebljavan bez objašnjenja može izazvati (kao što izaziva) nepotrebne zabune i zablude. U spomenutoj korisnoj i važnoj knjizi Olge Maruševski zapravo nema jasnog uvida u distinkcije (na prak-

tičnom i teorijskom, posebice pak na filozofijskom horizontu) između estetike, teorije (pojedinačnih) umjetnosti, umjetnosti uopće, primijenjene umjetnosti, kritike i povijesti umjetnosti. Velika šteta, no i veliki manjak, jedne takve opsežne monografije s pozitivnim pristupom Kršnjavijevom djelovanju.

Analogna je izostajanje teorijske komponente uvida i pogrešno intonirana ideologijska interpretacija druge polovice hrvatskog 19. stoljeća u cjelini, kako ju daje knjiga gđe Maruševski, unatoč za hrvatsku povijest umjetnosti s mnogim zaslužnim inovacijama što ih Olga Maruševski donosi kako u pristupu interpretacijama tako i uvođenjem brojnih dosad zapažljivih činjenica i relacija.

Kritičke objekcije uz knjigu Olge Maruševski o uobičajenom »iščezavanju« hrvatske estetike iz povijesti hrvatske umjetnosti ne mogu se zaobići kako zbog istinitijeg i potpunijeg, pravog prezentiranja profila i nazora Ise Kršnjavog, no isto tako zbog pravog viđenja povijesti hrvatske kulture i umjetnosti uopće. Bez estetike i bez filozofijske teorijske dimenzije nepotpuna je i čak jedva razumljiva hrvatska kultura i umjetnost 19. stoljeća općenito, kao kultura odnosno umjetnost svakog drugog europskog naroda. Bez estetike i filozofije nije moguće uspostavljanje hrvatske kulture i kulturne povijesti kao duhovne; jer je duhovni entitet za postojanje hrvatske kulture jednako važan kao i njen materijalni korijel, kao njena neuništena »materijalna baza«, rečeno riječnikom u donedavno dominirajućoj »tradiciji« marksizma. Jer i duhovna su dobra, poput materijalnih, također podložna razaranju, dakle gušenju i poništavanju - kao što u obratu, duhovna dobra oduzimanjem ili nametanjem, i sama mogu biti razorna.

Herbartističko polazište

Da se o pogledima na umjetnost u Hrvatskoj, pa ni kod samog Kršnjavog ne bi sudilo naprečac i paušalno, te da bi se moglo vidjeti u čemu je Kršnjavi bio izvan prosjeka i osebniji od nekih ustaljenih estetičkih standarda, vremena i prostora u kojemu živi, valja najprije ustanoviti izvorište i podlogu Kršnjavijevih nazora. Bio je to herbatizam, obilno nazočan u Hrvatskoj 19. stoljeća, ne samo kod Franje Markovića i Basaričeka, nego sad više sad manje još kod Križana, te niza drugih autora.

Polazištem je i podlogom (teorijskih) estetičkih nazora Kršnjavog herbatizam. Tvrdnja je danas izvan svake sumnje. Ne dokumentira to samo Kršnjavijev »indeks« sa studija u Beču, gdje se jasno vidi da je slušao glavnog estetičkog herbartovca onog vremena, Roberta Zimmermanna, ne dokumentiraju to ujedno ni samo njegova pisma, gdje se vidi kako je stav možda čak više stvar obveznog obrazovanja i napora za što solidnijim

* studijem, a ne oduševljenog prihvaćanja, nego se to polazište jasno dokumentira i razabire odnosno najedventnije i najplauzibilnije potvrđuje iz ranih objavljenih Kršnjavijevih tekstova. Takvi su kao prvi *Listovi o praktičnoj filozofiji mladoj prijateljici na zabavu i pouku napisani* objavljeni u »Dragoljubu« 1868 (brojevi 23-45). U *Listovima* su glavne teme zapravo etički problemi, ali koji svojim ishodištem pokazuju herbartovski temelj: praktična filozofija po Herbartu obuhvaća etiku i estetiku, pri čemu estetika ima temeljno značenje, budući da je etika zapravo estetika volje, pa je i u etičkim prosudbama uporištem ukus. Iako taj početni herbartizam kod Kršnjavog nije sasvim strog, čist i rigorozan, valja ga historiografski identificirati, prepoznati, jer se tek iz tog orijentiranja daje razumjeti kasnije razvijanje Kršnjavijevih estetičkih teza, pa i dopuna Herbartu i odstupanju od herbartizma.

Herbartističku poziciju otkriva formulacija: »Jednostavna elementa ljepote nam dakle pokazuju, da ukus nije nestalan, da se na njem može osnovati znanost. Da toga nije, ne bi bilo estetike, a ni praktične filozofije koja je čest krasoslovja«. U tezi, prema tome, da je »praktična filozofija (=etika)... čest (=dio) krasoslovja (=estetike)« kako to eksplicite govori Kršnjavijev *Drugi list*, treba evidentirati notorno herbartističko polazište, kao i u tezi da »filozofija sama ne sudi, nego uči suditi«.

* Pri definiciji estetike Kršnjavi je deskriptivniji, manje vezan obveznim dedukcijama: »U razlaganju skrivene ljepote i načina kako ju čovjek može naći nalazi se zadatak estetike« čitamo u Prvom listu. No, upravo u vrijeme, dok piše ta svoja pisma o umjetnosti Kršnjavi će propagirajući *Umjetničko društvo u Zagrebu* iste godine zastupati sasvim tradicionalna gledišta: »Umjetnost ne samo da čovjeka može zanieti, uzhititi, razveseliti i ganuti, ona će uvijek i svagdje biti važan faktor naobraženja«. Ali su i takve na prvi pogled samo tradicionalističke teze ipak u skladu s filozofijskim i umjetničkim nazorima novijeg datuma, čak modernije i u ponekom bitnom aspektu anticipativne, bliže nekim ne baš u 19. stoljeću suvremenom pozitivizmu korespondentnim momentima i ne svagda baš doslovnom herbartizmu: »Umjetnost je, ako ćemo ju promatrati sa još jedne strane, pravi početak svakog izobraženja, ona u čovjeku istog čovjeka probudi, a iz duše koja je njom probudjena, istom se misao razvija«. Umjetnost »stoji kao dadilja uz kolijevku duševnog poroda čovjeka te mu zasladijuje život, kad se njome potaknut znanosti u ruke daje, a kada u znanosti dodje do granice, gdje mu je zakrčen put k istini, tada će u umjetnosti opet naći milenu voditeljicu, koja će ga dovesti k istini, jer ljepota je zaodjevena istina« (Dragoljub, 1868, br. 32, str. 507).

Poznavateljima povijesti estetike ovo pozivanje na Hanslicka nameće jedno za povijest hrvatske estetike zanimljivo pitanje: nije li Kršnjavi osebujnim i možda originalnim ili barem sebi svojstvenim načinom izveo konzekvencije za jedan tip formalno estetičke doktrine na planu likovnih umjetnosti, dakle likovnosti uopće, kao što je to učinio Hanslick za glazbu!? Takva tvrdnja kako je Kršnjavi svojim traktatom iz 1876 zapravo *hrvatski Hanslick likovne umjetnosti*, koliko god bila smiona, ipak je moguća i čak - potrebna. S koliko uspjeha i u kakvim relacijama spram europske literature toga vremena, te u kojoj mjeri historiografski održiva vrijedilo bi istraživati komparativistički detaljnije. (I, dakako, razvidjeti relaciju spram Fiedlera, koji dolazi znatno kasnije od Kršnjavog.)

Kao pozitivan rezultat formalističkog stava mora se vidjeti conclusio: »Slikarstvo valja razdijeliti samo u dvoje: u valjano i nevaljalo. Neima razlike med umjetnošću i umjetnim obrtom, jerbo stvaranje liepih oblika, bilo čim mu drago, i od što mu volja, jest umjetnost«. Kršnjavi s ponosom ističe distinkciju »stvaranje« od »tvoriti« i ujedno negira u idealističkim filozofijama različite sistematizacije i razvrstavanje umjetničkih djela: historijsko slikarstvo, genre slikarstvo, »Thier-Landschaft und Stileben-malerei« itd.itd. Sve to za Kršnjavog teoretski nema smisla i u tom treba prepoznati jednu važnu anticipaciju estetike Benedetta Crocea koji je također na posve moderni način povukao konzekvenciju o teorijskoj besmislenosti diobe umjetnosti na rodove i vrste. Razdioba ima samo praktično, didaktično, orijentaciono-školsko značenje.

Moderniziranje vlastitih pozicija: pomak u subjektivno

Pored sve konzekventnosti s kojom je pisan traktat *O slikovnoj ljepoti* u njemu se nalaze i neka tzv. rubna područja, granični problemi, koji postavljaju pitanje koliko se daleko dopire rigoroznošću provedbe načela. »Estetika realizma« i u tradicionalnom formalističkom i u suvremenom odzvuku novih kretanja i novom duhu vremena još se potvrđuje tvrdnjom »ljepota nesastoji samo od sklada već i od nesklada« (XIII, str. 77). Međutim, dok se Kršnjavi trudi da cijeli traktat provede strogošću, kojoj ostaje vjeran, kako sam jednom reče, i protiv svoje volje u ime znanstvenosti i sustavnosti, dotle i u tom spisu već ima mjesta koja odudaraju od formalno-estetičkih »zakona« i odaju pravi Kršnjavijev temperament, no i najavljuju mogućnost otvaranja drugačijih estetičkih obzora. Tako na str. 83 upravo citiranog spisa Kršnjavi nesputano piše: »Umjetnik mora biti oštro rezan individualitet (kurziv ZP), da uztrajno s v o j i m putem do cilja doći uzmogne: - pisac, sudac, truditi se mora

da spozna te individualitete i jezik kojim govore - ljepotu«. Kako rano pada u Hrvatskoj anticipacija one razglashene Krležine kraljice da je »sve što nije individualno jednako uglavnom ništici«! Inspiracija se Krležina tražila na sve strane, jedino ne u domaćoj vlastitoj hrvatskoj estetičkoj tradiciji!

»Uztrajno svojim putem do cilja doći« uz uvjet da »umjetnik mora biti oštro rezan individualitet« teza je što pripada jednom u biti drugačijem sustavu od herbartističkog formalizma, jednom očito modernijem estetičkom horizontu. Generalno uzevši, bilo je to paralelno s epohalnim tektonskim pomicanjem težišta estetike i umjetnosti, bila to idealistička metafizička ili formalistička estetika, bilo estetika raznih umjetničkih pravaca s pozadinom pozitivizma: postupan, ali evidentan pomak od estetičkog objektivizma prema subjektivizmu, s podrškom psihologizma.

Kada se točno i kako ta evolutivna izmjena dogodila kod Ise Kršnjavog zasad nije točno utvrđeno i bilo bi zanimljivo stvar istražiti pobliže. Činjenica je, međutim, da u trenutku, nakon što za vrijeme dok je bio ministar prosvjete uglavnom nije pisao za javnost, kad se ponovno latio javnog djelovanja perom u sporovima oko tzv. secesije tj. hrvatske Moderne (cca 1890-1910), da u tom trenutku Kršnjavi već zastupa za ono doba modernu, suvremenu estetiku. Za razliku od Franje Markovića, koji će i u to vrijeme ostati pri svojim kritički shvaćenim herbartovsko-zimmermanskim polazištima, Kršnjavi je korigirao, a moglo bi se reći čak napustio tu orijentaciju, spoznavši da nije na pravom i novim pojavama otvorenom putu.

Umjetnost
izražava čuvstvo.

Asocijacija na Crocea

★ Kritička razmatranja što ih objavljuje u »Narodnim novinama« 1899, povodom umjetničkog nastupa secesionista donose novi Kršnjavijev stav, koji je već zaokružen, eksplicite zastupan i praktično primijenjen: »sva pravila i naputci za prosuđivanje umjetnina neka su vrst gramatike i poetike, u konkretnom slučaju ipak sve stoji napokon do toga, da li je slika pravi izraz čuvstva umjetnikovoga i da li je podobna pobuditi u nama jednako čuvstvo: da li su ta umjetnikova čuvstva kongruentna sa sredstvima umjetničkog izraza« (separat, str. 15; svi kurzivi u citatu Z.P.).

Sa iznenađenjem konstatiramo bitnu promjenu naziranja i - u slobodnim usporedbama - neće baš biti neopravdano asociirati središnje momente Croceovih pogleda u Estetici koja se pojavljuje tri godine kasnije. Upravo je upadljivo kako se u prvi plan probio termin »izraz«, toliko važan za Crocea. »Umjetnine izražavaju čuvstva« kaže Kršnjavi, a to ponavlja i u prikazu izložbe Društva umjetnosti 1902. »Oblici umjetnine upravo su iz-

voran izraz osjećaja, kao što je riječ izraz miljenja«. Stanovite anticipativne asocijacije, sličnosti s Croceom treba razabrati također i u tezi kako su spoznaje i pravila estetike zapravo neke vrste estetičke »gramatike«, što je Kršnjavi tvrdio već 1883. u knjizi Oblici graditeljstva sasvim aforistički: »Estetika nije drugo no umjetnička gramatika«. A u rukopisnoj ostavštini čitamo (Zapisi, II, str. 848) »Logika nam otkriva zakone mišljenja, a estetika zakone čuvstva ako su primijenjeni na umjetnost«. Koliko god Croceova estetika bila daleko od svakog normativizma, bliskost je ipak vidljiva u glavnom Croceovom određenju da je estetika »kao znanost izraza« u biti »opća lingvistika«. Ne treba zaboraviti da je osim hegelijanske i marksističke, Croce i sam prošao herbartističku fazu. Možda se baš zato sa žestinom oborio na epigone Herbarta, kako poslije u svojoj Povijesti estetike kvalificira pristaše herbartizma.

Estetika čuvstva i psihologija

Preciznosti radi, valja istaknuti, da pri usporedbi sa Croceom, u sklopu Kršnjavijevih nazora pravo težište nije kategorija »izraza« (jako ju se ne može i ne smije previdjeti ni prešutjeti). Glavna, stožerna kategorija inoviranih estetičkih nazora Kršnjavijevih je čuvstvo, emocija, osjećaj. U tom pogledu se Kršnjavi udaljuje od Crocea, kojem ni osjećaj ni čuvstvo ne mogu biti noseće kategorije. A Kršnjavi upravo insistira na čuvstvu. Kršnjavi se tako priklanja stanovitoj vrsti psihologizma, s kojim je Croce i croceanizam u direktnoj i trajnoj polemici. Međutim, estetika čuvstva, estetika utemeljena u psihološkoj dimenziji autentična je pojava hrvatske i srednjoeuropske i europske Moderne na razmeđu stoljeća. Preko nje se Kršnjavi aktivno i pozitivno priključuje zbivanjima i fenomenima Moderne. Tek što kod Kršnjavog inauguracija estetike čuvstva i priklon psihologističkim orijentacijama i opet nema pozitivistički karakter.

Pišući vrlo stručno i akribijski pouzdanu kritiku glavnog objavljenog teorijskog djela Franje Markovića Razvoj i sustav obćenite estetike, koje izlazi upravo usred razdoblja Moderne, (Zagreb 1903.) Kršnjavi uz napomene o stanovitoj inkonzekventnosti zapravo prigovara Markoviću zašto nije napustio herbartističko-zimmermannovski formalizam. (Čini to sasvim obazrivo, jer smatra Franju Markovića prijateljem i kolegom.) »Moderna estetika u obće ne pita za 'oblik' ili 'sadržaj' u smislu formalne estetike. Cijeli problem danas stoji drugačije«. Zasade formalističkog herbartizma smatra Kršnjavi neplodnim, pa i svoj vlastiti oslonac na njih u ranijim radovima, u kojima se ograničio herbartizmom: »evo izpoviedam da sam i sam učinio nekoč takovu pogriješku«.

Novost je izričita tvrdnja Kršnjavog - suprotno Markoviću i formalistima: »Ne stoji prigovor, da se estetika ne može osnovati na čuvstvu«. Zato se pohvalno izražava o Franji Markoviću, kad napuštajući formalistički rigorizam »izpituje psihologijski sastav sbiljnih (estetičkih) kakvoća u svijesti«.

Generalno je vlastitu poziciju Kršnjavi sažeo u konkluziju: »Estetska ocjena sasvim je srodna s umjetničkim stvaranjem. Estetičar mora osjećati, što umjetnik osjeća, inače mu estetski sud ne će valjati«. I opet su neodoljive asocijacije na Croceovu re-kreaciju kod kritičara, iako naravno teze nisu identične, već samo slične. »Estetičar mora - piše dalje Kršnjavi završavajući kritiku Markovčeve knjige - na svom čuvstvu mjeriti je li umjetnik našao pravi izraz za čuvstvo koje prikazuje. Pred estetičarom koji čuvstvom traži čuvstvo u umjetnici, ne može se sakriti pomanjkanje čuvstva, makar svi oblici bili 'korektni'. Estetičar, koji pravilnikom u ruci traži ljepotu, a nema čuvstva, neće nikada shvatiti umjetninu«.

Imaju li se u vidu navedene teze i više je nego jasna izmjena Kršnjavijevih pogleda. Rezime je koncizan i nedvosmislen! Raniji striktni herbartristički formalizam smatra općenitom i svojom vlastitom zabludom, smatrajući ga nedostatnim u dohvatanju estetičkog fenomena. Nasuprot apstraktnoj formi u doba Moderne zastupa *estetiku čuvstva* i priklanja se stanojitoj varijanti psihologizma Moderne (čak se pozivajući tu i tamo na Th. Lippsa, J. Volkelta i W. Wundta). U tome je Kršnjavi ne samo suvremen, nego i teorijski suveren, superioran shvaćanjima većine hrvatskih modernista, od kojih su jedva neki posjedovali teorijsku naobrazbu. Pa kad se za epohu hrvatske Moderne, naročito među povijesničarima likovnih umjetnosti (jer na područjima drugih grana povijesti hrvatske umjetnosti jedva da se Kršnjavog i spominjalo) obavlja karakterizacija orijentacija osobâ i zbivanja potrebno je u kvalifikaciji Kršnjavijevog »konzervativizma« i njegovog svrstavanja među »stare« biti oprezniji. Kršnjavi je svojim estetičkim pogledima u doba Moderne, na razmeđu 19. i 20. stoljeća - uvjetno se, ali mirno može reći - posve moderan; i u tom pogledu više je u suglasju »europskom kontekstu« od mnogih njegovih mladih, mladih, tobože nekonzervativnih i modernih suvremenika.

Čuvstvo i nacionalna umjetnost

Pozivanje na čuvstva u doba Moderne nije apsolutna povijesna novost jer ga susrećemo već u romantici. Otud nerijetko na razmeđu stoljeća umjetnost ima naglašeno romantičkih crta, pa ju zato u cjelini, a neki u samo određenim njenim »izmima«, nazivaju s pravom - neoromantizmom. A kao što je struja neoromantizma legitimni sudionik u pluralizmu izama

hrvatske Moderne, isto je tako i jedno drugo tobože samo »romantično« pitanje, tijekom 19. stoljeća također tobože apsolvirano, potpuno pripadno kontekstu hrvatske (no i europske) Moderne na razmeđu stoljeća, te zbog toga također legitimno moderno i modernističko pitanje: to je problem relacije umjetnost i narod, nacionalne umjetnosti, pa čak i umjetničkog nacionalizma. Problem se odnosa nacija-umjetnost u hrvatskim (a i u mnogim svjetskim) povijestima umjetnosti naprosto prešućuje. Istina je, međutim, da je on, ne samo u neoromatičnom obzoru, nego kompleksno kao moderan i aktuelan problem, jedno između konstitutivnih pitanja Moderne.

Kako povijesna zbilja hrvatske Moderne (osim naknadnih povijesnih prikaza raznih grana hrvatske kulture i umjetnosti) ne mimoilazi pitanje odnosa naroda i umjetnosti nije ga mimoilazio ni Kršnjavi. U tradicionalističkom obliku dotiče ga već u *Listovima iz Slavonije, 1882.* posebno ga zanima i neko vrijeme obsjeda *Gradevni narodni stil, 1888,* a s osobitom pozornošću i predanošću radi na oživotvorenju umjetnog obrta, u kojem prepoznaje i traži hrvatske narodne i nacionalne umjetničke karakteristike. Pa iako je Kršnjavi početno zastupao formalističku estetiku, kojoj sadržaj nije važan, pokazalo se da mu je itekako stalo do nacionalnog programa i tematske umjetnosti (na likovnom planu općenito, no i drugdje). Pri tome prije no što je postao pravaš i Starčevićanac, Kršnjavi svagda, ukoliko se govori o relaciji umjetnost i narod, podrazumijeva i hrvatsku umjetnost, a *gradevni narodni stil primjerice* zanima ga kao »hrvatski gradevni stil«.

Još u fazi dok je zastupao formalističku estetiku Kršnjavi smatra kako je »Umjetnost idealna potreba ne samo za svaku plemenitu dušu već i za svaki plemeniti narod; u gradevnih spomenicah čita se dakle poviest duha i srca svakog naroda« (*Oblici graditeljstva, 1883, IV, II, str. 179*). Zato je i kazao: »Pad umjetnosti... je znak propadanja naroda, a nemar za umjetnost znak je barbarstva« (*Dvije radnje o umjetnosti, 1876, II, G.B. Tiepolo, str. 141*). U doba Moderne, odmah čim se prvi put javio kritičkim objekcijama i s pozicije estetičkog čuvstva zagovara važnost uzimanja u obzir publike, piše: »Obćinstvo valja da je umjetniku ne samo zato važno, što su na kraju konca ipak umjetnici radi obćinstva na svijetu, koje ih hrani i slavi, već i zato, što je obćinstvo zvano, da bude pače suradnikom umjetnika, koji tek onda stoji na visini svoje zadaće kad izražava osjećaje i čuvstva svoga naroda«; (*Kritička razmatranja, 1899, II, str. 10, kurziv u citatu Z.P.*)»L'art pour l'art tj. umjetnost samo za umjetnike - to znači odkinuti umjetnost od narodnog života, što je za umjetnost smrtna osuda« (op. cit., II, str.14).

U doba Moderne Kršnjavi problem sve više tematizira na modernoj formi, ne uzimajući ga naprosto »narodnjački«, folkloristički odnosno deseterački, nego ga nastoji također i teorijski dotaknuti modernim načinom.

U već citiranoj kritici *Estetike* Franje Markovića čitamo: »Le style c'est l'homme. Nu stil nije samo 'čovjek', nego je i 'narod'. Narod prema svom razvitku mienja i stil u literaturi i umjetnosti, jer je stil integralna cjelokupnost svih duševnih funkcija naroda«. Teza je potpuno u duhu doktrina druge polovice 19. stoljeća, no još više prepoznatljivih na direktnoj teorijskoj pozadini Moderne. Kako Kršnjavi ne citira izvor inspiracije, na koji se oslanja, nije lako naprećac odrediti potječe li od Nietzschea ili Wundta. U oba je slučaja autentičnost pripadanja horizontu corpora teza Moderne neosporna.

Tema odnosa nacije i umjetnosti početkom 20. stoljeća: protiv jugoslavenskog rasizma

Problem će se relacije naroda i umjetnosti u punoj oštini javiti ponovno na izmaku Moderne, oko 1910, kada se budu vodile polemike o nacionalizmu u umjetnosti, što je bio naslov i jednog članka Kršnjavijevog. Ako se recimo i Matoša i Kršnjavog i Arnolda može smatrati hrvatskim nacionalistima, oni nisu nikad zastupali, nego naprotiv negirali nacionalizam u umjetnosti, tzv. nacionalističku umjetnost. Ali nisu negirali nacionalnu umjetnost, ni nacionalni karakter umjetnosti, niti oblike narodne umjetnosti.

Nacionalizam u umjetnosti proklamira jugoslavenska unitaristička »nacionalistička omladina« i jedan krug umjetnika oko mladog Meštrovića i Račkog sa Kosovskim ciklusom, Kraljevićem Markom i Vidovdanskim hramom kao tematskim uporištem; (kasnije ostaje jaka dominacija tog »nacionalističkog« jugoslovenstva između dva rata u glazbi pod imenom »nacionalni smjer« što se u hrvatskoj glazbenoj historiografiji, no i likovne umjetnosti, pa i književnosti, faktički i taktički skriva, zataškavajući odgovore na pitanja: kada, kako se i koja nacija podrazumijeva. U eventualnim kasnijim kritikama nacionalnog usmjerenja nastojalo se eliminirati hrvatsku nacionalnu crtu, ali se protiv doktrine jugoslavenske »nacionalističke umjetnosti« nije progovaralo s kritičkim negacijama.

Međutim, protiv doktrinalnog shvaćanja jugoslovenstvom ideologizirane »nacionalističke umjetnosti« reagiraju suvremenici u trenutku njenog agresivnog nastanka: itekako je oštro pisao protiv Matoš, a pisao je i Kršnjavi, što mu se naročito zamjeralo, kao što se to isto zamjeralo nešto kasnije mladom Krleži, koji je također napao tako ideologizirani koncept »naše« »narodne« »nacionalne« umjetnosti.

Pišući *O nacionalizmu u umjetnosti* (Mlada Hrvatska, 1911, god. IV, broj I.) - a bilo je to zapravo predavanje držano u Starčevićevom domu 1910. - Kršnjavi razmatra ukratko pitanje »što je narodnost i po čemu se narodnost rasuđuje«. Kršnjavi energično negira »rasni« moment umjet-

nosti, rasizam, što ga je zastupala integralistička jugoslavenska »nacionalistička omladina« i koji se pripisivao kao pozitivan kvalifikat izlozbi Meštrović-Rački najprije u Zagrebu, a poslije umjetnicima koji su s njima zajedno izlagali u Srpskom paviljonu u Rimu. »Oni drže - pisao je Kršnjavi, da je neka degeneracija nastala kod nas Hrvata, da smo mi već pobastardeni, da nismo više čista rasa, a Srbi da su čista rasa, radi toga stoje oni na stanovištu srpske nacionalne umjetnosti...«. Kršnjavi, odbijajući, naravno, takav način gledanja govori o momentima koji su, ali i ne moraju biti konstitutivni za naciju (jezik, vjera itd), pa konstatira da su determinaciji nacionalnosti bliže odrednice osvjedočenje o pripadnosti nekoj zajednici (politicumu, državi), ali još više čuvstvo i osjećaji. Budući pak da »umjetnost nije drugo, nego čutilnim oblikom izražen osjećaj« tad »u tom momentu č u v s t v a leži ona točka, gdje se umjetnost i narodnost mogu dotaknuti. Isto tako, kao što čuvstvo u politicumu narodnosti djeluje, tako čuvstvo djeluje i u onom materijalu, od kojega se umjetnina stvara: glas, riječ, boja, tvar. Može li dakle biti narodne umjetnosti? Na to se mora odgovoriti da može.«

Kršnjavi kao i uvijek ne želi ostati samo pri apstraktnoj konstataciji da umjetnina budi čuvstva koja ju konstituiraju, nego prelazi na konkretan primjer: ako na slici »primjerice... Herakle... ubija Anteusa, onda je to čuvstvo, što ga budi taj prizor, isto kao kad mi gledamo Kraljevića Marka, gdje se bije sa Musom Kesedijom; tu nije ništa specijalno narodno, sve ako je Kraljević Marko obučen, a nepostaje ni gol 'narodnim junakom'«.

U aplikaciji na problematiku hrvatske nacionalne umjetnosti Kršnjavi piše: »Kad Rački i drugovi prikazuju cio ciklus Kraljevića Marka, onda se moramo pitati kakva se tu narodna čuvstva treba da bude? Što se tu predstavlja? Predstavlja se borba Kraljevića Marka, to jest raje srpske protiv turske sile. Ta su vremena prošla. Mi dan danas smatramo bosanske Moslime našom braćom - najčistijim plemenom hrvatstva, kao što je rekao dr Ante Starčević - mi se danas nećemo oduševiti pred slikom gdje Marko Moslime ubija«.

Da Kršnjavijeva objecka nije bila samo trenutna kritičko-polemička dosjetka, stranački afirmirana, nego da je riječ o duboko i ozbiljno shvaćenom kulturološkom fenomenu potvrđuju pri kraju 20. stoljeća u horizontu estetičke »teorije recepcije« isti kao bolna rana otvoreni aktuelni problemi (zajedno s rješenjima) kako su ih pravaši spoznali u drugoj polovici 19. stoljeća (Starčević, Kumičić, Ante Kovačić, Matoš i konkretno aplicirao Kršnjavi). Dr Muhsim Rizvić, govoreći o analognoj temi u književnosti s pravom kaže (u »Startu«, Zagreb 30. 3. 1991, br. 579, str. 57) da je »pokazao... kako je Smail-aga Čengić, Mažuranićevim spjevom, nasuprot historiji, nametnut kao negativni junak, kao antiheroj, junak a nečovjek, i kao takav bio usaljen u povijesti hrvatske književnosti, a da je istovremeno živio u kolektivnoj svijesti Bosanskih Muslimana kao historijska nepravda i kao moralna

uvreda, kao nametnuta krivica zbog drugačije vjere, prihvaćene od Osmanlija, slično motivaciji 'istrage poturica' u 'Gorskom vijencu'. Estetska kristalizacija, tzv. književna 'istina' Mažuranićeva spjeva nije mogla u muslimanskim čitaocima nadjačati zračenje Mažuranićeve romantičarske estetike i ideologije usmjerene protiv Čengićeva svijeta i nije mogla potisnuti historijsko sjećanje i predaju o stvarnom Čengiću i njegovoj pogibiji, koja se potvrđivala i znanstvenim činjenicama, proširujući dalje jaz između onoga što se u teoriji književnosti i životu, naziva *fiction* i *faction*. (Dr. M. Rizvić s pravom upozorava na svoje studije. *Smrt i život 'Čengić age', Dvije osmanide: Gundulić i Aga Dede: Dvije bosansko-muslimanske književne usporedbe Mažuranićeve 'Čengić age'* - od kojih je jedna Safet-beg Bašagićeva!).

Radi dubljeg razumijevanja cijele problematike valja, međutim, uzeti u obzir još i tip važnih kritičko-polemičkih objecka što ih pod naslovom *Profesorova nesigurna kičica* objavljuje Nenad Filipović (također u »Startu«, Zagreb 27. 04. 1991, br. 581, str. 68-69). Filipović prigovara Rizviću što na zabludi pretvaranja muslimanske vjere u naciju pokušava izolacionizam posebne muslimanske književnosti, i što previda cjelovitu karakteristiku bošnjaštva, kao što prigovara pristrano pisanoj *Povijesti hrvatske književnosti* Ive Frangeša (koji je izostavio sve hrvatske pisce muslimanske vjere), te da u toj svojoj *Povijesti* Frangeš unatoč nekih inovacija ponavlja stare klišeizirane stereotipne problematične »antiturske tirade« - uvijek iznova kad je primjerice riječ o (hrvatskom književniku!) Ivanu Mažuraniću. Dodajmo stoga retoričko pitanje: a što bi rekli Ante Starčević, Ante Kovačić i Iso Kršnjavi da su znali kako će zagrebački »Jugoton« (!), pod okriljem takve znanosti, u politički kompliciranoj, no ideološki valjda već nešto jasnijoj 1990 godini, producirati u svojstvu popularnog masovnog medija magnetofonske kasete ni manje ni više nego sa snimkom *Smrt Smail-Age Čengića* - za široku »hrvatsku« publiku i, očito kod neupućenih, čak za školsku porabu!? Upravo u trenutku kad Enes Čengić, boraveći na svečanoj promociji knjige Ante Bakovića o četiri časne sestre, što su stradale u četničkim pokoljima drugog svjetskog rata 1942 kao *Drinske mučenice*, dakle u vrijeme kad Enes Čengić s pravom žali da pri toj svečanosti »nitko... pred auditorijem nije spomenuo da su te časne sestre, za koje se traži da budu proglašene mučenicama, stradale u nezapamćenom pokolju osam hiljada muslimana, koji su zajedno s njima otplovili drinskim vodama u bezdan« (Enes Čengić u rubrici *Što bi danas rekao Krlježa Večernji list*, Zagreb XXXV/1991, br. 9947, str. 22., specijalni nedjeljni prilog za kulturu i umjetnost »Hrvatski rukopis«, broj 11). Kad je o takvim stvarima riječ tad ni historiografija, a ni umjetnost sama ne može poput Pilata oprati ruke.

U tom pogledu Kršnjavijevo anticipiranje analitike teorije recepcije očito ne pada naprosto izvan estetske sfere i valja ju akceptirati ne samo kao ideološki, nego baš i estetički problem. Jer napokon, djeluje sve neuv-

jerljivije da se u hrvatskoj književnosti toliko inzistira baš na Gundulićevom »Osmanu« u 19. stoljeću (a onda jednako intenzivno i u dvadesetom), te na Nikoli Šubiću Sigetskom i Smail-agi - iz estetskih razloga. Generacije su morale učiti ta pjevanja napamet, a i danas hrvatska povijest književnosti opjevava tobože njihovu »čistu« estetsku »stilistiku«, »strukturu« i vrijednost. Da li zaista prema Hrvatima i Muslimanima sasvim čiste savjesti, čistih ruku, kantovski čistog estetičkog bezinteresnog svidanja?!

Nasuprot ciklusa Kraljevića Marka, Mirka Račkog i mladog Meštrovića, nasuprot umjetno forsiranog Mažuranića, i njegovog »Smail-age« (zajedno, s neće biti slučajnom nadopunom isto tako forsiranog Gundulićevog *Osmana*), dakle Mažuranića kojeg već Ante Kovačić parodira spjevom *Smrt babe Čengićkinje*, na likovnom planu, Kršnjavi će s visokim estetskim kriterijima iznijeti argument kako hrvatski nacionalni karakter estetskog i umjetničkog nije puki folklor i »primitivna« umjetnost, ali ni vječno zloupotrebljavana - »turska« tematika. Hrvatski nacionalni karakter umjetnost može imati na visokoj umjetničkoj razini također i s nekim drugim sadržajima oplemenjene forme i stilizacije.

U istom godištu »Mlade Hrvatske« 1911. gdje je polemizirao protiv jugoslavenske nacionalističke i rasističke umjetnosti Kršnjavi je pišući pod naslov *Umjetnička izložba iznio konkretni protuprimjer: »Frangeš je (misli na Roberta Frangeša Mihanovića - op. Z.P.) izložio kompoziciju za ures pročelja nove zgrade osiguravajućeg društva 'Croatia' (ugao Preradovićeve i Masarykove ulice, op. Z.P.). On je tom radnjom prilikom konkurencije sjajno porazio Meštrovića, koji je istu zadaću uistinu kukavno riješio. Frangeš je izložio i one komade koje je na zgradi 'Croatie' već izradio« (str. 130).*

Argumentacija modernog načina mišljenja

Međutim je posebno zanimljivo kako Kršnjavi sukladno modernim nazorima, ne pozivajući se na folklor i deseterac, argumentira potrebu nacionalne umjetnosti modernog doba, a dodali bismo i 20, pa čak i 21 stoljeće, dakle i epohe što sebe naziva »planetarnom«: »Današnje doba je doba velikih masa i velike države, velike banke, velike produkcije u industriji, velike vojske; sve se to razvija u velikom stilu, u velikim dimenzijama. Usred toga kao jedna obrana protiv tog unificiranja sve se jače ističe narodno čuvstvo i osjećaj pojedinih naroda, a najjače baš kod malih. Rusi i Francuzi sebi mogu priuštiti protunacionalistički pokret, mali narodi ga trebaju,

(tj. nacionalni pokret i nacionalni osjećaj), jer narodno čuvstvo s p a s a v a i n d i v i d u a l i t e t o d u n i v e r z a l i z i r a n j a . I s t a s n a g a š t i t i i u m j e t n i č k i i n d i v i d u a l i t e t . Tendencija velikog unificiranja i naobrazbe ide za tim da stvori neku korporalsku (= korporativnu, kolektivnu, op. Z.P.) prosječnu naobrazbu. Pojedini se talentirani ljudi u masi potištuju, da ne mogu doći do slobodna razvoja. To je velika pogibelj za umjetnost. Narodni ponos i nju diže. Tu se evo narodno čuvstvo dotiče s umjetnošću.

Ukoliko bi se za početne akcente Kršnjavijeve ulaznja u probleme narodne umjetnosti odnosno nacionalnog karaktera umjetnosti neposredno prije ili u vrijeme hrvatske Moderne polazno još možda moglo tvrditi kako se upiru na neoromantične komponente, ovo završno orkestriranje argumentacije ima kod Kršnjavog ne samo predmetno, nego i metodologijski sve karakteristike modernog mišljenja. Pokazalo se to u različitim varijantama različitih provenijencija tijekom cijelog 20. stoljeća, ne zamirujući u svojoj dokaznoj spoznajnoj snazi ni u drugoj polovici 20. stoljeća, pa ni u vrijeme fin de siècle na pragu novog milenija.

Problemi završne faze

Prethodno izložene teze o epohi »velikih masa« i »velike produkcije u industriji« pokazuju kako ne stoji uobičajena tvrdnja da Kršnjavi u podmakloj dobi više nije mogao pratiti ni razumijevati nadolazak novih zbivanja. (U tom pogledu autor mora korigirati takvo mišljenje što ga je i sam nekritički preuzeo iz mnoštva sličnih stavova, među kojima stanovitu ulogu igra i grubo negiranje Kršnjavog od tako talentiranih, no ipak nezrelih ljudi kao što je bio A.B. Šimić, pa čak i onih zrelije dobi kao što je bio slučaj kod M. Krleže). Već bi završetak očito cenzuriranih i krnjih memoire Kršnjavijevih s formulacijama observacija događanja za vrijeme drugog svjetskog rata i posebno iz 1918. godine danas lako dokazao kakvom je lucidnošću - dakako respektiramo li stav i uvjerenja - Kršnjavi pratio zbivanja toga vremena. Istom je lucidnošću, ali zauzevši vlastito stanovište pratio i novija zbivanja na planu estetike i umjetnosti. Čak i ako ne znamo kojim se argumentima služio Kršnjavi u svojoj najavljenoj, a nikad objavljenoj polemici (sačuvana u rukopisu, a nitko se ni ne trudi da ju objavi), u pamfletu protiv W. Worringera, već bi sam angažman oko te knjige neobične popularnosti, knjige neobično velikog broja naklada, govorio kako Kršnjavog nije napustio interes i smisao za aktuelan, živi, podjednako europski, kao i povijesni kontekst uopće. Riječ je o tekstu *Aesthetische Probleme, Ein Streitschrift von Phil. et. Jur. Dr. Iso Kršnjavi*, 1917, koji je trebao biti objavljen 1918, i kojim je Kršnjavi očito želio intervenirati u tada aktuelnu europsku estetičku problematiku. Razaberivo

je to (i najavljeno) već u jednom ranijem tekstu objavljenom u »Mladost Hrvatskoj«. Pa iako je Kršnjavi održao obećanje, napisavši svoju repliku, njegov tekst nam je do danas ostao nedostupan. Jer upravo bi zanimljivim bilo vidjeti kako izgleda ona posljedna faza Kršnjavijeve najzrelije životnog doba, koja je najmanje proučena i za koju se smatra da je razdoblje »nesnalaznja« i deklinacije. Poslije 1918. Kršnjavom kao uvjerenom Hrvatu (»velikohrvatu«!) opada *realan utjecaj*-i mogućnost da *normalno publicira*; no, po svemu sudeći, Kršnjavi je duhovno i dalje ostao svjež, živo i s interesom prati umjetnička zbivanja i - piše, čini se, vrlo zanimljive, vrijedne, aktuelne i relevantne stvari.

Mora stoga biti akceptirana konstatacija Olge Maruševski koja prikazujući *Društvo hrvatskih umjetnika 1897-1903* (strojopis str. 72) piše: »Kršnjavi je sustavno pratio razvoj europske estetike i u tom pravcu stekao je veliku erudiciju«. Nije vjerojatno, da je ta velika estetička erudicija u najzrelijem razdoblju tako aktivnog života, kakav je bio Kršnjavijev, presušila, usahnula i postala sterilna. Utoliko više začuđuje činjenica, kako ni Olga Maruševski, istraživač vjerojatno, trenutno s najširim poznavanjem tekstova i rada Kršnjavog, povremeno dotičući područje Kršnjavijeve aktivnosti na planu - da se izrazimo tom danas tako zlorabljenom frazom - »na razini« estetike, taj važni, taj fundamentalni sloj orijentiranja ne prikazuje sustavno; zanemaruje ga, mjestimice ga spominjući nažalost ne s dovoljno razumijevanja odnosno pravog orijentiranja; pa, napokon, dužnost nam je to za volju istine reći, dotiče ga kadgod, također nažalost, ne bez takvih nesporazuma što ih radikalno valja otkloniti, kako bismo izbjegli novim zabludama.

Pokazano je, i još bi se s mnogo argumenata moglo demonstrirati, kako se Kršnjavi u doba Moderne priklonio *estetici čuvstva u stanovitoj psihološkoj impregnaciji*, pa je neoprezno za Kršnjavog tvrditi: »reprezentanti estetike osjećaja nisu ga potpuno zadovoljili, o čemu i piše u 'Kolu hrvatskih umjetnika' 1906«; (O. Maruševski, *Kršnjavi kao graditelj*, str. 87). Naime, uvodnim tekstom spomenutog »Kola«, gdje prvi put spominje i Crocea, Kršnjavi na iznenađujući način daje prednost F. Th. Vischeru, dakle hegelijancu, hegelovskom epigonu, školi od koje je ranije, počevši s velikim učiteljem Hegelom, zazirao kao herbertovac, s tim, da sada - kad je bliži stanovitom (ne baš doslovce pozitivističkom) psihologizmu - otklanja jednog od najistaknutijih psihologa, Theodora Lippsa (1851-1914), za čiju knjigu *Grundlegung der Aesthetik (Psychologie des Schönen und der Kunst)* iz 1903 doslovce kaže: »opće razočaranje«. Međutim, čini se, što bi ekspertize mogle pokazati, nesporazum je vjerojatno u nepažljivom, nepreciznom shvaćanju (ili prevodenju?) riječi »osjećanje«; jer je i kod Th. Lippsa, koji je glavni predstavnik *Einfühlungstheorie*, dakle teorije »uosjećanja«, uživljavanja, treba kao stanoviti varijetet »osjećanje« (Fühlen) razlikovati od pojma *čuvstvo* (Gefühl, emocija). Kršnjavi se isuviše često i sasvim eksplicite izjašnjavao za »estetiku čuvstva«, a rezervu je

pokazivao spram teoriji uživljanja (Einfühlungstheorie), koja ima važnu funkciju u Worringerovoj knjizi, s kojom polemizira Kršnjavi. U objavljenim tekstovima kritički stav protiv Lippsa i teorije »uživljanja« eksplicite iskazuje kritikom *Hrvatski proljetni salon*, 1916. Da je Kršnjavi ipak naginjao psihologizmu svjedoči uostalom način kako je vodio razgovor s Wundtom i kako je (i zašto!) približio taj razgovor. I ovdje, opet, ponovimo: navedena je korekcija potrebna, da bi se izbjeglo zabunu i konfuziju s obzirom na Kršnjavijev estetički nazor u doba Moderne, kad mu je »čuvstvo« centralnom i temeljnom estetičkom kategorijom. A to dakako ne znači kako u preostalom dijelu života Kršnjavi nije možda još u ponečem inovirao (ili korigirao!?) svoja estetička uvjerenja, kao što je s evidentnim senzibilitetom, s angažiranim za i protiv pristupao fenomenima moderne umjetnosti. Vjerojatnom je i moguća kritičnost, ali ne tako radikalna, kao kad s pozicija »estetike čuvstva« nasuprot vlastitih pozicija 70-tih godina 19. stoljeća izjavljuje: »Moje stanovište u estetskim je pitanjima protivno svakoj vrsti formalne estetike« (*Kolo hrvatskih umjetnika*, I, 1906). Franjo Marković u to je vrijeme još živ i aktivan, javlja se *l'art pour l'art*-izam esteticizma Livadićevog i artizma Gustava Matoša.

O modernoj umjetnosti

Za djelovanje Kršnjavog u doba hrvatske Moderne isuviše se govorilo negativno, pa je Kršnjavi spram Bukovca za Veru Kružić Uchityl konzervativan i reakcioniran, a Krleža ionako u *Podravskim motivima* govori o »kič epohi presvjetlog Kršnjavog«, što je uz trajno nekritičko ponavljanje sličnih izjava dovodilo do generalnog negativnog odnosa. Međutim, pažljivo čitanje tekstova iz razdoblja Moderne pokazuje da je Kršnjavi u sporu »starih« i »mladih«, kako smo već upozorili, doista nastojao zauzeti posredan stav: u estetičkoj doktrini ima uporište za to apsolutno slijedeći suvremeni srednjoeuropski, tada već i šire europski kontekst. Estetički su nazoni Kršnjavog izraz autentičnih i aktualnih suvremenih problema razmeđa stoljeća.

No i nakon razdoblja hrvatske Moderne, poslije 1910, Kršnjavi ne samo s interesom prati, nego s razumijevanjem slijedi tekovine novih pojava moderne umjetnosti; onih oblika modernizma, koji se javljahu početkom 20. stoljeća. Solidna obrazovanost Kršnjavog omogućuje mu razumijevanje za sve izrazitije zahtjeve funkcionalizma, te očito u tragu *Semper*a za primjerenu primjenu novih materijala i tehnika, te posebice još i smisao za korespondiranje s novim oblicima života, zalažući se čak - na što smo također već upozorili - (dia- i kino-projekcije osnutkom društva »Urania«, prvog hrvatskog kino-kazalište u Zagrebu).

Teško da je moguće kvalificirati kao konzervativne i bez osjećanja za moderne pojave konstatacije kao što su: »tehnički savršeno izvedeni željeznički most je lijep, isto tako kao što je lijep veliki trgovački velegradski dom («robna kuća» - op. Z.P.) u kome se izražava svrha zgrade najprimjerenijom konstrukcijom iz željeza i betona« (*O modernoj umjetnosti*, Hrvatska prosvjeta, 1916).

Ako se u tom trenutku Kršnjavijeva rezerva spram ekspresionizma mogla činiti kao dokaz novog momenta Kršnjavijevog konzervatizma, valja podsjetiti na kompleksnost problema kao i na različite puteve shvaćanja modernog doba i modernizma. Kršnjavijeve su prosudbe anticipativne, proročke kad govori kako će kao posljedica aktualiziranih nazora i oblika umjetnosti »doći estetički nihilizam«! Tako je govorio Kršnjavi početkom 20. stoljeća godine 1916., na temelju teorijskih analiza i prognoza, dok mi na kraju 20. stoljeća znamo da je to naše vebno i tragično stoljeće doista rezultiralo estetičkim, pa i artističkim nihilizmom, i da mu se jedva jedvice, ako uopće, još možemo oduprijeti.

Kršnjavi je tad govorio za neke možda tradicionalnim jezikom kako se »nominalizam morao tek izvrgnuti u potpuni subjektivizam« »u poricanje... svake bitnosti neovisne od subjekta«, pa je tad okolnost da se u ekstremno »autonomnom subjektu gubi razumijevanje za pojam organskog jedinstva (umjetnosti, djela i doživljaja, prirode i subjekta etc) sasvim naravna posljedica temeljnoga krivog shvaćanja svijeta« (*Hrvatska prosvjeta*, III/1916, broj 1-3, str. 11). Nije li to anticipacija kritike modernog antropocentričkoga svjetonazora, koji je na polju tehnike, kao i umjetnosti, samo manifestacijom apsolutizacije (čovjekovog) subjektiviteta, anticipacija što ju kao kritiku modernog doba sadrže najrelevantnije filozofije 20. stoljeća, pa i takve, kakva je primjerice i ona Martina Heideggera!? Prigovorit će se da je usporedba presmiona. Možda jest smiona, ali ne će biti baš sasvim bez temelja. Bit će zato vrijedno barem kao kuriozum spomenuti da se u osobnoj biblioteci Kršnjavog našla (i nadajmo se još uvijek nalazi) doktorska disertacija Martina Heideggera o Duns-Scotu. Bilo je to vjerojatno prvo djelo Heideggerovo koje se kao »pisana riječ« našla »na tlu Hrvatske«. Održano je nekoliko simpozija u Hrvatskoj o Heideggeru, pisalo se obilno, predavalo često, no ipak je činjenica da se prvi Heideggerov spis kao prva njegova knjiga u Hrvatskoj našao u biblioteci Ise Kršnjavog. Nije poznato da li je to igdje bilo spomenuto kao zanimljiva i nimalo nevažna činjenica.

Antiteze i afirmacije: pronalaženje vrijednosnog težišta

Iz ovdje skicirane slike o Isi Kršnjavom mnoge stvari su drugačije nego što se uobičajilo govoriti o njemu i kao čovjeku, i kao umjetniku, kritičaru i teoretičaru umjetnosti, pa na kraju krajeva i estetičaru. Bojati se, kako animozitet protiv Kršnjavog izvire, a čini se i pomno je uzgajan, podržavan, iz nekih drugih, a ne umjetničkih, teorijskih i estetičkih potencija. U estetičkom pogledu Kršnjavi je bio iznad prosjeka većine svojih suvremenika, bez obzira što se klepeće o njegovom konzervatizmu i antiprogresizmu, »natražnjaštvu«. Nikad osobno koristoljubiv, osoba koja još u mladosti piše razmatranja Kako da nam se domovina obogati, Kršnjavi je kao povijesna osoba čovjek za kojeg spoznaje o njemu u sve novijem i novijem svijetlu sve manje dopuštaju govoriti paušalno negativno. O nekim njegovim potezima i stavovima, koje s današnjeg stanovišta ne bismo odobravali (kao npr. rušenje Bakačeve kule) tek treba raspraviti kritički, razumijevajući ga iz vremena i nakana i općeg povijesnog zbivanja. Uostalom, nakon toliko povike oko Bakačeve kule danas znamo da nijedna od tada ponuđenih alternativa nije bila dobra, tj. sve su neprihvatljive iz horizonta povijesno kasnijih, zrelijih, dubljih shvaćanja. Napokon, premda je Kršnjavi bio suglasan sa rušenjem Dolca, ipak taj fatalan potez nije napravio Kršnjavi; Dolac je srušen kad Kršnjavijeva riječ više nije značila ništa; najmanje moć. Kao uostalom i zgrada bolnice Milosrdne braće na početku Ilice, odnosno trgu bana Jelačića.

I dok na praktičnom planu Kršnjavijeve djelatnosti, pojedini potezi uz interpretativnu argumentaciju i modernu hermeneutiku, respektiranje tipova recepcije uz istinski napor za razumijevanje, mogu biti sporni, njegovi estetički doprinosi hrvatskoj estetičkoj misli, uz potrebnu kritičnost, zapravo su nesporni. Neosporivi! Bilo je međutim ipak ljudi koji su znajući za to s poštivanjem, s prijateljstvom Kršnjavom priznavali zasluge, no nisu javno govorili o tome. Neki su ipak sa simpatijama progovorili još za Kršnjavijevog (i svog vlastitog) života.

Nisu, dakako, doista, baš svi bili protiv Kršnjavog. Isi Kršnjavom tako je primjerice Fran Galović posvetio četiri ciklusa svojih pjesama, inspiriran putovanjima i riječima estete i povijesničara umjetnosti: cikluse Venecija, Padova, Vicenza i Ravenna. Matoš je - možda ne bez zloradosti - posvetio Kršnjavom prozu Osveta ogledala; pa iako se o Kršnjavom izražava ponekad negativno, napokon, upravo kad su se politički razilazili, kada je Matoš napuštao Frankovu stranku prava (ostajući starčevićanac i pravaš, dakle prije svega Hrvat uvjerenjem do kraja života), Matoš se javno žalio što istodobno mora napustiti neke drage, umne i čestite ljude, uskliknuvši: »još mi je teže ostaviti dra. I. Kršnjavija, i njegovu krasnu inteligenciju kulturnog čovjeka prvoga reda...« (A.G. Matoš, *Zašto odoh*, 1909).

I estetika diskriminirana politički

Kršnjavi je postao pravaš 1906. s očitim uvjerenjem u mogućnost trinizma, samostalnosti cjelokupnog Hrvatskog teritorija i suvereniteta hrvatskog naroda, govoreći današnjim riječnikom »u okvirima institucija danog sistema«, legitimistički, »u okviru pravne države« kakva je pored svih svojih deformacija bila Austro-Ugarska Monarhija. Kršnjavi je, pristupajući stranci potpisao da prihvaća program stranke prava iz 1894, nastao još za života Starčevićevog, a za koji vrlo hrvatska historiografija tvrdi da je tobože kontradiktoran biti stranačkih pravaških temeljnih pozicija i da ga je Starčević potpisao jer je bio - senilan.

Što je sadržavao taj program, negiran od hrvatske historiografije, program, koji je između ostalog udario defenitivni odium i anatemu iz sasvim »određenih« »hrvatskih« perspektiva također na Kršnjavog? Nije tu mjesto kritici (bolje rečeno analizi!) programa, no vrijedi bar fragmentarno spomenuti da postulira kako će »hrvatska sjedinjena opozicija, stojeći na temelju državnog prava i narodnoga načela, raditi svim zakonitim sredstvima, da se narod hrvatski koji stanuje u (banskoj) Hrvatskoj, Slavoniji i Dalmaciji, na Rijeci s Kotarom i u Međimurju, Bosni, Hercegovini i Istri sjedini u jedno samostalno državno tijelo, u okviru habzburške monarhije...«, te »... da se kraljevina Hrvatska uredi kao pravna država ustavno i slobodno...« i da se »ustav, sloboda i zakonita nezavisnost kraljevine Hrvatske oživotvori i svim zakonitim jamstvima, napose slobodoumnim izbornim redom, pravom sakupljati se i sastajati se, te slobodom savjesti, govora i štampe zajamči«

Kršnjavi je prihvatio taj program, za njega je radio očito i prije no što je postao pravaš, ostajući s istim uvjerenjima i kad više nije bio aktivni član stranke. Čovjeka, liberala po uvjerenju, zato što je bio i katoličkog i konzervativnog, ali svagda zapravo tolerantnog i liberalnog, no čvrstog, argumentiranog uvjerenja, koji je deklarativno prihvatio sve navedene liberalne pravaške principe slobode u svakom pogledu, nazvali su estetičkim i umjetničkim diktatorom! O »vukovskoj« diktaturi na području jezika i pravopisa Daničić-Maretić-Broz-Ivekovićevoj koja je (»zaslugama« Armina Pavića) prokrijumčarena početkom Kršnjavijeva ministerijalnog nastupa ne govori nitko. Ali nakon Kršnjavijevog hrvatski državopravno shvaćenog »mađaronstva« Kršnjavijevo je pravaško hrvatstvo, zapravo točnije rečeno, upravo hrvatstvo samo po sebi, kroz prizmu stanovite nametnute ideologizirane »hrvatske« historiografije bacilo negativno svjetlo na njegov cjelokupni kulturni rad, protežući te negacije preko umjetničke sfere sve do teorijskih dimenzija, kritike i estetike. Kao što je ranije došao u sukob sa Strossmayer-Račkijevim jugoslavenstvom, tako je kao pravaš došao u sukob sa hrvatsko-srpskom koalicijom i novim nacionalis-

tičkim (rasističkim) jugoslavenstvom uoči prvog svjetskog rata i dakako nakon stvaranja države SHS. Godine 1918. u *Zapiscima* od 10. studenog piše: »Poslije četrdeset i šest godina službovanja umirovili su me bez riječi priznanja! Dobro je što me nisu objesili! Ipak sam doživio i jedno odlikovanje. P r v i sam kojeg je Narodno vijeće poslalo u mirovinu«. A znamenitog 29. XI. 1918. zapisuje kako su ga saslušavali, pišući zapisnik: »detektiv s vojnikom« pri čemu je uz »najveće čuđenje u 'detektivu' prepoznao slikara Ljubu Babića, a u vojniku mladog (također slikara, Savu) Šumanovića« (*Zapisci*, II; str. 812). Poslije petnaestak godina Babić je pišući u knjizi *Umjetnost kod Hrvata* izrazio pozitivno u korist Kršnjavom (zbog čega je Babić tad bio napadnut) ispravljao mladenačku nečasnu brutalnost i - zablude. (Je li to i kako učinio Sava Šumanović autoru ovih redaka nije poznato.) Startajući 1918. u »mimodobsko« razdoblje otpuštanjem iz službe i saslušavanjem Kršnjavi provodi ostatak života s atmosferom te popudbine u državi SHS. Umire prije atentata na Radića i još radikalnijeg ugrožavanja hrvatstva.

U cjelini uzevši zasluge su Ise Kršnjavog na području hrvatske kulture i umjetnosti velike, a pokazano je da su one relevantne i za teorijsku, navlastito estetičku misao, izgrađujući temelje za modernu hrvatskim jezikom pisanu hrvatsku estetiku. Sve detaljnije i produbljenije poznavanje cjelokupnog mu rada, osobe, biografije, i kad se ne zaobiđu nužne kritičke objekcije, sve više i više pokazuje da su negativne ocjene, optužbe, omalovažavanja, čak uvrijede s podcjenjivanjem i mržnjom proisticale svagda iz jednog jedinog razloga: jer mu je kroz cio život, i uz političke stranačke mijene od mladenačkih zabluda do kasnih zrelih koraka, uz konstantu rano spoznatog hrvatstva, neprekidno lebdjelo pred očima kao ideal oživotvorenje visokog ranga u praktičnom i teorijskom radu nečeg, što bismo u slobodnoj interpretaciji smjeli generalizirajući nazvati - *ars croatica*.

Zar zaista, ima li se pred očima finale Kršnjavijevog životnog puta i rada, stanovite vrste angažmana ukoliko su nošene nacionalnim osjećajem, u kojem je »hrvatstvo« posebna vrsta prokletstva, zla i osude, zar zaista egzekutorske, fizičke posljedice s historiografskim negacijama i za estetiku? Dokazuju to sudbine hrvatske diaspore, te i one kao što su Ch. Šegvića (egzekutiran), J. Mankanca (egzekutiran), M. Budaka (egzekutiran), Petrasa (apsolutna šutnja poslije drugog svjetskog rata), Čepulića (nepravde i onemogućenja), Halera (Bleiburg ili Dravograd). O svim takvim »pojedinos-tima« valja povesti računa kad se u Hrvatskoj prihvaćaju ili stvaraju ocjene. Jer napokon i nije dosad bilo, pa ni zasad nije poznato baš svima i sasvim je li u omalovažavanju estetičke, umjetničke, organizatorske i kritičke djelatnosti našičana i jednog od nevelikog broja velikih Slavonaca, u ovom slučaju Ise Kršnjavog, je li ta mržnja i negativan odnos prema njemu (znamo li bar nešto iz političko-nacionalne pozadine) raste iz sfere »čiste stručnosti«, »znanstvene obradbe činjenica«, iz »bezinteresnog (ne)svidanja« i »(ne)svrhovite svršenosti«? Ili pak iz sfere »angažirane« umjetnosti odnosno

na temelju »tendencioznosti« kao »čisto estetičke kategorije«? Ili pomalo iz svega toga, o čemu kod negacija kao i kod pokušaja pozitivne interpretacije, kod afirmacije onoga što je potrebno afirmirati, kad obje strane treba podjednako uzimati u obzir!? U svakom slučaju valja prije svega otkloniti prizemne predrasude forsirano nametnute o Kršnjavom, te nakon dosadašnjih pretežnih negacija uvažiti u hrvatskoj umjetničkoj i uopće kulturnoj povijesti, upravo u korist umjetničke i kulturne hrvatske historiografije, toliko važnu normu: *audiamur et altera pars*.

Antuna Kržana

Zanimljiva »Rasprava o ljepoti«
prvog profesora bogoslovije
na obnovljenom hrvatskom
zagrebačkom sveučilištu

Aktualnost

Danas, pri svršetku 20. stoljeća, kad se svakodnevno, gotovo u svim pitanjima, poglavito pak u političkim i ekonomskim, pa i najžešćim razmiricama, više-manje svi pozivaju na *razum*, ufajući se da će »razum prevladati« i »pobijediti«, smatrajući to dakako pozitivnim, bilo bi nepravедno ne prisjetiti se jednog hrvatskog učenog čovjeka iz 19. stoljeća, čiju smo estetiku zanemarili, pa i negativno kvalificirali, jer se pozivala - na *razum*. Autor je te filozofijske rasprave Antun Kržan. Rasprava je uvrštena u cjelinu *O postanku čovjeka* (I.dio 1974 - II.dio 1977), kao IX poglavlje prve knjige, sastavljene od serije članaka koji su najprije izlazili u »Zagrebačkom katoličkom listu«.

Ne bi se moglo reći da je Kržanovo estetičko razmatranje zanemareno s razloga što se nije »uklapalo« u »duh vremena« i epohe u kojemu je nastalo. Naprotiv, ono je ne samo tematski posve aktuelno, ulazeći u dijalog sa svojim starijim suvremenikom Ch. Darwinom (1809-1882), tako rekavši odmah po izlasku njegovih djela (*On the Origin of Species* 1859 i *The Descent of Man* 1871), te nije samo tematski moderno, nego je i u metodološkom pogledu pozivanjem na *razum* blisko pozitivističko-scientističkim, u biti racionalističkim tendencijama 19. stoljeća, premda je *razum* kojem se utječe Kržan drugačija instanca. No da se znanost 19. stoljeća poziva na »zdrav *razum*« kao i racionalizam 19. stoljeća, ne treba sumnjati, te da cjelokupni pozitivizam i scientizam jest racionalizam i vodi u totalni racionalizam, također nije nova spoznaja.

Momente zastiranja pozitivnog pristupa Kržanovoj estetici treba vidjeti u onom što je imalo prevagu poslije. Doduše, već romantizam za umjetnost smatra čuvstvo važnijim, realizam i naturalizam promatra »istiniti život« i »stvarnost« »kroz prizmu temperamenta« umjetnikova, psihologizam

VAŽNO!!!

19. stoljeća sve više zaokuplja tema estetičkog čuvstva i doživljaja, ili čak nagona, da napokon početkom 20. stoljeća definitivno prevlada psihološko-subjektivistička komponenta, dijelom čak intuicionistička, koja potiskuje racionalne momente fenomena ljepote i umjetnosti u drugi plan. Ili ih čak posve negira. Iz te perspektive Kržanova estetička shvaćanja nažalost i u historiografskom prikazu ne privlače zasluženu pažnju, pa su bez uvažavanja povijesne dimenzije i potrebne historiografske metodologije odnosno hermeneutike ocijenjena u pogrešnom svjetlu.

Ni činjenica što je Kržan kao katolički teolog polemizirao s Darwinom ne bi smjela biti preprekom pozitivnog pristupa. U znanstvenim dijalozima ne bi, naime, smjelo biti predrasuda ni pristranosti, pa je u tom pogledu potrebno istaknuti kako dr. Vale Vouk, kao znanstvenik u tekstu *Darwinizam u Hrvatskoj* 1946 upozorava da je »Kržan u svojim spisima zauzeo u pitanjima darwinizma držanje dostojno ozbiljna naučenjaka, te mu to već i Brusina priznaje...«. Ako takav stav legitimno afirmira u Hrvatskoj pozitivistička egzaktna znanost, zašto tad na estetičkom i duhovno-znanstvenom, filozofijskom planu onemogućiti barem historiografska razmatranja bez onih predrasuda u koje su nas gurnule godine učenja? Nije riječ o možebitnom aktualiziranju antidarwinističke polemike, što pripada sferi prirodnih znanosti, nego čitava stvar leži u aktualiziranju metode korektnog dijaloga pri angažiranom traženju istine. Pa i historiografske. Utoliko više, jer je paradoksalno paralelno sa iracionaliziranjem i subjektiviranjem umjetnosti 20. stoljeća sve više narastao kao zbiljska sila problem razuma i sveopće racionalizacije svijeta preko tehnike i znanosti, čak i za umjetnost: od kubizma i geometrijske apstrakcije preko futurizma i funkcionalizma do »konceptualne umjetnosti« (conceptual art, Kunst im Kopf) i computer-arta, u formi umjetničke prakse i fatalne totalne krize umjetnosti. Problem, koji postaje podjednako i filozofijski, pa dakako i estetički najživlje aktuelan.

Kratki životopis

»strašnog Hrvata«

Antun Kržan rođen je u Mariji Gorici 1835, a umro u Zagrebu 1888 godine, dakle relativno mlad za jednu tako intenzivnu i bogatu karijeru ovog zagrebačkog znanstvenika, filozofa i kanonika. Šestogodišnje gimnazijsko školovanje završava kod zagrebačkih franjevac, da bi 1854. stupio u sjemenište. Već 1856 odlazi na studij u Rim. U Germanicumu je zabilježen kao Antonius Kerzan Croata, što bi govorilo u prilog nagađanju kako je izvorna ortografija njegovog prezimena - Keržan, postavši Kržan promjenom tradicionalnog hrvatskog izgovora i pisanja (perst ili parst u prst; smert ili smart u smrt).

Temelj je Kržanovog estetičkog nazora izveden iz općenitog zapažanja da »ono svojstvo bića, kojim na naše spoznavajuće sile (= spoznajne moći) tako djeluju, da nam se već tim, što ih motrimo, dopadaju, te najpovoljnije čuvstvo ljubavi i zadovoljstva u nas probuđuju, zove ... ljepota« (str. 244).

Iz toga slijedi fundamentalno načelo determinacije lijepog: »Sve što je liepo, uvijek izražava odnošaj na naše spoznavajuće i dotično hoteće sile; pojam bo ljepote uvijek uključuje spoznanje« (str. 245), što znači »da liepo u obće nije ništa drugo, kako rekosmo, nego ono svojstvo bića, da nam se dopadaju tim, što ih motrimo«.

S obzirom na vrste »spoznavajućih sila« i momenta »hoteće sile« pojava estetičkog ima kontemplativni karakter: ne zbiva se na planu posjedovanja, trošenja, konzumiranja, niti se iscrpljuje na samoj ugodnosti, osobito ako je uvjetovana nižim oblicima osjetilnosti; jednom rječju, modernom terminologijom iskazano, Kržan otklanja tzv. »kulinarsku estetiku« i smatra »držovitošću« »raspravljati... o ljepoti kako raspravljaju kuhači o mastnih kobasicah« (str. 243); fraza, koja tako neodoljivo podsjeća na Resti-Rastićevo negodovanje zbog vulgarizacije kazališta njegovog doba, no i na »realistički« postavljenu dilemu tijekom 20. stoljeća »kobasica ili Shakespeare«.

Kržan, dakako, ne poriče ljepoti njeno »sjetilno« (= osjetilno) i čak nužno materijalno pojavljivanje u stvari, kad je o umjetnosti riječ. Ali, budući da su stupnjevi spoznavajućih sila penjući se odozdo prema gore, najprije »sjetila« zatim »razmnliva« (phantasia), »a na vrhuncu stoji um«, to se ljepota može manifestirati, pa se uistinu i pojavljuje na svim stupnjevima i u svim spoznajnim oblicima, hijerarhijski se podvrgavajući višim formama: »Ljepota se ne proteže samo na vid i sluh, nego i na druge spoznavajuće sile, najviše pako na razum« (str. 247) jer »kao što samo razumom dolazimo do pravog spoznavanja vidljiva i nevidljiva svieta isto tako razumu samo otkriva ljepota svoj pravi sjaj«; na isti način »kao što svojom bistrinom, obsegom i dubljinom nadkriljuje sve ostale niže spoznavajuće sile, isto tako razum podpunu i savršenu ljepotu na bićih opaža i gleda« (p. 247).

Argumenti

u korist razuma

Kržan ukazuje na činjenicu da postoje »krasote... to li u naravi koli u umjetnih djelih, koje se nemogu nikojim sjetilom osjetiti« (str. 248). »Pomisli samo, što ti se najviše dopada, kad čitaš koju liepu pjesmu; ili slušaš liep govor; ili promatraš liepu sliku? Zar samo ono što izključivo oko vidi? Onda nam nebi trebalo ni Schillerovih balada, ni Goethova Fausta, ni Shakespeareova Caesara, ni Calderona, ni Dantea, onda bi nam čisto

dosta bilo gledati šareno ptičje perje...« (str. 248-249). Kržan doslovce upozorava na posve apsurdnu situaciju za slučaj »da dođeš u kazalište samo s okom i uhom bez razuma; ili da se sva predstava sastoji izključivo samo u onom, što može oko vidjeti i uho čuti...« (1.c.). Kako god radikalna, vjerojatno s klasicističkom pozadinom bila ova Kržanova objecka u kazalištu, zanimljivo je da posebno svjetlo, pa čak možda i obnovljenu snagu argumentacije ima nakon još nedavnih avangardnih modernizama 20. stoljeća u obliku »happenings«, gestualnog i »ritualnog« teatra, u teatru apsurda, te reduktivnim ekstremima »teatra bez riječi« odnosno »kazalištu slike«.

Jednako je zanimljivo Kržanovo argumentiranje za područje glazbe: »Kad bi se ljepota glazbe osnivala izključivo samo na sluhu, onda bi zaključki Darwinovi bili možda prilično valjani, ali glazba pobudi ona čuvstva, koja vise o razumu i slobodnoj volji, a za to neima primjera u kraljestvu životinja« (str. 255). Naime »svaki napjev stoji u uskom uzročnom vezi s nutarnjimi duševnimi osjećanjima i čuvstima«, on je »njihov vanjski izraz«, tako da je »pjevanje naravno znamenje nutarnjih osjećanja«, (innere Empfindung=Gefühl), dakle čuvstava, što se kao »napjev, koji izvire iz čovječjeg srca... preljeva u srca slušalaca«, ali kao »nepodpun, dosta pomućen znak čuvstva. Zato ga čovjek može popuniti, usavršiti i razjasniti glasom koji se zove 'riječ'«, a riječ je razumljiva samo razumu, dakle čovjeku, jer životinja nema razum. »Pjesma dakle u savezu s pjevanjem sačinjava pravu ljepotu napjeva, a o toj ljepoti životinje ni nesanjaju«.

Argument je Kržanov nasuprot Darwinu, također i tvrdnja što postoje sfere dostupne čovjeku koje »pobuđuju ona čuvstva, koja se osnivaju na višoj hotećoj sili, a ne na nagonu...«, pa zato emfatično pita s jasno postavljanim odgovorom: »Pitamo Darwina, koji je skrajni razlog zašto životinje neimaju sposobnosti, te neće nikad suze roneć slušati Mozartov *Requiem*, osobito onaj napjev *Dies irae*?« (str. 254).

Na možebitni prigovor da ni mnogi ljudi ne razumiju više oblike ljepote i više, kompliciranije umjetničke tvorevine, Kržan odgovara da je to »zato što spoznavajuće sile nisu u svih ljudi jednake. Zato je i sud o liepih stvarih vrlo različan« (p. 245). Darwinov prigovor pak »da i divljaci nepoznaju takve ljepote« ukoliko se »ona na razum proteže« ili obuhvaća više forme umjetnosti Kržan odbija tvrdnjom »da svi divljaci imaju isto tako kao i izobraženiji narodi, sposobnost, da im bude pristupna ljepota u podpunoj mjeri«, drugim riječima i »divljaci posjeduju razum, a nipošto životinje« (str. 249).

U tom pogledu Kržan gotovo prosvjetiteljski tvrdi oslanjajući se na tradicionalnu filozofiju u kojoj prosvjetiteljstvo ima ne malen udio, iako se to iz brojne citirane specijalno estetičke literature, koju Kržan u to doba obilno citira kao malo tko u Hrvatskoj, ne vidi: »Navada, običaj, predsuda, društveni odnošaji uplivaju na sve duševne sile, te tako daju povod različitom

mnijenju o ljepoti« (str. 246). Ili je to ipak bio već utjecaj pozitivizma i scientizma, dakle obilja novih empirijskih i znanstvenih činjenica 19. stoljeća? Konstatacija je (»navada, običaj, predsuda, društveni odnošaji...«) gotovo Tainovska, pa i materijalistička. Kržan konzekvenciju ne ublažuje, nego radikalizira: »Naukom i obukom, pažljivošću i marljivošću, sveudiljnim vježbanjem mogu se spoznavajuće sile vrlo usavršiti, dočim kod drugih ostaju na vrlo niskom stupnju razvitka. Dospeljaj prosta čovjeka na concert, pa ga pitaj što misli o Haydnovih symphoniah? Može biti će zadriemati« (str. 246).

Ipak, baš zbog polazne premise da »liepo uvijek izražava odnošaj na naše spoznavajuće i hoteće sile«, kontemplativno u svim njihovim oblicima, Kržan kaže kako »ne smijemo biti tako strogi s riečju 'liepo' da nam ona izključivo označuje samo ljepotu višeg reda« jer se »ono što zovemo liepim i na sjetila vid i sluh donekle proteže«; Kržan uopće ne smatra poput Jungmanna, kojeg citira, da bi ljepota bila samo nadosjetilna (»... eine übersinnliche, nur der Vernunft wahrnehmbare Beschaffenheit der Dinge«). Dakako, uz upozorenje da su svagda »sjetila kao spoznavajuće sile po svojoj naravi podređene razumu« kao višoj spoznavajućoj sili, pa tako generalno važi pravilo: »štogod razum ljudski vriedja, ne može se naprosto reći da je liepo« (str. 260).

Umjetnost i razum

Bilo bi preopširno upuštati se u prikaz i analize Kržanovih katkad vrlo zanimljivih interpretacija tradicionalnih estetičkih kategorija, kao kad, primjerice za »uzvišenost« (sublimitas, Erhabenheit) kaže »nije sve što je liepo uzvišeno, ali što je uzvišeno mora biti liepo« (str. 260-261) iz čega onda slijedi »kao što je uzvišenost samo vrst ljepote, tako je i prostota posebna vrst grdobe« (str. 264). Ne deskribirajući, dakle, ni u najkraćim crtama Kržanova razmatranja smiješnog, komičnog, milotnog (venustas, Anmuth), dražesnog, sućuti (sympathisches Gefühl, Mitgefühl) itd, nije dopustivo mimoići pobliže barem naznačiti Kržanovo shvaćanje umjetnosti. Dužnost ta proizlazi već iz okolnosti što su primjeri u razmatranju o ljepoti obilno uzimani s područja umjetnosti, pa je jasno da kod Kržana ljepota i umjetnost međusobno stoje u svezi.

Umjetnost je za Kržana umijeće, kojim »po opredjeljenoj osnovi za stanovitu svrhu shodne čine izvodimo«; pa kako »samo čovjek posjeduje razumnu silu, spoznaje cilje i shodna za nje sredstva« to »ova naravska sposobnost ima svoj razlog u razumu i slobodnoj volji«. Očito aristotelovsko (pa i tomističko) izvorište definiranja onog što je *tehne* (umijeće) dobiva kasniju povijesnu podjelu na umjetnosti rukotvorne i na

plemenite (*artes mechanicae et liberales*), pri čemu prve zadovoljavaju primarno tjelesne, a druge duševne »potreboće«. Kržanov je prijevod (oznaka) za mehaničke umjetnosti kao »rukotvorne« neprecizan jer su i tzv. lijepe umjetnosti kao »plemenite«, koje pripadaju onima čiji »cilj više pospešuje duševnu savršenost« također »rukotvorne«, budući da umjetnici svoja djela, svoje zamisli, po vlastitim Kržanovim riječima moraju »vanjskim načinom pokazati« tj. »utisnuti u tvar«.

Po Kržanovom shvaćanju »lipe umjetnosti« su one »kojima je glavna svrha da nam po pravilnoj osnovi vanjskim načinom predoče osobitu ljepotu, koja može naše srce k sebi potegnuti, te sladka čuvstva dopadnosti i zadovoljstva u njem probuditi«.

Ova »osobita ljepota« najvažnija je za lijepe umjetnosti; to je ljepota »koju je umjetnik zamislio i koju bi rado vanjskim načinom predočiti«. Ta je pak ljepota po svom karakteru »uzorna«, ona je umjetničkim idealom, premda ju ne treba kao riječ i pojam »odviše strogo uzeti, kao da ona sadržaje skrajnu punoću svega što je liepo ili skrajnu visinu neke vrsti ljepote« (str. 276); prema tome umjetnička se ljepota ne definira savršenstvom, ona varira, ali »nesmije spasti na nizinu gdje prestaje biti uzornom« (str. 277).

Iz svega navedenoga rezultira izvod: kao što se za Kržana »prava ljepota proteže ne samo na sjetila (=osjetila) sluha i vida i na niže nagone, nego da ona samo razumu pravi sjaj otkriva« tako i »uzorna« ljepota umjetnosti »nesmije vrijedjati razuma i njegovih načela, nego mora nositi uvijek onu ljepotu koju razum gleda i odobrava, a niže spoznavajuće sile ga moraju podupirati« (str. 277).

Budući da umjetnička ideja kao uzorna ljepota mora biti predočena vanjskim načinom, to joj kao sredstva na raspolaganju stoji *glas* (ili zvuk) u *glazbi*, zatim *riječ* i *govor* kod pjevanja i pjesništva, te *slika* za slikarstvo i kiparstvo. Već je navedeno kako po Kržanu »glasba sama po sebi neće moći jasno izraziti liepu ideju umjetnika, ako joj riječ u pomoć ne priteče« odakle je razaberivo da »riječ« ili govor ima za Kržanovo racionalističko shvaćanje umjetnosti centralno, upravo noseće mjesto. Riječ odnosno govor može naime »svaku uzvišenu istinu, svaku liepu primisao, svako povoljno čuvstvo, svaku dražesnu sliku, u podpunoj mjeri izraziti. Zato zauzima pjesništvo prvo mjesto medju liepimi umjetnostmi« (str. 279-280). Ali dakako »nije dosta, da (samo) gladko i pravilno stihovi teku, ako su prazne riječi, raztepene ideje, proste misli, obične slike, traljave prispodobe, mrtvi prizori«.

Riječ i govor najprimjerenije izražavaju ideje i misli, jer zahvaćaju razinu razuma, pa je utoliko shvatljivo, no zapravo i zanimljivo, kako Kržan gotovo simetrično glazbi, samo u sferi »slike« odnosno lika umjesto glasa, uvjetuje, determinira ili bolje rečeno čak limitira mogućnosti slikarstva i kiparstva. »Slika ne sadržaje već sama po sebi svu uzornu ljepotu, koja

se nalazi u liepoj ideji umjetnika, jer onda bi prestala biti slikom, nego ona probudi u spoznavajućoj sili i one liepe savršenosti, prednosti, vrline, dražesti, uzvišenosti, koje u njoj realno neobstoje, ponesav gledaoca u visine same idealne predstave. Slika će tim laglje i potpunije ovu svrhu polučiti, čim ima više zajedničkih biljega s onim arhetypom, čija je slika, jer tim će si laglje i točnije naša duša onaj arhetyp stvoriti koji lebdi u duši umjetnikovoj« (str. 281). Taj koncept ne leži toliko u aristotelovsko-tomističkoj tradiciji koja se osjeća u Kržanovom racionalizmu nego je bliži platonsko-krotinskoj varijaciji s približavanjem gotovo nekim posve modernim koncepcijama estetičke sugestije, uživljanja i simbolizma - izgubljenih, utopljenih u tradicionalnoj terminologiji, a dakako i dosljednom Kržanovom vezivanju umjetnosti na ljepotu i - razum.

Kržan čak izriče tvrdnje kako je »život osobito vrelo ljepote« pa je svaka stvar ili umjetnina »tim ljepša i dražesnija, čim ima u njoj više života« (str. 274). »Jer što je vriedna slika, ako joj nezna umjetnik ulijati iskru života?« »Što su vriedne Haydnove symphonie ili Beethovenove sonate, ako neima prava umjetnika da ih oživi. Istim načinom najkrasnije drame i tragedije nečine velika utiska ako ih hrđavi glumci izvađaju« (str. 275). No uza sve to i u svemu ostaje Kržan vjeran okosnici svojih estetičkih teza ustrajući s tvrdnjom kako je »liepim umjetnostim najglavnija pogodba spoznavajuća sila«, pa »razum kao najplemenitija i najsavršenija spoznavajuća sila mora imati uvijek prvenstvo, te zato mora liepa umjetnost sveudilj na nju gledati, da joj čim bolje zadovolji uz pripomoć nižih spoznavajućih sila, naime sjetila i razmnive« (str. 282).

Estetika i ukus

S obzirom na različite moguće načine prosudbe ljepote i umjetnosti već je rečeno kako Kržan akceptira i tumači njihovu varijabilnu realnost. Budući da su načelni razlozi ranije spomenuti, valja ih samo povezati s tradicionalnim pojmom *ukusa*.

Po Kržanu ukus »nije, kako bi neki htjeli, posebna sila ljudske narave, kojoj je predmetom ljepota. Niti on ne leži u samih sjetilima, niti u samoj razumnivi (tj. mašti, fantaziji), ni u samom razumu. Niti je proizvod ovog ili onog nagona ili pojav ovoga ili onoga čuvstva« (str. 283). »Ukus jest rezultat više činjenica« od kojih prije svega podrazumijeva ne jednu nego sve spoznavajuće sile. Kako su one »što se bitnosti tiče, u svih ljudi jednake«, nastaje pitanje otkud razlike u prosudbama, pa i estetskim. Kržan taksativno navodi tri grupe razlika: prvo priznaje individualne razlike, drugo utjecaj čuvstvenih dispozicija jer se ukus »neproteže samo na spoznavajuće sile nego i na srce, gdje se sveudilj roje različna čustva« (str. 285), te

napokon treće jer se »sama ljepota u različitoj mjeri i formi prikazuje« (str. 283).

Unatoč tim varijacijama, ipak »nije skroz istinita ona latinska izreka de gustibus non est disputandum«. Premda sudovi o umjetninama i ljepoti mogu biti različiti »to se ipak neda tajiti, da i ljepota ima nekih stalnih zakona, po kojih se mora ravnati ukus, tako da ako ih ostavi, velimo da je pokvaren. Zakoni o dobrom ukusu proiziču iz onih načela, na kojih se osniva ljepota« (str. 285). Kržan, dosljedan u racionalizmu i logičnoj konzekventnosti, ne zaobilazi rezimirati čitavo izlaganje i »clare et distincte« dati odrednice ukusa, praktičnu definiciju: »Dvie su glavne biljege, po kojih možemo razpoznati pravu od prividne ljepote, te dosljedno razlikovati dobar od pokvarena ukusa. Prvo, sve što je liepo, mora biti u suglasju s razumom i s njegovim očevidnim načeli tj. s istinom, drugo, sve što je liepo, mora odgovoriti ljudskoj naravi, na koliko poznajemo njezine nepromienljive zakone, na kojih postoji te se usavršuje celokupni ljudski život« (str. 287 kurzivi u citatu ZP). No kao što i »naš um može u bludnju pasti... isto se tako može i ukus pokvariti... Samo izkustvom, naukom i vježbom možemo postići dobar, fin i mnogostran ukus« - staro je klasicističko pravilo, no i moderno načelo kad se ukus ne smatra naprosto nečim prirođenim i socijalno ili biološki do kraja uvjetovanim.

Generalni je zaključak za estetiku kao cjelinu: »Premda rado dopuštamo, da i dobar ukus ima pravednih slobodina, otud ipak nesliedi da neima stalnih zakona i pravila po kojih se ravna«, jer »valjana esthetika mora pravila koja sliedi dobar ukus, izvadjati iz onih mudrostovnih načela, na kojih se osniva ljepota; a ne svojevoljno izmišljati zakone« (str. 286). U izrečenoj tezi sugerira se kritički stav kako spram spekulativnog estetičkog idealizma kao i očito spram često nevjerovatnih oscilacija i relativiziranja »empirijskih«, pa i pozitivističkih »znanstvenih« deskripcija; jedino što je u toj »kritičnosti« ostalo tacite, implicitno jest apriorno racionalističko polazište, a dakako, deduktivno izvedeno i u svim glavnim, završnim tezama neokrnjeno sačuvan racionalizam.

Rezultati

„Razprava o ljepoti“
Za Kržana pedesetak stranica njegovog estetičkog traktata očito nisu samo plod razmišljanja u dokolici, nego učen i angažman s ciljem, koji je on smatrao postignutim. Oporavanje Darwinove teorije, u ovom slučaju teza koje zalaze u estetičko područje. Budući da je ljepota konstituirana razumom i da je razum isto tako njena prosudbena kao i uopće spoznajna, doživljajna instanca to Darwin ni u kojem slučaju nema pravo životinjama propisivati estetičke sposobnosti u bilo kakvoj uzročno-posljednjoj ili samo analogijskoj sprezi s estetičkom sferom prave ljepote. Kržan je očito

bio uvjeren kako traktat znači efikasno suzbijanje prodiranja darwinističkih teza u hrvatski duhovnoznanstveni i uopće kulturni prostor. Njegovo stanovište ima jasno zaokruženu poziciju iskazom: »Samosviest nas sveudilj osvjedočava da imamo dvie glavne plemenite i uzvišene duševne sile, razum i slobodnu volju. One čovjeku zajamčuju prvo mjesto medj svim stvarovi na zemlji; one mu krče put u svemu što je istinito, liepo i dobro; one kraljuju nad inim mnogovrstnim silami, kojima je urešena ljudska narav« (II.knjiga, 1877, str. 137., kurzivi u citatu ZP).

Kulturno-povijesno, a i za povijest znanosti svakako će biti korisno razmatrati Kržanov udio u kompleksu recepcije, kritičke i nekritičke, darwinističkog pozitivizma u Hrvatskoj. Unatoč tome, sa estetičkog stanovišta i povijesti hrvatske estetike, tema darwinizma u sprezi s Kržanom neznatnijeg je značenja, pa s tog aspekta za nas ne nosi neke naročite historiografske, pa ni problemske rezultate. Premda, valja dodati, kako se ne može i ne smije prešutjeti da evolucionizam u Hrvatskoj ostavlja stanovite tragove i na estetičkom planu (možda i previše ideološko-popularizatorski kod Trstenjaka, ili, ozbiljnije, no više u Spencerovoj provenienciji kod Ljudevita Dvornikovića).

Pravi, dublji rezultat jednog ozbiljnijeg uvida u Kržanovo estetičko razmatranje je temeljno historiografske prirode s mogućom hermeneutikom otkrivanja problema implicitnih za moderni svijet, njegovo shvaćanje ljepote i umjetnosti u cjelini. Ne bez povijesno doveznih točaka, što su kao sedimentirana stjecišta iz velike zapadnoeuropske povijesne tradicije nađoše u Kržanovoj estetičkoj raspravi, s projekcijom, bilo to nekom uvjerljivo ili ne, u desetljeća i stoljeća što slijede.

Prije svega valja konstatirati kako je Kržanova *Razprava o ljepoti* uzorno pisan teorijski estetički traktat: u hrvatskom jeziku jedan je od rijetkih što ih se može navesti kao paradigmu jasnoće i dosljednosti, dakle izvedbe, bez obzira kako se i koliko slagali s tezama ili ne. Povijesno je u hrvatskom kultumom krugu kronološki također interesantno situiran između Jurkovićevo traktata *Ob estetičkih pojmova uzvišena* 1870 i Kršnjavijeve *Dvie radnje o umjetnosti*, 1876, pri čemu je navlastito upozoriti osobito na prvu Kršnjavijevu »radnju« s naslovom *O slikovnoj ljepoti*. Kržan se tim relacijama i tematski, a i metodološki razlikuje, zauzimajući zasebno mjesto. Dok se kod Jurkovića čuju blijedi odjeci Kanta i nešto jasniji Herbarta, i dok je Kršnjavi uz orginalne proplamsaje u toj fazi još dosljedni herbarist, Kržana nije dovoljno naprosto kvalificirati kao aristotelovsko-(neo)tomističku liniju, kao što mu se naprosto ne može pripisati kartezijanizam ili racionalizam prosvjetiteljstva, premda su obje komponente nazočne. Određeniji odgovor svakako će dati potanki studij Kržanova djela kao cjeline, jer u neprekidnom dijalogu sa suvremenim pozitivizmom, naturalizmom ili materijalizmom taj kontakt nije mogao biti bez traga. Na sve smo to već tu i tamo naprijed upozorili, pa valja dodati kako je

Kržanov estetički aspekt vjerojatno najplodnije kvalificirati po velikoj klasicističkoj tradiciji, mada se, začudo, Kržan ne poziva ni na Horacija ni na Boileauovu *L'Art Poétique* (Lijepo je samo ono što je istinito, a do istine se dakako dolazi razumom); ne poziva se ni na vrijednog hrvatskog estetičara, Christophora Staya, čiji je spis *De poesi didascalica dialogus* Kržan mogao poznavati s obzirom na svoj studij u Rimu.

Osebniji historiografski rezultat za povijest hrvatske estetike sastoji se u konstataciji postojanja jednog radikalno racionalističkog estetičkog traktata, koji u svojoj (neo)klasicističkoj varijanti stoji u neposrednom dodiru sa suvremenim pozitivizmom i scientizmom 19. stoljeća.

Ima li takva gola konstatacija nekog smisla ili je samo suha, siromašna, možda malo bizarna i po nekima bi već brzopletu bila proglašena - »zakašnjela« činja? Ipak ona ne samo što produbljuje, nego čak u jednom nimalo nevažnom aspektu omogućuje novu hermeneutičku dimenziju jedne važne linije hrvatske umjetničke i estetičke orijentacije.

Historiografske antiteze

Mnogi su čitali, a citiralo se bezbroj puta, jedno mjesto kod Krleže, a da se zapravo nije ni pokušalo razanalizirati gromke, zahuktale riječi s pokušajem adekvatne aplikacije. Mjesto nije nepoznato i ono u izvorniku iz 1933 glasi: »Već više od dvije stotina godina javlja se u Europi Razum i kao što se u životu sve odvija po jednom jedinom regulativu na liniji snage i otpora tako i Razum pokazuje iz dana u dan jaču tendenciju da potlači ljepotu. Ljepota je već cijepljena razumom i ima pet do sedam decenija što leži u visokim groznicama od posljedica te sudbonosne racionalne injekcije«. To su dakako riječi Krležinog *Predgovora podravske motivima* (str. 13) gdje čitamo još decidiranije formulacije: »Stvarati umjetnički nadareno znači podavati se životnim nagonima, a pitanje stvaralačkog dara nije pitanje mozga i razuma« (str. 14), pa je, po mišljenju Krleže, »jedna od najtežih i protuprirodnih zabluda kada se misli da je moguće to micanje ljudskih ljepota regulirati razumom« (str. 14).

Krleža očito ima pred očima cjelinu europskog zbivanja, cjelinu novovjekovlja, epohu rastućeg racionalizma od Descartesa i francuskog prosvjetiteljstva dalje, racionalizaciju života kao opasnu ograničenost i osiromašenje, pa i obezvrjeđenje do bescilnosti, Krleža smjera na različite oblike »racionalno« smislenih tendencija umjetnosti - ali čini se još ne prepoznaje opasnosti totalne racionalizacije modernog tehničkog svijeta, prem se nije baš s naklonošću odnosio spram futurizma.

Međutim, dok se tako inzistira da Krleža široko zahvaća u europske probleme uvijek izgleda kao da u domaćoj povijesti nema mjesta nikakvim

aplikacijama. Krleža vjerojatno nije poznao ni estetički tekst Christophora Staya nastao prije dva stoljeća, niti Kržanov samo pola stoljeća prije Krležine tirade. A ipak, unatoč tome Krleža gotovo kao da će aludirati na Staya onim »već više od dvije stotine godina« i gotovo da točno kaže kako »ima već pet do sedam decenija...« od nastupa pozitivizma i u hrvatskim kulturnim krugovima te upravo isto toliko i od radikalnog estetičkog racionalizma Kržanovog. Ono, na što cilja Krleža samo u nekoj tamo dalekoj, velikoj, nama nepoznatoj i tek obećanoj zemlji zbiva se i s Hrvatima, pa čak i tu kod kuće, na kućnom pragu. Ono isto što i u Europi: isti problem, s variranim preformulacijama, no identičan u biti: problem razuma i umjetnosti, estetike racionalističke i pozitivističke, koja je s jedne strane tradicionalna, no s druge projekcija i apsolutizacija dominacije prodora racionaliteta u svekoliki moderni svijet i život, ne tek jedino umjetnost. A povika je samo verbalna, čak poza, ukoliko se stvari ne zahvate u temelju, bitno, kako to nalažu napori modernih, onih najboljih nastojanja filozofije 20. stoljeća.

U Hrvatskoj se, naime, već prije no što se Krleža glasno angažirao tridesetih godina 20. stoljeća, za vrijeme prošlostoljetnog fin de siècle javio svojim blagim odmjerenim razmatranjima Gjuro Arnold: »Logičko poimanje obuhvata doista čitav svijet, ali ga ne obuhvata s one strane, s koje to čini poimanje ljepotno. Velika je naime razlika, da li tko razmatra pojave prirode i umjetnosti tako da ih naprosto umom shvata ili pak ih motri na taj način, da one povrh toga u nama bude čuvstvo ljepote i uzvišenosti« (*Psihologija*, 1893, Dio III, pogl. 11., str. 98). Isto uostalom, samo još određenije, zajedno s tezom »potenciranog života« kao direktni preteča Krleži, pisao je 1911 Matoš u eseju *Theophil Gautier*. »... ljepota, vječna i topla kao luč modernog doba, ljepota Perikla, Venecije i V. Hugoa, ima kao ostvarenje potenciranog života svu onu energiju koju nam često misao uskraćuje i hamletski oduzima«; (kurzivi u citatu ZP). I dok Matoš jasno ukazuje na insuficijenciju i čak negativni naboj racionalnog spram estetskog, dotle kod Arnolda uistinu bez pretjerivanja kao da čitamo blagu anticipaciju o potrebi da se heidegerijanski uspostavi relacija pjevanja i mišljenja. Dakako ne više u horizontu racionalizma ili pukog subjektivizma, nego egzistencijski esencijalno, povijesno.

Ipak razum

Pa dok se kritika jednog tako radikalnog racionalizma kao što je Kržanov čini laka i gotovo samorazumljiva, utoliko lakša ukoliko se procjeni kao puki tradicionalizam i dogmatizam, to stvar ipak nije sasvim jednostavna. Kako, naime, treba komentirati stvari kad recimo čujemo ili čitamo, ne Horacija ili Boileaua, nego kod Shakespearea, kad Hamlet (III čin, II prizor) daje

upute glumcima: »neka vam razum bude učiteljem"! A Shakespeare nije nikakav »zadrti« racionalist. Zašto Winckelmann u djelu *Gedanken über die Nachahmung griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei* 1755 sasvim se neracionalno, u ime razuma, služi metaforom: »Der Pinsel den der Künstler führt soll in Verstand getunken werden"; (kist, kojeg - pravil - umjetnik vodi, mora biti umočen u razum). Dobro, reći će se: klasicizam. Ali, za 20. stoljeće čitamo: »Francuski katolički konzervativni filozof Maurice Blondel (1861-1949) ustaje protiv precjenjivanja intuicije (kod Bergsona) i zahtijeva rehabilitaciju racionalnog mišljenja... zahtijeva priznanje primata pojmovnog mišljenja pred intuicijom, čija glorifikacija nije drugo do 'mračni misticizam'« (Grlić, *Estetika*, IV, 1979, str. 126). Pa dok Blondelu Grlić racionalizam može denuncirati etiketom »katoličkog konzervativnog filozofa«, dotle naljepnica konzervativizma ne može diskvalificirati Adorna, kojemu u estetičkoj sferi, ako je o umjetnosti riječ, pojmom trebamo nadmašiti pojam. I dok je »za Adorna umjetničko djelo prividno-osjetilna nazočnost nečega što se ne može ni misliti ni prikazati« (A. Wellmer), to ipak valja podsjetiti na kontrapunkt da vjerojatno najveći majstor i zagovarač »pojma«, prethodnik i dijelom učitelj Adorna, Hegel, kaže kako ništa veliko u povijesti, političkoj, dakako, no možemo dodati još i umjetničkoj, nije nastalo bez velike strasti. Ali dok Adornovi zahtjevi stoljeće poslije Hegela, i kad ga spominje i kad ga prešućuje, još zvuče učeno dijalektički, dotle je progresivac i avangardist kakav je bio Brecht sasvim priprosto, banalno i gotovo brutalno doslovan: umjetnosti je potreban razum, da se odupre pogubnom estetskom emocionalizmu koji je konstituivan momenat estetizacije nacional-socijalizma i fašizma. (Sic!?) Tako je doista pisao Brecht. I koliko smo tad napredovali ako za Lyotarda »umjetnost postaje aluziono ukazivanje na nešto što se može misliti, ali se ne može prikazati« (Wellmer)?

Problem relacije razuma i umjetnosti dakle, ostaje, postoji, bez obzira uzima li ga se iz tradicije i samo kao tradiciju ili pak u sasvim novim pojavama. Uz sve oprezne distinkcije, ipak i u modernoj estetici, teoriji, odnosno umjetnosti postoji postuliranje razuma. Racionalizam. I dok bi se Krleža lako odrekao svojih zemljaka, Hrvata Ch. Staya ili Kržana, oba-dvojice svećenika, pa ako bi se odrekao i svog političkog srodnika i suvremenika Brechta, Shakespearea se, uvjereni smo, ne bi odrekao. U tom i jest problem.

Ne Descartesova skepsa, nego ironija

S obzirom da se danas, svršetkom 20. stoljeća - što je istaknuto kao introdukcija za ovaj ogled - svi, sa svih strana, u cjelokupnom tisku, preko

svih moćnih elektronskih medija, sa svih govornica u politici i ekonomici, u lokalnim i svjetskim gremijima, pa dakle i u Hrvatskoj, uporno pozivaju na razum s tvrdnjama kako razum treba i mora pobijediti, mogli bismo mirno proglasiti Kržanovu *Razpravu o ljepoti* modernom, ili bar aktuelnom u ovom prijelaznom razdoblju ovostoljetnog fin de sièclea. Doduše u tom prizivanju na razum, u toj sveopćoj mudroslovnoj preporuci racionalizacije - za koju većina ipak očito ne zna kako je za cijeli moderni nam svijet i život već ona davno, »znanstveno« provedena - u tom prisizanju modernih oratora i terapeuta našeg opstanka, nitko ne postavlja pitanje: koji razum, kakav razum, koliki razum, pa u krajnjoj liniji čak i čiji razum. Zar nije već i Kržan upozorio da su doduše »spoznavajuće sile« za sve ljude u bitnom jednake, ali da postoje individualne razlike, od obrazovanja, opsega i dosega, pa do inih drugih komplikacija od čega tek zavise ne samo estetičke razlike i različiti sudovi ukusa nego i mudroslovne spoznaje. Kržan je utoliko oprezniji u svom totalnom racionalizmu za razliku od tako entuzijastičkog bezrezervnog povjerenja intelektualnog tutorstva svijeta svršetkom 20. stoljeća.

Kad već razum tako sudbonosno suodređuje moderno nam doba, dužnost nam je podsjetiti kako je ta dijagnoza izgledala kod začetnika epohe, René Descartesa: »Nijedna stvar na svijetu nije bolje raspodjeljena nego zdrav razum, jer svatko smatra da ga ima u tolikoj mjeri, te čak i oni, koje je najteže zadovoljiti u svemu drugome, nemaju običaj da ga žele više nego li ga imaju« (*Rasprava o metodi*, zagrebački prijevod 1951, str. 11). Unatoč evidentno serioznim i dobrim nakanama Cartesiusovim, nije moguće ukloniti iz ove uvodne premise trag ironije, a iz perspektive svršetka 20. stoljeća i u hrvatskoj kulturnoj povijesti osuđenosti na balkanske zagrljaje usred Europe, u tako nam neblagonaklonoj toj istoj Europi, crtu cinizma: sarkazma. Dobričina Cartesius nije, naime, sumnjao da bi ljudi doista bili bez pameti, bez razuma, nego je bio uvjeren da zapravo treba povesti računa o njegovoj primjeni. Bila bi stvar vrlo jednostavna, ukoliko je tek o tome riječ, prem ni u tom slučaju ne znamo na koji, kakav, čiji tribunal uložiti prizive.

Osporavanje modernosti

Živimo i osuđeni smo živjeti u modernom svijetu »pobjede razuma nad prirodom«, svijetu što ga predominantno suodređuje ljudski razum, što će reći znanost, a po njoj (ili obrnuto) i tehnika. Jer tehne, makar i samo jedino kao umijeće, već je kod Aristotela »nešto što je prema razumu«, prema pravilima razuma. Usprkos tome, ili baš zato, bit će malo tko među ljudima koji se bave umjetnošću *ex professo*, da o umjetnicima i ne

govorimo, koji ne bi spontano porekao ispravnost, a još više »modernost« Kržanovog estetičkog racionalizma. No upravo će se svi oni, ako zatreba, ukoliko ih zapitamo za bit i smisao umjetnosti, teatra recimo, pa glazbe, no i filma, želimo li govoriti o doista modernim fenomenima, umjesto »spekulativnih« odgovora pozvati na sasvim opća, gotovo trivijalna mjesta teatrologije, muzikologije, filmologije, itd, dakle na čak jedva formirane i određive »znanosti«, ali, na upravo nezadrživo modernu i suvremenu povijesnu tendenciju da se umjetnost podvrgne znanosti; ergo racionalnim principima, razumu. Pa i oni koji se vehementno budu pozivali na iracionalno i podsvjesno kao temelj umjetnosti, »otkrivajući« nadrealnu dimenziju, momente fantastičnosti, oniričnosti, ludičnosti, ponavljaju ta mršava određenja samo kao simplificirane derivate jednako tako simplificiranih, a možda i problematičnih znanosti (»Podsvijest« u psihoanalizi, psihologiji odnosno psihijatriji daleko je od egzaktnog pojma, a ipak nije ništa drugo do li riječ, s ambicijom znanstvenog digniteta, znanstvenog pojma i termina). Uostalom, nije li već od vremena realizma i naturalizma, pa čak i toliko slavljene vedrine, slobode i ljepote impresionizma umjetnost postala povijesno neopozivo - *ancillom scientiae*!? Zagrljaja razuma i znanosti, te sudbonosne »racionalne injekcije« Zapada ne može se umjetnost i ljepota osloboditi pukom negacijom nakon što je racionalno-proračunsko-projekttni tehnički pristup u antropocentričnoj apsolutnoj subjektivizaciji svemu što jest filozofijski otkriven u planetarnim razmjerima.

Korespondiranje Kržanovih racionalističkih teza s našim vremenom, s razdobljem fin de sièclea 20. stoljeća, u kojem se lakomisleno (ali ne bez fatalnih posljedica) manipulira s razumom i znanosti, nije razlogom da se zbog racionalističke okosnice *Razprave o ljepoti* njegov estetički stav interpretira kao moderan. Ali ga itekako valja ozbiljno uzeti u kontekstu pripadnog mu povijesnog mjesta i vremena, zajedno sa specifikumom hrvatske kulturne povijesti, no i šire, povijesti modernog doba uopće. Kržanov spis je važan teorijsko-filozofski povijesno-estetički dokument, koji nije naprosto jedan »zastarjeli tekst« nego »rasprava« koja povlači sobom lavinu problema što ih ona implicira za stoljeće prije, pa i stoljeće poslije svog nastanka. Za pažljivog čitatelja je inspirativna, jer ne zaobilazi ono što teorijski u drugoj polovici 20. stoljeća propada u šutnji, ono što se filozofski dotiče rijetko ili se simplificira do nelagode i uvredljivosti.

S podsjećanjem na okolnost kako Kržanov spis nije naprosto neki zastarjeli i u konvencije prošlosti uronjen traktat valja na kraju još dodatno posebno izričito upozoriti - prem je to ranije usput učinjeno - na karakter Kržanovog estetičkog shvaćanja po kojem se razumom kod njega nije zapostavljalo više vrijednosti i nadosjetilne aspekte ili komponente ljepote, no zbog čega Kržan u svojim estetičkim nazorima ne odlazi zato u ekstrem kao primjerice njegov suvremenik Stöckl za kojega je »ljepota svojstvo stvari, ali takvo, koje je nadosjetilne prirode i dohvatljivo samo umom« (*Grundriss der Aesthetik*, Mainz 1871 i 1874). Premda Kržan nepokolebljivo

tvrdi kako ljepota ima i osjetilnu komponentu, a umjetnost se u priopćavanju ljepote mora »utisnuti u tvar«, on će jasno napisati kako je »velika sramota za svakoga, koj samo razabire što je liepo po ugodnih sjetilnih utiscih, nepoznavajuć nebeskih visina do kojih dopire ljepota« (str. 243).

Radikalizirani racionalizam u okviru »spoznavajućih sila« kako ih artikulira Kržan potiče zapravo generalno filozofijsko pitanje o instrumentima, organonu pristupa svijetu, spoznajama, pa i estetičkim fenomenima. Temeljno je to pitanje koje se može postaviti bezazleno i riješiti naivno poput Pascala tezom »da mi spoznajemo istine ne samo razumom, nego i srcem«, ali također i u svjetlu moderne emocionalne fenomenologije u varijanti jednog Maxa Schellera kojemu je čovjek *ens amans* tako da se a priori može uspostaviti jedan »materijalni« (=sadržajni) kako općeljudski, čovječanski, tako individualno-nacionalni odnosno personalni »Rangordnung«, jedna hijerarhija vrijednosti u kojoj su preferencije legitimne, istinite i prave, djelotvorne, ali ne tek pragmatično, i ne samo i jedino preko znanstvene ili tehničke utilitarne potvrde. Bez otvaranja tih novih dimenzija i njihovog svjetla u slojevima egzistencijalnih horizonata modernog doba, čovjeka i njegove povijesti, nema odgovora na uzaludnu začudenost da u zaglušnoj povici kako treba »pobijediti razum« i »razumno ponašanje« nitko ni ne spominje da bi se možda istodobno trebalo pozivati na »osjećaj pravde«, »osjećaj časti«, »ljubav«, »čuvstvo ponosa«, uopće na različite sfere ideala i plemenitosti, koji ne moraju biti lišene razboritog utiliteta i pragmatičnosti: ali se zato primjerice »nacionalni osjećaj«, kod Hrvata dakako (na temelju kojeg razuma i kakve to znanosti?!) proglašava tako reći ontološkim zlom, a ljubav, ukoliko u svojim idealnijim formama nije potonula u ideologizacijama i licemjerju, u novije doba čak i u seksu oduzima pravo na prisnu i lirsku ljepotu. I pravo na prokreativnost. A što je najkarakterističnije, u sveopćim zaklinjanjima u razum i znanost, jedva da se još čuje riječ *istina*. Postoji li zaista samo jedna i to razumna, znanstvena istina? Ili moramo pitati: koja istina, kakva istina, čija istina; istina kakve znanosti, čije znanosti? Nisu li, primjerice, u proteklih stoljeće i pol »znanstvene« istine »znanstvene filologije« zajedno s ostalim »pozitivnim« znanostima uporno upropaštavale hrvatski jezik želeći ga likvidirati »znanstveno« ili bar što više udaljiti od njegove autentične hrvatske izvornosti? Jer materinji, pa i književni jezik nisu znanstvene činjenice, s tim da ipak držimo kako im razum može i čak treba pomoći, ali zato ih ne treba - »pobijediti«.

Pa kad Kržan pri kraju svoje rasprave smatra kako je pobio estetičke teze Darwinove i osporio mogućnost estetičkog darwinizma zatvorenog u nagone i osjetilnosti, očevidno dokazavši »da se ljepota ne proteže samo na sjetila sluha i vida, nego i na višu spoznavajuću silu« (sre. 289), što će reći da u vrijednosnoj hijerarhiji postoje i više forme ljepote i umjetnosti, to se uz pitanje vrijednosne hijerarhije, aksioloških, aestimativnih sudova,

nameće tad i pitanje hijerarhije odnosno fundamentalnosti spoznajnih moći. Doista je, naime, pitanje je li »razum«, za koji se odlučio Kržan, ili uostalom razum u bilo kojoj opciji od Decartesa pa do ma koje varijante razuma političko-ekonomskih i znanstvenih postulata na pragu 21. stoljeća zaista prava, pravedna, jedina i najveća, samodovoljna i najadekvatnija ili barem jedina moguća autentična instanca? Je li tad umjetnost, kad nije znanost, doista čsamo *iskaz* osjećaja?

Alternativa estetičke intuicije

Dakako, ništa se ne rješava ukoliko se čitav problem jednostavno preobrne - u iracionalizam. Zato je okretanje leđa razumu i pravom znanju ne samo pad u primitivizam, nego i opasni nihilizam. S druge strane stoji primitivno precijenjivanje razuma. Obilje iracionalističkog nasilja kao posljedice dominacije racionalizma dovoljna su instancija negativna. Razum je, naime, nešto ljudsko, možda »i suviše ljudsko«, pa dok jedni u njemu vide dar Božji, svjetlost božanskog, nije manji broj onih koji u njemu bilo u religijskoj ili sekulariziranoj verziji vide zlo ubrano sa drva spoznaje iz tašte želje da budemo kao Bog (ili bogovi), pa stoga opterećeni faustovskim prokletstvom. Uostalom, djeluje više kao misaona figura druge polovice 20. stoljeća nego uvjerljiva mogućnost kako nam ne preostaje ništa drugo nego razumom prevladati razum. Ili nas, kako je rekao Heidegger, samo još (jedan) Bog može spasiti.

Povijesno u Hrvatskoj, a i u Europi, desetljeće-dva poslije Kržana, vidjeli smo, već i prije Krležinih glasnih protesta hrvatska estetička misao zauzela je distancu: glavnom preokupacijom postaje čuvstvo, Stimmung, duša i doživljaj. U egzaktnim ambicijama to će se svesti na psihologiju (različitih provenijencija!), a u filozofiji dobiti strože forme pomaka prema - intuiciji (B. Croce, H. Bergson), kakve se teže udomaćuju i u Hrvatskoj. I nisu samo antiteza tradiciji racionalizma, te dakako i metafizičkog (nerijetko teološkog) idealizma, nego upravo sve jačoj tradiciji - pozitivizma. No koliko god bio naglašen primat intuicije, ona je ipak samo jedna »od više vrsti spoznavajućih sila« kako bi rekao Kržan. Stoga čak ni u konzekventnim varijantama intucionizma ne će se moći u sferi estetičkog proći bez racionalnih, racionalističkih, intelektualističkih, pojmovnih participacija. Tako Albert Haler, slijedeći Crocea, zna kako je kritici, dakle pri argumentiranom izricanju estetičkog vrijednosnog suda, kako je doživljaju potrebna intelektualna, logična, pojmovna nadgradnja izgrađenog estetičkog koncepta, jer je kritičar »umjetniku pridodan filozof«! Zato će i Josip Bogner, pišući o Thibaudetu, koji u *Fiziologiji kritike* slijedi Bergsona, pa mu »glavni kriterij kritike postaje intuicija« u kojoj je »svaki racionalistički

dogmatizam isključen« te »kritika postaje stvaralačka onda kad, živo, životno izrazi 'elan vital' jednog duha«, na kraju ipak morati upozoriti kako »Thibaudetova (tj. bergsonijanska, intuicionistička - op.ZP) kritika... nije impresionistička, nije kritika ukusa i utiska - jer ona traži osim ukusa jedan plus - traži intelekt« (Bogner u »Hrvatskom kolu«, 1936).

Vidljivo je kako Kržanovo forsiranje razuma u prvi plan estetičke tematike i hijerarhijsko isticanje primata nije nešto slučajno što pada u sferu sporednog, nego povijesno izvire iz, moglo bismo reći, estetičke Kantovog »kopernikanskog obrata«, te za ovdje razmatran problem dalekosežno započinje dilemom: prethodi li doživljaj, osjećaj ili čuvstvo ugone donošenju estetičkog suda ili estetički sud prethodi doživljajima estetičke ugone? Drugim riječima: izaziva li pristup lijepom i umjetnosti osjećaj ugone i zadovoljstva, predaje li nas prepuštanju estetičkim čuvstvima tek nakon što smo tu ljepotu spoznali tj. o ljepoti donijeli sud, ili, tomu obratno zato što ljepota i umjetnost izaziva naš doživljaj donosimo pozitivan ili negativan sud? Znamo da se Kant priklonio intelektualističkom rješenju, što ni u kojem slučaju ne kaže da je Kržan bio kantovac, nego govori kako ni Kržanov pojednostavljeni, pa i ekstremni estetički racionalizam ne ispada izvan glavnih tijekova europske misli. Pripada istom kompleksu, istoj tradiciji.

Zaključne napomene

I tako se razum iz male Kržanove *Razprave o ljepoti* u velikim europskim filozofemima i estetikama, zaobilazno, »na mala vrata« opet pridružuje autonomnoj estetičkoj i umjetničkoj sferi. Nije sve, dakle, tako jednostavno, kako u prvi mah izgleda. I dakako, problem nije tim varijacijama ni u malim ni u velikim potezima - riješen. Niti su ova razmatranja pisana radi opravdavanja ove ili one pojedinačne ili temeljne Kržanove teze. Uronjena u stariju tradiciju, no i suzvučje svojem vremenu, u odzvuku na sebi suvremena strujanja ne bez odbljeska, refleksa i reperkusija za dijalog u sklopu različitih (budućih) navedenih estetičkih opcija Kržanov spis jest i ostaje teorijski uzorno pisan misaoni, filozofijski dokument svoga doba, no utoliko i povijesno autentičan, u pratnji makar tu i tamo skromnijih svojih mogućnosti, ali sposoban da ipak sasvim pouzdano pokrene, anticipativno, kompleksnost estetičke problematike, koja potječući iz glavnih struja europskog konteksta u nekim oštrim aspektima svojih kriza seže do u sam svršetak 20. stoljeća. Zato u Kržanovoj *Razpravi o ljepoti*, u njegovim »nekadašnjim« oštroumnim izvodima i za današnji »moderni« svijet zastrašujuće dominacije teorijske, ideološke i političke, pa i filozofske nedosljednosti, može doista izgledati »strašnom« po svojim konzekvencijama *dosljednost* radikalnog estetičkog racionalizma ovog »strašnog Hrvata« 19.

stoljeća. No baš zato moderna lektira i moderno proučavanje Kržanove *Razprave* u njoj ne treba i ne smije vidjeti samo arhivski primjerak estetičkog traktata, nego što je moguće više uočiti plodotvornost pravih problema kako se oni dadu itekako vidjeti kroz prizmu moderne hermeneutičke metodologije »stapanja horizonata«.

Art-izam AGM-a

ili o tome

Kako je Antun Gustav Matoš
shvaćao i tumačio umjetnost

1.

Posvetivši se umjetnosti Matoš nije bio u dvoumici može li ili ne dva puta stupiti u istu rijeku. Odlučivši se za nju, za trajnu mijenu i prolaznost njenih neprolaznih čari, za ljepotu i čarobnu snagu imaginiranja riječju, no i očaj što vreba pritajen u njenom prividu, odlučio se zauvijek. Tako se i on usudio usudu pogledati u lice. Književnost mu postade sudbinom, a on za nju, za hrvatsku književnost, sudbonosnim. Antunu Gustavu Matošu naime - kako sam reče šaleći se s podnaslovom uglednog, starog čas više čas manje časnog hrvatskog književnog časopisa »Vienac« - umjetnost ne bijaše ni »zabava ni pouka«¹.

Djelujući svršetkom 19. i početkom 20. stoljeća Matoš je i vremenom, a i nizom odlika svog literarnog stvaralaštva usporedan - što još ne znači istovjetan - s ondašnjim stilskim, no i estetičkim kompleksom po imenu Moderna. Pokret je bio zahvatio kulturni život Europe, pa i Amerike, te nije čudo što je dopirao i u Hrvatsku. Nova shvaćanja dodoše do vrhunca i navlastitog izražaja u jednoj od tada brojnih struja na području likovnih, a posredno i ostalih umjetnosti: u slavnom, danas rehabilitiranom i revaloriziranom, a jučer još zajedno s tzv. »historijskim stilovima« preziranom "Jugendstil«-u, (art nouveau), odnosno, kako ga se u bečkoj i Münchenskoj utjecajnoj sferi unutar bivše Austro-Ugarske Monarhije zvalo u wienér-agramerskoj varijanti, »secesija«. Naročite prisutnosti likovnih umjetnosti Matoš je bio i sam potpuno svjestan; okolnost, koja je, uz ostalo, pogodovala da Matoš u Hrvatskoj bude jedan od prvih - no i rijetkih - književnika ozbiljnog interesa i suvisle prosudbe slikarstva i kiparstva: »Dok je ilirski i pravaški pokret bio u najboljem slučaju tek literaran i

¹ A.G. Matoš, *Antologija hrvatskih pripovjedača*, Savremenik 1913. Citirano prema: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 66, Zagreb 1967; A.G. Matoš, III, str. 163. (U ostalim bilješkama bit će navedeno kraticom: PSHK, AGM).

političan, tek struja nazvana 'modernističkom' ne bijaše samo težnja za najširoom umjetničkom kulturom, već je uvelike za kratko vrijeme ostvarila pokret slikarski i kiparski, dostojan mnogo većih naroda: plastički pokret koji nesumnjivo stoji iznad naše prosječne inteligencije, pruživši nam nekoliko umjetnika najšire, europske vrijednosti².

Matoš međutim ne pripada pokretu hrvatske Moderne, ni književno, ni likovno. Nije mu sudionikom ni propagatorom. Nadmašuje i formalne i sadržajne okvire pojedinih »izama«, dok vremenske granice suodređuje artikulacijom vlastitog opusa. U sukobu »starih« i »mladih« ne svrstava se ni na jednu ni na drugu stranu. Pri diferenciranju struja što nastaju pod utjecajem različitih središta - Beča, Praga, Münchena i dijelom Italije - ne priklanja se ni jednoj. U svoja naziranja uključuje teze - one prihvatljive - svih stanovišta, naginjući zapravo ipak više bečkomünchenskoj varijanti. On sam definitivno uvodi, vrativši se iz Pariza, treći (odnosno »peti«!), francuski utjecaj. Nije to prvi put što se utjecaj Pariza javlja u Hrvatskoj kulturi, a niti je to bila tek još samo jedna nijansa, jedna struja Moderne. Matoš je uporno insistirao na konceptu da će hrvatska književnost postati nacionalnom, narodnom, dakle doista hrvatskom, utoliko snažnije, ukoliko više bude europskom; pri tome Matoš nikada nije ni teorijski ni praktično negirao angažirani karakter umjetnosti, u njegovom slučaju nesebičan i trajan hrvatski angažman, angažman hrvatstva, budući da je, po Matošu, nacionalni karakter prave umjetnosti takvoj umjetnosti - imanentan.³ Ali je bio protiv »nacionalističke umjetnosti« jugoslavenskih unitarista i rasista. Matoš stoga ne suzuje horizonte, on je na planu estetskog i umjetničkog, na planu duhovnog, otvoren svim suvremenim i klasičnim, tradicionalnim, svjetskim, no i domaćim, autohtono hrvatskim utjecajima; on je stvarao, kako samo govoraše, vlastitu školu. Prva i do sada jedina "škola" u povijesti hrvatke književnosti! Matoš je - Učitelj! Rabi! Meštar! - imao svoje sljedbenike: učenike, discipuluse; neki su od njih to s ponosom isticali poput »sutlaša« i »gričana«, dok su neki opet

² A.G. Matoš, *Miroslav pl. Kraljević*, Obzor, 18.4.1913; PSHK, AGM, III, 396. - Premda su Matoševa mišljenja o hrvatskoj likovnoj umjetnosti često ne samo zanimljiva i točna, nego i do danas relevantna, to nam ipak ovdje nije do razmatranja koje od tih prosudbi jesu, a koje nisu održive; koje su to doista bile, a koje traže mijenu. Bijaše, naime, i kod Matoša stanovitih zabluda. Međutim, tvrditi naknadno iz povećane distance danas, makar samo zbog nekih pogrešnih sudova, ili procjena shodnih »duhu epohe«, da Matoš kao književnik nije izricao relevantnih, ozbiljnih sudova o likovnoj umjetnosti, niti da su mu mišljenja bila »od ranga« - nije tek promašena kritička objecka ili doživljajna insuficijencija, nego i metodološka i znanstveno-interpretativna fundamentalna zabluda.

³ A.G. Matoš, *Umjetnost i nacionalizam*, Obzor 1912; također Narodna kultura, Narodne novine 1909, no i u drugim tekstovima. PSHK, AGM, II i III (npr. II, 298, III, 118, 119-121). Klasičnom tezom valja smatrati: »Biti u kulturi samo Hrvat, znači biti vrlo jadan Hrvat« (II, 298).

srdito poricali (Ujević primjerice nakon što je Matoševo hrvatstvo zamijenio jugoslavenstvom i Matošev zapadnjački europski humanizam »pobratimstvom lica u svemiru«).

Ni najkritičniji utjecaj na književnost, no i na sav duhovni život u Hrvatskoj, do danas. Pa ipak: pored mnogih studija, prikaza, osvrti i kritika, prave, poštene, potpune i točne kritičke slike Matoševa djela u cjelini, a dostojne njegove razine, dakako nemamo! Čak ni njegov kulturnopovijesni položaj, a ni značaj njegovog doba nije definiran jasno. Smatra se npr. neopravdanim (M. Matković) nazivati Matoševo doba njegovim imenom, kao Šenoino Šeninim. Ima prilično uvjerljivih argumenata za tu tvrdnju. Ali kad Barac doba hrvatske Moderne imenuje kao »zaokret prema Europi«, onda je to, čini nam se, usprkos uglednom povjesniku književnosti, također promašeno. Takva, naime, kvalifikacija baca krivo svjetlo na cijelo razdoblje, posebice još na Modernu kao pokret, pa i na udio Matošev na razmeđu 19. i 20. stoljeća, no i na ranije razdoblje hrvatske književnosti. Kao da tobože sva prethodna hrvatska književnost, zajedno s dubrovačkom, književnost uostalom od Vetranovića, Marulića i Zoranića, pa preko latiniteta i cjelokupne renaissance, preko baroka i klasicizma, romantičnog klasicizma, te realizma-naturalizma 19. stoljeća, stoji mimo europske kulture?! Uostalom, zar mimo europske kulture nastaje i bilo koja druga umjetnost u Hrvatskoj, prije razdoblja 1890-1910, pa i hrvatska estetika i hrvatska filozofija? Doista ne. A ipak je Matoš prvi hrvatski umjetnik, pisac, koji svjesno, izričito, neumoljivo zahtijeva europske kriterije, i uopće, najviše kriterije. Umjetničke! Strogu kritičku, estetičku, no zato ne i petrificiranu akademsku prosudbu. Za Krležu, autora one polemične lomače *Hrvatska književna laž*, baš i nije moguće reći da je sentimentalno popustljiv prema književnoj nam prošlosti; no baš on je već 1930. izričito napisao, doslovce, da Matoševo ime »znači u našoj knjizi konačan prekid upravo sa... zaostalim našim književnim diletantizmom« devetnaestog stoljeća.⁴ Matoševo značenje u tom smislu je neporecivo. Uistinu, naime, Matoš je značio bitan umjetničko-estetički pomak pri završetku hrvatskog 19. stoljeća, koje mu je i samom bilo pretpostavkom, a koje, ako i nije za Hrvate u mnogome baš bilo na poželjnoj visini, nije ipak bilo u svemu čak sasvim besplodno i generalno takvim, kako ga kvalificira Krleža. Znao je to i Krleža kad je spominjao Starčevića. Stoga do novog, boljeg i pravog razumijevanja razmeđa 19. i 20. stoljeća, kao i povijesno mu prethodne stotine godina dopiremo samo ukoliko se prestane ponavljati stare i prastare, do u na kraj 20. stoljeća petrificirane pogrešne predožbe i zablude.

⁴ M. Krleža, *O Kranjčevićевой lirici*, 1930. Citiramo prema: Sabrana djela, Eseji, I, Zagreb 1932, str. 18. Krleža, govoreći o prekidu s diletantizmom, misli prekid s onim »specifično našim, domaćim, zagrebačkim diletantizmom osamdesetih godina« 19. stoljeća (op.cit.)

Postavljajući zahtjeve, Matoš nije ostajao pri pukim apstraktnim postulatima. Bio je majstor umijeća koje zahtijeva. Bijaše i u njega promašaja, no Matoš je pokazao i dokazao mogućnost najviše razine. U stihu i prozi, eseju, kritici, pripovijesti, noveli, putopisu. I prije njega bijaše u nas uspješnih eseja; premda ne previše, no ipak. Starčević i Kurelac primjerice. Ali Matoš je taj, koji toj vrsti definitivno priskrbljuje rang i dignitet. Postiže iznenadujuće vrijednosti, nažalost - kako to već biva u nas - previdene. I prešućivane. Poneki su od tih eseja upravo uzorni. Matošev bi esej o Baudelaireu - kako, davno je tomu, bijaše rečeno u jednom razgovoru - mirno izdržao usporedbu mnogih europskih književnosti; Matoš je napisao taj esej 1904, a u to doba nije još bilo previše takvih eseja o Baudelaireu ni u svijetu: tako pisanih, s takovim naziranjem, s takovim razumijevanjem, tako zaokruženih, cjelovitih i sadržajem i oblikom. Iz hrvatske umjetnosti su zasigurno uzorni eseji o Anti Kovačiću, Augustinu Harambašiću, Silviju S. Kranjčeviću na literarnom planu, a o Miroslavu Kraljeviću i Menci Clementu Crnčiću na likovnom.

I prije Matoša imamo briljantnih »crtičara« (Fran Mažuranić), virtuozna kratke proze, a ipak je i *Kip domovine leta 188** jedno između malobrojnih remek-djela što ih valja pribrojati onim najvišim dometima razmeđa tradicionalne, stare i moderne hrvatske proze. Nekoliko Matoševih pjesama nikada ne mogu mimoći sve iole ozbiljnije antologije hrvatskog pjesništva. (Krlježa kaže »petnaest do dvadeset pjesama«⁵; Kumbolova, dosad pouzdanošću i ukusom nenadmašena, premda ne u svemu nepristrana, u prestrogom izboru ima ih jedanaest,⁶ i sigurno im se mora dodati još stanovit broj). Kao pripovjedaču, ne može se AGM-u poreći nekoliko izvrsnih simbolističkih, neoromantičkih, secesionističkih, artistski-estetičkih, upravo klasičnih, uzoritih postignuća i paradigmi, kao što je *Cvijet na raskršću*. A u feljtonu, putopisu, opisu hrvatskog krajolika i kritici, zna se odavno da je AGM u Hrvatskoj nenadmašen: i kao budni, pronicavi motritelj, ili kao snatrivi skladatelj asocijacija, te kao nepotkupljiv sudionik polemike, subjektivan i blistav duh kritike, s ukusom, s mjerom i mjerilima, u kojima je malokad pogriješio. Nazor i sud vrijedan pažnje, privlačan i duhovit, i kada promaši. »Naš ukus samo rijedak dojam bira«⁷ - bilo je Matoševo načelo i gesto njegove škole u hrvatskoj književnosti.

Sve navedeno, naravno, još ne svjedoči »europski rang«. Stupanj, koliko ga Matoš jest ili nije dosegao, nije nam ovdje istraživati. Posao valja prepustiti znalcima od zanata, kojima je profesionalnom i titularnom zadaćom. Ali znamo: Matoš je stvarajući, u mnogoj rečenici, mnogu od

⁵ M. Krlježa, op.cit., str. 17, bilješka 7.

⁶ M. Kumbol, *Antologija novije hrvatske lirike*, Minerva, Zagreb, 1934.

⁷ A.G. Matoš, *Mlodoj Hrvatskoj*, Hrvatska smotra, 1909. PSHK, AGM, I, 80.

ponajboljih koje uopće imamo, ukazao na smjernicu; označio je vrijednosne slojeve i razine.

Postavljajući postulate i ostvarujući stvaralaštvom što je zahtjevima zahtijevao, Matoš to ne čini kao što ptica pjeva na grani. Svagda tvrdeći neophodnost izvornog talenta, prirodnog dara, Matoš smatra podjednako bitnom i obrazovanost i kultiviranu kritičku svijest. Svoje napore prati stoga oštroumnom estetičkom refleksijom.

Nije doduše rijetkost da umjetnici govore i pišu o svojoj umjetnosti: ta vrst naklapanja postade u 19. i 20. stoljeću sve svakodnevnija; i sve neugodnija i neobveznija, što je bivala neobrazovanija i mnogobrojnija vojska onih, koji svoje postupke žele nazvati »stvaralaštvom«, a svoje »misli« teorijom, kritikom, programom ili spoznajama.

U Hrvatskoj je ipak rjeđe, da jedan književnik, ili umjetnik uopće, tako jasno i suvislo, pronicavo, bitno i povijesno relevantno prozbori o smislu, značaju i zadaćama umjetnosti, kao Matoš. Pa premda načela izriče u nekoliko navrata, formuliravši posve nedvosmisleno svoj književni, umjetnički *credo*, neće biti nekorisno upozoriti kako možda baš taj dio njegovih tekstova nije bio uvijek najbolje shvaćen. I, čini se, dijelom ostade obavijen maglom nerazumijevanja.

Još nešto: budući da je Matoš i sam prihvaćao sve razborite aspekte svih teza što ih je proklamirala Moderna bilo koje struje, rjeđe su bile uočavane, a još manje korektno interpretirane upravo stanovite, no zato nikako ne i nebitne, razlike: Matoševa dorečenost, suvislost, širina, sustavnost i konzekventnost. Prevideni su izgleda baš nazori kojima je nadmašivao svoje suvremenike, pa i sumišljenike. Nadoknađivao je u Hrvatskoj ranije propušteno, zauzimajući stanovišta, koja ni kasnije ne prestaju biti aktualna: iz jednostavnog razloga, jer nije smjerao na modu nego na *bit* i *bitno*. I dok su ista shvaćanja, ista bar u pojedinostima, kod njegovih suvremenika ostajala pri fragmentu, često jednostrana, odlika je Matoševa duha što su sve spoznaje kod njega strukturirane u specifičnu cjelinu, što su postajale funkcionalne i smisaone. Pa dok neko isto načelo u njegovih suvremenika ostaje kadkada puko slovo, apstrakcija, ili puka prazna forma, s kojom se jedva što moglo započeti, a niti je što učinjeno, Matoša odlikuje upravo sposobnost da prihvaćene principe ne samo primijeni, nego da ih učini živom, sadržajnom, umjetničkom i kritičkom zbiljom; estetički povijesnim iskustvom, povijesnom zbiljom, iz vlastitog neposrednog, autentičnog osvjedočenja.

Nekoliko pojmova i različitih naziva povezuje se s koncepcijom što ju je zastupao Matoš. Kako je u ono doba pojam »l'art pour l'art« još uvijek pobuđivao zanimanje, a Matoš branio autonomnost umjetnosti, »klasificiralo« se i Matoša - pa i kasnije, do danas - kao larpurlartistu. Najčešće, u negativnom smislu. Njegovo pridavanje važnosti obliku i savršenosti oblika, besprijeekornoj dotjeranosti forme umjetničkog djela, navelo je neke da

Matoševu poziciju smatraju formalizmom. I opet u negativnom obliku. Budući da je u toj brizi za formu, a pozivajući se na autonomiju umjetnosti, uvijek inzistirao izričito i primarno na estetičkim kriterijima, omaklo se nekima, da taj Matošev »esteticizam« smatraju doslovno esteticizmom. Sam pak Matoš za sebe i svoje nazore nije koristio, a zapravo ni dopuštao te pojmove. Nazivao je svoje stajalište *artizam*. (Posebnom studijom potvrđio je taj termin između ostalih Milan Ogrizović). Iako dosad nije bilo svagda uobičajeno, čini se ipak više nego razumljivim, da je Matoševu shvaćanje najbolje nazvati onim imenom kojim ga je on imenovao. Time je ujedno izričito naglašeno kako su ostali kvalifikativi neadekvatni. Naravno, ako se sadržaj i smisao u pojmu *artizam* protumači onako, kako ga ja tumačio Matoš.

L'art pour l'art? Matoš je itekako bio svjestan upravo stečevine cijelog europskog 19. stoljeća, u kojem se umjetnost definitivno uspjela osloboditi svih onih kojekakvih, njoj neprimjerenih veza i obveza, postavši u sebi i za sebe slobodnom, tj. pokušavajući ne biti »ancilla«. (U realizmu i naturalizmu primjerice »ancilla scientiae«!) Jedino kroz tu prizmu bila je ne samo shvatljiva nego i uopće moguća ona toliko glasno izvikana »sloboda stvaranja«, s kojom nastupaju sve varijante hrvatske Moderne. Ali Matoš zato nije ni u jednom trenutku pomišljao da iz te neovisnosti slijedi neka samodostatnost umjetnosti spram svega, neka njena izoliranost, apsolutna odvojenost od svijeta i svih zbiljskih sadržaja i sfera. To ne. Matoš tek upozorava da ne smije doći do pomutnje metoda i kriterija pri stvaranju i prosuđivanju. Za umjetnost oni moraju prije svega biti umjetnički. To je sve.

O formalizmu kod Matoša također nije dobro govoriti. Naročito ne u teorijskom pogledu. Njegovanje forme, briga za oblik, što prikladniji, pa savršeniji, a i plemenitiji oblik nije dovoljan razlog za negativan sud o umjetniku, kojem je, po prirodi stvari, pozivom i zadaćom - oblikovanje. Taj akcent na formi zapravo je kod Matoša onaj »kako« izraza, kojim se nekom sadržaju daje oblik. I to u smislu: svi osjećamo, svi više-manje imamo doživljaja i osjećanja, no nisu svi u stanju prikladno ih i djelotvorno izraziti: saopćiti. Odnosno, barem - priopćiti. Zato i govori da je »sadržaj sporedno, a izraz - nova modifikacija tog sadržaja - glavno»⁸.

Esteticizam? Da, ukoliko je riječ o već spomenutom zahtjevu da za estetičko područje vrijede prije svega estetički kriteriji. No, ukoliko se tim terminom označava stanovit svjetonazor (kao što je uobičajeno), i to je poglavito shvaćanje punoće života u kojem kao najviše i zapravo jedino vrijedno vrijedi tek ono estetičko, samo to i ništa više, a spram ostalog se može ili je čak bolje biti ravnodušnim, onda Matoš nije baš nikako u strogom značenju bio esteticist. Premda mu, valja dodati, ne bi trebalo

⁸ A.G. Matoš, *Umjetnost i nacionalizam*, Obzor, 28.1.1912. PSHK, AGM, III, 121.

biti, kao što doista i nije bilo tude i kao što mu svakako ne bijaše nepoznatim ili čak stranim takvo naziranje! Ali s vrlo korektivnim smislom u specifičnoj varijanti aristokratskog demokratizma ili ruskin-wildevskog social-estetičkog utopizma, *respective* ne tek estetičkog, nego baš umjetničkog idealizma: »Naša vjera je ljepota« - pisao je 1905 godine Matoš - »i ne znajući da je svaki umjetnik radnik, zavidimo vremenu kada će možda svaki radnik biti umjetnik«. Možda!

2.

Što je, dakle, koje i kakvo Matoševu shvaćanje umjetnosti, što je taj Matošev *art-izam*? Ili točnije, što Matoš podrazumijeva pod umjetnošću? Što je za nj umjetnost, a što umjetnikova zadaća?

Ne zaobilazeći srž problema, ne izbjegava »položiti račun«: »*Artizam* nije ništa drugo do emancipacija umjetnosti od svih onih elemenata koji nisu umjetnički i koji nisu oslobođene umjetnika od svih neumjetničkih obzira. Ozloglašena lozinka *l'art pour l'art* znači tek to, da cilj umjetnosti može biti samo umjetnost, samo ljepota, da je umjetnost tako slobodna i nezavisna kao nauka...«⁹; dakle znanost. A znajući da bi objašnjenje moglo biti nedovoljno, da bi moglo biti tumačeno kao deklarativno i s nejasnim sadržajem, Matoš ga nastoji konkretizirati: »*artizam* je reakcija protivi literarnom industrijalizmu, protivi tendencijskom utilitarizmu, protivi pokušajima da umjetnik bude širitelj izvjesnih moralnih i socijalnih ideja na štetu umjetnine, da bude propagator i publicista. Zato je čisti artist aristokrat, individualist, indiferentan u moralnim pitanjima, načan, originalan i protivnik fraze i clichéa, što manje osoban«¹⁰.

Budući da bi se teze iznesene u polemikama mogle smatrati prihvaćenim *ad hoc*, te kako se Matoš sam nekih vlastitih »ideala« ili »normi« držao, a nekih nije, odnosno »griješio« je kadkada protiv načela što ih je sam propagirao, povoda je za nesporazume bilo doista. Ali takav kontekst ne bi smio biti dovoljnim razlogom za trajni nesporazum, trajna, pa i kasnija nerazumijevanja. Matoš nije možda ni slutio kakve će sve teške optužbe biti upućene *larpurlartizmu*, i u Hrvatskoj, a i u svijetu. No u tim ekstremnim, ideološki obojenim antitetičkim posljedicama, on ga nije (i sigurno nikad ne bi) prihvatio¹¹. Ukoliko ga je priznavao, bilo je to iz

⁹ A.G. Matoš, *Realizam i artizam*, Savremenik, 1911. PSHK, AGM, III, 86.

¹⁰ A.G. Matoš, op.cit., III, 89.

¹¹ Najdrastičniju optužbu izrekao je svojedobno W. Benjamin tvrdnjom da *larpurlartizam* može poslužiti »estetiziranju politike«, što se po Benjaminu, primjerice, kao izrazito »negativan« (!?) slučaj dogodilo fašizmu, čemu on suprostavlja tezu komunizma: »politiziranje umjetnosti«. Konzekvenca na temelju pretpostavke

pobuda žive umjetničke svijesti, iz horizonta njegove predanosti umjetničkom poštenju, umjetnosti, ukratko, njegovom - artizmu. Zato je svagda bio spreman iznova objašnjavati takvo shvaćanje: »razvikana formula 'umjetnost za umjetnost' znači 'umjetnik za umjetnost', 'književnik za književnost' - i razvikana ta formula znači tek to, da se umjetnik što savjesnije, bez obzira na sve drugo, poda svome poslu, da služi umjetnosti zbog umjetnosti, a ne zbog koristi i inih inferiornih obzira, da traži ljepotu zbog ljepote kao učenjak istinu zbog istine i kao pravедnik što čini dobro zbog dobra«¹².

Da li je to baš tako i uvijek baš tako moguće, druga je stvar, no umjetniku prigovarati *savjesnost* u njegovom poslu, očito ne pristaje. Čemu onda prigovarati Matošu, kad on, uostalom, i nije bio prvi koji u Hrvatskoj izriče tu »razvikanu formulu«. No baš zbog mogućih loših konzekvencija valja izblžiti promotriti Matoševo stajalište.

Umjetnost je Matošu »prije svega slobodan izraz ljepote«¹³. Efektna, prodorna, snažna, obuhvatna i za njegovo doba jedva oboriva teza i formulacija. Evidentno je: koliko god Matošev pogledi bili moderni, nije zapadao u onu krajnost koja modernošću za umjetnost negira ljepotu. Naprotiv, u tom pogledu Matošev su nazori bliski stanovitim shvaćanjima najvišeg, ali suvremenog, modernog ranga. Uistinu ima srodnosti u nekim aspektima esteticizmu ili čak specifičnim varijantama »filozofije života«, no također i »baudelaireizmu« i »nietzscheizmu«. Sve dakako uvjetno, ali ne bez argumenata i razloga. Ljepotu Matoš nije uklonio iz svoje stvaralačke radionice, sa svog stvaralačkog polja, ne izbacuje ju iz svog estetičkog kategorijalnog arsenala. Ljepotu se ne može bez nasilja ukloniti s horizonta Matoševog svijeta. Ona krije podjednako umjetnika i njegovo stvaranje, život umjetnika i umjetnosti: »Jer ljepota, vječna i topla kao luč modernoga doba« - pisao je Matoš 1911 u eseju o Theophilu Gautieru - »ljepota Perikla, Venecije i V. Hugoa, ima kao ostvarenje potenciranog života svu onu energiju koju nam često misao uskraćuje i hamletski oduzima. Flaubert i Gautier su nihiliste, preziratelji i očajnici, ali vjera u ljepotu, ljepota dala je smisao i pravac i višu vrijednost, život njihovom životu«. Citat daje dovoljno asocijacija, koje dozvoljavaju interpretativno deducirati jasne stavove Matoševe spram aktualnih estetičkih pitanja devetnaestog, no jednako i spram optimalnih rješenja filozofije umjetnosti 20. stoljeća. U shvaćanju pak »ljepote... kao potenciranog života«

razabiremo ne samo Matoševo nadovezivanje na veliku europsku, estetičku filozofijsku tradiciju Europe, pa i egzistencijalističku tradiciju, između ostalog i srodnost s jedne strane sa Stendhalom, a s druge Nietzscheom i njegovim utjecajem na Modernu, nego se razabire koliko Križić svojom tezom da su »ljepote postignuti životni intenzitet« ne duguje samo Nietzscheu, nego u neposrednom osloncu na hrvatsku tradiciju - direktno Matošu.

Uplitanje ljepote u estetički kompleks kod AGM-a zbunilo je mnoge. Ili je zavodilo na promišljanje starih, apstraktnih i metafizičkih estetika ili pak na kurentni, no i pojednostavljeno shvaćeni larpurlartizam. Ali Matoš nije bio ni tako naivan, a ni uskogrudan da bi govorio o ljepoti kao nužnom predmetu, objektu za umjetnost. Čak nije riječ ni o lijepim sadržajima umjetnosti, onom što umjetnost prikazuje. Riječ je prije svega o izrazu ljepote, o ljepoti u izrazu. A u tome je Matoš sudionik svoje suvremenosti. (Croceova *Estetika kao znanost o izrazu* izlazi 1902.) Ne treba naravno pretjerivati s usporedbama, pa Matoša odmah proglasiti »kročancem«! (Prvim je sljedbenikom Crocea u Hrvatskoj bio Livadić.) Karakter izraza u Matoševim estetičkim shvaćanjima bjelodano pokazuje ona popularna, kod Matoša opće poznata definicija pjesnika i tako rekavši »opće mjesto«: »Pjesnik je, tko zna izreći ono što je naslućeno, ali neizrečeno«¹⁴.

Kao što je Matoš dionik suvremenosti, na isti je način dionikom velikih tradicija europske kulture i njenih spoznaja, kako u pogledu subjektivnosti estetičkog čina, tako, vidjesmo, i u pogledu ljepote kao jedne od glavnih kategorija u kojima se ogledaju vrijednosne ljudske relacije. Matoš nije zastupnikom simplificiranog, školski racionaliziranog jedinstva ljepote, istine i dobrote, ali je svjestan da mi (još uvijek) živimo u odblesku tog dalekog, davnog jedinstva starog i srednjeg vijeka zajedno s renesansom, jedinstva, koje nam i ubuduće (tek ne više na isti način) osvjetljava staze; zna razliku između našeg i antičkog odnosa spram ljepote, izriče je u mnogim aspektima naznačujući moguće krize našeg doba. Zna da je ljepota nekad bila nešto drugo no što je danas, a da u naše doba, u moderno doba, »pored tolikih estetičkih sistema još nemamo definicije ljepote, pa ćemo zbog toga kao Katon Stariji (pod starost!) morati učiti grčki«¹⁵. Međutim, bit i zadaća umjetnosti ne sastoji mu se »u dosizanju određene ljepote«¹⁶. Ljepota se omogućuje umjetnošću, koja ju, jer joj je to cilj,

¹⁴ A.G. Matoš, *Lirika Sime Pandurovića*, Hrvatska smotra 1909. PSHK, AGM, II, 216.

¹⁵ A.G. Matoš, *O modernosti*, 1909. PSHK, AGM, II, 306.

¹⁶ M. Šicel, *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, uvod za poglavlje *Moderna*, Zagreb 1972, str. 154., - Ako su neki pripadnici Moderne u Hrvatskoj i navodili ljepotu kao »jedini p r e d m e t i smisao umjetničkog stvaralaštva« (Šicel, op.cit., l.c.) takovo se stanovište ne bi moglo pripisati Matošu, čak da ga je izričkom formulirao.

da larpurlartizam in ultima linea znači *Fiat ars, pereat mundus* (vidi: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*).

¹² A.G. Matoš, *Patriotizam i književnost*, 1912, Djela, XVII, str. 212. Citirano prema: *Misli i pogledi AGM-a*, Zagreb 1955, str. 298.

¹³ A.G. Matoš, *Umjetnost i nacionalizam*, Obzor, 28.1.1912. PSHK, AGM, III, 120.

sobom i u sebi ozbiljuje. (Ako nešto baš mora biti lijepo, to je onda umjetničko djelo, umjetnina.)¹⁷

Matoševo je shvaćanje umjetnosti dublje, modernije i plemenitije od školski pojednostavljenog priziva na ljepotu. Zato govori kako je artizam »u stvari oslobađavanje, emancipacija umjetnosti od svih stega i uvjerenja, da je umjetniku djelo sve, da ima samo jedan jedini način dobrog izraza i da se postizanje tog jedinstvenog stila treba osim talenta i rijetkog ukusa, apsolutna, ustrpljiva i neumorna predanost umjetničkom poslu«¹⁸.

Ljepota je duhovni kulturnopovijesni horizont u kojem je situirano Matoševo shvaćanje umjetnosti; ali ne znači njenu jedinu neposrednu bližu odrednicu. Na neposredne determinante ukazuju dodatno ključni pojmovi koji se pojavljuju uvijek iznova: osim apostofiranog »izraza« nije teško uočiti još jedno žarište Matoševog uvjerenja, koje uključuje formu: stil. Zato Matoš u svom tako rekavši programatskom članku *Književnost i književnici* (napisanom 1907, dakle prije već citiranog polemičkog *Realizam i artizam* iz 1911) kaže: »Da se ne natežemo sa suvišnim apstrakcijama o ljepoti, mislim da je nesumnjivo da je književnik ne samo čovjek superiornog estetičkog osjećanja - jer to su i mnogi laici - nego i superiornog estetičkog izraza. Književnik nije samo osjećanje, književnik je i stil«¹⁹.

S povjerenjem dakle u pojam stila, Matoš ga ne ostavlja bez određenja: »Stil je estetička sugestija riječi poredanih po njihovoj plastičnoj i muzikalnoj vrijednosti«²⁰. Ako bi se i moglo u pogledu formalne teorijske strogosti možda zamjeriti neke nedostatke, ovo mjesto ostaje ipak jedno od najpregnantnije formuliranih Matoševih estetičkih shvaćanja u okvirima njegove pjesničke, kritičke i stvaralačke metodologije. Formulacija, koja do danas nije izgubila od svoje snage i svježine.

Ono, što će nam u strogom izvodu Matoš trajno biti dužan, i ostati dužan, direktno je sadržajno i pobliže objašnjenje pojma »estetičko«. Ostaje uglavnom pri negativnim određenjima: estetičko nije etičko, itd. »Etika

¹⁷ »Književnim djelom se uglavnom smatra ono koje zanima bez obzira na sadržaj, tj. koje čitamo više radi estetičkoga no radi didaktičkoga karaktera. Literarno djelo je dakle prije svega umjetnina. Prije svega mora biti lijepo«. A.G. Matoš, *Književnost i književnici*, Glas Matice Hrvatske, 1907. PSHK, AGM, II, 316-317.

¹⁸ A.G. Matoš, *Realizam i artizam*, Savremenik 1911, PSHK, AGM, III, 89. Kurzivi u citatu Z.P.

¹⁹ A.G. Matoš, *Književnost i književnici*, 1907, op.cit., II, 317. Kurzivi u citatu Z.P. Vrijedi upozoriti čitatelja, što propušta hrvatska književna historiografija, da je ovaj važan članak Matoš objavio u glasilu »Starih« (Glas Matice Hrvatske)!

²⁰ A.G. Matoš, op.cit., str. 317.

nas u pjesmama vrlo malo zanima«²¹. No Matoš nije bio estetičar ne teoretik, niti je uopće težio teorijskoj dovršenosti estetike kao potpuno i do kraja izgrađene pojmovne zgrade. Stoga ne možemo ni očekivati, a ni zahtijevati od njega baš sve definicije. Preciznu, striktnu, a formalno-sadržajnu determinaciju onog »estetičkog« Matoš će nam nadoknaditi intuicijom: posve modernom, premda klasično utemeljenom. Ona mu strukturira čitav sklop naziranja kao suvislu cjelinu, jer za njega artizam nikad nije tek slučajna hrpa slučajno povezanih asocijacija.

Matoš za umjetnost sugerira pojam - sugestija. Kako pri definiranju stila, te važne odrednice umjetnosti (netom navedene), tako i na nizu drugih mjesta. Istaknimo, jer do sad nikad nije bilo »previše« isticano: nije to njemu pojam slučajan. Zanimljivo danas to više jer uključuje značenje komunikativnosti. Matošu je, naime, »jedino mjerilo umjetničke vrijednosti snaga estetičke sugestije«²², dakle stanovita, iako možda tu i tamo čak tajnovita, no po nazočnosti, očitovanju jasna - djelovnost umjetnosti.

Nije čudnovato što u takvoj strukturi Matoš naslućuje, otkriva i osjeća egzistencijalni značaj fenomena umjetnosti. Osobito onih svojstava što bijahu prethodnice i najava ekspresionizmu. Egzistencijalne aspekte otkrivala je pomalo čitava Moderna, oživljujući neke impulse romantičke, u nastavku na baštinu realizma i naturalizma s jedne, i netom započetog simbolizma s druge strane. Dakako, uz odzvuke stanovitim ondašnjim filozofijskim pravcima i temama. Jasno je da ni Matoš, koji je od Moderne zahvaćao i šire i dublje i dalekosežnije, neće mimogred. Dapače, on tu težu, kojom se izriče integriranje umjetnosti u svijet i život (no ne i poistovjećenje sa svim njegovim banalnostima), iskazuje možda najneopozivije, najtemeljitije: »Umjetnik, prikazujući život i čovjeka u njegovoj cjelini i djelujući na čitavog čovjeka, postizava to sugestijom na cjelokupni ljudski senzibilitet, na cjelokupnu dušu...«²³ Da je riječ o anticipiranju pozicije, koju suvremenim jezikom zovemo egzistencijalnom, usprkos tradicionalnom načinu izražavanja, pa čak i izričito romantičnoj (neoromantičnoj!) inspiraciji, određenije upućuje tvrdnja kako je umjetnik, tj. književnik samo

²¹ A.G. Matoš, *U sjeni velikog imena*, Savremenik 1908. PSHK, AGM, II, 287. - Matoš je u tom pogledu vrlo precizan: »za pravog umjetnika moralan svijet pojava je kao i svaka druga« (ibidem).

²² A.G. Matoš, *Realizam i artizam*, Savremenik 1911., PSHK, AGM, III, 86. - Sugestiju kao konstitutivnu karakteristiku u strukturi estetičkog fenomena ističe Matoš i u tekstu *Umjetnost i nacionalizam* (PSHK, AGM, III, 120; također u eseju o A. Harambašiću i drugdje). U eseju o Harambašiću izričito još ističe pojam *simpatije*!

²³ A.G. Matoš, *Umjetnost i nacionalizam*, op.cit., III, 120.

»onaj, tko sebe ostavlja u svom djelu«²⁴. No nismo li time ujedno doista već na pragu ekspresionizma?

Zahtjev pak o izražavanju »čitavog čovjeka« pokazuje prevladavanje ranijih jednostranosti, uskoće prethodnih, a i po koje onodobne orijentacije. Vrlo karakteristično za razdoblje Moderne. Manifestiralo se to i tematski. U doživljajni fokus, bar načelno, uvedena su sva područja života, sve ljudske sfere, u punoj njihovoj, izrazimo li se suvremeno - polidimensionalnosti; u mnogostrukosti, raznolikosti, bogatstvu. Preuzimajući baštinu, a prevladavajući prošlost, Matoš u dijalektici kulturne povijesti anticipira i prihvaća budućnost. Smisaonim sklopom »čitav čovjek«, »čovjek u njegovoj cjelini« anticipirana je - *in nuce*, ali ipak - tema koja u Hrvatskoj postaje aktualna mnogo kasnije, a koju će naknadno determinirati pojmovi »generička bit čovjeka«, bit i bitak ljudskog opstanka shvaćeni kao "ansambl društvenih svojstava". Ideje, što ih formulira Marx u 19. stoljeću, a postaju tema dana u marksizmu tek u drugoj polovici 20. stoljeća!²⁵ No nije riječ o marxizmu, nego prvenstveno ipak o punoći odnosno autentičnosti ljudskog opstanka sa značenjem otkrića u filozofiji egzistencije.

3.

Sklop odrednica koje Matoševu naziranju daju neoromantičarska osvjetljenja, krepčinu i sjaj poteza ekspresionizma, boju egzistencijalističke problematike, pouzdanje, no i postuliranje mašte, pa i doživljajnosti, one individualne, što ju je Matoš sam kadgod nazivao impresionističkom, navelo je mnoge na pogrešno shvaćanje i kvalificiranje Matoša i njegovog stvaralaštva. Prigovaralo mu se proizvoljnost, pristranost, nedosljednost, subjektivnost, neujednačenost, nesustavnost postupka - i tako poistovjetilo posljedice životnih tegoba s načelima. Premda je Matoš izričito govorio da »pisac koji je savršeno jasan, nije interesantan pisac« ili, doslovce, da je »u golemim pjesničkim prostorima... logičar tuđinac«²⁶, potpunom je zabludom smatrali Matoša pristašom nereda i nerada, neobrazovanosti, nesustavne površnosti, mucavih nedomišljenosti, a sve u ime tobože izvornih iracionalnih nadahnuća i nekog imaginarnog talenta. Poštivati sklad,

²⁴ A.G. Matoš, *Književnost i književnici*, Glas Matice Hrvatske, 1907, PSHK, AGM, II, 316.

²⁵ Matoš se nije ustezao spominjati pa i citirati Marxa, no uglavnom to nije činio ni kao pristaša ni kao protivnik, nego kao - erudita. Tako npr. citira Marxa i u tekstu o Kranjčeviću (*U sjeni velikog imena*, Savremenik 1908. PSHK, AGM, II, 286); također spominje III, 31.

²⁶ A.G. Matoš, *Jovan Skerlić*, Hrvatska smotra, 1907. PSHK, AGM, II, 204. Također: »Nelogičnost je često estetički logična«, *Djela*, II, str. 61.

klasični red, no baš zato i metodičnost i principijelnost, radi pravog izraza, Matoševa je neprekidna briga. Opreke se međusobno sastaju. Bilo bi stoga moguće kazati - a tako se često govorilo za umjetnika - da on u sebi ujedinjuje priličan broj ekstrema. Matoš to sam kaže govoreći za Kranjčevića: »u najdosljednijem duhu obično se dodiruju krajnosti«²⁷. No ako već jest tako, sigurno je, a i mnogo više nešto drugo, što danas metodološki lakše od-čitavamo: dijalektika, smisaono vođena, s trajnom unutrašnjom napetošću, napregnuta. I neposrednost romantičke slobode i strpljiv rad na tako rekavši klasičnim harmonijama, stilu i formi, podjednako su - istodobna! - Matoševa načela. Sinteza je šutljiva rječitost umjetnine, glasna šutnja sugestivnosti. Jedino iz tog vidokruga razumljiva je tvrdnja, izrečena u tradicionalnom, no i posve modernom značenju: »Savršena ljepota je najveća disciplina«²⁸.

Budući da Matoš sam po svojoj najunutarnijoj pjesničkoj nastrojenosti nikad nije prestao biti romantik, mnogima u Hrvatskoj, baš stoga što je priznao potrebu talenta, nije, čini se iz straha od preblizih »ekstrema« ili pak iz jednostavnog nedostatka dijalektičke metodologije ili tko zna kakvih predodžbi o umjetničkom pozivu, nikako išlo u glavu, kako je Matoš - »propalica« i »bohem«, dakle »svakako« čovjek »improvizacije«! - mogao s punim uvjerenjem tvrditi »da se umjetnina stvara samo apsolutnom savješnošću kod rada«²⁹. To, naime, bijaše jedna između konstitutivnih odrednica Matoševog estetičkog naziranja. Postulat, koji ostaje punovažan, bez obzira kako se ideološki kvalificiralo ili diskvalificiralo artizam; i uopće i Matošev posebno: solidnost vlastitog posla, poznavanje zanata i častan odnos spram njega. Utoliko više, što je Matoš izričito zastupao tezu: »Umjetnik je radnik, a svaki pravi radnik je umjetnik u neku ruku«³⁰. S tih je pozicija onda govorio, pisao, protestirao, ogorčen s nerazumijevanjem: »Spontanosti, lakoće, dojmljivosti, fantazije: svega toga ima naše pleme dosta, ali nema kulture i nema discipline, pa ima li kod nas literarnog modernizma, taj modernizam nije improvizacija, dobra za novinarstvo, već red, rad i rad, nije diletantizam literarni već ona literarna solidna kultura koju su imali neki Dubrovčani i neki Iliri...«³¹. Žalosna konkretizacija u praktičnoj primjeni teorijskih načela na lokalnu zbilju koja nije samo

²⁷ A.G. Matoš, *U sjeni velikog imena*, Savremenik, 1908. PSHK, AGM, II, 286.

²⁸ A.G. Matoš, *Od Firence do Zagreba*, Savremenik, 1913. PSHK, AGM, III, 319.

²⁹ A.G. Matoš, *Realizam i artizam*, Savremenik 1911; citirano prema: PSHK, AGM, III, 89.

³⁰ A.G. Matoš, *Slikar Crnčić*, Savremenik, 1910, PSHK, AGM, II, 137.

³¹ A.G. Matoš, *Antologija hrvatskih pripovjedača*, Savremenik 1913, PSHK, AGM, III, 163.

konstatacija prolaznog trenutka: »Nas ubija, ras tlači, nas uništava nestručnost, na svim linijama, ali nigdje tako kao u literaturi«³².

Njihalo se opserviranja sad zanjše na drugu stranu, pa se Matoša zaspe prigovorima: on je »dlakocjep«! Zamjera se kako artizam postaje artificiozan, da mu tako strogo shvaćena književnost vodi u knjižkost, a insistiranje na formi u formalizam.

Početi sada tumačiti od početaka da nije tako - za one koji to nikako ne žele i neće shvatiti - isto je kao, narod bi rekao, gluhome nazvati dobro jutro. Jer Matoš, naravno, zna da puka »savjesnost još ne čini umjetnika«³³ i uporno varira, ponavljajući za njegovo doba već i u nas poznatu krilaticu da je »umjetnost... život, realnost transformirana kroz prizmu individualnosti«³⁴. Uključujući sve oblike života: privatni i javni, individualni, društveni, ekonomski, nacionalni, politički, općeljudski, povijesni. O knjižskosti, artificioznosti, odnosno formalizmu dakle ne može biti ni govora u toj neposrednoj, gotovo doktrinalnoj sprezi života s umjetnošću, točnije, umjetnosti sa životom; naravno, uvijek u znaku već u početku istaknute sprege s ljepotom. Tek što se Matoš, da ne bi zapao u trivijalnost, ne usteže tvrditi o ljepoti da je »gotovo više od samog duha«³⁵.

Za Matoša, poklonika ljepote i umjetnosti, ljepota i umjetnost stoji dakle visoko, u neposrednoj blizini duha, pa su, naravno, duhom nadahnute. Forma tu nije i ne može biti šuplja formula, utoliko više, što se za Matoša očito duh i duhovitost međusobno ne isključuju. Ali u njegovom poimanju artizma ne smije biti previđeno da je ljepota »g o t o v o viša i od samog duha« (spacionirao Z.P.); dakle vrlo visoko, ali ne i više! To je ona zadržka od upadanja u čisti esteticizam.

Postupice iskazana cjelina Matoševog estetičkog nazora, ukoliko se pod njim neprestano razumije artizam, ogleda se još u njegovom tumačenju tko je kritičar i što je njegova zadaća, to jest što je zadaća kritike. Interpretacija kritike, interpretacija je artizma, samo pod drugim kutem promatranja, budući da je po Matoševu shvaćanju kritičar prije svega i beziznimno umjetnik. Kritičar stoga mora imati ukusa, što pretpostavlja da je znalac, le connaisseur, tj. poznavatelj mnogobrojnih oblika ljepote i umjetnosti; a kao znalac mora biti mislilac, pa kritika pretpostavlja

³² A.G. Matoš, *Čitaocu*, Predgovor neizdanoj polemičkoj knjizi, Rječki novi list, 1912, PSHK, AGM, III, 196.

³³ A.G. Matoš, *Malo literature (Josip Kozarac: Male pripovijesti)*, Hrvatska sloboda, 26.2.1910, PSHK, AGM, II, 69.

³⁴ A.G. Matoš, *Jovan Skerlić*, Hrvatska smotra, 1907. PSHK, AGM, II, 197. - Povezanost sa životom struji kod Matoša u oba smjera, te očito znači ono, što se kasnije zvalo »egzistencijalno iskustvo«: »Život, patnja, dakle energija je najbolji branilac i tumač riječi pjesničke«; *Djela*, II, 62.

³⁵ A.G. Matoš, *Biti ili ne biti...*, Hrvatska sloboda, 29.9.1911, također: *Pečalbe*, 1913, PSHK, AGM, III, 359.

stanovitu enciklopedičnost. A budući da je i egzistencijalna, subjektivna, doživljajna, što će reći dijelom impresionistička (!), no također s druge strane i objektivna, teorijska, znanstvena, ona nužno ima filozofijski karakter. Ona je »filozofska umjetnost« jer ima »svoju metafiziku, svoju estetičku filozofiju, formuliranu od Platona pa do Poeta, Stendhala i Nietzschea«³⁶. »Kritičar je dakle osim čovjeka od ukusa još i filozof, sociolog, psiholog i historik, jer samo tako može razumjeti umjetninu u njenom postanku, odnošaju sa društvom i autorom, transformaciju i evoluciju starih u nove, originalnih u općenite i općenitih u originalne ideje«³⁷. Koliko li je samo u tome Matoš suvremen i koliko blizak zamašitosti Croceovih ideja - a, eto, nije bio croceanac! Ali zato suvremen najsuvremenijim idejama Europe.

Vjerodostojno su time ocrtni dometi artizma. Tek da ne bude nesporazuma: ono što vrijedi za umjetnost neposredno, za umjetnika, pjesnika i njegovo djelo, vrijedi doista i za kritiku. Valja stoga evocirati još jednom: »Djelo u kojemu estetički momenat nije najjači, nije jači od etičkog i intelektualnog, nije umjetnina...«³⁸. Pojednostavljeno rečeno, to je ona teza što je već toliko puta do sad izazivala mnogo sukoba, no, nažalost i nesporazuma: »Bijasmo i ostajemo proti tendencijskoj literaturi«³⁹. Zašto? Zato što je Matoš smatrao: »Pjesnici osjećaja preživljuju pjesnike doktrinare jer je osjećaj vječan dok se teorije preživljuju«⁴⁰. Osim što kategorijom »osjećaja« izriče posve određenu estetičku Matoš ujedno baš tom kategorijom čvrsto potvrđuje svoju pripadnost epohi Moderne. I to upravo kategorijom »čuvstvo« estetičkom kategorijalnom kompleksu hrvatske Moderne. (Usporediti primjerice Ljudevit Dvorniković, Kršnjavi, Arnold, Bazala i dr.) A generalno, u onom općenitom, što se tiče »tendencije« i Matoš zna da reklama može imati, pa i mora imati estetičku dimenziju kao i propaganda, to ipak, ma kako glasna i uspješna reklama sama po sebi, premda može biti estetička, nije umjetnost: »pjesnici rijetkih, finih senzacija svakako su dragocjeniji od pjesničkih truba koje misle i osjećaju kao svijet kojemu su predstavnici«⁴¹.

³⁶ A.G. Matoš, *Jovan Skerlić*, Hrvatska smotra, 1907., PSHK, AGM, II, 199. - Sustavno izloženo shvaćanje kritike nalazi se u ovdje citiranim razmatranjima povodom Skerličeve knjige.

³⁷ op.cit., II, 199.

³⁸ A.G. Matoš, *Realizam i artizam*, Savremenik, 1911, PSHK, AGM, III, 86.

³⁹ op.cit., III, 86.

⁴⁰ A.G. Matoš, *U sjeni velikog imena*, Savremenik, 1908, PSHK, AGM, II, 287.

⁴¹ op.cit., I.c.

Kad bismo artizam osudili čak i s najstrožom kritičnošću kao zabludu, ili kad bismo ga shvatili samo kao jedan od mogućih, ma kako sporednih (što nije), ali zato i nužnih antitetičnih momenata u razvitku shvaćanja i tumačenja umjetnosti, u Europi, u svijetu, pa i u Hrvatskoj, ipak bi baš stoga valjalo reći: bez artizma, kao u svojoj strukturi ovdje prikazane pozicije, ne bi Matoš uspio doprijeti do mnogih bitnih spoznaja. Izostao bi - jer je riječ o punom uvjerenju! - i mnogi blistav njegov, dubok i visok umjetnički domet, do čega je Matošu bilo prije svega i najviše stalo. U povijesnoj perspektivi Matošev artizam znači fazu, etapu, a i put, kojim je hrvatska književnost morala proći; poći neizbježno, nezaobilazno. Danas nam stoga nije neshvatljivo središnje mjesto Matoševog interesa, ta usredotočenost na *art* njegovog *art-izma*. Nećemo ga doduše u potpunosti razumjeti ne doživimo li svu izvrsnost i punoću, tankočutnost i snagu Matoševe umjetnosti, no i njegovu ćemo umjetnost, a i ne samo njegovu, nego i svaku umjetnost, bolje razumjeti, razumijemo li na pravi način njegovu estetičku poziciju: njegov artizam.

Matoš nije u svemu čak ni u Hrvatskoj za »naše ljude i krajeve« svagda donosio neke velike i apsolutno nove spoznaje. Njegovo je značenje u tome, govorimo li estetičko-teorijski, što je našao, oblikovao i zauzeo stanovište, koje ne samo da nije moglo biti, nego nije moglo ni postati, a ni ostati zanemarenim. Norme što ih je spoznao postajale su pod njegovim perom djelotvorne. Sugestivne. Matoš je znao doživjeti, osjetiti bilo teža, ideja, misli, orijentacija, što ih je zastupao; doživjeti ih, pak ih perom i oživjeti. Shvaćanja mu kao i kritička mjerila nisu kalendarskom kronologijom revolucionarna u europskim, svjetskim razmjerima, ali su za hrvatsku književnost njegovog doba, cjelinom pozicije i (umjetničkih) ostvarenja otud nastalih, nosila znakove europskog i revolucionarnog. On sam nije pretendirao na originalnost ideja i teorija, jer je smatrao, kao što kaže, koreći zbog literarnih fakinarija plagiranja discipulusa svog neposlušnog, Augustina Ujevića, da »plagijator nije onaj, koji misli kao drugi, već onaj koji piše kao drugi...«⁴² budući da su »velike misli... svojina svih ljudi«⁴³. Pa kao što je i Matoš učio kod mnogih, svuda u svijetu, kod ponajboljih, tako je on u Hrvatskoj postao učiteljem ne samo kritičarima, teoretičarima, književnicima i farizejima, nego i mnogim samo skromnim štovateljima.

Pravim poimanjem Matoševog artizma odužit ćemo se Meštru i Učitelju, kojem dugujemo vrlo, vrlo mnogo. Jer je učiteljem doista ne samo svojim neposrednim sljedbenicima, discipulusima ili šegrtima. Učio nas je poz-

⁴² A.G. Matoš, *Literarni fakini*, Hrvatska sloboda, 30.IX, 4. i 5. X.1911, PSHK, AGM, III, 253.

⁴³ op.cit., str. 251.

navati ljepotu, prepoznavati umjetnost i umijeće, da bismo ih uz mogli razlikovati od šupljih fraza lažne dubine i deklarativnog privida; učio nas radovati se i tugovati, odobravati, no i negodovati, zgražati se, protestirati; učio nas tražiti novo ne izgubivši u tradiciji zlatne niti pravih vrijednosti; od njega naučimo na pravi način oživjeti baštinu, a biti moderni; biti Europljaninom, a biti svoj; biti Hrvat kod kuće, u svijetu i Europi; biti građanin svijeta, no ne i »belosvetski« razmetljivac. Interpretirati Matoša mimo ili bez hrvatstva, ne samo što je netočno, nego je i metodološki, čak na školskoj razini - promašaj. Puno mu dugujemo. Hrvatska povijest književnosti, pa i umjetnosti uopće, veliki mu je dužnik. Mnogi od nas još osobno i posebice. Osim za mnogi drag i dubok doživljaj, mnogu toplu sjetu i trak sunca, blijesak nade i oduševljenja, osim zahvalnosti za mnogu duhovnu gozbu, blagdanski stih, za mnogu britku dosjetku, pa i za mnogu suzu, skrivenu i javnu... osim za sve to, dugujemo mu zahvalnost još i za mnogu *spoznaju*. O mnogočemu, pa naravno i o umjetnosti, kako ovdje pokušasmo naznačiti. Možda suglasnu, možda u bratskoj, prijateljskoj nesuglasnosti; ponekad vrlo ranu, možda čak preranu, ponekad možda zakašnjelu, no možda i samo kasnu, ali ... spoznaju.

A čudna jedna slutnja pluralizma (iskustvo i spoznaja identiteta europskog 19. i 20. stoljeća, što se u prvoj polovici 20. stoljeća spominje kao »simultanitet« primijećen u Hrvatskoj kao bitno povijesna epohalna struktura, europske i svjetske umjetnosti tek poslije drugoga svjetskog rata), intuicija i objekcija, po kojoj Matoš iz doba Moderne, zajedno s nizom drugih svojih dragocjenih uvida, ostaje, tradicijom i anticipativno, posve modernim, glasi (makar ju Matoš - ili zapravo zato - mislio i negativno): »Stil modernosti su dakle svi stilovi...«⁴⁴.

⁴⁴ A.G. Matoš, *O modernosti*, Narodne novine, 15. i 16.IV.1909. PSHK, AGM, II, 303.

Fenomeni estetičke misli hrvatske Moderne u Bosni i Hercegovini

Svako iole ozbiljnije znanstveno utemeljeno nastojanje mora biti praćeno sviješću o metodološkim smjernicama i determinantama, čime je implicite odmah dan (ili čak zadan) istraživački djelokrug - s nakanom da se izbjegne inkonzekventnost, pretjerane aspiracije i pretvaranje subjektivnih želja u »rezultate«, zatim da se izbjegne rasplinjavanje u preambicioznoj širini, te napokon da se otkloni puka kontingentnost u lošem značenju tog pojma. Zato se kratko izlaganje koje slijedi pridržava četiri metodološke odrednice: prvo, interes je usmjeren primarno samo na područje, tj. sferu estetike ili estetičke refleksije općenito u nešto fleksibilnijem smislu, ali tako da se bitne granične domene filozofije, psihologije, sociologije, poetike odnosno umjetnosti uopće makar naznakom eksplicite fiksiraju, bez mogućnosti da se ovdje ulazi u njihovu svestraniju analitiku i reperkusije međusobnih nužnih sprega; drugo, u povijesnoremenskom pogledu razmatranje se usredotočuje na razdoblje prijelaza 19. u 20. stoljeće, što će reći na desetljeće svršetkom 19. i prvo desetljeće početkom 20. stoljeća, dakle na dva decenija kao specifično epohalno izdiferenciranog povijesnog intervala; treće, riječ je o priopćavanju stanovitih informacija i postignuća dobivenih pri radu na historiografskom istraživanju estetike hrvatske Moderne i to u formama onih rezultata, koje su i teritorijalno vezane, a zasigurno imaju važnost za novije pojave i utjecaj na noviji razvitak estetičke refleksije Bosne i Hercegovine apostrofirano razdoblja, s plauzibilnom kulturološkom uzajamnošću različitih regija, dakle pojava koje i danas čine podlogu korisne i neophodne međuregionalne suradnje; uz napomenu, što se sama po sebi razumije, da su za cjelovitu i punu sliku razdoblja potrebne dopune u istraživanjima o drugim autorima i drugoj građi odnosno još i drugim fenomenima neobuhvaćenim naslovom ovog prikaza; te, napokon, četvrto, s obzirom na kratkoću izlaganja nije moguće ulaziti u kompleksnost ideološko-političke, čas kongruentne, čas inkongruentne pratnje, iako i nju valja uvažavati kao relevantnu pri kulturno-povijesnoj profilaciji; ali, što je više moguće, bez predrasuda, u

kojima bi tad neopravdano mogla biti devalvirana i mnoga od inače važnih estetičkih pozicija.

Budući da razdoblje apostrofirano drugom metodološkom determinantom u hrvatskoj kulturnoj povijesti nosi naziv Moderna, koji je kulturološki, a navlastito književnopovijesno ustaljen, to i ovo izlaganje akceptira njegovo važenje zajedno sa smislom i značenjem što ga sobom nosi tako čvrsto fiksiran termin. Dakako, uz primjenu potrebnih kritičkih periodizacijskih korektura s inoviranom historiografskom hermeneutikom. Ovdje, naravno, neće biti dan pregled estetike hrvatske moderne, jer je to pisac ovog razmatranja učinio u svojoj knjizi *Estetika u Hrvata*, (a dijelom u nekim studijama ove knjige), nego će se prikaz koncentrirati na emaniranje ideja Moderne ograničavajući se samo na autore koji su svojim životom i djelovanjem direktno vezani s Bosnom i Hercegovinom. Bit će, dakle, govora tek o nekim pogledima i nazorima kompliciranog kompleksa estetike Moderne, tj. onima što su i kako su ih zastupali spomenuti autori.

Inicijalni povijesni momenat epohe razmeđa 19. i 20. stoljeća u okviru navedenih metodoloških pretpostavki čini bez ikakve sumnje poetika što ju je postupno, ali vrlo izdiferencirano početkom 90-ih godina 19. stoljeća - u sklopu zapadnoeuropskog kulturnog utjecaja samo posrednog odnosno parcijalnog respektiranja specifične bosansko-hercegovačke tradicije, no zato s namjerom cjelokupnog hrvatskog kulturološkog povijesnog pomaka - stvara Silvije Strahimir Kranjčević (1865-1908). Svijest o potrebi nove suvremene moderne poetike jasno je izražena stihovima u glasovitoj pjesmi *Gospodskom Kastoru*, koja izlazi u zagrebačkom »Viencu« 1891. za vrijeme Kranjčevićevog boravka u Bijeljini, gdje je vjerojatno i nastala. Stihovi glase:

*Prostitute, sjeni, lutajuć tihe na Letinu žalu
što ću pozajmit klasičnu strofu!
Majčica Gea-nešto je drukča, neg li je bila,
Drukčiji danas treba Apolo.¹*

U formulaciji kako »drukčiji danas treba Apolo« iskazano je uvjerenje da je nastupila epoha, vrijeme, u kojem trebaju biti otvoreni novi estetski

¹ KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir, *Gospodskom Kastoru*, prvi put objavljeno u časopisu Vienac, XXIII, broj 47, str. 740, Zagreb 21. XI. 1891; inače u zbirci *Izabrane pjesme*, 1898; u novije vrijeme *Sabrana djela*, JAZU, Zagreb 1958., knjiga I., *Pjesme*, str. 288-289. - Kranjčević službuje kao učitelj trgovačke škole najprije u Mostaru 1886, zatim 1887. kao učitelj trgovačke škole u Livnu (do 14. VIII. 1888) kada je premješten na trgovačku školu u Bijeljini (1888. do 13. VII. 1892), nakon čega je ponovno u Livnu, da bi 17. X. 1892. bio premješten na preparandiju u Sarajevu, gdje od svršetka 1894. radi u redakciji reprezentativnog časopisa »Nada«.

horizonti, onakvi, naime, kakvi su doista i postali nova povijesna estetička zbilja u Kranjčevićevim najboljim pjesničkim djelima. Da su tradicionalne poetske i estetičke pozicije u krizi osvijestio je Silvije već 1890. stihovima *Svijet i pjesma*, gdje se osjeća kako poetsku sferu netom proteklog doba djelomice nagrizu pozitivizam 19. stoljeća, nagrizajući njenu vječno romantičnu crtu nemilosrdnim realizmom, naturalizmom i trijumfalnim scijentizmom, mada se ipak naslućuje problem buduće opće krize umjetnosti, dakle i poezije, kada će biti potrebi novi estetički odgovori, pa i takvi, koji će morati polagati račune za sam opstanak estetičke sfere kao takove. Na pragu fin de siècle-a Kranjčević s gorčinom konstatira:

*Ne, ne treba pjesme više, prošla joj je cijena,
Uminulo dječje doba sred zrelih vremena.²*

No za svoje doba, za razmeđe stoljeća Kranjčević daje na hajdegerijansko pitanje »čemu pjesma« svojem povijesnom vremenu primjeren odgovor:

*Da nas drži, da nam čemer ne otruje grudi:
To je zanos, krilo duše, koje naprijed žudi.³*

I dok Kranjčević ulazi u poetičko-estetičke probleme kao pjesnik, tj. umjetnik po vokaciji, kao teoretičar u pravom smislu riječi pristupit će problemima na nešto drugačiji način i u drugom smjeru pedagog, psiholog i estetičar Ljudevit Dvorniković (1861-1933). Već se 1893. bavi estetičkom tematikom u raspravi *Uzgojni dojam lijepe knjige*, na koju se nadovezuje *Uzgojna vrijednost basne iz 1895*. Poznata je njegova knjiga objavljena u Sarajevu 1905. pod naslovom *Essayi iz područja psihološke pedagogije i estetike*, gdje se između ostalog nalazi za razmeđe stoljeća tako karakteristična rasprava s jednako karakterističnim naslovom *O psihološkim osnovama estetičkih osjećaja* (prvi put objavljena u sarajevskoj »Nadi« 1901).

Svi navedeni tekstovi svojim izrazitim psihologizmom ulaze u tipičan arsenal modernizma, te Ljudevita Dvornikovića čine autentičnim pripadnikom epohe, što još jače naglašava njegovo akcentiranje nagonskog i čuvstvenog kompleksa u sferi estetskog. Utoliko je samo parcijalno prim-

² KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir, *Svijet i pjesma*, Vienac, Zagreb 1890, XXII, br. 47, str. 745; također *Izabrane pjesme* 1898; u novije vrijeme SD., knj. I., JAZU, Zagreb 1958, str. 193.

³ Op. cit., SD, I, 1958, str. 194; za Kranjčevićovo shvaćanje poezije i umjetnosti vidjeti Zlatko POSAVAC, *Estetička struktura Kranjčevićeve poetike*, Forum, Zagreb, godište XVII, knj. XXXVI, broj 9, septembar 1978, str. 336-343; tekst čini cjelinu zajedno s člancima *Tragična moć ideala, o 70-oj obljetnici smrti S. S. Kranjčevića*, 15 dana, Zagreb XX/1978, broj 3, str. 17-23., te *Prožimanje života i djela - o problemu biografske metode - prigodom 70-obljetnice S. S. Kranjčevića*, Odjek Sarajeva XXXI/1978, broj 9 (1-15 maj), str. 10.

jereno vezivanje Dvornikovićeovog rada uz kritiku realizma, utoliko, naime, ukoliko se ta struja s naturalističko-neoromantičnim primjesama shvati kao samo jedan od mogućih *izama*, dakle kao integralni dio pluralizma moderne. Napokon, nužno je reći da je Ljudevit Dvorniković bio s nepravom zanemarivan, čak podcjenjivan; i da mu je neopravdano porican znanstveni dignitet, (npr. u *Enciklopediji Jugoslavije*, Zagreb 1968, sv. 3, str. 190), jer iz današnje perspektive i novijeg proučavanja slijede suprotni zaključci. Ukoliko se pak hoće kvalificirati teorijsku poziciju Ljudevita Dvornikovića, onda treba upozoriti kako je on polazeći u svom razvitku od očito studiranjem prihvaćenog početnog herbartizma postupno dolazio pod utjecaj Spencerovog evolucionizma, pa iz te svojevrsne kombinacije razvio vlastiti na razmeđu stoljeća moderni, modni i čak mondeni pozitivistički psihologizam. Kratak prikaz njegovih estetičkih shvaćanja razmatranog razdoblja daju noviji radovi o njemu,⁴ ali će na pitanje da li je, koliko i kako mijenjao vlastitu poziciju kasnijim ne manje zanimljivim raspravama iz 20-ih godina dvadesetog stoljeća odgovor tek trebati ustanoviti daljnjim istraživanjem. Što se tiče prosudbe njegovog djelovanja s obzirom na odjeka u obrazovanim krugovima muslimanskog dijela populacije specijalna će istraživanja trebati pokazati što je zapravo bilo relevantno kod toga u njegovom osobnom stavu i naziranjima, da li neki realni dio pripada i njegovoj estetičkoj misli, te njegovom zapadnjačkom i modernom shvaćanju, ili se pak refleksive stanovite izolativnosti mora tražiti još u činjenici, kako neki drže, što je bio katolik; usprkos njegove slobodoumnosti, dobronamjernosti i tolerancije.⁵

⁴ Vidjeti Zlatko POSAVAC, *Jedan zaboravljeni estetičar, psihologistička estetika Ljudevita Dvornikovića*, Odjek, Sarajevo XXXII/1979, broj 13-14, (juli) str. 25. Budući da je u »Odjeku« objavljen samo prvi dio studije, tekst kao cjelina objavljen je sada prvi put u ovoj knjizi. Usporedi također posebno poglavlje *Hrvatska estetika u doba Moderne* knjige Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata*, Zagreb 1986, str. 157-159.

⁵ Napomena je potrebna zbog toga što je Ljudevit Dvorniković neko vrijeme bio urednik časopisa »Behar« o kojem Ivo Banac u knjizi *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji* piše: »Kulturnu renesansu bosanskih Muslimana, koja je započela 1900. s objavljivanjem lista *Behar* i osnivanjem muslimanskog kulturnog društva *Gajret* (1903), usmjeravali su Muslimani hrvatske orijentacije posebno Bašagić, Hadžić, romanopisac Mulabić i Musa Čazim Čatić, tragičan lirik istočnjačkih modaliteta...« U bilješci Banac dodaje: »Usprkos pojedinačnoj hrvatskoj orijentaciji svojih urednika *Behar* je izrazito hrvatsku liniju prihvatio tek 1908-1910, kad mu je urednikom bio Ljudevit Dvorniković, koji je bio katolik, pa je *Behar* otvorio svoje stranice hrvatskim katoličkim autorima, a oni su tad listu davali dvostruko više priloga od Muslimana. U tom razdoblju su mnogi muslimanski autori, osobito oni tradicionalniji i teološki obrazovaniji intelektualci, napustili *Behar* i pridružili se *Gajretu* koji je sve više prihvaćao srpsku orijentaciju (i koji je imao svoj list). Međutim, nije ih privlačilo *Gajretovo* srpstvo, nego činjenica da je *Gajret* intenzivnije njegovao muslimanski narodni duh i bio izraz mentaliteta muslimanske etničke, običajne i domaće osobnosti; Mushim Rizvić, *Behar književnihistorijska monografija*, (Sarajevo 1971),

Osim čisto teorijskim problemima bavio se Ljudevit Dvorniković sporadično i nekim aspektima posve aktualnih umjetničkih zbivanja, konkretnim djelima i autorima. Međutim, za razliku od njega, u povijest umjetničkih događaja direktno je programatski zahvatio nešto mu mladi suvremenik Ivo Pilar (1874-1933). Njegov znameniti tekst *Secesija, studija o modernoj umjetnosti*, ugledao je svjetlo dana 1898. u zagrebačkom »Viencu« (no i posebno), ali je pouzdano imao daleko širih odjeka, koji su tako dopirali u kulturne krugove Bosne i Hercegovine. Dokaz je tomu Pilarovo naknadno bilansiranje modernističkih zbivanja na razmeđu stoljeća što ga je s ponešto gorke kritičnosti obavio upravo u sarajevskoj »Nadi« 1903. razmatranjem *Zagrebački literarni pokret*.⁶ Danas nijedan historiografski uvid u događaje hrvatske Moderne na razmeđu stoljeća ne može zaobići lapidarne manifestne rečenice Ive Pilara o tzv. »novoj umjetnosti« (art nouveau, Jugendstil, secesija); »Pozitivni elementi, recimo osnovni zahtjevi, 'secesije' jesu ova četiri principa: prvo, umjetnik mora imati apsolutnu individualnu slobodu stvaranja, drugo, treba ujednostaviti spoljašnje (= vanjske, op. ZP) forme, treće, valja sadržaj umjetnosti obogatiti i« - Pilar dodaje idealizam utopijske demokratizacije i socijalizacije aristokratizma umjetnosti moderne - »četvrto, umjetnost valja raširiti u sve slojeve pučanstva«. Uz to je i jedan od zaključaka u sarajevskoj »Nadi« više nego simptomatičan: »moderni psihoanalitski smjer u literaturi doveo je do toga, da su oni mladi ljudi uronivši u svoj psihološki 'ja', osjetili potrebu da razmišljaju o sebi, da preciziraju svoje

str. 370«. Oba navoda prema knjizi Ivo BANAC, *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji; Porijeklo, povijest, politika*, Globus, Zagreb (Ljubljana) 1988, str. 341; drugi citat je tekst bilješke 17. četvrtog dijela knjige pod naslovom *Muslimani Bosne i Hercegovine*, što itekako treba respektirati, no i potruditi se ustanoviti u kojoj mjeri valja smatrati zbiljskim sadržaj kao i modalitet argumentiranosti navedene tvrdnje. S druge strane valja imati na umu opravdane prigovore izolacionizma primjerice posebne muslimanske književnosti na temelju aberiranog pretvaranja pripadnika muslimanske vjere u Muslimane kao naciju previdanjem cjelovite karakterizacije fenomena Bošnjaštva i mogućnosti kad pripadnici islamske vjeroispovjesti osjećaju jasno određenu nacionalnu pripadnost kao deklarirani Hrvati. Objekcija se metodološki proteže podjednako na Banca i Rizvića, a dolazi upravo i s muslimanske strane. Kao primjer moguće je navesti u novije vrijeme kritički osvrt Nenada Filipovića na pozicije Muhzima Rizvića (uz uvažavanja Rizvićeve znanstvene akribije) pod naslovom *Profesorova nesigurna kičica*, Start, Zagreb 27. 04. 1991., br. 581., str. 68-69. (Vidjeti još poglavlje *Tema odnosa nacije i umjetnosti* što ga sadrži esej o Isi Kršnjavom objavljen u ovoj knjizi.

⁶ PILAR, Ivo, *Zagrebački literarni pokret*, Nada, Sarajevo IX/1903, od broja 16-21. (Pilar je inače poznat i kao pisac političkih tekstova, pa tako i knjige vrlo zanimljive i važne s pseudonimom Südland: *Die südslawische Frage und der Weltkrieg*, Wien 1918; prvi prijevod na hrvatski jezik 1943, a reprint Varaždin 1990. godine). Biografija mu, očito iz političkih razloga završava »samoubistvom«.

⁷ PILAR, Ivo, *Secesija, Studija o modernoj umjetnosti*, Vienac Zagreb 1898, broj 35-39. Citirano prema: p. o. str. 25.

misli, svoje osjećaje, da stvore nekakav sud o svom društvenom životu i njegovoj vrijednosti. Ovaj smjer doveo ih je do samospoznaje i samoprosuđivanja, te je time nesumnjivo pomogao, da se opet počelo dizati vriednost individua, koja je u zadnje vrieme bila tako jako pala u Hrvatskoj.⁸

Medu pobornicima Moderne, a navlastito u njenom likovnom aspektu, bio je još jedan revni suradnik sarajevske »Nade«, bankovni ravnatelj, osječanin Dušan N. Plavšić, koji je i dio svog živora proveo u Sarajevu, a osim sarajevske »Nade« bio suradnik zagrebačkog »Obzora«, »Mladosti«, »Života« i »Savremenika«. Od niza njegovih sad više sad manje zanimljivih istupa svakako valja, barem kuriozno, spomenuti njegovo aktuelno poznavanje glasovite afere slikara Klimta povodom slavnih mu kompozicija *Filozofija* i *Medicina*. O tome je Plavšić referirao 1903. u sarajevskoj »Nadi« prikazujući XVIII. izložbu bečke secesije i njezin posebni broj časopisa »Ver Sacrum« posvećen Klimtu, a u opremi Kolo Mosera. Govoreći o kompozicijama za Univerzitet Plavšić je, zauzevši se za Klimta, rekao: »Sa skolastičkim kriticizmom čovjek ne smije doći pred te radnje, kao pred kakve pisane znanstvene rasprave, jer to nisu rašprave nego slike, a slikarska sredstva nisu definicije«. Zatim nastavlja: »Sve su Klimtove koncepcione radnje sazidane velikim i upravo rijetkim bogatstvom fantazije i vanrednim shvatanjem bitnosti i sjaja svih umjetničkih epoha. Njegova *Judita* portret je moderne europske Židovke, a opet prava slika sa svim nimbusom bajoslovnog ženskog junaštva. *Pallas Athena* u shvatanju stila svoga doba jest remek-djelo, a *Schubert kod glasovira* lirska pjesma bečkog bića... Ima u tome refinementa, kako ga stvaraju samo kasne kulturne dobe« piše Plavšić, pa zaključuje da Klimt pripada »u prvi red europskih umjetničkih velikana, a u Austriji mu danas doista nema premca«. ⁹ Riječ je očito o poznavanju stvari, o pozicijama, stavovima što ih treba cijeliti i svršetkom 20. stoljeća, a kamo li ne početkom. Pa premda Plavšićevi nazoni nisu svagda bili sasvim izdiferencirano prihvatljivi, vrlo ih je interesantno pratiti kako s obzirom na europske uvide, tako, naravno, i za domaće prilike. Jednim od načelnih tekstova posvećenih problemima umjetnosti Moderne u zavičajnoj sferi smatrati je Plavšićevo razmatranje kroz sedam brojeva sarajevske »Nade« pod naslovom *Hrvatski umjetnički pokret*.¹⁰

⁸ PILAR, Ivo, *Zagrebački literarni pokret*, Nada, Sarajevo IX/1903, broj 21, str. 287.

⁹ P LAVŠIĆ, Dušan, N., vidjeti bilješke i prikaze na kraju 24. broja sarajevske »Nade« godište IX/1903, str. 336.

¹⁰ P LAVŠIĆ, Dušan, N., *Hrvatski umjetnički pokret*, Nada, Sarajevo VIII/1902, brojevi 5-11.

Kuriozum je poput Plavšićevog uvida u » aferu Klimt« i činjenica da je izraziti književni kritičar, kojeg neki smatraju kritičarem realizma, a neki opet osnivačem kritike moderne, svećenik Jakša Čedomil, (zapravo Jakov Čuka 1868-1928), također pisao u sarajevskoj »Nadi« 1903. o suvremenom likovnom kretanju pod naslovom *Nova dekorativna umjetnost*, gdje se u njegovim principijelnim stavovima daje naslutiti analogna pozicija njegovoj književnoj kritici. Referirajući o međunarodnoj izložbi u Torinu Jakša Čedomil piše: »Premda ta izložba nije kadra da svakoga zanese za novi stil košto nije ni mene sasvim zanjela, to ipak ne može se poreći, da je vrlo zanimljiva i važna. Nek mi je dakle dopuštano iznijeti pred čitatelja moje dojmove i opaske«. ¹¹ Iznoseći dosta opširno svoja zapažanja o umjetnosti različitih svjetskih nacija Čedomil polazi od generalnog dojma: »Takozvani novi stil uz sve protivštine njegovih škola, kod štampe i publike krči sebi lijepo put i može se danas reći, da cvate osobito u germanskih naroda. U latinskim plemenima teže mu uvriježiti se, ali u malo godina raširio se i megj njima, osobito med Francuzima, a eto sad i med Talijanima. Nekoji mu se usprotiviše, jer nijesu uprav znali što je, te ga zamjenjivahu s takozvanim engleskim *florealom*, što je u ovo zadnjih petnaest godina uzalud tražio mjesto. Tek na pariskoj izložbi novi stil pokazao se u pravom svjetlu, a na izložbi u Darmstadtu sinula mu je prava pobjeda. Nu novatorima ne bijaše ni to dosta, te upriličiše megjunarodnu izložbu u Turinu, koja se može smatrati potpunim odrazom razvoja novog stila po cijelom svijetu izuzmu li se slavjanska plemena, kojih tamo ne bješe. Tu si mogao vidjeti sve što su razni narodi dosad proizveli nova na polju dekorativne umjetnosti i kako su riješili pitanja dekoracije puta, kuće i sobe«. ¹² Pa premda Jakša Čedomil u stvari ne razmatra probleme teorijski eksplicite (načelne su pozicije implicitne) tekst je ne samo važan dokument aktuelne informiranosti, nego i prezentacije nezaobilaznih fenomena s gradom koja zahtijeva zauzimanje principijelnih gladišta neodgodivo postulirajući teorijska traženja.

Za razliku od Plavšića i Čedomila, koji su se upuštali u deskripcije tekućih pojava, strogo teorijski načelno estetičku je problematiku dotakao u cjelovito izloženom sistemu filozofije (ukupno šest knjiga!) i sarajevski biskup Josip Stadler (1843-1918). Poglavlje o ljepoti uklopljeno je u ontologiju, tradicionalistički, u duhu neotomizma, kao što je to 1894. učinio Antun Bauer u Zagrebu. Iako je i Jakša Čedomil bio svećenik, razlika je u načinima interesa i pristupa više nego evidentna. No Stadlerov je pristup, makar ne zahvaća direktno suvremenu tematiku, važan upravo kao

¹¹ ČEDOMIL, Jakša (ČUKA, Jakov), *Nova dekorativna umjetnost*, Nada, Sarajevo IX/1903, broj 2, str. 27.

¹² Op. cit., 1. c.

moguća i zbiljski djelotvorna antiteza. Ne govori o pojedinim umjetninama, ne angažira se iz kritike, nego piše isključivo iz horizonta teorije. Upravo u protivštini spram modernističkog naglašavanja *čuvstva*, emocije, Stimung (čuvstvo je »moderno« čak i u teološkom »modernizmu«), Stadleru je *um* ona instanca koja donosi estetički sud, tj. prosuđuje što je lijepo. A lijepo se, dakako, u duhu tradicije definira kao savršeno (*perfectio*), s tim da je savršeno pak ono što temeljno odgovara svojoj biti, svojoj esenciji. Mada je Stadler sklon ljepotu definirati kao *expressio ideae sub forma sensibili* (izraz ideje u osjetilnom obliku) ipak će u duhu neotomizma reći »Ljepota je razmjerje česti spojeno s nekim sjajem, što se miči onome koji ga shvata«. ¹³ U svim tim tezama Stadler očito nije težio inovacijama ili ma čemu modernom, ali je sasvim novom bila prezentacija estetičkih teza u sklopu cjelovito izloženog filozofijskog sustava hrvatskim jezikom. U pogledu filozofijskog sistema pisanog hrvatskim nacionalnim jezikom Stadlerovo je djelo prvi i do dana današnjega jedini podvig te vrsti u cjelokupnoj povijesti hrvatske filozofije - što se obično prešućuje! Osim toga djelo je izišlo u Sarajevu pa je Stadlerov položaj bosanskog crkvenog dostojanstvenika sigurno djelovao i na odjeke u Bosni, te možda čak uvjetovao krug i karakter tih odjeka, za koje valja uvažiti još i političke implikacije. ¹⁴

Tradicionalistički je, bez respektiranja inovacija, koncipirana i *Nauka o pjesništvu* što ju je u Sarajevu 1906. objavio Iozo Dujmušić (1874-1942). Ta je knjiga, unatoč svom tradicionalističkom orijentiranju, i, ako je

¹³ STADLER, Josip, *Filozofija, Opća metafizika ili ontologija*, Sarajevo 1907, knjiga IV, glava 3, član 2, str. 213.

¹⁴ Ovdje nije moguće analizirati reflekske političko-povijesne i vjerske dimenzije spram estetičkih teza Stadlerovih i modaliteta recepcije, kao što nije moguće za neke tvrdnje o Stadleru, pa ni one Ive Banca, naprečac suditi u kojoj mjeri odgovaraju stvarnom stanju; ali je bez daljnega itekako vrlo instruktivno što kaže Banac u ovdje već citiranoj knjizi: »Stadlerovo klerikalno hrvatstvo pojavilo se kada je bila na svom vrhuncu muslimanska borba za vjersko-školsku autonomiju u okviru habsburške države (sa zahtjevom Muslimana da sami upravljaju vjerskim dobrima, vakufima i vjerskim školama; mearif). Ta je borba vođena od 1899 do 1908, a zbog Stadlerovih nastojanja hrvatske su nacionalne ideologije među muslimanima pretrpjele štetu, jer su potaknule suradnju srpskih i muslimanskih autonomističkih pokreta u Bosni i Hercegovini. Stadler ipak nije bio kadar zapriječiti sve putove hrvatsko-muslimanskog približavanja«, što je imalo direktnog utjecaja u sferi kulture, a dodajmo sa svoje strane, vjerojatno i na estetičkom planu. Citirano mjesto: Ivo BANAC, *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji; Porijeklo, povijest, politika*, Globus, Zagreb (Ljubljana) 1988, str. 341 - Za dopunu informacije o navedenim problemima, kako iz ove bilješke, tako i za tematiku navedenu o Ljudevitu Dvornikoviću ovdje bilješkom 5, vidjeti još poglavlje *Muslimani Bosne i Hercegovine* (str. 184-193) i *Katolici u Bosni i Hercegovini* (str. 179-183) studijskog pregleda pod naslovom *Katolički dnevnik 'Hrvatska straža' 1929-1941*. u časopisu »Croatia Christiana, Periodica«, Zagreb XIII/1989, broj 23.

dopušteno primjetiti, bez dovoljnog uzimanja u obzir specifično bosansko-hercegovačke, a posebice još islamske tradicije, zanimljiva u svom načelnom, teorijskom dijelu, a očito i vrednija od primijenjene poetike, pa njenu vrijednost treba vidjeti kao informativnu, a ne instruktivnu. Dujmušić je prihvatio Kleutgenovu definiciju da je »poezija umjetnost, koja govorom prikazuje ljepotu oponašajući život pomoću fantazije«. Spreman je pak ljepotu definirati kao savršenost, kao sjaj savršenstva ukoliko je predmet spoznajne moći, da bi zaključio s pristajanjem uz Franju Markovića shvaćanjem da je »prava i potpuna ljepota ideja potpuno očitovana u pojavi, iliti pojav potpuno prodahnut idejom«. Ako Dujmušićeva knjiga zaista i nije bila impregnirana modernijim strujanjima, u njoj valja vidjeti jedan, doduše ne u svemu baš jako prikladan, no ipak, čak usprkos ne malom broju zabluda, u poetičkoj odnosno umjetničko-pjesničko-estetičkoj sferi koristan priručnik, pisan hrvatskim jezikom i za hrvatsku književnost, kakvih u njegovo doba u sredini gdje se pojavio sigurno nije bilo na pretek.

Ali dok je Dujmušićeva poetika bila koncipirana tradicionalistički, dotle su završni akordi epohe prijeloma stoljeća u poeziji, kao i pri svom početku s *Kraničevićevim* stihovima, potpuno prianjali i odgovarali duhu vlastitog vremena. U tom smislu neosporivo stoji unutar svog povijesnog konteksta kao produkt Moderne pjesništvo što ga u relativno kratkom zreloom dijelu života stvara Musa Ćazim Ćatić (1878-1915). Njegovi su se nazori postupno kristalizirali u poziciju što ju se nedvosmisleno može i mora označiti kao esteticizam Moderne. ¹⁵ Ima, doduše, znakova da se njegov razvitak ne bi tu zaustavio, poprimajući neke crte smjernica literature daljnjih desetljeća prve polovice 20. stoljeća; ali, ono što govore uspjeti njegovi stihovi, svjesni je esteticizam:

*U meni bukti težnja neutažna
Za vječnim carstvom svevislih ljepota* ¹⁶

Za sebe Musa Ćazim Ćatić kaže u drugom od znamenita njegova *Dva soneta* iz 1912:

Ja apostol sam svemoćnih ljepota ¹⁷

¹⁵ Za tu temu i tvrdnju vidjeti opširnije POSAVAC, Zlatko, *O esteticizmu Moderne, antiteze pozitivne i negativne funkcije*, *Odick*, Sarajevo XXXVII/1984, broj 2, 15-31, januar, str. 9-10; u tekst je inkorporirana kao neprijeporno konstitutivna i pozicija Muse Ćazima Ćatića.

¹⁶ ĆATIĆ, Musa, *Ćazim, Dva soneta*, Gajret, 1912, sonet prvi, citirano prema PSHK, knjiga 67, Zagreb 1966., str. 470.

¹⁷ Op. cit., sonet drugi, str. 471.

Izjave nisu slučajne i čine bitnu odrednicu Čatićevih pogleda razvijajući u jasne obrise poznati Čatićev emfatički usklik iz 1911: »Ja sam vjerni rob ljepote...«¹⁸ Ali ni povijesno nisu njegovi nazori nešto izolirano, ako se zna za njegov »bliski kontakt s Matošem (te) nešto mladim, ali već zapaženim Tinom Ujevićem, Galovićem i drugim hrvatskim pjesnicima i beskrajne diskusije s njima o literaturi...«¹⁹ Čatićevi pogledi tako rekavši svjesno zatvaraju povijesni luk, samo drugačije od početka što smo ga u ovim razmatranjima vezali uz Kranjčevića, povodom čije će smrti 1908. tužaljku nad njim Čatić započeti stihom: »On, blijedi pobratim muza, u hramu ljepote drage...«²⁰ U tom se smislu Čatićev esteticizam javlja gotovo kao čvrst i logičan rezultat. Međutim, dodatno ne treba zaboraviti izuzetnost njegovog povijesnog mjesta, navlastito kad se ima pred očima uži izbor visokih dometa njegove poezije. Čatićev esteticizam nastaje iz bošnjačke tradicije u plodnom, za Hrvate važnom, a unutar Moderne novom obliku ispreplitanja visoke kulture Orijenta i europskog Zapada, pa mu je, kako kaže Abdurahman Nametak, »pjesničko djelo sretan i smion spoj dvaju oprečnih polariteta, koji daju osebjnost njegovoj poeziji i ličnosti.«²¹ S tim da ne zaboravimo kako je »Čatić prvi smionije zakoraknuo ka europeizaciji književnosti bosanskohercegovačkih muslimana.«²²

Bacimo li napokon zaključno jedan generalni, obuhvatni pogled na spektar estetičkih nazora izloženih ovim pregledom, naravno ne previdjevši uvodno istaknute metodološke determinante, jasno je razaberivo kako je riječ o plodnom i plodonosnom segmentu bosansko-hercegovačke novije povijesti što je direktno i tijesno vezana uz ideje i osobe koje sačinjavaju fenomene razdoblja hrvatske Moderne. Riječ je, dakako, samo o dijelu građe koju podjednako valja dopunjavati kao što nju samu vrijedi dublje i svestranije istražiti unutar kompleksnih relacija u koje je povijesno utkana. Pa iako je ovdje riječ tek o fragmentarnim uvidima i samo dijelu moguće građe uočljivo je ipak da pred sobom imamo itdiferencirano razdoblje koje nosi specifične karakteristike razmeđa 19. i 20. stoljeća čineći tako posebno profiliranu epohu. Karakterističan kvalifikat njene povijesne strukture jest pojava višebrojnih »izama«: od estetičkog psihologizma, subjektivizma i esteticizma, estetičkog idealizma i evolucionizma, pa sve do

¹⁸ ČATIĆ, Musa Ćazim, *Ja sam vjerni rob ljepote*, Gajret 1911. PSHK, knj. 67, 1966, str. 465.

¹⁹ NAMETAK, Abdurahman, *Musa Ćazim Čatić*, Predgovor u 67. knjizi *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Zagreb 1966, str. 412.

²⁰ ČATIĆ, Musa Ćazim, *Silvije Strahomir Kranjčević*, Behar, 1908, citirano prema PSHK, knj. 67. Zagreb 1966, str. 434.

²¹ NAMETAK, Abdurahman, *Musa Ćazim Čatić*, PSHK, knj. 67, 1966, str. 416.

²² Op. cit., 1. c.

»izma« s načelima secesije (art nouveau odnosno Jugendstila); dakle, stanoviti simultaniteta pravaca, preciznije rečeno, pluralizam »izama«, u horizontu teorije analogan (ali ne doslovno paralelan) pluralizmu »izama« u sferi umjetničkog stvaranja. U tom se povijesno artikuliranom intervalu estetički nazori javljaju, bilo kao striktna teorijska misao bilo kao estetička refleksija poetskog i kritičko-umjetničkog iskaza, primjereno svome vremenu, te u njima ne samo prepoznajemo, nego upravo trebamo konstatirati karakter i potrebne elemente modernog estetičkog mišljenja. Uz koegzistenciju tradicionalnih teza. Fenomen eminentno pripadan hrvatskom duhovnom entitetu, ali, koji, kako smo vidjeli, nije bio lociran, pa dijelom ne jedino i centriran samo u Zagrebu. Stoga baš u tom smislu smatramo svoje izlaganje korisnim poticajem daljnjem istraživanju koje će, nakon što građa bude dopunjena i potpunije sakupljena, i samu građu nastajanja modernog načina mišljenja podvrći jednako tako modernoj i zapravo još modernijoj, a s hermeneutičkih pozicija 20. stoljeća neophodno ekstenzivnoj historiografskoj doktografskoj prikazbi, kao i ekstenzivnoj kritičkoj prosudbi.

Poetika i disciplina slikarskog sklada

O estetičkim nazorima
Ljube Babića

Vrlina je i povijesna zasluga Ljube Babića, koji je i slikar i kritičar i povjesničar i teoretičar u istoj osobi, da je bio jedan od prvih i rijetkih modernih duhova u Hrvatskoj na području likovnih umjetnosti s punom i jasnom svijesću o svom konkretnom položaju, povijesnoj situiranosti, poziciji, opterećenjima, prednostima i zadaćama. Svagda u sklopu domaćih, no i europskih relacija istodobno. Istodobno i uzajamno. On je bio jedan od rijetkih umjetnika koji je razumio i razabirao (ili barem pokušao razumjeti odnosno razabrati) mnogostruku, kompliciranu problematiku (hrvatske) povijesne dijalektike, ono živo tkivo likovnog života, navlastito slikarstva. On je shvatio (ili barem naslutio) sudbonosnu dijalektiku individualnih stvaralačkih i povijesnih odnosa, važnost njihove uzajamnosti, mnogostruku povezanost konkretne zbilje, prakse, kao i vrijednosne, prosudbene, kritičke svijesti, teorije. K tome i kritike kao prakse. Nije se to dogodilo najednom, niti samo po sebi. Postojale su stanovite povijesne pretpostavke, objavljene su i neke najvažnije predradnje, a sam Babić je tijekom života postupno dosizao horizonte, koji su tek malobrojnim u nas bili u domašaju.

Kada je Ljubo Babić započinao svoj životni put, u hrvatskoj kulturi mnogošta je od sklopa dijalektike povijesnih, društvenih i umjetničkih problema za domaće relacije bilo nerazbistreno, mutno i čak još posve neartikulirano. Slikarstvo u Hrvatskoj, smatralo se, navodno tek na svršetku 19. i početkom 20. stoljeća dobiva značaj moderne, europske umjetnosti, pa stoga tek u to doba i započinje u Hrvatskoj suvremena povijesna svijest o pitanju, što je to pravo slikarstvo, odnosno, kakvo slikarstvo doista jest umjetnost. Hrvatska povijest likovnih umjetnosti u to doba - kao uostalom ni na svršetku 20. stoljeća - još nije napisana.¹ Ono pak što

¹ Babiću, kad se latio pripremanja knjige *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću*, stajao je na raspolaganju samo Kršnjavijev *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*, Hrvatsko kolo, 1905., s još nekoliko pojedinačnih studija i ponešto starije

se uopće razumijevalo pod nazivom povijest i »povijesnim« prikazima umjetnosti svodi se na opise i popise djela, nizanje imena i fakata kronološkim ili abecednim redom uz eventualni skromni komentar quasiformalne »analize«, te tu i tamo koju slučajnu i ničim obrazloženu, nigdje utemeljenu ocjenu. Kritika je stvar »strukovnjaka« kojih nema, ili su sasvim rijetki (kao Iso Kršnjavi npr.), te novinara i književnika, sastavljena većinom od nelikovno, čak nejasno čime motiviranih opažanja i doista najčešće ničim obrazloženih »mišljenja«. Obrazloženost stajališta, pozicije, svijest o metodama, o rezultatima, ciljevima i sredstvima gotovo i ne postoji. Ako je umjetnost odbacila racionalizam, ukoliko ne pripadne pozitivnoj znanosti, (a po tradiciji teologiji), čemu tad još o njoj ozbiljno, racionalno i uopće umno razmišljati? Nazor, čija upornost u Hrvatskoj izgleda i kod »specijalista« i kod »laika«, nije smalaksala sve do fin de siècle-a 20. stoljeća. Najčešće se, naime, uporno i sveudilj, pristranost uzima kao stajalište, malo više znanja kao znanstvenost, modu kao modernost, import kao suvremenost i svjetska razina, kronologiju kao povijest, a faktografija je u Hrvatskoj prečesto ili jedina znanstvena metoda (plus, prema epohi pripadna ideološka doktrina), ili se pak znanošću i pravom filozofskom dubinom drži sve što s faktografijom i činjenicama, te vrlo često čak ni s logikom, nema koliko je god više moguće ama baš nikakve, pa ni blage veze. I neuki školarac i puki radoznalac u Hrvatskoj će zbog mnogih čudnih, ali ne i neprepoznatljivih razloga, biti već znalac, dok se teorija umjetnosti, izgrađena estetička pozicija smatra nepotrebnom, nečim, što čak smeta i svakako je štetno; nečim što su i umjetnost i kritika u Hrvatskoj već i prije, no i u novije doba, navlastito pak pristalice modernizma i »avantgarda«, podjednako »nadržali«. A da paradoks bude veći, »običnom« se čovjeku poricalo mogućnost pravog doživljavanja umjetnosti.

Znajući sve to, Ljubo Babić je kao slikar težio uspostaviti u dvadesetom stoljeću suvremeno hrvatsko slikarstvo, suvremenu kritiku, a također i povijest umjetnosti, hrvatske i svjetske, stare i moderne, ali navlastito hrvatske novije odnosno tada moderne umjetnosti.

Ljubi Babiću bila je itekako jasnom barem temeljna potreba situiranja moderne hrvatske umjetnosti u europske, no naravno i vlastite, konkretne, domaće hrvatske povijesne relacije; i to ne samo zato što je kao slikar studirao još povijest umjetnosti. Babić je osim dobrog poznavanja umjet-

tekuće kritike. Ovaj pak esej o Ljubi Babiću - nužno je upozoriti! - nastao je znatno prije izlaska dviju pozamašnih Gamulinovih knjiga *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća* 1-2, Zagreb 1987-1988, str. 560-608. Pa ipak i nakon toliko godina i unatoč obimne korisne građe (no i zbunjujućih stvari) što ih sadrži Gamulinov opsežan prinos, gore izrečene tvrdnje nije potrebno mijenjati. Gamulinove knjige nisu povijest (novijeg) hrvatskog slikarstva. Tvrdnju nije trebalo mijenjati ni poslije reprezentativnog turističkog prospekta Radovana Ivančevića *Umjetničko blago Hrvatske*, Beograd 1986., što s pretenzijama velike slikovnice također nije povijest hrvatske likovne umjetnosti.

nosti znao još nešto drugo. Znao je, naime, da i njegovo vlastito stvaralaštvo može opstojati i opstati u prostoru i vremenu samo ondje gdje postoji povijest, odnosno bude li ono uvršteno u neku već postojeću povijest. I ako je nema, da ju valja stvoriti. A uvršteno će biti samo u tu moguću, doista ostvarenu povijest, s onim dignitetom, na koji uopće dopijeva cjelina kojoj pripada, i koliko tog vrijednosnog digniteta može izboriti sobom samim za sebe i cjelinu. Nema li povijesti hrvatskog slikarstva, nije li ona čak ni naznačena, skicirana, nije li napisana, a kamo li razvijena kao historiografska i događajna kompleksna zbilja (što naravno vrijedi podjednako za sve umjetnosti, za pjesništvo i glazbu, kazalište i film), nema tad ni Babićevo, ni bilo koje drugo pojedinačno slikarstvo, ni bilo koja umjetnost ili umjetnina odnosno umjetničko djelo, nema, naime, kuda biti uvršteno: nema za njega prostora opstanka; gubi se samo u sebi, dok se ne izgubi, jer može živjeti samo po vijesti u pravoj, zbiljskoj, stvarnoj povijesti. Samo u povijesti koja doista opstoji! Kamen kušnje o koji se spotakoše i još će se sudbonosno spoticati mnoge hrvatske prave i umišljene veličine. Treba, dakle, upravo je nužno, napisati povijest hrvatske umjetnosti, u ovom slučaju povijest hrvatskog slikarstva.²

Razaberivo je dakle zašto je slikar Ljubo Babić »postao« povjesničar, historiograf, i napisao prvu povijest novije »moderne« hrvatske umjetnosti. Prvo izdanje izišlo je u ediciji Matice Hrvatske, Zagreb 1934., vjerojatno ne bez pozitivne poticajne inspiracije Širolinim *Pregledom povijesti hrvatske muzike* iz 1922., pretežno informativno faktografske, ali nadasve dragocjene knjige, te možda i negativnim dojmom, antitetički spram Prohaskinog kukavičjeg jajeta na području književnosti. Babićeva povijest možda i nije sasvim egzaktna, kao prva (i jedina!) nije, naravno, bila u svemu baš ni potpuna. Jedno je, međutim, sigurno: nije, joj pomanjkalo ničeg bitnog za sudbonosni impuls početka. Pisana je savjesno, briljantno, zanimljivo, temeljito, strasno i pouzdano. Pošteno, bez prešućivanja i licemjerstva. S naporom pionirskog rada i zanosnom sviješću da sa sudbinom te povijesti dijeli vlastitu svoju sudbinu, koja može biti lošija ili bolja, no izvan koje nikakve sudbine uopće ni nema. Zajedno s ovom poletnom, nesebičnom općenitošću, Babić je hrabro koračao i po tvrdom tlu konkretne, svakodnevnne povijesne zbilje. Budući da nije bilo hrabrih koji će to izvesti poput njega, Ljubo Babić je pristao na omalovažavanje, sukobe i omrazu, čemu nije mogao izbjeći ni kao slikar, ni kao kritičar ni kao povjesničar umjetnosti, znajući unaprijed kako će se mnogima zamjeriti i da će mu mnogošta biti zamjereno. Nesporazumi, nažalost, papagajski odonda traju i dalje.

² O potrebi, nužnosti, no i kao na dlanu pruženoj mogućnosti pisanja povijesti hrvatskog kiparstva vidjeti autorov tekst *Imaginarni muzej hrvatske skulpture* u reviji »15 dana«, Zagreb XXXIII/1990, broj 4-5, str. 18-25. - Izložba *Tisuću godina hrvatske skulpture (Zagreb 1991)*, zajedno s katalogom, daleko je od toga da bude prikaz povijesti hrvatskog kiparstva (pa čak ni samo povijesti kiparstva u Hrvatskoj).

Babićev je povijesni prikaz doslovce prvi u Hrvatskoj. Dakako, zanemarimo li ovdje metodički, makar samo u radne svrhe, - što zapravo ne bismo smjeli! - memoarski pregled Ise Kršnjavog (vidjeti ovdje bilješku 1). Babićev je prikaz osim faktografskog obilja i množine relevantne građe također pisan kritički: s vrijednosnim prosudbama i ocjenama. Nije se održao baš svaki Babićev sud, ali je većina njegovih mišljenja u biti bila točna. Održivost gdje gdje stoji pod upitnikom zbog velike Babićeve strogosti, čistoće i rigoroznosti ocjene, no jedva da ima slučajeva gdje bi nekome pripisivao vrijednosti, ako ih doista nije bilo. Babićeve prosudbe tu i tamo tek modificirane, mahom ostaju na snazi, što se podjednako tiče karakterizacija pojedinih dijelova, ove ili one umjetnine, sad ovog sad opet onog umjetnika, no isto tako i cijelih opusa i njihovog povijesnog mjesta. (U aspektima određivanja povijesnog mjesta pojedinih fenomena, umjetnika ili opusa naknadna kritičnost adekvatnije interpretacije in-ovirane hermeneutike zahtijevat će možda najviše i najvažnijih korektura u Babićevim prosudbama; dakako, uz puno razumijevanje Babićeve pozicije, njegovih nazora i - njegovog vlastitog povijesnog mjesta).

Kritičnost u povijesnom pregledu samo je normalna manifestacija općenitog Babićevog kritičkog talenta. Ne manje zanimljiv dio Babićevog rada je likovna kritika, kojom se izrazitiije bavio krajem dvadesetih i tijekom tridesetih godina. Ali se aktivno javljao i poslije, sve do šezdesetih. Važno je istaknuti zbog specifičnog stanja stvari. Naime, kao kritičar likovnih umjetnosti koji je na prijelazu 19. u 20. stoljeće bio u stanju stručno argumentirati, obrazložiti svoj sud, bio je u Hrvatskoj samo Ise Kršnjavi. Doduše A. G. Matoš piše izuzetno važne i lijepe likovne prikaze (o Miroslavu Kraljeviću, Menci Clementu Čmčiću), s intuitivnom oštrinom, ali ujedno s literarnim, ne svagda samo čisto likovnim ambicijama. Budući da je Lav Grūn (Iljko Gorenčević 1896-1924) umro mlad, a Vladislav Kušan (rođen 1904) se počeo javljati kasnije, tek tridesetih godina, opravdano je reći da je Babić u prvoj polovici 20. stoljeća bio likovni kritičar koji je tu djelatnost u Hrvatskoj prvi razvio do punog opsega, suvereno i suvremeno. Ne možemo reći da osim njega nije bilo ljudi koji bi uspješno pisali kritike! Pa ipak je Babić bio taj čija je djelatnost u to doba, uz njegovu orijentaciju, obrazovanje i obrazloženost mišljenja, povijesno i estetičko-umjetnički bila najdiferentnija, čak ako i ne bi bili spomenuti superiorni senzibilitet, likovna kultura i zrelost, te i opet strastvena zainteresiranost čovjeka, kojemu je svagda do bitnih ostvarenja slikarstva i umjetnosti, a da ne okreće glavu od svega drugog što je imalo pravo da progovori životno, društveno, nacionalno i, dakako, povijesno.

U kritici se Babić, naravno, oslanjao i na svoje slikarske nazore, vlastita likovna iskustva. No pri donošenju kritičkog suda ili ocjene nije kriterijem, uzorom smatrao tek svoje slikarstvo, za koje zna da je samo jedan od mogućih, za njega osobito bitnih načina zbilje umjetnosti, gdje se on sâm samo trudi, dok netko drugi može ići nekim drugim, također vlastitim i

uspješnim putem. U pogledu ocjena, on se upirao na teoriju, nastojeći razviti jedno koherentno poimanje umjetnosti, opirući se pojednostavljenju prema receptu. Bio je to postupak koji se u Hrvatskoj i dalje, još uvijek bori za pravo glasa.

»Razumljivo je da svaka, ma i ona najobičnija kritika mora imati svoju idejnu podlogu. Ako se hoće prosuđivati neko djelo, mora čovjek imati nekakvo uvjerenje, i to onda nisu neke izmišljotine ili ad hoc stvorene teorije ili zlobne kaprice.«

Bez vlastitog nazora, bez teorije i stanovitog suvislog, smislenog shvaćanja umjetnosti, kritika je - smatra Babić - obično mlaćenje prazne slame. Zeleći do kraja biti jasan on tu misao formulira najneposrednijom odrješitošću: »Zato da ne bude kritika takovo mlaćenje slame, potrebno je da kritičar ima potpuno razrađen i izgrađen pogled na svijet i umjetnost«. (Citirano iz knjige *Između dva svijeta*, Zagreb 1955, str. 52-53). Kao definitivnu spoznajnu, logičku i životnu jasnoću branit će Babić istu tezu 1964. u *Pismu jednom mladom prijatelju* (Republika, Zagreb XX/1964, br. 7-8, str. 288 do 291, citat na stranici 289): »vrednovanje nužno proizlazi iz jednog načelnog stava, pogleda na život i svijet i životnog uvjerenja za kojim stoji čitav čovjek...«

Babić je uporno izgrađivao svoje poglede na umjetnost; bio je u tom dosljedan i vlastiti je zahtjev uspješno realizirao. Brojni njegovi tekstovi strukturiraju koherentno stajalište. (Pisac je ovih redaka pod naslovom *Teorija umjetnosti slikara Ljube Babića* spomenute probleme iscrpno i opširno prikazao u studiji koja je objavljena u zagrebačkom časopisu »Forum«, br. 1-2, 1975; stoga ovdje neka bude navedena samo srž teme, i neki njeni aspekti koji su tamo izostavljeni).

Prema mišljenju Ljube Babića umjetnost je prije svega izraz, i to ne bilo koji ni bilo kakav, nego bitni izraz, kako pojedinog čovjeka tako i čovjeka uopće; kao izraz ljudskog duha, svijesti u odnosu na prirodu, ekspresija osjećanja i doživljavanja svijeta, osjećanja, doživljavanja ljepote. Taj izraz može biti kolektivan, pa je to narodna, pučka i seljačka umjetnost ili je pak individualan, pa je to umjetnost u onom smislu kako je obično shvaćamo; uglavnom proizvod pojedinca i urbanog, gradskog društvenog života. Umjetnost u oba slučaja pokazuje stoga vezanost uz povijesne uvjete, »povezanost uz tlo«, o zemlju i narod, o društvo u kojem nastaje. No svagda je uvjetovana prvenstveno individualnim nadarenostima, koje se javljaju spontano, a prilike ih omogućuju ili onemogućuju.

»Ekonomске i socijalne prilike uvjetuju razvitak talenta, i može se utvrditi, da je svaki talent u neku ruku organ društva, i da je za prikaz talenata nužno i prikazivanje društva u kojem su se oni kretali. Istina, svi su ti uvjeti više ili manje sekundarni, i mada utječu na realizaciju izraza, na sam oblik umjetničkog djela, na njegov karakter i na njegovu obojenost, ipak od njih ne potječe ni sam izraz, ni vrijednost, a kamoli snaga samog

oblika izražajnosti. Talenat ostaje uza svu povezanost, uza sve te uvjete neprotumačiv, isto tako kao što je neprotumačiva svaka naravna sila u svojim zadnjim uzrocima. Sigurno jest, da pojava talenata nije ni slučajna, ni mističkog podrijetla, ali je istina i to, da nije unapried nagovještena prilikama. Talenat se javlja spontano, a prilike ga tek nose, čas ga pomažu, a čas mu odmažu» (*Sabrana djela*, 1943., knj. I, str. 8.).

Babićevo shvaćanje umjetnosti kao bitnog izraza što se oblikuje pod utjecajem ljudske svijesti, doživljavanja i društveno-ekonomske, povijesne uvjetovanosti moderna je i u prvoj polovici 20. stoljeća suvremena, primjerena teorija. Slikarstvo je pak Babić najradije shvaćao kao »čisto slikarstvo«, cijeneći prije svega likovne vrijednosti, ono vizuelno u slikarstvu, pa ga to slikarstvo - kako ga poslije nazvahu »slikarstvo čistog oka« - vodi za neko vrijeme u »kolorizam« (ali ne i »apstraktizam«!), te ga ni po tom postuliranju čiste vizuelnosti, čiste likovnosti, nije moguće smatrati »nemodernim«.

Borio se Babić protiv tradicionalnih i modernih zabluda u našem slikarstvu, ne smatrajući ponižavajućim početi od elemenata, i ne bojeći se autoriteta, ali pri tom ujedno i ponavljajući opća mjesta nekih određenih momenata europskog slikarskog (prošloljetnog) moderniteta: buni se Babić protiv tradicionalističkog shvaćanja u Hrvatskoj da se »pejzaži smatraju... još uvijek kao manje vrijedni« upozoravajući na okolnost kako »i za samog Bukovca... pejzaž nije značio mnogo, kao što to njegovi pejzaži i pokazuju jasno. No nije... pokojni Bukovac bio osamljen u tom reakcionarnom shvaćanju...«

»... ima kod nas, hvala Bogu, još mozgova, koji... misle da je pejzaž ili nature morte (mrtva priroda - op. red.) nešto manje umjetnički vrijedno; oni su uvjereni u svojoj poluinteligenciji, da vrijedna umjetnina mora imati ne samo kolosalne dimenzije, nego da mora velike i »duboke« probleme rješavati, a ako to ne, onda bar da to bude traktat iz sociologije. To staro reakcionarno shvaćanje još iz vremena Akademije Luja XIV preobuklo se u današnjici kod nas u socijalni kostim« (Lj. Babić, *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću*, Zagreb 1934, str. 65.)

Babićev cijeli opus i njegovo vlastito angažiranje dokazuje da nije bio protiv »angažirane« umjetnosti; tek nije dopuštao zablude, pa ni sociološko vulgariziranje, da se ne obezvrijedi ono, što je doista umjetnički, likovno vrijedno.

U jednoj točki Babić je snažno vezan uz europske tradicije i - tradicionalnost: likovna umjetnost je objektna, prikazbena; ona prikazuje svijet, naš svijet kroz prizmu vidljivog, a kao umjetnost vezana je uz ljepotu, i to načelno, kao oblikotvorni princip.

»... vidjeti, osjetiti i doživjeti ljepotu znači istodobno suprotstaviti u svijetu pojava nejasno - jasnom, neskladno - skladnom, neredu - red, kaosu

ritam, metežu mjeru, bezobličnom određeni oblik. (*Sabrana djela*, 1943., II, str. 29)

Babić nije zapao u zabludu svugda obveznog, apsolutnog poistovjećenja ljepote i umjetnosti, ali u njihovoj uzajamnosti otkriva sklopove vlastitih bitnih determinanti, osobito pak nadvladavanje prolaznosti:

»... zapažene, videne, osjećane i doživljene ljepote, ljepote su prolazne. One su promjenjive i one nestaju. Ljepota je pojava u trajnoj izmjeni. Tek se promjena ne zaustavlja. Tek se taj slied zadržava i zaustavlja u pretvorbi, u prevodenju - u novoj prirodi, što ju zovemo umjetnošću. Tek u umjetničkom djelu kao izrazu preveden je tok pojava u nepokretno, te time (postaje) zaustavljeno mienjanje i ostvarena iluzija o trajnom i nepromjenjivom. I ta naša ukručena, materijom ostvarena iluzija u stvari je naše izražavanje ljepote; a kad to izražavanje uz sve ostale preduvjete postane novom prirodom te kad se na taj način ostvari onaj bitni i iskonski izraz ljudskog duha i svijesti...« tada umjetnina »u svojim najboljim i ljudski najdubljim primjerima...« »znače onaj bljesak, onaj osvjetljeni dio našeg tmurnog stanja, kad je svijest nadvladala vrijeme, kad je uronila u ono bitno, što nije podvrgnuto neminovnoj vezi uzroka i posljedice našeg životnog trajanja...« (*Sabrana djela*, 1943., II, str. 29-30). »Ljepota, što je ostala u lancu relativiteta, a ne nosi u sebi žedju za absolutnim, i nije ona prava ljepota« (ibidem).

Čujemo u tim redovima najplemenitije odjeke plodne lektire Schopenhauera, kao i kod Miroslava Krleže, da bismo isto tako naišli na iste probleme koji su očito mučili prijatelje (Krležu i Babića) i koji muče na jednak način ljude u ovom dijelu svijeta - od stihova Maura Vetranovića i Janusa Pannoniusa Česmičkog do Krležinih *Podravske motive* pa i dalje. I Babić, naime, piše kako »kroz stoljeća ljudska svijest oblikuje znakove i znamenje« jer »u trajnoj mijeni, u nastajanju i nestajanju raste u našoj svijesti ona duboka potreba ostvariti nešto nepromjenjivo, zabilježiti sebe, sagraditi svoj biljeg, podignuti oblik kao znamen...« (*Sabrana djela*, 1943., II, str. 37). Problematika koja se doslovce javlja kod Krleže u *Podravske motive* no i kod nekih drugih estetičara hrvatskih kao što su Čepulić, Haler etc... Jedan u različitim varijantama modernizirani, novovjeki horacijevski exegi monumentum.

Najspornije mjesto Babićeve teorije usredotočuje tema poznata pod naslovom *O našem izrazu*. Ona se javlja u vrijeme kada se Babić već odrekao svog mladenačkog političkog i kulturološkog unitarnog jugoslavenstva prestavši nastupati u duhu kosovskog »vidovdanskog« deseteračkog mita zajedno s Meštrovićem, Račkim i ranim Kljakovićem, nakon čega se priklanja hrvatskoj opciji prenoseći je i na polje likovne umjetnosti. Babićevo je, naime, mišljenje bilo da je moguće ustanoviti karakterističke umjetnosti nekog naroda. On drži: ako je umjetnost izraz, onda je taj izraz svagda specifičan izraz zajednice, kolektiva, naroda u

kojem nastaje. Babić je pokušao taj fenomen opisati tvrdeći da u Hrvatskoj postoji mediteranski, južni, primorsko-dalmatinski tip likovnog izraza, shvaćanja i talenta koji je bitno skulptorski, kiparski, te sjeverni, kontinentalno-panonski, koji je bitno piktoralan, koloristički, zapravo slikarski. Prigovorilo se Babiću dobrim dijelom s pravom (no ipak ne s pravom u cjelini) da samo parafrazira stare teze što ih je u 19. stoljeću razvio Hippolyte Taine (1828-1893); budući da je taj sklop utjecaja bio u novije vrijeme moderniziran, to se s pravom uz prigovor spominje još Elie Faure (1873-1937).

Bilo bi smiješno i nedopustivo poricati opterećenja i granice što ih u tom pogledu imaju Babićevi nazori spram Taineovih ideja. Ali danas, kad je Babićevo djelo i kao slikara i kao kritičara i povjesničara i teoretičara sagledivo u cjelini, valja nam spomenuti problem vidjeti nešto drugačije. I ne zaustavljati se samo kod izoliranih, izdvojenih pojedinosti. Raspravica je s tezom »o našem izrazu« nastala 1929. godine teorijski »prekratka«, no sugestivno sadržajna, poticajna, i ne može se, kako je to kadgod bilo učinjeno, promatrati samo u suženom kontekstu oskudnih teorijskih teza, nego također još i kao sasvim određena likovna praksa; a i ona je jedino s baš tim godinama paralelnih, suvremenih Babićevih pejzaža, te dodavši poslije nešto njegovog »folklorizma« zaključiti tad s konstatacijom da zahtjev u slikarstvu nije realiziran, pa da je naprosto i teorijski, a i praktički - promašaj. Od ranijih anticipativnih pozitivnih rezultata u krugu hrvatski profiliranih dostignuća najvišeg ranga valja vidjeti već u realizaciji naslovne strane (korica) za roman Ante Kovačića *U registraturi* (izdanje Matice Hrvatske), a također s laganom crtom monumentalizma u realizaciji naslovne strane (korica) drugog izdanja Nazorove zbirke *Hrvatski kraljevi*. Postulat, naime, o »našem« tj. hrvatskom likovnom izrazu valja smisljeno povezati s kasnijom raspravom (u mapi) *Boja i sklad*, a u slikarstvu protegnuti na vrlo diferenciran ciklus onih smedih, zagasito-bakrenih, srebrnastih i maslinastih okera zagorskih pejzaža, te znatan broj uspelih pejzaža s mora i ostalih dijelova Hrvatske uključivo i ciklus *Rodni kraj*. U tim su krajolicima visoka likovna vrijednost i doživljajna punoća izvan svake sumnje. Doda li se tom kompleksu i niz onih uspelih Babićevih slika sa seljacima u narodnoj nošnji, niz, kojeg također strukturiraju iskreni osebnjuni momenti, te blaga zanesenost dekorativnošću, tada je, gledano u cjelini, očito Babić zapravo uspio - unatoč nepreciznih teza i nedorečene teorije - ostvariti svoj zahtjev o našem hrvatskom izrazu, s nekoliko karakteristika specifičnih za hrvatsko slikarstvo, navlastito 30-ih i 40-ih godina 20. stoljeća, a da ipak vlastito slikarstvo ne pretvori u ilustraciju teorije. Ni u ilustraciju naprosto. No i obratno: slikarstvom teorija nije nadomještena nego su tek afirmirane potencije njenih sugestija. Profaniranje i teze i

slikarstva tog tipa slikarstva kao ilustracija teorije ne potječe od Babića. Babić i u drugom izdanju svoje knjige *Umjetnost kod Hrvata* razmatra ovaj problem duboko uvjeren da nije u zabludi.³

»Motivi, sujeti (sižei) i tipovi crpljeni iz života hrvatskog naroda nisu ono najvažnije i ono najglavnije što čini slikarstvo (likovni izraz) našim. Te motive, sujete i tipove može svaki stranac slikar vrlo dobro iznieti, pa zato još neće biti naš slikar.

Što čini našeg slikara našim? Ne motiv, sujet ili tip možda seljački, već samorodni i originalni likovni izraz slikarski, kojega je rezultat osebnjuni sklad samo naš. I to u slikarstvu uglavnom sklad naših boja, diktiran po našem urođenom osjećanju, a ne po bilo kakvom naučenom i viđenom akademizmu, secesionizmu ili bilo kakvom - izmu. Kad je moguć originalan i potpuno naš sklad boja u primitivnoj našoj kolektivnoj umjetnosti... zašto ne bi takav originalan sklad mogao biti i u našem slikarstvu?

Time ne mislim, da bi trebalo naš tekstil ili oponašati ili prenositi njegove boje, kako su me mnogi shvatili. Držim da je naša osebnjuna paleta i moguća i potrebna.« (*Sabrana djela*, 1943., knj. I, str. 93).

Naravno da je i moguće i potrebno prodiskutirati Babićeve teze, možda i polemizirati s njima. No ako ne želimo biti zlonamjerni tumači, ne treba nikada zaboraviti da Babićeve teze uključujući nešto, čega nisu eksplicite izrekle: one govore o vlastitosti doživljaja, o načinu doživljavanja, o pravu na njeg, te u krajnjoj liniji, o pravu na ljepotu i umjetnost. Izraženih individualnom, vlastitom, ali hrvatskom paletom! Da pri tom nije riječ tek o formalnim elementima i boji, nego se razabire da ipak valja uvažiti aktivni udio sadržaja, motiva, čak i nacionalnog motiva, kojim se tad postiže jedinstvo i sklad *stilsko-tematskog sklopa* umjetnosti, dokazom je upravo serija kongenijalnih (samo uvjetno rečeno tematsko-»folklornih«) nacionalno hrvatskih Babićevih slikarskih djela. S obzirom na ozbiljenje u

³ Senzibilitet za karakterističnosti hrvatskih pejzaža, kao i poticaj za teorijsku formulaciju traženja specifične hrvatske nacionalne likovne crte izražene kroz krajolik, mogao je kod Babića biti pospješčen (kao i što jest) s različitih strana, iz europske, no i hrvatske tradicije. Inspiracija je zasigurno pod utjecajem impresije hrvatskim krajolikom u poetskom, proznom i lirskom opusu A. G. Matoša, dakle funkciji pejzaža u književnosti hrvatske Moderne i Matoševih nastavljača oko reprezentativnog časopisa »Mlada Hrvatska«, a poslije »Sutle« i »Gričana«. U likovnom pogledu zasigurno je Babić bio direktno pod utjecajem svog učitelja Crnčića, no i drugih hrvatskih slikara s razmeđa 19. i 20. stoljeća (»zagrebačka škola«), no također i tradicije gornjohrvatskog slikarstva 19. stoljeća zajedno s genijalnim inovacijama Miroslava Kraljevića za slavonski pejzaž uz dalekosežne utjecaje na hrvatsko likovno 20. stoljeće. Autor je doticao taj problem u novijim člancima o Crnčiću (tjednik »Glasnik« Zagreb 1990, broj 35-39) i o Kraljeviću, (revija »15 dana«, Zagreb XXVI/1983, br. 7 i XXVIII/1985, broj 7), a posebno studijom *Ljubo Babić i pejzaž* (Bulletin, JAZU Zagreb 1979, broj 47, str. 5-36), kojoj bi dakako pri eventualnom ponovnom objavljivanju bilo potrebno stanovito retuširanje.

nekih teorijskih *egzistencijalno-esencijalnih* likovno postuliranih realizacija, riječ je o povijesnim estetičkim, teorijsko-filozofijskim slutnjama i anticipacijama.

Što se pak tiče Babićevog slikarstva općenito, napomenuti je, da i one kolorističke pejzaže Babićeve, one pejzaže »čistog slikarstva« kao i mnoge druge slike valja gledati istim ili bar srodnim načinom. I njih inspirira ljubav i osobita osjećajnost, što povezuje umjetnika uz domaći kraj i krajolik, točnije rečeno, *zavičaj*: uz *Rodni kraj*. I to Babića, koji je itekako poznao svijet, dobrim ga dijelom proputovao, pa ta opsjednutost pejzažem očito nije proizišla iz neke lokalističke ograničenosti, zadržitosti, statičkog, uskog horizonta. Ljubo Babić je, naime, na osobit način razvio posve moderno slikarski dignitet hrvatskog krajolika, kako ga je - uz najbolje Crnčićeve *marine* - za kontinentalni dio Hrvatske možda još jedino (morfološki naravno drugačije) svojom ranom fazom osjećao Maksimilijan Vanka; *Vankini akvareli iz 1915* neke su vrsti pandan Matošu, gričanima i Galovićevom ciklusu *Z mojih bregov*: disciplina pejzaža kao sentiment preobražen, transformiran u vidno polje slikom domaćeg okoliša, izražen čistom vizuelnom strukturom, prostor gdje se pale i gase hrvatski svjetovi. Kao što Matoš i njegova škola, zajedno s Galovićevom zbirkom *Z mojih bregov* otkriše poetiku i metafiziku sjevernog gornjohrvatskog pejzaža u književnosti, tako su to isto paroksizmi boja ranog Maksimilijana Vanke u spomenutoj seriji akvarela iz 1915., no također i pjesničke harmonije na uljima i grafikama zrelog Ljube Babića u slikarstvu. Nije to, dakako, »metafizika« koja bi, metaforički govoreći, značila nešto mistično i tamno. Riječ je o metafizici kao dubokoj smisaonoj skladnosti u poretku, pa i doživljavanju stvari - ovosvjetskih, zavičajnih.

Jesu li Babićevi krajolici, u arhitektonici svog svijeta, možda ponekad i previše kozmos, možda malo i dekorativan, jesu li dakle ti Babićevi krajolici realizam, da li su istiniti? Da i ne. Sve je u njima, unatoč, usprkos ljepoti - no možda baš i po njoj - prepoznatljivo, stvarno. Kao da paradoksalnim načinom usred životnih tegoba realiziraju Nietzscheovu tezu: »imamo umjetnost da ne bismo propali od istine«. Jer »istina je - kaže Nietzsche - ružna«. Ta lirika smeđe zemlje, te neprekidna melodija zemaljštine, pjesma praha ovozemaljskog, zelenih livada i oblačnog neba, ta kuća, blatni put i vinograd, onaj isti što je Galoviću (i svima nama, *Hrvatima napose*) »vinograd oca mojega«, sve to afirmira život, jedinu egzistenciju i jedini nam prostor opstojanja, gdje se hrabro i u očajanju, kako bi Heidegger rekao s Hölderlinom, »pjesnički obitava zemlju«. Vlastitu zemlju kao svijet i zemaljštinu, no podjednako tako i zemlju vlastitog naroda, kao - zavičaj. Dom u domovini.

Insistirati kod Ljube Babića na čuvstvenosti, osjećanju, afektivitetu, emocionalnim tonovima i doživljajnosti, uputno je, budući da ih nekad zbog discipline njihove previdješe. Zastire ih često i suzdržanost samog

Babića, dosljedna volja da bude službenik muza; dogodi se stoga pa katkad pretegne službenost nad muzama, a u pozivu da bude učiteljem prevagne poučavanje. Osim toga Babić nije bio samo kritičar i teoretičar, nego baš i slikar s jakom *intelektualnom* crtom. Intelektualizmom je označena njegova bitna kvalifikacija ne jedino kao pisca tekstova, nego i likovno, baš kao slikara. Poslije Kraljevića, u Hrvatskoj najizrazitiji. A to se ne odnosi samo na pejzaž, nego i na kaleidoskopske spektre cvijeća, mrtvih priroda, požudu inkarnata, slast voća, pa naravno i teze tendencijskih i simboličkih slika, zajedno s onom Goetheovskom smirenošću (»iznad svih vrhova je mir«) koja zbori u mnogoj Babićevoj slici, s planinama i bez njih. Babićevo je uvjerenje: »proces doživljavanja sklada, ljepote i umjetničkih izraza uvjetuje spoznaja! Što je ta potpunija, to postaje doživljaj na emotivnoj osnovi izrazitiji i jasniji po svom obliku« (Sabrana djela, 1943., knj. II, str. 30)

Ako se kod pjesnika govori o »disciplini mašte«, onda je to kod Babića umjetnička disciplina vidnog polja. Ne ropstvo i skučenost, nego disciplina koja omogućuje intenzitete. Disciplina intelekta i emocije, koja maksimalno oslobađa njihovu energiju, ali ne kao rasap, raspuštenost, besmisao, kao pomamu za koještarije u skrivanju nedostatka talenta, nego kao intenzitete sklada, harmonije, ljepote. Strast, *pathos* i ponos ljepote.

Dodir s problemima apstraktnog slikarstva pedesetih godina granica je Babićevog polustoljetnog radiusa djelovanja. Slučaj Motikinog »arhajskog nadrealizma« zaobilazi, a razvitak talenta Ede Murtića slijedi odobravajući samo do točke priklona apstrakciji (»Doživljaj Amerike«)! Ostao je Babić vjeran onoj nekoliko tisuća godina staroj europskoj tradiciji likovnosti, shvaćene u biti prikazbeno, prikazivački, objektivno, predmetno. S tezom o apstraktnom slikarstvu na granici je nesporazum, kad je ono već zapravo bilo definitivno transparentno svojom funkcijom i teorijski protokolirano, uredno »kunsthistoričarski« uknjiženo, s uglavnom (osim u Hrvatskoj) već zatvorenim, dovršenim ispunjenim krugom našavši se upravo za duhovni život Hrvatske bespovratno i bezizlazno već od početka na kraju povijesno slijepe ulice. Konture krize i prazninâ već su se razabirale (i u Hrvatskoj!) ali se za Hrvatsku ipak uspjeva nametnuti »otkriće Amerike« kao jedna od »inicijalnih« formi »novog« »modernizma« početkom druge polovice 20. stoljeća.

Mjesta, prostori, gdje Babićevo djelovanje više nije moglo doprijeti, kao uostalom i poneka njegova slaba mjesta umjetničke prakse i teorije, ne umanjuju izuzetnu vrijednost i presudnost njegovih napora na svim bitnim, te na mnogim specijalnim linijama likovnog razvitka. U tom radu Babića uvijek treba prije svega shvatiti kao slikara i u tom svijetlu vidjeti rezultate njegovih nastojanja na svim područjima, od kojih mnoga bijahu pionirska. To pak, da je Babić pozivom bio slikar, ne umanjuje vrijednost njegovih teoretskih pozicija, premda ih nije opširno izveo, a niti razradio

»vlastitu« filozofiju ili teoriju umjetnosti (što kao umjetnik i nije morao). Isto tako bavljenje teorijom ne umanjuje vrijednost njegovog slikarstva, budući da nije bio slikar samo usput, tj. s namjerom da slikarstvom ilustrira teoriju.

Nije moguće i bilo bi netočno reći da moderno hrvatsko slikarstvo počinje od Ljube Babića, kao ni to da je on utemeljitelj hrvatske povijesti likovnih umjetnosti. Još manje hrvatske teorije i kritike likovnih umjetnosti.

Epohu modernog slikarstva u Hrvatskoj, strogo uzevši, te respektirajući potrebne dopune i ograničenja takve teze, (ostavljajući otvorenim pitanje što se zapravo misli kao »modernost« i modernitet), počinju za Hrvate, u definitivnom prepoznavanju onog pravog, bitno slikarskog u slikarstvu, kao »jaki početak 20. vijeka«, prema Babićevoj tezi i Babićevim riječima, opusi Račića i Kraljevića. Dakako uz naknadne korektivne spoznaje diferenciranja povijesnih mjesta tih dvaju autora i dopunu s opusima primata M. C. Crnčića, samo ranog Račkog, zatim Belle Csikossa Sessie, Vidovića i nekih drugih. Stanje koje pokazuje kako je zapravo riječ o bitnom karakteru prijelaza 19. u 20. stoljeće, a ne tek numeričkom brojenju nadošle stotine nakon što je minulo netom proteklo stoljeće. U tom preklapanju i pored svih mana, omraženi lukavi tvrdoglavec Kršnjavi mudri je začetnik hrvatske moderne povijesti umjetnosti, pisane i realne. Unatoč tome Babićev rad i na jednom i na drugom, kao i na bilo kojem ovdje nespomenutom području kojim se bavio vrlo uspješno (plakat, oprema knjiga, ilustracije, kazališna scenografija itd.) pripada samim temeljima i konstitutivnim komponentama cjelokupne hrvatske moderne likovne, a isto tako i šire, opće kulturne dijalektike prve polovice 20. stoljeća. Bez Ljube Babića nezamisliva je u Hrvatskoj moderna likovna nastava; bez njega i bez Kirina nema prave opreme knjiga, bez njega i Zdenke Sertić ne bismo imali pravih likovnih studija hrvatske narodne seljačke umjetnosti; bez Ljube Babića danas ne bismo imali povijest novije hrvatske likovne umjetnosti napisane kao čitke i dostupne knjige; nedostajao bi pravi početak moderne kazališne inscenacije; ne bismo imali superiornog početka modernog likovnog putopisa; manjkale bi teze i polemičke smjernice za plodnu kritiku koja dinamizira javni život; - ukratko, i ne govoreći o velikom Babićevom slikarskom opusu, bez Babića bi u cjelokupnom pogonu i masi hrvatske likovne kulture mnoge stvari bile ispod europske razine ili čak za Hrvatsku svagda na prijetećem »leerlaufu«, na prijeteći niskoj ili čak mrtvoj točki.⁴

⁴ Najiscrpniji, najekstenzivniji, u relativno limitarnim dimenzijama opsega najcjelovitiji, a u svakom pogledu najpouzdaniji pregled umjetničke (likovne) djelatnosti Ljube Babića (zajedno s obiljem reprodukcija i bibliografijom), kao dosad jedina publikacija te vrste, daje katalog Babićeve monografsko-retrospektivne izložbe iz 1974 kojoj je autor bila Jelena Uskoković; (predgovori M. Krleža i J. Uskoković). Ali, cjelovita monografija s pripadnom primjereno reprezentativnom

Napokon, koliko god teorijsko-historiografski rad Babićev bio neodvojiv od njegove umjetnosti, od njegovog slikarstva, (i obratno), to načelno treba prosuđivati svako od tih područja u njihovoj specifičnosti. A upravo zbog specifičnosti Babićevog teorijskog nastojanja, mada ono i nije bilo vođeno čisto teorijskim interesima, obvezuje da ga se i u teorijskom aspektu kritički respektira. Čak i pri evidentnoj činjenici da je kod Babića u najvećem dijelu riječ o programatskom, a ne spekulativno-teorijskom karakteru, bio bi promašaj odustati od teorijskog interesa u odnosu spram njegovih tekstova.

mapom reprodukcija nije za Babića napravljena ni objavljena, eto, ni do u pod sam svršetak 20. stoljeća. Naprosto - ne postoji.

Zapostavljen i prešućen

Drago Čepulić
- estetičar i filozof
kao esejist

Gradanin drugog reda

Clare et distincte - jasno i razgovijetno - glasovita filozofska norma Descartesove metode, oznaka je za kojom je težio ne samo načinom mišljenja, nego i stilom, načinom izražavanja, Drago Čepulić (Novi Vinodolski 1893 - Zagreb 1976), jedan od hrvatskih štovatelja, no mirno se može reći upravo i poklonika velike klasične francuske kulture. Neposrednost u takvom obliku izražavanja nije bila kod njega nekultivirana »izvornost« i »naiva«, sirovost i primitivizam, nego specifična i odnjegovana jednostavnost.

Jasnoća i jednostavnost bila je zaista plemenito svojstvo stila, književne forme iskaza, te podjednako i karakteristika u istraživanju Čepulićevih nazora, shvaćanja, pogleda, uvjerenja: kako književnih, estetičkih i filozofijskih, tako i političkih. A ta vrlina, makar sva bila uronjena u tzv. europski kulturni kontekst, ima svoje konzekvencije. Postjedicice! Drago Čepulić je, naime, između ostalog, bio deklarirani Hrvat. Ne samo kao Primorac podrijetlom, rođenjem i dakako ne samo deklarativno (kad za to dođu ma i suviše rijetka konjunktorna vremena) nego - uvjerenjem. Hrvat po svom najiskrenijem, najdubljem uvjerenju i angažmanu. I otud je većim dijelom svojeg života i rada, pa i u hrvatskoj kulturnoj povijesti, (kao mnogi istinski, neprijetvorni Hrvati), postao tzv. gradanin drugog reda. Zapostavljen i prešućen. Za drugu polovicu 20. stoljeća u Hrvatskoj naprosto kao da nije ni postojao.

U svojim zapisima na nekoliko mjesta gorko se Drago Čepulić potužio na svoju zlu sudbinu, na teškoće s objavljivanjem, na zatvorena vrata nakladnih kuća i časopisnih redakcija, peripetije s rukopisima, njihovom odbijanju i uništavanju, nestajanju. Tek u kasnijoj, zreloj dobi uspio je

objaviti kao »zasebna izdanja« nekoliko manjih knjiga, od kojih neka izdanja, dakako, u vlastitoj nakladi. Što znače, kakva su i kolika takova poniženja intelektualnog i umjetničkog, svakog spisateljskog i kulturnog rada, pa dakako i osobe (sve do egzistencijalne ugroženosti), znaju svi oni koji su do u visoku životnu dob, ne želeći biti naprosto eliminirani na hrvatskim zavičajnim srednjoeuropskim prostorima stajali pred vratima i cenzurama najrazličitijih urednika i redakcija, kucajući i prečesto uzalud. O »izgubljenim« rukopisima da i ne govorimo. Ta nije li ta bolna praksa i za one najveće počela već u 19. stoljeću? Zar nije »nestalo« nekoliko Starčevićevih drama (od kojih se za *Porina* osim naslova zna i neke karakteristike)? Zar nije - baš uistinu slučajno? - izgubljen Starčevićev rukopis »Etike«? Nisu li zar u 20. stoljeću pred našim očima nestajali deseci stranica *Zapisa* Ise Kršnjavog ili neki rukopisi ostavštine M. Krleže?

Je li essay književnost?

Za »Hrvatsku enciklopediju« (svezak IV, 1942), koja je zapravo jedino mjesto gdje se nalazi nekoliko podataka o Čepuliću, tekst o njemu piše nitko manji nego Antun Barac. Prema enciklopedijskoj kvalifikaciji Čepulić je za Barca - književnik. Ali nijedna povijest hrvatske književnosti ne govori ništa o Čepuliću, nijedan kritičar ili teoretičar hrvatske književnosti poslije drugog svjetskog rata ne uvažava ga niti o njemu raspravlja. U opsežnoj ga je *Panorami hrvatske književnosti XX stoljeća* (str. 805) tek usput spomenuo jedino M. Vaupotić, navodeći ga samo kao jedno »u mnoštvu danas i za literaturnu historiju beznačajnih imena suradnika« nekih časopisa.

Međutim, nakon okrutnog iskustva 1971 i niza godina kojekakvih neugodnosti što su se na mnoge od nas bezimeno srušile poput lavine, godinâ, koja će i Vaupotića definitivno slomiti hapšenjem i bolešću, s infarktom na kraju puta, kada i sam postaje građanin drugog reda, Vaupotić (pod pseudonimom Ibrišimović) objavljuje 1978. u reviji »Marulić« bilješku o »dva zaboravljena pregaoca naše kulture«: o Dragi Rubinu, koji je bio »dramaturg i dramski pisac«, »slavist... iz međuratne generacije Barčevih doktoranada«, te o Dragi Čepuliću, koji bijaše, kako kaže Vaupotić, »prvi doktor romanistike na zagrebačkom sveučilištu« i »filozof-esejist kršćansko-idealističkog usmjerenja«. Vaupotić je očito u to vrijeme počeo razumijevati Čepulićevu sudbinu, osjećajući potrebu pozitivne kvalifikacije, koju, nažalost, ne uspjeva ni tada određenije naznačiti barem bilješkom.

Glavna forma Čepulićevog književnog izražavanja-doista je bio i ostao esej, pa se uistinu moramo pitati je li u Hrvatskoj essay kao »ogled« još

uopće smatraju književnošću? Jer Čepulićevi-eseji ni u kojem slučaju nisu slabi, nisu loši, a baš ni sasvim osrednji eseji. Odavno je doduše u hrvatskoj novijoj književnosti vrstan esej prava pravcata rijetkost, a jedan od najboljih hrvatskih eseja iz 19. stoljeća, ogled Ante Starčevića pod naslovom *Politika*, nikad nije ni spomenula hrvatska književna teorija i povijest. Doduše, podrijetlo i svjetsku reputaciju eseju ne daju prvobitno književnici nego zapravo filozofi, u Francuskoj Montaigne, u Engleskoj Francis Bacon, ali se do esejističke forme filozofije, pa ni do odnjegovanog stila (osim časnih iznimaka) u hrvatskoj beletrističkoj i filozofskoj literaturi ne drži previše. Već je Matoš zamjerao Bazali slab stil, ali kako hrvatska povijest filozofije nije napisana, tako Čepulić ne može služiti ni kao skromni pozitivan primjer. Uostalom i među filozofima od struke za Čepulića u Hrvatskoj zna uopće malo tko, a niti ga se uvažava zbog njegove pozicije i jednostavnosti. Pa ipak, Čepulića treba cijeniti upravo kao filozofa i estetičara; ne kao spekulativnog, nego esejističkog.

Filozofijska esejistika: problem krize

Čepulić je napisao tri bezprijekorna eseja iz povijesti filozofije, uvrštenih kasnije, 1941. u knjigu »Ličnosti«. To su: *Montaigne, filozof krize, Descartesova kriza - rođenje novovjeka filozofije i Blaise Pascal*. U Hrvatskoj sasvim sigurno postoje tekstovi koji su iscrpnije i filozofijski detaljnije, a možda čak i informativnije pisali o spomenutim misliocima, ali nikako esejistički elegantnije i s jednim gotovo intuitivnim, ne toliko deduktivnim ni spekulativnim talentom za otkrivanje bitnih i upravo povijesno-epohalnih problema, kako je to učinio Čepulić. Sam za sebe, pomalo neskromno kaže: »u naravi mi je gledati iz središta i vidjeti u prvom redu bitno«.

Čepulić je uz Krležu i neke druge među prvima i rijetkima koji na temelju povijesno filozofijskog uvida u moderno doba, u novovjekovlje, uvodi u hrvatski misaoni, filozofijski obzor aktivan problem krize, krize modernog doba i njegovih svjetonazornih, no i društvenih sustava. Izvorišta nalazi već kod Montaignea, a što je još značajnije, kod Descartesa. Fascinira ga Montaigneova dvojba, glasovita njegova skepsa, kad smatra da je »čovjek skup protuslovlja«, jer »sve je moguće u čovjeka«.

Kod Descartesa je daleko prije Heideggerovog utjecaja u Hrvatskoj Čepulić osvijestio Hegelovu tvrdnju da je Descartes »u stvari pravi začetnik suvremene filozofije«, a time i novovjekovlja, modernog doba uopće, videći u onom *cogito ergo sum* novovjeku apsolutizaciju antropocentrizma i subjektiviteta. Otud direktno zaključuje u egzistencijalnu srž: »Descartes si je bio svijestan, kao i mi danas, da o... pitanju mogućnosti spoznaje ovisi sve, jer o tom konačno ovisi, da li možemo dati

životu smisla«. Tako apostrofira lajtmotiv pojma »smisao«, toliko karakterističan podjednako za Čepulićeve filozofijske, a još više estetičke ambicije, ali i za filozofijsku europsko-svjetsku tematiku 20. stoljeća uopće.

Premda sam Čepulić ne zastupa filozofiju egzistencije, on ju je, po svemu sudeći, dobro poznao, kritizirajući četrdesetih godina njene suvremene predstavnike (M. Heideggera poimence) zajedno s tzv. »Lebensphilosophie« (filozofijom života).

I dok je kod Montaignea Čepulić cijenio skepsu gdje je »glavni čar Eseja u psihologiji, dotle kod Descartesa cijeni njegovu racionalističku skepsu i deduktivnu metodu, otklanjanje svega što nije 'clare et distincte'. Pa ipak je u Hrvatskoj Čepulić bio taj koji esejem o Pascalu, kod Pascala, i opet vidi novovjeku skepsu, rudiment krize; otpočinjući s paralelnim novovjekim pouzdanjem u razum kod Pascala Čepulić upozorava na Pascalov obrat prema sumnji spram svemoći razuma izraženoj glasovitim 282. fragmentom Pascalovih *Misli*: »Mi spoznajemo istinu ne samo razumom, nego i srcem«. Sam Čepulić nije bio pristaša iracionalizma; bio je čak protiv njemu suvremenog gubitka povjerenja u razum, ali je unatoč tome baš on (ili baš zato) upozorio na ovo glasovito mjesto, na spoznaju kako uz logiku razuma postoji gotovo još primarnija - logika srca; ona, što će biti temelj i modernim velikim filozofijama 20. stoljeća, kao što je primjerice kod Maxa Schelera, te na drugačiji način poduzetj kritici antropocentričnog pan-racionalizma s pozicija filozofije personalizma i egzistencije.

Uz navedena tri naslova potrebno je dodati kako je u poslijeratnoj Hrvatskoj potpuno prešućeno, podjednako u književnosti kao i filozofiji, da je Čepulić autor uvodnog eseja *Suvremena kriza i Huizingin intelektualni stav* kao predgovora hrvatskom prijevodu Huizingove knjige *U sjeni sutrašnjice*, 1944, čije prvo izdanje izlazi u Leidenu 1935 (peto izdanje 1937)! Čepulić u tekstu navodi sadržajnu oznaku knjige koja raspravlja »o dijagnozi zla, od koga boluje naše vrijeme«, što je bliže podnaslovu izvornika, koji je u hrvatskom prijevodu dramatičniji, ali možda precizniji, ekspliciran sintetički: *Kriza suvremene kulture*.

Praktični idealizam u vrijeme valcera, saksofona i aviona

Ako bismo pitali za tekstove u kojima Čepulić prikazuje vlastitu filozofiju, onda treba odgovoriti da nema takvih posebnih objavljenih knjiga, traktata ili rasprava. Ne znamo je li postojao štogod neobjavljeno u rukopisnoj ostavštini. Ali se iz objavljenih radova vidi da Čepulić nije predstavnik strogo spekulativno-sistematske filozofije. No usprkos tome nije nepoznat karakter njegovog svjetonazora.

Čepulić sam vlastitu poziciju naziva »praktičnim idealizmom«. Najkraće objašnjenje tog stanovišta glasi: »Praktični idealizam, to je život za više vrednote«. Kroz tu prizmu on postavlja pitanje o smislu svijeta i života smatrajući bitnim njihov duhovni entitet. S postulatima: svijet mora imati neki smisao. Naročito ističe tvrdnju o nužnosti višeg smisla života, što će imati reperkusija i na njegovo shvaćanje umjetnosti, njegovu estetiku. Osim toga »postoji i osobit oblik duha, koji je napose vrijedan za život pojedinca i naroda, a to su takozvane: vrednote, ideali«; s teozom: »duh je jamstvo narodne egzistencije, sadašnjosti i budućnosti svakog naroda« pa se tako i »hrvatski narod... u pomanjkanju (vlastitih) institucija i u progonima održao samo pomoću -hrvatskog duha«; (Navod iz eseja *Život i duh*).

Kao uvjereni deklarirani katolik Čepulić je napisao i nekoliko polemičkih studija protiv Diderota, koje nemaju rang onih eseja o Montaigneu, Descartesu i Pascalu. Nisu baš sretno intonirane i možda su pretjerane u pristranoj argumentaciji, ali zato ipak zanimljive u generalnom stavu, kojeg jasno demonstriraju naslovi: *Boljševik 18. vijeka* i *Diderot - preteča ateističko boljševičke etike*. Suprotno »boljševičkoj etici« negacije tradicionalnih normi, te protiv egoizma i utilitarizma, Čepulić u svoje ime postulira »vrijednost ljudske personalnosti« u kojoj »za razliku od individualizma treba da cijenimo čovjeka kao moralnu osobu«. U observiranju pak epohalnih događaja vlastite povijesne suvremenosti lucidno-kozerijske su njegove metaforično-fenomenologijske, gotovo kavanski improvizirane, ali ne i bezrazložne kvalifikacije triju različitih razdoblja 20. stoljeća: doba valcera, saksofona i aviona; vrijeme valcera je ka-und-ka monarhije do prvog svjetskog rata, vrijeme saksofona i harmonike je doba lažne demokracije između dva rata, te napokon za Čepulića tek započeto tehničko-totalitarno vrijeme aviona dakle moderne tehnike uoči drugog svjetskog rata.

Strasno je Čepulić angažiran kritikom zbivanja međuratnog razdoblja: »Duh saksofonsko-freudovski, duh nereda, individualističkog, egoističkog užitka, duh zla, da, dijabolički duh razaranja etičkih vrednota uvukao se za ovih 20. godina u teoriju i praksu«. Najviše varijacija na tu temu, s nizom autobiografijskih momenata i čisto subjektivnih (subjektivističkih!) zapažanja sadrži njegov »literarno-metafizički trio« pod naslovom »*Eis heauton*« u vlastitoj nakladi 1940 (naslovom dakle najdirektnija asocijacija na zapise *Samom sebi* (Marka Aurelija), te zatim i *Večernja škola ili Crno cvijeće na Cvjetnicu - knjiga o desetodnevnom ratu*, odnosno, s varijacijom podnaslova *Marche funebre jedne demokracije* objavljena 1942. godine.

Estetika: umjetnost traži smisao

Najinteresantniji, pa i najvrijedniji, a esejistički najljepši, sigurno su Čepulićevi tekstovi estetičkih razmatranja. Među njima istaknuto mjesto, u Čepulićevom opusu vjerojatno najviše, pripada eseju *Pjesnik govori*. Po tom eseju dobila je naslov jedna mala, no zaista vrijedna knjižica šesnaestinskog formata (7,5 x 11,5 cm!) u danas gotovo zaboravljenoj ediciji BE-L-KA, u kojoj je izašao i *Dnevnik malog Perice* Vjekoslava Majera proslavljen sjajnim Golikovim filmom *Tko pjeva zlo ne misli*.

Zajedno s nekim drugim esejima ili njihovim fragmentima o problemima umjetnosti Čepulićev stav uočljivo se razlikuje spram niza vrlo agresivnih i jednostranih shvaćanja moderne umjetnosti 20. stoljeća, s kojima je umjetnost, i teorija i stvaralačka praksa, poput filozofije, sve više zapadala u krizu, koju će najugledniji teoretičari s različitih pozicija za umjetnost diagnosticirati na jednak način: »progres« u gubljenju smisla. Moderno je doba dovelo do temeljne degradacije i pravih umjetnika i prave umjetnosti.

Čepulićev stav, premda ne polemizira direktno, diametralno je suprotan. Ono što bitno konstituira umjetnost upravo i jest - smisao. Pa kad »pjesnik govori«, kad umjetnost progovara u svom stvaralaštvu, onda ona govori *bitno i o bitnom*. Zato poezija, primjerice, nije puka igra riječi, verbalna gimnastika, ovakva ili onakva »stilistika« odnosno »struktura«, nego ju čine najviši zahtjevi srodnosti s filozofijom. Nasuprot modernoj degradaciji umjetnika, kad se ma tko smatra umjetnikom, a sve i svašta umjetnošću, Čepulić s pathosom, gotovo kao antitezu nečem već izgubljenom, smjera na najviši rang: »Pjesnici, filozofi i svetci su srodni, oni su sol zemlje, oni su predstavnici gledanja sub specie aeternitatis, oduvijek apostoli nutarnjeg, smislenog opredjeljenja, dakle - slobode... oni su apostoli smisla, čovječnosti, oni zajedno dolaze do konačnog pitanja: čemu?«

Iz visokog rangiranja umjetnosti u sprezi s filozofijom proistječe kod Čepulića dubok tradicionalan zahtjev: umjetnik je poeta vates - pjesnik prorok. »A zašto je i vates?«, pita Čepulić, te odgovara: »Oduvijek je i bio, pa je i danas, jer umjetnik poput filozofa i svetca (s kojim je u srodstvu zbog gledanja bitnog, duhovnog, a u svezu sa zadnjim pitanjima zbog metafizičke točke gledanja sub specie aeternitatis) govori na poseban način...« Zbog toga se i može govoriti »o vječnosti umjetničkog djela«: »Umjetnički oblik spašava sve od zaborava, daje pečat vječnosti«; jer i pored metafizičke dimenzije umjetnosti, dimenzije gledanja bitnog, duhovnog«, »sve su estetske kategorije izraz humanog«.

Kao ljudske, estetičke kategorije »djelo su duha« i »služe duhu«. Pa budući da »o duhu ovisi (i) narodni život«, život nacije, »narodnu veličinu zato oduvijek čine mislioci, narodni vođe, veliki pjesnici, umjetnici: jer u njima se očituje duh«. Govoreći tako gotovo poput Hegela Čepulić to

govori načelno, teorijski, no i konkretno, praktički: »Hrvatska je oduvijek bila ognjište duha«, pa to treba, smatra on, ostati i u budućnosti.

Teza o duhu, gotovo schellingovsko ili čak, *mutatis mutandis*, heideggerovsko dovodenje u spregu pjesništva i filozofije, ne znači za Čepulića pretvaranje umjetnosti u apstrakciju. Poput niza dominantnih teorija 20. stoljeća (onih prije no što se javlja moderna kritika estetičkog subjektivizma paralelno s kritikom filozofijskog antropocentrizma) i Čepuliću je »doživljaj uzrok stvaranja, intenzivan doživljaj; jak doživljaj, pun problema...«. »Umjetnik piše, radi, stvara iz duše«. Ali potreba da se izrazi nije samo afektivna, budući da je čista afektivnost inferiorna. Zato dodatna korekcija, koja je možda bila prešutna polemika s psihologistima i s hrvatskom tradicijom, estetikom čuvstva kod Arnolda, i Kršnjavog, te subjektivnom duševnosti kod Bazale, pa možda čak s Croceom i Halerom: »Kad se kaže da pjesnik, umjetnik stvara na temelju nekog čuvstveno naglašenog doživljaja, odviše se naglašuje ovaj čuvstveni momenat; te bi izgledalo da umjetničko djelo dolazi iz 'emocije'. Ali doživljaj, koji provocira umjetničko djelo ima osim svoje jake čuvstvenosti, intenziteta i neki intelektualni sadržaj: umjetnik doživljuje intenzivno snažno, to dopuštam, ali njegov doživljaj sadržava i nešto misaono, doživljuje se ipak 'nešto', a to, na što umjetnik reagira, uvijek je neki sadržaj, i što je veći taj sadržaj, to je jače samo umjetničko djelo«. A taj sadržaj tad čini ono bitno ili smisao umjetnine. Ukoliko je pak riječ o nekim oblicima kazališne umjetnosti, onda postaje jasno zašto taj smisao ujedno podrazumijeva - viši smisao.

Estetička dramaturgija

Zasebnu tematsku cjelinu Čepulićevog interesa čini grupa njegovih članaka koje bismo uvjetno mogli nazvati »dramaturški eseji«. Nije se posebice bavio fenomenom kazališta kao cjelina, nego se više usmjerio na kategorijalni, smisaoni aspekt dramske književnosti. U tom pogledu valja istaknuti barem dva naslova: *Komično i tragično u Moliere-u* (u knjizi *Ličnosti*), te kao zasebnu publikaciju još studiju *Racine, pjesnik tragedije*. Ali kao treći također valja dodati efektan kratki zapis *Duh francuske klasične tragedije*.

Upravo iz horizonta modernog doba kad se besmisao i apsurd prijeteci nadvio nad ljudsku egzistenciju, besmisao što ga tematizira umjetnost, (npr. u teatru apsurdna), postajući ujedno i sama besmislenom, iskače posebice Čepulićeva interpretacija klasične tragedije iz uspostave smisla, dovodeći ga u spregu s doživljajem 'samilosti' u aristotelovskoj katarzi. Ali ne iz uspostave bilo kakvog značenja, nego - jednog višeg smisla. »Tragedija - tvrdi Čepulić - uključuje u svom pojmu« dvoje: »i više smisao i samilost, te je o ovom višem smislu ovisna, u koliko samo onda možemo

govoriti o samilosti, ako taj viši smisao života postoji, a s druge strane bez samilosti, koju osjećamo s junakom tragedije, nema tragedije. Jer dakle nema tragedije bez osjećaja samilosti, a osjećanje samilosti ima smisla samo ako postoji viši smisao života, to je tragedija škola visokog morala».

Nestajanjem dimenzije smisla u konstrukcijama, destrukcijama i dekonstrukcijama moderne umjetnosti u drugi plan pada i sam fenomen tragičnog što postaje ne samo estetski, nego i egzistencijalno sudbonosno: »Bez kulta tragičnog ugasila bi u nama ljubav prema čovjeku. Životinja nije kadra da osjeća tragično...«

Raspravljajući o Moliereu Ćepulić zauzima stajalište da »komično i tragično, smiješno i bolno nisu toliko daleki jedno od drugoga, kako se možda na prvi mah čini« zaključujući kako se Moliere služio »šalom, kojoj je uvijek bila blizu tragika, jer i sav život sadržaje u sebi i jedno i drugo; Moliere je znao za tu tragikomiku života bolje nego itko drugi, pa ju je u svojim djelima i donosio«.

Kritičnost i nekritička historiografska »amnezija«

Naravno da bi mnoge teze Ćepulićeve, kako specijalno estetičke, tako i filozofijske, valjalo podržati strogo kritičkom interpretiranju, pa i oponiranju, a mnoge staviti naprosto pod upitnik (poput tvrdnje da pjesnik živi i stvara »izvan vremena«). Međutim, niti je pravedno, a niti književno-povijesno i estetički, pa ni filozofijski opravdano prešutjeti ga i ne vidjeti kod njega stanovitih pravih vrijednosti. Iz disonanci spram nekih konjunkturalnih pozicija i čak vrlo dominantnih pogleda ne proizlazi opravdanost negiranja Ćepulićevog opusa, nego poziv na itekako potreban dijalog. Poziv na pravo istraživanje i odmjeravanje. Naročito u pogledu ma i ponešto neoromantičnog eseja *Pjesnik govori*. Uspostavljanje dimenzije duha i duhovnosti, toliko izgubljene, devalvirane i ponižene u 20. stoljeću za hrvatsku kulturu kao i drugdje u svijetu otvara također potrebu dijaloga upravo radi traganja za smislom. Utoliko više što Ćepulić tu opću filozofijsku temu afirmacije smisla i duhovnog života u raspravi *Život i duh* aplicira konkretno - kao malo tko na teoretskoj razini u hrvatskoj kulturnoj povijesti - i na hrvatski duh. Pa dok se filozofijske i estetičke nazore u ovom kao i drugim dijelovima Europe odnosno svijeta uvažava unatoč najrazličitijim njihovim ideologizacijskim pratnjama, zašto se za sve ono što jest ili se eksplicitno tematizira kao hrvatsko javljaju historiografske amnezije i razni oblici netolerancije? Uostalom, Ćepulićev rad ne bi valjalo brzopoleto precijeniti, no u svakom ga slušaju treba kritički procijeniti i cijeniti; ali ne i prešutjeti.

O estetičaru

Albertu Haleru

Povodom 70-godišnjice
važnog Halerovog članka

»O estetiци Benedetta Crocea«

Je li biografija nevažna?

Tradicionalnu se biografsku metodu kulturoloških proučavanja u Hrvatskoj prenatlažno zapostavlja s argumentom zastarjelosti. Međutim, ako se otkloni opasnost banaliziranja i dakako neosnovane preuzetosti, uz provedbu potrebne modernizacije, tad ona i za hrvatski duhovno-znanstveni horizont predstavlja jedan između niza nezaobilaznih istraživačkih postupaka. Modernizaciju valja vidjeti ne u gotovo »normalnim« vulgarizacijama psihoanalize, nego u važnom suodnosu prema hermeneutici povijesnog i autentično egzistencijalnog. Sprega biografskih esencijala i umjetničkog stvaranja nije, dakako, mehanička i jednoznačna, ali da sudbonosna zbivanja i doživljaji ne bacaju nikakvo svjetlo i baš ništa ne otkrivaju u životu i radu znamenitih ljudi, ne zvuči uvjerljivo. Uklanjanjem, gotovo sistematskom eliminacijom i dakako cenzurom biografske metode u kompliciranim se i delikatnim istraživanjima - postalo je napokon bjelodanim - želi više prikriti neke istine i uskratiti neke spoznaje nego izbjeći tobožnju zastarjelost i neplodnosti metode. I dok se za pojedine biografije insistira upravo s pretjerivanjem do apsurdnih detalja, u Hrvatskoj za mnoge ljude ne samo političke, nego baš kulturne povijesti manjka elementarna, prečesto upravo najvažnija faktografija.

Činjenica smrti u kulturnoj povijesti

Tvrdnja o nedostatku, čak nepostojanju ili najblaže rečeno teškoj pristupačnosti potrebnih podataka, faktografije odnosno informacija važi kako za pojedinačne živote ili opuse, tako i za cijela kulturna područja ili grane

pojedinih povijesti umjetnosti. S egzistencijalom smrti, primjerice, često se frojdistički manipulira pseudopsihologiziranjem (eros i thanatos!), dok se u okviru modernizma sve više uklanjala tragična kvalifikacija smrti. Jer smrt jest doduše puka biografska činjenica, ali kako god mogla biti uzvišena ili očajnički trivijalna, s patnjom ili bez, ipak nije samo jedan od mnogih, indiferentnih datuma. I za osobu i za naciju i za čovječanstvo. Egzistencijalno, ali također i na kulturološkom području.

Na primjer u Hrvatskoj doista možemo pitati što je sve osobno uskraćeno plodnosti stvaranja pjesniku Franu Galoviću ili kiparu Ferdi Čusu koji nepotrebno ginu u streljačkim rovovima prvog svjetskog rata, no istovremeno valja pitati što je (i zašto), generalno izgubila hrvatska književnost kao cjelina preranom smrću Galovićevom, a povijest hrvatske likovne umjetnosti s danas gotovo zaboravljenim Ferdinom Čusom!? Što je sve izgubilo hrvatsko slikarstvo smrću Josipa Račića i u kojem svjetlu to treba vidjeti ako se njegov finale uzme kao tragičan političko-kriminalistički triler, što je najvjerojatnija istina, a ne kao lažna romantika samoubistva iz crne novinske kronike i priglupih lirskih naklapanja!? Treba pitati, te pouzdano konstatirati: što je izgubila hrvatska književnost okrutnom činjenicom da je usred Zagreba mladog književnika i novinara »Hrvatskog dnevnika« Ivu Kozarčanina u naponu njegovih stvaralačkih potencijala kao golorukog civila ustrijelila starojugoslavenska kasarnska vojnička straža? Da Krleža nije ostao u Zagrebu živ za vrijeme NDH hrvatska bi književnost danas ostala bez *Areteja* i *Zastava*. Bez čega je ostala vješanjem dr Mile Budaka donekle se nazire iz ponekih oskudnih svjedočenja, iako u povijesti hrvatske književnosti dosad nenavodjenih. Da Julije Makanec nije bio »likvidiran« hrvatska bi filozofija i estetika 20. stoljeća sigurno bila bogatija za nekoliko relevantnih spisa.

Napokon, isto je tako moguće pitati je li hrvatski estetičar Albert Haler zaista dovršio svoj životni opus i jesu li bile potpuno i do kraja ispunjene Halerove stvaralačke mogućnosti ili su iznenada prekinute u doba visoke zrelosti? Haler je, naime, samo dvije godine bio profesor estetike na zagrebačkom sveučilištu, a onda je u tragičnom hrvatskom zbjegu 1945. zaglavio, neznano gdje, kada i kako, negdje kod Bleiburga ili Dravograda. Dvije-tri varijante priča gdjekojeg suvremenika o nesretnom slučaju u općoj pometnji nisu dovoljno uvjerljive; i nisu ničim argumentirane.

Ali Halerova nepoznata smrt daje ipak upravo specifična i važna osvjetljenja poznavanju stanovitih aspekata Halerovog teorijskog djela i životnog stava.

Nekoliko biografskih momenata

Po prezimenu Halerova obitelj ima njemačko, austrijsko ili možda švicarsko podrijetlo, što nije sasvim sigurno istraženo, ali dokumenti jasno kažu da se Albert Lovre Stipan Haler rodio u Vrgorcu 1883. od oca Frane i majke Kate Bacelić, gdje imena bjelodano pokazuju kako je obitelj već u Albertovoj roditeljskoj kući bila kroatizirana. Haler je, međutim, u Dubrovniku završio gimnaziju, studirao u Beču, a zatim bio gimnazijski profesor u Dubrovniku, gdje je (osim kraćeg vremena profesure u Splitu) proveo veći dio života kao naturalizirani Dubrovčanin. Nekoliko je njegovih pokušaja da dobije mjesto na zagrebačkom sveučilištu između dva rata - naprosto propalo. Tek je za vrijeme Nezavisne Države Hrvatske 1943. postao profesor estetike na tadašnjem Mudroslovnom (filozofskom) fakultetu u Zagrebu.

Haler je tako rekavši prvu (veću) polovinu života proveo još u Austro-Ugarskoj, a punu je publicističku i teorijsku djelatnost razvio poslije propasti habsburške Monarhije. U početku očito na stanovit način jugoslavenski orijentiran, tako da čak niz svojih ranijih važnijih, naročito onih radikalno kritičkih radova o hrvatskoj književnosti publicira u Beogradu, zbog čega je bilo i nacionalnog sumnjičenja s hrvatske strane. No kako je Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca (istom od 1929. zvana Jugoslavija) tijekom vremena sve više pokazivala svoje pravo antihrvatsko lice Halerova suradnja sa Zagrebom postaje sve intenzivnija, da bi na kraju publicirao samo u Zagrebu. Bio je suradnik različitih zagrebačkih časopisa i posebno revan suradnik najistaknutijih: »Suvremenika«, »Hrvatske revije«, te godišnjaka »Hrvatsko kolo«.

Estetička orijentacija

Za Halera je uobičajeno naprosto reći da je bio konzekventni zastupnik estetike Benedetta Crocea. To je doduše točno, ali je daleko od istinitog uvida u kompleksan kontekst kulturnopovijesnih činjenica važnih za spoznaju i određivanje Halerovog mjesta u hrvatskoj kulturnoj povijesti. Haler nije bio taj koji »otkriva« Crocea hrvatskoj kulturi, niti je prvi koji zna i »plasira« Crocea u Hrvatsku. Za Crocea zna već Iso Kršnjavi, a između izuzetno ranih (i u svjetskim razmjerima!) aktivnih zastupnika primjene Croceovih estetičkih pogleda bio je Branimir Livadić. Međutim, Halerova je važnost u tome što u Hrvatskoj i hrvatskim jezikom sustavno na teorijskoj razini razvija Croceovu estetiku i zatim ju jednako tako sustavno primjenjuje kako na svjetsku tako i hrvatsku književnu povijest, na njena istaknuta imena. Cjelovito su izložena Halerova Croceom inspirirana es-

tetička shvaćanja, s jakim antipozitivističkim akcentom, u knjizi tek 1943. pod naslovom *Doživljaj ljepote*; riječ je o sabranom nizu tijekom godina pojedinačno objavljenih radova. Ta bi relativno kasna datacija mogla izgledati kao neko povijesno zakašnjenje. Međutim, Haler Croceovu estetiku prikazuje i počinje dosljedno zastupati već 20-ih godina našeg stoljeća, da bi tu poziciju od tada nadalje neprekidno dograđivao i konzekventno provodio.

Važnost utvrđivanja ovih ranijih datuma Halerove intenzivne croceovske inauguracije, specifične široke razrade i aplikacije dometa Croceove filozofije umjetnosti u Hrvatskoj sastoji se u konstataciji njene najrecentnije povijesne aktuelnosti: treba, naime, istaknuti da je to bilo aktiviranje pune »modernosti« odnosno apsolutne suvremenosti jednog od najutjecajnijih estetičkih nazora svoga vremena - ne samo u europskim, nego upravo u svjetskim razmjerima. Bio je to jedan, doduše ne jedini, no u 20. stoljeću ipak rjedih trenutaka u hrvatskoj kulturnoj povijesti tako rekavši apsolutne svjetske i europske suvremenosti odnosno modernosti, koji nije bio površna prolazna moda. Jedan od važnih utjecaja. Kao malo koji talijanski mislilac 20. stoljeća Croce nije bio ni drugdje u svijetu samo neki trenutni »hit« ili »intelektualna moda« nego je imao istinski dubok i snažan utjecaj diljem globusa: na njemačku filologiju i lingvistiku, na britansko estetičko područje, te jak, plodan, razgranat i dugotrajan utjecaj u američkoj književnoj kritici. Zasluga je Halerova što je tim europski odnosno svjetski važnim aspektom estetičkog mišljenja aktivno argumentirano i plodonosno obogatio hrvatske kulturne i estetičke horizonte 20-ih, 30-ih i prve polovice 40-ih godina 20. stoljeća. Ta zasluga ostaje i onda, kad se uvažavaju neke mane Croceovog ekskluzivizma i Halerovog radikalizma; ta zasluga pripada Haleru i onda, kad se uzme u obzir neke druge suvremene (implicitne) sljedbenike Crocea u Hrvatskoj kao što je bio Kombol, autor briljantne povijesti stare hrvatske književnosti, ili pak (eksplicite) književnik Vladan Desnica, koji je čak i sam prevodio Crocea.

Književni kritičar, teoretičar, polemičar i - shakespeareolog

Premda je tu i tamo Haler pisao suvremene kritike, zanimljivo je da su najviše pažnje izazvale, a ujedno bile i ostale najinteresantnije njegove »revizije« ocjena iz povijesti hrvatske književnosti. Kako kritičko vrednovanje i ocjenjivanje nije bilo kod Halera produkt nekih slučajnosti, nego je bilo teorijski utemeljeno, Haler je došao u poziciju da se polemički odnosi spram niza istaknutih suvremenika, upravo zbog svojih stavova, zbog načina shvaćanja i tumačenja književnosti. Tako je vrlo rano kao

prva i vjerojatno najznačajnija polemika bila ona Haler-Barac, kad se Haler obara na filološku, sociološku i uopće pozitivističku književnu kritiku odnosno književnu povijest, a u ime primarno estetičkih kriterija. Haler je u nekoliko navrata pisao protiv tzv. »socijalnog mjerila«, protiv pozitivizma i marksističke estetike, pa posebno protiv psihologizma (podvrgavajući kritici niz europskih estetičara psihologa, a od hrvatskih Vladimira Dvornikovića). Polemizirao je između dva rata i s Nazorom i s Krležom, a neke je nove polemike započeo čak i za vrijeme drugog svjetskog rata.

Najeksponiranije su bile tri radikalne književnopovijesne Halerove »revizije ocjena« tj. estetske negacije pjesništva Petra Preradovića, Gundulićevog *Osmana* i opusa S. S. Kranjčevića. Kasnija se istraživanja i studije hrvatske književne povijesti uglavnom slažu da je u pogledu tradicionalnog precjenjivanja Preradovića Haler u svojoj negaciji imao pravo, dok je u slučaju Kranjčevića, mirno se može reći, očito sasvim promašio. Halera su na kritičku negaciju prema Kranjčeviću vjerojatno izazvale pseudo-znanstvene »psihologističke«, svojedobno vrlo popularne, praktično zapravo »pomodne« i trivijalne analize »pesimizma« Hamlet-Kranjčević (!) Vladimira Dvornikovića, protiv kojeg je Haler kasnije polemizirao i čisto teorijski.

Posebno je zanimljiva negativna prosudba Gundulićevog *Osmana*. Haler smatra da hvaljenje *Osmana* u hrvatskoj književnoj povijesti estetički nije opravdano. Tako je zauzeo stav protiv Gundulića, doduše iz drugih razloga, no svejedno *contra*, isto kao i Krleža, s kojim se Haler inače nije slagao estetički. Međutim, gotovo se uobičajilo da hrvatska književna i kulturna povijest za širu javnost bez argumenata prešućuje i taji takve negacije, preskačući znamenite Krležine stihove iz *Planetarijoma* - protiv Gundulića:

*»Oj, Gondola, Gondola, zaplavala ti gondola,
dalko od našeg kalnog konala!
Kaj na tvem ketaču tega bakanala
spoznal si ne tajne horvackoga bala«*

Uglavnom se sličnim načinom prešućuje i zaobilazi, kao što se čak smatra »apsolviranim« Halerova tobožnja estetička »zabluda« o Gundulićevom *Osmanu*, tako da se uz problematične protuteze prešućuju upravo Halerovi estetički argumenti protiv *Osmana*. S tim što se itekako preskače činjenica da uporno favoriziranje i pretjerano hvaljenje *Osmana* zapravo uopće nema čisto estetske namjere i nikako ne ide u korist samosvojne cjeline povijesti hrvatske književnosti. I dok evidentno forsirano afirmiranje *Osmana* protivno duhu integriteta povijesti hrvatske kulture nema pravih estetičkih argumenata, Halerove su negacije argumentirano estetičke.

S obzirom na Halera u hrvatskoj su kulturnoj povijesti, filozofskoj, pa i književnoj, prešućivanja i čak optužbe bile gotovo normalna pojava. Tako je potpuno prešućeno za povijest hrvatske književnosti Halerovo otkriće spontanog realizma kod Mate Vodopića (*Tužna Jele*). Halerove su spoznaje bile zapravo prvi snažni argument za historiografsko periodizacijsko pomicanje hrvatskog realizma na pravo povijesno mjesto, u ranije godine.

Osim o hrvatskim piscima Haler je pisao i o nekim velikim svjetskim književnim imenima kao što su primjerice Goethe (*Faust!*) i Shakespeare. Napisavši niz studija o pojedinim Shakespeareovim djelima treba ga brojiti među najistaknutije hrvatske šekspirologe, premda se Halera i na tom planu interpretira svjetske dramske književnosti a, mogli bismo reći, u Hrvatskoj tvorca specifične »poetske dramaturgije«, nedovoljno uvažava, ili čak omalovažava, što ipak ne bi smjelo zavisiti od toga je li se u svemu baš s njim slažemo ili ne. A gotovo se samo usput sasvim šturo, tek tu i tamo izolirano spominje da je primarno baš Halerova zasluga 1934. bio »prvi pokušaj novovjeke evokacije Držićeva remek-djela«, *Dunda Maroja*, očito prepoznavajući u njem europsko povijesno mjesto i vrijednost (usporediti: N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978, str. 444).

Estetičke teze

Halerove su književne analize i ocjene, rekli smo, bile teorijski utemeljene, pa stoga valja uvažavati taj oslonac. Što su dakle Halerove teze, u čemu je bit estetičkog nazora Halerovog? Ukratko: za Halera je, u tragu Benedetta Crocea, umjetničko stvaranje duhovni akt, duhovni čin fantazijsko-emocionalne, dakle imaginativno-afektivne prirode. Mašta i čuvstvo, fundamentalne su komponente. S obzirom da je fantazijsko-emocionalna struktura stvaralačkog čina zapravo forma duhovnog akta, to je oblik odnosno forma općenito primarna za umjetnost kao eminentno estetički fenomen. Haler otklanja sve racionalističke implikacije. Za područje umjetnosti primarna je intuicija, ne razum; presudna je toplina i neposrednost doživljaja, konkretnost, a ne apstrakcija pojma. Zbog toga je doslovce optuživan za iracionalizam i subjektivizam. Insistira da je za estetsko područje primarno kvalitativno (otud i kriterij estetske vrijednosne dimenzije), a ne kvantitativno mjerilo. Bio je izraziti protivnik tzv. »socijalnog mjerila« za književnost i umjetnost kao što je smatrao svaku tzv. empirijsku i eksperimentalnu tj. prirodoznanstvenu interpretaciju zabludom, jer je kvantitativna, umjesto kvalitativna. Međutim, racionalna se obradba ne odbacuje apsolutno: nužno se nadovezuje na primaran doživljaj kao pojmovna teorijska interpretacija i obrazloženje vrijednosnog suda kao kritika. Kritika stoga mora imati svoje teorijsko, upravo filozofijsko uporište.

O pojmu ljepote progovorio je Haler eksplicite relativno kasno, ali s posve određenom pozicijom, zbog koje mu je predbacivan idealizam i spiritualizam (filozofija duha!). To svoje stanovište Haler je iznio u »Hrvatskom kolu« 1942. godine. Citirajmo: »Najbitnije je svojstvo pjesničkog stvaranja: projekcija čuvstva kroz stvaralačku maštu u neizmjernost duhovnosti« Otud slijedi: »U projekciji čuvstva u neizmjernost i vječnost sveljudskoga nalazi se ljepota, jedna od one tri duhovne vrijednosti (istine, dobrote i ljepote), u koje su vjerovali i kušali ih rastumačiti svi veliki spiritualistički sistemi od Platona do danas«. Ali da se ne bi činilo kako se Haler udaljuje od ovozemaljskih čovjekovih dimenzija treba dodati naglašenu Halerovu tvrdnju: »Estetska aktivnost je potpuno istovjetna s općeljudskim«.

Naglašavanje općeljudskog karaktera, naravno nije u suprotnosti ni s osobnom individualnošću ni s nacionalnom specifičnošću. Haler svoj individualizam dovoljno jasno pokazuje osobnošću polemikā; nacionalnu pak suodrednicu svojim izrazitim interesom upravo za hrvatsku književnost; a dodatno još, i posebno, poticajem za istraživanja o hrvatskoj estetici odnosno njenoj povijesti. Važan je u tom pogledu bio članak u »Spremnosti« 1944. s naslovom '*Dijalog o ljepoti*' Nikole V. Gučetića i podnaslovom »Opis ljepote Cvieta Zuzorić u prvoj hrvatskoj estetici«. Danas doduše Gučetićeve estetiku ne smatramo u Hrvatskoj baš prvom, ali je Halerov tekst bio važno upozorenje na potrebu istraživanja i mogućnost stvaranja povijesti hrvatske estetike.

Neispunjeni dugovi prema Haleru

Nitko razborit ne bi danas tvrdio kako spram Halera ne treba biti kritičan. Međutim, uočljiva preravnosna »kritičnost« i tobožnja »znanstvena« »odmjerenost« spram Halera, zapravo minimaliziraju važnost i udio Halerov, kako za hrvatsku estetiku općenito, tako posebice u povijesti hrvatske književnosti. Pa iako se o njemu oprezno i cenzurirano znalo pisati s umjerenim priznanjem u nekoliko navrata poslije drugog svjetskog rata (Focht, Ivanišin, Šicel, Vaupotić, Batušić, Posavac, Frangeš) ipak Halerovo intenzivno djelovanje s velikim brojem članaka i samo nekoliko posebnih knjiga nije ni dovoljno poznato, a ni dovoljno, još manje adekvatno cijenjeno. Haler je, naime, ponovimo i podvucimo, hrvatsku estetiku, kritiku i književnu povijest teorijski učinio apsolutno aktivno suvremenima sa jednom od glavnih struja europsko-svjetske kritike i estetike 20. stoljeća. Pa ipak, o Haleru nije objavljena monografija. (Mala knjižica o Haleru autora ovih redaka u seriji »Kritički portreti hrvatskih slavista« iz 1978. sadrži obradbu samo jednog poglavlja jednog aspekta Halerovog teorijsko-

kritičkog rada). U Hrvatskoj se objavljuje brda kojekakvih monografija (o skupim izdanjima s ilustracijama i reprodukcijama da ne govorimo); ali za odavno već dovršen rukopis cjelovite opširne monografije o Haleru, o tom neumornom i zaslužnom hrvatskom estetičaru koji je ne samo kao učeni, nego i kao običan čovjek, ali ipak čovjek s bogatim i nedovršenim životnim djelom, dijelio sudbinu stotina tisuća hrvatskih izbjeglica prema Dravogradu i Bleiburgu - do danas se nije našao nakladnik! Žalosno utoliko više što Bleiburg nije bio samo ratna, vojna i općeljudska hrvatska tragedija, nego ujedno i tragedija jednog, ne baš malog dijela hrvatske intelektualne elite, s dalekosežnim posljedicama čak i za one koji nisu bili živi sudionici hrvatskog paklenskog danse macabrea na slovensko-austrijskoj granici 1945. godine. Zato se treba vratiti polaznom retoričkom pitanju: jesu li uistinu (hrvatske) biografije nevažne?

Sjene sumnje na terasi hotela »Twentieth Century«

Estetika
u dramskim tekstovima
Miroslava Krleža

1.

Na jednom se mjestu Shakespeareova *Hamleta* pojavljuju glumci kao lica glume, a zatim počinje predstava u predstavi, teatar u teatru. Teško je vjerovati kako je Shakespeareov postupak bio rutinski oportunistički potez razrješavanja složene radnje. Nije li to Shakespeare - nitko manji nego Shakespeare! - mogao izvesti drugačije? Budući da otpadaju sumnje u kreativno posezanje za drugačijim varijantama, za obiljem disonantnih permutacija kao drugačijih rješenja, uzeti je kako stvar nije slučajna.

Shakespeare na pozornici pokazuje, između ostalog, »funkcioniranje« kazališta. Ukazujući na mogući kompleks efekta, daje do znanja na kakvo sve djelovanje kazališta može računati. Progovarajući umjetničkim djelom u nakani da djelom djeluje, pokazujući kako se to zbiva, Shakespeareov postupak nije drugo do li stanovito fiksiranje koncepcije vlastitog posla. Drugim riječima, Shakespeare dotiče probleme umjetnosti kao estetičke probleme, on »reflektira« o umjetnosti kao predmetu estetike. Umjetnik kroz umjetnost, u samom umjetničkom djelu.

Ako je u dramskim tekstovima moguće reflektirati o kazalištu, sasvim je prirodno da je to - *mutatis mutandis* - moguće i o svim drugim umjetnostima. Što nam je pak dopušteno vidjeti u Shakespeareovim djelima, nema opravdanja kojim bi se spriječilo to isto potražiti u dramskim tekstovima Miroslava Krleža. Paralela je potrebna da bi pokazala kako pokušaj fiksiranja estetičke problematike u Krležinim dramskim djelima nije artifičijelan, da nije izmišljotina i natega.

Umjetnost i umjetnici često govore o sebi kroz vlastita djela. Ne o tehničkim problemima, nego o smislu svog djelovanja. Uostalom, osim u dramskim tekstovima tema je umjetnosti obradivana i u drugim umjet-

ničkim rodovima i vrstama, brojnih istaknutih umjetnika, i to ne tek u eseju ili kritici, nego baš umjetninama u strožem, užem značenju; egzemplarno u novelama i romanima, pisci poput Marcela Prousta, Thomasa Manna, Roberta Musila i mnogih drugih. Takve su, kao što je poznato, također proze, novele i romani Miroslava Krležje. (Izrazito *Povratak Filipa Latinovića* i pojedini dijelovi *Na rubu pameti*.)

Razmatramo li probleme umjetnosti u momentu kad umjetnik o umjetnosti govori kroz umjetnička djela, tada pristup ne smije biti posve identičan kao kad recimo čitamo izlaganje estetičkih nazora u nekom eseju, kritici, prikazu ili raspravi. Premda u oba slučaja podjednako podliježu kritičnosti, u prvoj od ove dvije mogućnosti gledišta ne smiju biti uzeta doslovce. Ne tek zato što ih npr. baš u dramama izgovaraju različita lica, koja mogu zastupati različita gledišta, nego i zato, jer je funkcija bavljenja takvom problematikom unutar umjetničkog djela drugačija. Dok u eseju i kritici autor iznosi odnosno zastupa ili brani svoje teze, dotle kroz umjetničko djelo, čak i kad je koncipirano s tezom, autor primarno sugestivno eksponira kompleks problema, tematizira temu. Pravi umjetnik pri tom ne docira, premda postavlja pitanja, otvara zadaće, nudi rješenja i više ili manje zastupa određeno (svoje) stajalište.

2.

Krležja gotovo i nema dramskog teksta u kojem ne bi bio dotaknut problem estetike, gdje umjetnost izričito nije tematizirana. Pokušavamo li u tom obilju materijala naći neke zajedničke nazivnike, razabierivo je kako se raznolika pojavnost ne rasipa u dispartatne međusobno nespojive pojedinosti, ne razlijeva se u neomeđenu i neusmjerenu verbalnu maglu. Naprotiv. Tematiziranje umjetnosti kao umjetnosti u Krležjinim dramskim tekstovima zrcali središnju i baš temeljnu estetičku problematiku dvadesetog stoljeća. Ne kao eho ove ili one doktrine, već kao iskazivanje povijesne suvremenosti, vlastitog iskustva sudbine duha u suvremenom svijetu. Želimo li identificirati ono što se u bujnoj krležijanskoj raznolikosti na dramskom planu javlja kao estetički u biti svagda isto, tad možemo konstatirati sasvim sažeto: jedan od konstitutivnih aspekata Krležinog estetičkog interesa uvijek se iznova pojavljuje kao tematiziranje krize moderne umjetnosti.

Prepoznavanjem fenomena krize u Krležjinim ekspresijama, krize estetičke i umjetničke sfere kao takve, uopće, no i napose ovdje u dramskim tekstovima, otkrivamo specifične, široke, a u stanovitom je smislu dopušteno reći, nove perspektive Krležinih intelektualnih i umjetničkih uvida. Implicitnim jezikom umjetnosti *credo* iskazan monološki eksplicite i diskurzivno. U Krležjinim umjetničkim djelima, u ovom slučaju dramskim, stavljeno je

na dnevni red kao bitno uočeno baš ono, što je upravo u dvadesetom stoljeću definitivno izbilo na vidjelo: da umjetnost gubi kompas, da zakazuje u elementarnim, u bitnim funkcijama i da ujedno sa svim svojim nekadašnjim i eventualno budućim ljepotama, vrijednostima ili čak plemenitošću, nije tek lirski idila i estetička pastorala, bezazlena i uzvišena, niti je igra, dražesna i besciljno dezinteresirana, te da sudbina te umjetnosti nije i ne može ostati izolirana spram sudbine svijeta odnosno ljudstva kojem pripada i sama ta umjetnost.

Konkretizacija estetičke problematike u Krležjinim dramskim tekstovima odvija se, primijenimo li trenutno kurentnu, još uvijek modnu, ali posve neprikladnu frazu - na tri »razine«: prvo, u horizontu općenitom, aspektu općih problema estetike i umjetnosti, drugo, u eksplicaciji konkretiziranoj pojedinim granama umjetnosti, a posebno još, (treće), usko vezana uz povijesne relacije, fizionomiju pojedinih epoha (ili nadmašivanje vremenskog), iz nama suvremenih vizura, iz aktualiteta dvadesetog stoljeća.

U nemogućnosti pojedinačne obrade svake od tri spomenute grupe odnosno »razine« problema posebno, a ekstenzivno tekstualno dokumentirano, nužno je profilirati eksponirani problem - načelno; nastojeći se kloniti općih mjesta i klišeja.

Apostrofiranje krize umjetnosti otkrivamo plauzibilno čak i tamo, gdje kao da je usputno i nenamjerno. Neočekivano - *U agoniji!* Možda će se i poznavateljima činiti u prvi mah nevjerojatno. Zar drama *U agoniji* ne govori o nečem posve drugom? A ipak sadrži jedno važno mjesto za tematizaciju krize umjetnosti. Potrebno je doduše osloboditi se bar donekle sinkretičkog percipiranja ponešto apstrahirajući od kompleksnosti konteksta i atmosfere snobizmom impregnirane konverzacije. Meditaciju izriče Ivan plemeni Križovec, osoba obrazovana, »doktor peštanske univerze« i čovjek, koji se, među ostalim zgraža »nad šnajdersko pomodnim nivoom naše balkanske civilizacije, nad ukusom kojim vlada film¹. Ne trčimo li »na prvu loptu« tj. da Križovca jednostavno proglasimo površnim i »konzervativnim«, k tomu još »negativcem« (!?), a čitavu stvar »trivaliziranjem«, tad je nužno konstatirati da je problem fiksiran i postavljen u svoj oštrini. Monolog je briljantan, crta je snobizma i afektaže neizbrisiva, no tematiziranje neprevidivo reljefno. Primjer je s područja likovnih umjetnosti. Citat *in extenso* glasi: »tih Canaletto imitacija imade sva sila i oko Dresdena! Vanredna stvar! Nije ni skupa! Šta više: bagatela! Da! To je osamnaesto stoljeće! To ja razumijem! To je jasno i bez komentara! Pogledajte samo tu perspektivu, kako je deskriptivnogeometrijski jasna! Dakle, još bidermajerportreti do šezdesetih-sedamdesetih godina! I impresionizam još! Ali ono poslije! Ovo danas! Strašno! Prošle godine u ber-

¹ KRLEŽA, Miroslav, *U agoniji*, 1928; knjiga *Glembajevi*, drame, SD, VII, str. 1966, str. 192-193.

linu na 'Grosse Berliner Kunstausstellungu' vidio sam nekakve razbijene flaše, staklovinu polijepljenu šmirglpapirom i brkove od pravih brkova i brađe! I to se zvalo: autoportret! Dakle: strašno»².

Ako nam oči u europskim i svjetskim, pa i domaćim hrvatskim galerijama, barokno ne kolutaju od zanosa baš pred svime što netko bilo kad i bilo gdje proglasi umjetnošću, tad ne vrijede isprike da je dr Križovec - ignorant. Uostalom, ne ispitujemo ukus gospodina Križovca, ni njegov pogled na svijet. Pa ipak, unatoč ne samo peštansko-bečkoj, nego i agramskoj afektiranosti, ali ne zaboravimo; i jednom sasvim određenom srednjoeuropskom tipu visoke naobrazbe i suptilne kulture, što ih se ne smije preskočiti, u tom fragmentu leže pred nama dva posljednja stoljeća likovne umjetnosti, a možda i svih ostalih umjetnosti. U tom eliptičnom eksklamacijama deskribiranom vremeplovu eksponiran je bitni događaj moderne povijesti: rasulo temeljnih odrednica tradicionalne umjetnosti, koje kulminira u *definitivnom gubitku komunikativnosti*.

Zapanjiti, zaprepastiti, epatirati građanina i šokirati malograđanina - maksima je poviješću preobražena u eskamotažu. Nepogrešiva sugestija citata iz *Agonije!* Znalcima neće manjkati asocijacije na *Izlet u Rusiju* ili neke od važnih Krležinih eseja s područja likovnih umjetnosti, no i kasnijih rasprava, govora, dijaloga i polemika. Istodobno, u onom kratkom poslovnom signalu dra Križovca »Šta više: bagatela!« fenomenalno je kondenzirana sugestija eksplicitnih opservacija Olivera Urbana kroz kojeg u *Ledi elegantnom ležernošću dvosmislenog cinizma govori, tobože neutralnim jezikom, nešto više nego simplificirano »primijenjena« politička ekonomija ili sociologija: »Slikarstvo je danas produkcija robe kao i svaka druga obična produkcija robe«*³. Naoko banalna konstatacija puke, pomalo trivijalne činjenice, otkriva sudbinu duhovne sfere: dedivinizira umjetnost prizemljujući je u svijet kakav predobro pozna povijest 19. stoljeća, pa onda i dvadesetog, čak onog bez oskudice, potrošačkog, u epohi »standarda« koju zovemo »Konsumgesellschaft«.

U oba slučaja, u tekstovima *Lede* i *Agonije* čujemo kako zvone cekini, simbol biblijskih konotacija, kao kad Michelangelo u istoimenoj Krležinoj »legendi« broji fatalnih tridesetih srebrnjaka. Tema time dobiva, da tako kažemo, kulturno-povijesnu projekciju. Ali Michelangelo nije samo renesansni umjetnik, on je, kako reče Slavko Batušić, »pratip i nadtip sveljudskog stvaraoca«⁴; današnjim bismo rječnikom rekli - arhetip. Utoliko gore.

² KRLEŽA, op. cit., str. 217.

³ KRLEŽA, Miroslav, *Leda*, 1930; knjiga *Glembajevi*, drame, SD, VII, 1966, str. 311.

⁴ BATUŠIĆ, Slavko, »Michelangelo Buonarroti«, *Miroslava Krleže*, »Comœdia«, Zagreb 1924-25, broj 38; citirano prema zborniku »Miroslav Krleža«, JAZU, Zagreb 1963, str. 80.

Titanizam prometeida, duhovni motor povijesti, pred našim je očima dezavuiran, a umjetnost osim uzvišenog poziva pokazuje i drugu stranu medalje. »Nepoznati« naime govori Buonarrotiju: »Ti prodaješ slike za novac, netko drugi ubija svog bližnjeg za novac, a sve je to smiješno preplitanje slijepih sila u nama i oko nas, uglavnom samo za novac! Ja neću to da gledam! Užasno mi se to gadi!«⁵

Ima tu još odjeka faustovskih dijaloga s Mefistom, ima tipične krležijanske polemike što je nameće *alter ego*, a ipak je tu novootvorena rana, za koju se sluti kako joj smrtonosne boli umnaža »Nepoznat Netko« dvadesetog stoljeća.⁶ Nije čudo što interpreti nisu previdjeli baš netom spomenuto mjesto; Marijan Matković ga citira znatno ranije u poznatom eseju *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*⁷.

Razdiranje »jednodimenzionalne« iluzije, iluzionističkog panoa o bezazlenosti duha i umjetnosti ne skriva dimenzije moralnih dilema, no ne iscrpljuje se u stupidnim apelima moralizma. Umjetnost kao društvenu dekoraciju ili privatni san više ne opravdava ni *sancta simplicitas* ni lijepa, no lažljiva fraza, klasična *turris eburnea* ili *splendid isolation*, ali ni moderni marcuseovski kulturni rezervati elite.

Destruiranje umjetnosti kao »lijepog privida« kod Krleže kulminira Horvatovim znamenitim monolozima drame *U logoru*: »Sve to brbljanje o knjigama, o partiturama, o Bachu, sve je to glupo kao mela na klaunskoj gubici, a zapravo je sve ispod te šminke kriminalno grabežno umorstvo: potajno gadno, sramotno grabežno umorstvo« i ne da se više sakriti ni »s Weiningerom« ni s »Tristanom i Isoldom u ruci«⁸. Dignuta je zavjesa s dubina zarotirane povijesne pozornice nakon čega tu trodimenzionalnu temu prostora više ne mogu ispuniti plohe kulisa i njihovi plitki profili. Krležin Horvat za nas ranije od frankfurtske škole otkriva žalosnu insuficijenciju Sartreovog egzistencijalističkog »na slobodu osuđenog« Marcuseovog »čovjeka jedne dimenzije«: »Sve *jednodimenzionalno*, dekorativno,

⁵ KRLEŽA, Miroslav, *Michelangelo Buonarroti*, u knjizi *Legende*, SD, IX, 1967, str. 102; PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 40; u izdanju »Minerva«, 1933, str. 83.

⁶ Interpretativne varijacije na temu »Nepoznat Netko« vidjeti Ivo FRANGES, *Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi*, (Novela »Veliki meštar sviju hulja«), zbornik »Miroslav Krleža«, JAZU, Zagreb 1963, str. 489-506; osobito pod 6. Isto: *Krležin zbornik*, Zagreb 1964; također Aleksandar FLAKER, »Nepoznat Netko«, o jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti u *Krležin zbornik*, Institut za nauku o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1964, str. 53-74.

⁷ MATKOVIĆ, Marijan, *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*, Hrvatsko kolo, Zagreb II/1949, br. 2-3; isto u *Dramaturški eseji*, Zagreb 1940, str. 258; također *Dva eseja*, 1950. Zatim u zborniku *Miroslav Krleža*, JAZU 1963, str. 249 i u ediciji PSHK, knj. 141, 1976, str. 336.

⁸ KRLEŽA, Miroslav, *U logoru*, 1934 (*Galicija* 1920. i 1922.); citirano prema *Tri drame*, SD, VII, 1964, str. 87; u definitivnoj verziji PSHK; knj. 94, 1973, MK IV, str. 134.

jedno uz drugo, bez ikakve uzročne veze, *jedna ravnina* na kojoj su bez smisla i reda postavljene razne stvari: ova mtrva žena, onaj lagerinspek-consificir, moji živci, tvoj socijalizam, Tristan i Isolda, barunica Meldegg-Cranensteg, topovi ruskog baruna Štafeljbauma, rikcug divizijskog trenaa, gavranovi, tmina, kiša. Strah me je, sve više me je strah, da je sve to teško povezati u jedan dublji smisao...«⁹. Estetički problemi rastu tako do univerzijacije pitanja o smislu, a da se pri tome ne moramo udaljiti od estetičke tematike.

Univerzalizacija problema ima kod Krleže uvijek konkretno povijesno mjesto, a konkretna povijesna situacija participira na karakteru općenitog univerzalnog problematiziranja. Za tekstove s dignitetom klasike, kao što je to drama *U logoru*, stvar može izgledati razumljivom; za »ležernije« tekstove, ako je uopće dopuštena takva formulacija za Krležina djela, univerzalizacija može izgledati pretencioznom. A ipak, sve što u *Ledi* govori Oliver Urban možda u prvi mah zvuči kao žurnalistička ili salonsko-kavanska koserija, što uistinu i jest, a da pri tom čak i Urbanove opservacije signaliziraju svu ozbiljnost simptoma koji pokazuju kako se u modernoj umjetnosti ne daju više sakriti »znaci estetske skleroze«¹⁰.

Voljom je autora *Leda* »komedija jedne karnevalske noći«, ali uzevši u cjelini ta je komedija tragikomičan izraz tragedije hrvatskog duhovnog života međuratnog razdoblja. Ona je tipično agramerska, zagrebačka, srednjoeuropska i »europska«. Naravno ne jedino po tome što znamo da neka lica i situacije imaju kao uzore žive historijske osobe, najdoslovnije realističke citate (broj telefona, primjerice, zbog čega je scenograf uzvratio autoru - inscenacijom!). Pri tom atmosfera »estetičke skleroze«, gdje se umjetnošću »obmanjuju danas još samo bakfiši«, nije nikakav zagrebački provincijalni specijalitet. Nije »grecnerska« egzotika europskog »randgebieta« u reklami atrakcije za »jugoistočnu Europu«. »Nije slučajno što je u toj komediji jedne karnevalske noći uz degradaciju ljubavi u prvom planu s njom i degradacija umjetnosti« kažu interpreti, s pravom smatrajući da je *Leda* »potresna optužba protiv stanja jedne civilizacije«¹¹. Povijesno, to je sasvim određeno međuratno razdoblje, prepoznatljivo, ako ni po čemu, a ono žongliranjem »izmima« stilskih odrednica (precizno znamo, godina je 1925); geografski, to je uistinu Zagreb, integralno ukomponiran u duhovnu klimu starog kontinenta, derivat općenitog stanja u tada suvremenom svijetu.

⁹ KRLEŽA, op. cit; SD, VII, str. 99; PSHK, knj. 94, knj. 94, MK IV, str. 141-142. Kurziv u citatu Z.P.

¹⁰ KRLEŽA, Miroslav, *Leda*, 1930; u knjizi *Glembajevi*, drame, SD, V, 1966, str. 312.

¹¹ ŠINKO, Ervin, *Lirika u komediji jedne karnevalske noći*, Borba, Zagreb XVIII/1953, br. 104, od 19. aprila; također u knjizi *Falanga antikrista*, Zagreb 1957. Citirano prema zborniku *Miroslav Krleža*, JAZU, Zagreb 1963, str. 307.

Ne manje interesantnu estetičko-historijsku determinaciju otkriva tekst drame *Glembajevi*. Osim što su kao cjelina po karakteru paradigma društvene i psihološke drame, prvi je dio prvog čina *Glembajevih* sažeti prikaz estetičke situacije kasne, prezrele hrvatske Moderne, uključujući njene konfliktne momente. I ovdje ne samo stoga što autor eksplicite određuje 1913. kao godinu zbivanja, nego zato jer je u salonsku konverzaciju tog tako poznatog, antologijski agramerskog zagrebačkog prvog čina majstorski utkan snop estetičkih doktrina, povijesno zbiljski aktivnih komponenta i kompleksnih antiteza Moderne. Dakle, hrvatske Moderne, specifično, ali i opet kao povijesni kontekst europske i svjetske umjetničke odnosno estetičke scene. Ocrtanā je polazna kriza estetike i umjetnosti, prtljaga s kojom se putovalo u 20. stoljeće. Leone je sav u dilemama simbolizma i širokog postimpresionističkog spektra pravaca i problema; Silberbrandt nije lice koje samo igra svoju »silberbrandtsku« rolu nego je ujedno protagonist sasvim izdiferenciranog, svojedobno vrlo živog i aktualnog kruga tradicionalnih estetika, s naglašenom neotomističkom notom: »*Pulchrum autem dicitur id, cuius ipsa apprehensio placet*, kako je rekao sveti Toma« i uz to, dakako, neizbježna formula »*Omnis ars naturae imitatio est*«¹² napokon, ne bez ironije u podjeli uloga, dio lozinke secesionista, brkajući pomalo secesionizam i Jugendstil kao art nouveau s fin de sièclem i »belle époque« (što se nerijetko dešava čak i suvremenim, najčešće hrvatskim interpretima) izgovora 69-godišnji bonvivan Fabriczy - baš onu estetičku parolu, koju i danas možemo pročitati na bečkom »secesionističkom« izložbenom paviljonu: »*Jeder zeit ihre Kunst, mein' ich!*« Ako je jedno vrijeme *mondeno*, i slike treba da su *mondene!*« - smatra Titus Andronicus Fabriczy-Glembay sasvim otmjeno, šik, suptilno i »moderno«. I svi su problemi riješeni, pa što sad hoće taj Leone, »ein ungemütlicher Sonderling?!«¹³ Ali upravo i jest bila stvar u tome da su tradicije bile uzdrmane, a sve što se natiskivalo kao modernitet nije pokazivalo dovoljno izdiferencirane snage kojom bi nadomjestile ono čega je nestajalo, što se gasilo kao prošlost.

Pa dok znatan broj Krležinih tekstova, kad je o estetici riječ, tematizira likovne umjetnosti (*Michelangelo* i *Leda* u cjelini, citirano mjesto iz *Agonije*, te netom spomenuti dio prvog čina *Glembajevih*), dotle su neke specifične kulminacione točke koje izražavaju krizu estetike i moderne umjetnosti egzemplificirane na području glazbe, i opet neočekivano: dramom

¹² KRLEŽA, Miroslav, *Glembajevi*, drame, SD, V, 1966, str. 22 i 24; PSHK, knj. 94, MK IV, str. 200 i 201.

¹³ KRLEŽA, Miroslav, *Glembajevi*, drame SD, V, 1966, str. 22 i 35; u PSHK, knj. 94, 1973. MK IV, str. 200 i 208. Fabriczy kod Krleže navodi samo prvu polovicu gesla bečke secesije, koje u cjelini glasi: »*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*«.

U logoru. Zapravo Kroatenlager. Kad Galicija u svojoj definitivnoj verziji ne bi bila kapitalno djelo hrvatske književnosti, kad ne bi bila jedna od najpotresnijih drama dvadesetog stoljeća - ako možda ne u svemu za svijet, ali za Europu ili barem dio Europe sigurno u cjelini, a za Hrvate bezuvjetno - i kad ona ne bi bila, što ne bez razloga tvrdi Marijan Matković, »jedna od najboljih drama svjetske literature iz prvog svjetskog rata«,¹⁴ nju bi trebalo navoditi kao specifičnu sumu jedne glazbene poetike. S oprezom, oportuno je možda nominirati je kao »glazbenu estetiku«, jer je takav izraz više u opticaju, premda se time zamućuje ili gubi relacija spram onoga što smatramo estetikom uopće, kad obuhvaća sve umjetnosti, bez obzira na kojoj od njih biva egzemplificirana.

I u općenitom estetičkom smislu, kao i na specifičnom polju glazbene poetike drama *U logoru* sugerira neke nove konceptualne vizure - što nije nevažno. Estetička naime problematika uopće, a navlastito nakon proteklih pola stoljeća, danas, u situaciju posve novih medija i novih oblika izražavanja, na svim područjima umjetnosti, pa tako i glazbe, nameće nove interpretativne i vrijednosne perspektive u svim pravcima, dakle i spram tradicije: ne doduše, kako neki misle, anuliranjem tradicije ili njenim potiskivanjem u drugi plan kao tobože neaktualne i nesuvremene - to ne; mora se reinterpretirati polazišta, što ujedno znači reinterpretiranje vizura unazad, no i unaprijed, jer je nužno raspršiti brojne fata-morgane, što su se nagomilale kod interpretativnih tekstopisaca svih grana hrvatske umjetnosti, stare, moderne, a ponajviše najmodernije, pa dakako i glazbe: da bismo izbjegli tragikomične situacije što ih je duhovito jednom prilikom karakterizirao Tenžera: »svako lupetalo po glasoviru ili strugalo po bajsu prči se umjetnikom držeći kako je dika puka svojega...«¹⁵ Moderno, naime, doba stvara kao nikada prije tako povoljnu klimu za pomutnju i gubitak diferencijalnih kriterija, čime pogoduje dezorijentaciji baš u trenutku kad sve stvari postaju jasnije i dostupnije. Ili bi barem takvima trebale biti. Ali ovdje nije riječ o toj digresiji.

Dok dr Ivan plemeniti Križovec u *Agoniji* elegantno dotiče temu nekomunikativnosti, Horvat će u *Logoru* apostrofirati *povijesno gašenje ekspresivnih moći*, ukazujući na insuficijenciju stvaralaštva; posebice u svezi s onim znamenitim dodatkom za »čin drugi«. Umjetnost zakazuje u posulatu da bude »dostojanstven izraz muzičkog oslobođenja od ove groze« (prvog svjetskog rata). Horvat poziva Gregora: »slušaj, čuj tragičnu dosad-

¹⁴ MATKOVIĆ, Marijan, *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*, Hrvatsko kolo, Zagreb II/1949, br. 2-3; isto *Dramaturški eseji* Zagreb 1949, str. 268; također zbornik *Miroslav Krleža*, JAZU 1963, str. 267; citirano prema: PSHK, knj. 141, 1976, str. 346.

¹⁵ TENŽERA, Veselko, *Novi kvadrat*, Vjesnik, Zagreb 1. listopada 1978; citirano prema mjesečiku »Pitanja«, Zagreb XI/1979, broj 10, str. 12.

nu monotoniju proklete hrvatske teme, a ona je naš vlastiti udes...«; to je Sudbina izražena metaforom glazbe, no »bez Händlova pathosa biblijskog«; »za ovu našu prokletu hrvatsku dodekafoniju treba imati dobro uho da bi se tankim sluhom mogao čuti glas vučjeg zavijanja, urlik ranjene zvijeri u ovoj proklesoj menažeriji...«; »i gdje je čovjek koji bi imao toliko dara da ovu misao izrazi muzički? Kako? Na koji način? Melodija, tema, motivi ove lamentacije imperativno traže vlastitu harmonijsku formulu, a ta ne može više da bude klasična...«¹⁶ Sve to, o čemu govori i na što misli Horvat, nije »folklor«, to nije glazba »historijskog koncerta« 1916, ni muzika »ostvarenog ilirizma«, to nije (jugo)»nacionalni smjer« »hrvatskih« kompozitora, to nišu »narodnjaci«; to nije ni literarni deseterac, ni barbarogenije, ni Meštrovićev »monumentalizam« Kraljevića Marka i kosovskog ciklusa u likovnoj umjetnosti; no to nije ni nova glazba, ni novi zvuk, i uzalud prebrojavamo sve modernizme ovog stoljeća. Praksa i teorija glazbe kao da je nemoćno zanijemila. Gluha? Ili je slijepa kod zdravih očiju? Jer unutar hrvatske umjetnosti nema odgovora na Horvatov očaj ni na planu likovnom! Pravi je, naime, odgovor bila književnost; u nekoliko aspekata kod nekolicine autora; specifičnog i jarkog osvjetljenja upravo jednim svojim dijelom: kao Krležin vlastiti opus, njegova književna tematizacija sjene »boga Marsa« i svega što je išlo s njim i što je slijedilo poslije.

Cijela pak tematika, ukoliko je reduciramo na ekstrakt estetičkog aspekta problema unutar drame *U logoru* (dakle na estetičku refleksiju! - da tko ne bi pomislio na estetičku interpretaciju i strukturu drame), pokrenuta je onom fascinantnom antitezom iz prvog čina - upirući se na divovske obrise tradicije. Začudo, i na žalost, krucijalnog ovog mjesta, što nas žeže još iz dana mladenačkih otkrića, dok se još uživalo u paradoksima, ne nalazimo citiranog ni komentiranog u teorijskim tekstovima ili filozofskim traktatima...

»HORVAT: Nešto, što nema smisla barem toliko koliko jedna Bachova tokata, to uopće ne bi trebalo ni da postoji! Bezrazložno prosto, kvantitativno.

GREGOR: Braniti se od Galicije Bachovim tokatama: čista verbalna romantika!«¹⁷

¹⁶ KRLEŽA, Miroslav, *U logoru*, Dodatak, nova varijanta teksta drame, PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 187 (čin drugi).

¹⁷ KRLEŽA, Miroslav, *U logoru*, PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 103; isto u knjizi *Tri drame*, SD, VII, 1964, str. 34-35. Nakon hrvatske ratne tragedije u Slavoniji 1991, ovaj stav dobiva nove dimenzije i težinu, potvrđujući svoju polaznu tezu.

Utkana u »razgovor domobranskog Hamleta s Horacijom«, kako je te dijaloge sugestivno kvalificirao Marijan Matković,¹⁸ antiteza postavlja neumoljivo pitanje o smislu, o *biti ili ne biti umjetnosti*. Uzimajući u obzir vlastiti, samostalni, unutarnji naboj citiranog mjesta zajedno s kontekstom i svim implikacijama u drugom činu, fragment označava težište, temelj cjelokupnog sklopa problema iz kojeg izvire kriza estetike i umjetnosti dvadesetog stoljeća. Pitanje o smislu! Ima li još umjetnost razlog, *raison d'être* i dignitet opstanka? Ukoliko ima, o njene kondenzate valja omjeravati smisaonost opstanka i u drugim bitnim stvarima. Načinom, koji znači više od pukog paralelizma i ako ništa drugo - upozorava na potrebne korekcije. Formulacija je naime klasičan stav, načelo, poput onog Hegelova o smrti umjetnosti. Čak je u stanovitom aspektu njegovim literarnim izrazom. Ali s otvorenošću za negativan i pozitivan odgovor, za obje varijante istodobno. Upitnost antiteze, njena otvorenost izaziva i prinuđuje; s njom mora povesti dijalog svaka moderna estetika. Tekst i nije drugo do literarna forma eksponiranja središnjeg problema estetike 20. stoljeća. Podjednako ga moraju apsolvirati *ontološka* i *aksiološka* estetika, uzimajući samim tim nužno u pretres na filozofijskoj »razini« sve Krležine preokupacije na planu estetike, teorije umjetnosti odnosno estetičke refleksije uopće, kako se javiše ne samo u dramskim tekstovima, nego i u kritikama, polemikama, pa i ostalim »tekstualnim« »vrstama« i »rodovima«: od uzbudljivih i sjetnih sjena uspomena *Davnih dana...* do *Zastava*¹⁹.

3.

Negdje na početku, ili točnije nakon prvih početaka Krležinog dramskog stvaralaštva, u *Adamu i Evi* kao preteči egzistencijalističkog teatra, onog sartrouvskog pakla »iza zatvorenih vrata«, radnja se zbiva između ostalog

¹⁸ MATKOVIĆ, Marijan, *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*, Hrvatsko kolo, Zagreb II/1949, br. 2-3; citirano prema: Dramaturški eseji, 1949, str. 267; u zborniku *Miroslav Krleža*, JAZU, 1963, 256; PSHK, knj. 141, 1976, str. 345.

¹⁹ Za sada, koliko znamo (uz potreban oprez, jer je u obilju tekstova o Krleži mogao promaknuti koji podatak) postoje samo dva pokušaja koja se specijalistički bave problemima estetike tematiziranim u Krležinim djelima kao i Krležinim estetičkim konceptom uopće; prvi Miroslav ŠICEL, *Literarni estetsko-programatski i idejni stavovi Miroslava Krleže*, Naše teme, Zagreb VII/1963, broj 5; zatim u knjizi *Krležin zbornik*, Institut za nauku o književnosti Fil. fak., Zbg 1964, str. 331-339; i drugi Zlatko POSAVAC, *Estetika Miroslava Krleže*, Kolo, Zagreb VI (CXXVI) 1968, br. 7, str. 3-35, te varijanta Zlatko POSAVAC, *Temelji estetičke koncepcije Miroslava Krleže*, Scena, Novi Sad, XIV/1978, knj. II, broj 4, str. 13-23. Vidjeti također autorov tekst u osobnoj enciklopediji o Miroslavu Krleži (pod: estetika).

i u »Hotelu Eden«; pri kraju pak dosad poznate Krležine dramske produkcije, u *Areteju*, radnja će se završiti u hotelu »XX Century«. Ne bez simbolike. Golem je to raspon u kojem se kreću lica Krležinih drama, prolazni gosti s ne tako prolaznim problemima, u panoptikumu velike zapadnoeuropske kulturne povijesti, u koju je utkan i vlastiti »hrvatski« *Planetarijom*, kao »fascinatio et incantatio daemonica rerum croaticarum«; od biblijskih dakle početka pa do još juče suvremene, moderne djece »hotela, ekspresnih vlakova i abortusa«. U tom velikom rasponu eksplicirane su sve bitne teme; ne manjka ni estetički kompleks. Zahvaćanje relevantne dubine na cijelom frontu tog impozantnog dijapazona činit će stoga i na terenu dramskih tekstova, u analitičkom ekstraktu estetičkih aporija, onu moć, za koju moramo reći, što je već neprijeporno konstatirano, da »djeluje, kao i sav Krležin opus, u vrlo širokom luku raznovrsnih i stilskih utjecaja i na suvremeni književni izraz i na oblike naše svijesti o ljudima i pojavama, pa naše sudove o suvremenoj civilizaciji i kulturi«²⁰.

Kao što živi dramska Krležina riječ, tako mu je oštrina estetičke opservacije živa i danas, u vrijeme kad je sama umjetnost kao takva, dakle ne više samo njena tradicionalna forma opstanka, dovedena u pitanje. Zašto? Zato jer se Krležina umjetnost i estetika ne uklanjahu negativitetu. Nisu zatvarale oči pred očitim krizama. Živu, neugasivu djelovnost Krležinog djela nužno je otkrivati u njegovoj punoći, dakle i u njegovom takozvanom negativitetu; onom, kako često čujemo ili čitamo, tamnom i sumornom, ali ne pasivnom tonu Krležinu, što ga Marijan Matković deskribira sintagmom »buntovno-romantični pesimizam«; ono, što Ivo Kozarčanin opisuje kao »kopenje po svojim i tuđim ranama, u prvom redu uvijek svojima«, kao »traženje izlaza iz paklenog ratnog i ne manje paklenog poslijeratnog besmisla«²¹. Isto vrijedi za estetičke opservacije. Krize umjetnosti zajedno s krizom estetike morale su, naime, postati svjesne u dvadesetom stoljeću i umjetnost i estetika. Spoznaja pak o toj krizi utkana je u Krležine dramske tekstove kao i u ostala područja njegovog opusa, čineći ga i u tom negativitetu, i u tom očitovanju krize, koherentnom cjelinom. I što je još važnije: čineći njegov opus vitalnom, živom, aktivnom, svojemu vremenu izazovno recentnom, no i nama također aktualnom, persistentno suvremenom duhovnom zbiljom. Sav onaj golemi potencijal negativiteta, što ga susrećemo u Krležinim djelima, zapravo je pozitivan saldo. I u dramskim tekstovima to je između ostalog svijest o krizi estetike

²⁰ FRANIČEVIĆ, Marin, *Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti*, predavanje održano na proslavi jubileja Miroslava Krleže u JAZU, 10. 11. 1973; citirano prema PSHK, knj. 133, 1976, str. 429; kurziv u citatu Z.P.

²¹ KOZARČANIN, Ivo, *Novi Krležin roman*, Hrvatski dnevnik, Zagreb III/1938, br. 836, od 4. IX; citirano prema zborniku *Miroslav Krleža*, JAZU, 1963, str. 218.

i umjetnosti dvadesetog stoljeća, na način kako su je osjetili, dijagnosticirajući je, samo najvrjedniji mislioci. Naime, i u svijesti o krizi umjetnosti, u dijalektici, u dijalogu s realitetom svijeta kojem pripada, ta umjetnost crpi svoju životnu snagu.

Krleža prepoznaje *krizu* ne kao sporednu, slučajnu pukotinu kulture 20. stoljeća, nego mu je ona konkretna kao *kriza umjetnosti*, fundamentalno; dakle kao sasvim određeni oblik nemoći, posustalosti, rasapa, impotencije, no i razorne moći duha! I to kriza kao najsuвременija suvremenost i najzbiljskija zbilja.

U spoznaji suvremene krize otvaraju se istodobno Krleži povijesne perspektive, jer nema prave suvremenosti koja ne bi bila povijesna. Iz suvremene krize umjetnosti vidi Krleža njene prošle i buduće insuficijencije. Gledajući unaprijed ostao je do danas suvremenim, a skidajući papirnate draperije s prozora u prošlost Krleža u hrvatskoj kulturinoj historiografiji također otkriva krizu, permanentnu tako rekavši. Stoga je prvi postulirao radikalnu *reinterpretaciju* cjelokupne hrvatske kulturne povijesti, što znači duhovne tradicije kao takve. Dakle i povijesti svih umjetnosti, posebice kazališta i književnosti, a specijalno nekih novijih razdoblja (Moderna, Ilirizam). I opet oštra kritičnost, »negativitet«. Utemeljen i razlozan. Pa i nije nužno složiti se s možda mnogom od Krležinih negacija, ne čak ni njihovim usmjeravanjem, ali se zato pokazuje u kolikoj mjeri je potrebno upravo radi njih i zbog njih barem povremeno iznova razmotriti, odvagnuti argumente.

Najčešće se Krleži prigovara upravo - negativizam! Danas on više nije sporan i moguće ga je relativno lako interpretirati kategorijalnim arsenalom reputacije kakvu npr. ima jedan Th. W. Adorno (1903-1969). Uz usputnu pripomenu: Krležin opus postoji vrijednosno neokrnjen i bez takvog zahvata. Pa ipak... pridržavajući pravo na polemičku relaciju spram Adorna, tamo gdje je i ako je potrebno, uputno je radi praćenja suvremene interpretativne i misaone povijesne »razine« na planu estetičke refleksije egzemplarno pokazati ona mjesta koja kao da se najneposrednije tiču Krleže. U osmom dijelu *Estetičke teorije* Th. W. Adorno razvija temu pod naslovom: *Kriza smisla*. Na prve dvije stranice tog teksta nalazimo osvjetljenja »negativiteta« umjetničke sugestije »apsurda« i »besmislenosti« - što ih zatekosmo kao strukturalnu suodrednicu Krležinog opusa; pomažu, naime, razumijevanju Krležine umjetnosti, premda su Adornu lebdjela pred očima djela drugačijeg tipa. Međutim, tu je metodologija interpretacije i mišljenja ono najvažnije. Kod Adorna je to zapravo samo na umjetnost primijenjen jedan opći, ali temeljni stav Hegelove dijalektike: »Umjetnička djela postaju, čak i protiv svoje volje, smislene povezanosti, u mjeri u kojoj su negirala smisao«²². Negativna dijalektika!? Na Krležin

²² ADORNO, Theodor, W., *Estetička teorija* (u prijevodu), Beograd 1979, str.

se, prema tome i na njegov dramski opus ta tvrdnja odnosi u modalitetima, proporcijama i u mjeri, u kojima se to - nad čim bi se Adorno možda snobivao - ne zbiva protiv volje autora.

Otkrivanje kriza estetike i umjetnosti umjesto prikrivanja svjedoči o njihovoj potentnosti, suprotno impotencijama koje u pukom pozitivitetu strahuju da bi nešto moglo ili smjelo biti dovedeno u pitanje. Snagu za to crpi umjetnost iz mjera da bude ono što još sama nije bila. Pogrešnim shvaćanjem teze o »smrti umjetnosti« prebrzo je izveden, tobože u ime umjetnosti, zaključak o »smrti estetike« i onoga što je njen predmet, što će reći »smrti estetskog«. Refleksija o krizi umjetnosti aktivna je i živa *estetička misao*, a iz negativiteta raste optimizam, premda ima i sarkastičan i utopijski karakter. To je taj, tek odnedavno i u Hrvatskoj, sa zakašnjenjem (!), toliko spominjani utopijski karakter umjetnosti (Ernst Bloch). U Krležinoj umjetnosti, naime, nalazimo ga odavno. U njoj odavno *jest* i blista Vor-Schein (pedsjaj, pred-privid) onog što još nije, onog Noch-Nicht. Ne samo implicite, što podrazumijeva svaka umjetnost, nego baš i eksplicite. Otud joj njena vlastita snaga, možda bolno uzaludna, kojom nas doziva da bismo izdržali »plivajući na drugu obalu« i preživjeli u očaju - a očajanje je temeljni egzistencijalistički pojam! - usprkos njenim i našim vlastitim krizama, koje nisu drugo nego tek *perpetuirani poraz*, doslovan i metaforički »jedan rikcug za drugim«²³. Dakako, ukoliko se pod tim utopijskim ne misle tlapnje, gole ideologije, fantazmagorije bilo kakvog infantilnog i »nadrealnog«, pa - usuđujemo se dodati - čak i tzv. »budnog« sna. Ako se kao modernu bajku ne podmeće lošu literaturu i filmove »strave i užasa« bilo znanstvene, bilo političke »fantastike«. »Negativitet« znači utopizam kao jasnu svijest, a budućnost kao negaciju »pozitiviteta« neprihvatljivog, jednostranog i prošlog i sadašnjeg i bilo kojeg budućeg mjesta ili vremena, i svega što nam je u njima tobože usudom dosuđeno.

O utopijskom karakteru umjetničkog »principa nade« govori *Aretej*: »Avis mirae pulchritudinis et decoris, nihil in terrenis est quid illius voci possit comparari...« utopija koja nužno raste iz negativiteta, kao princip djelovanja i egzistiranja: »Poezija, vjera u ljepotu, vjera u legendu o ptici koja nas može prenijeti u daleke nepoznate zemlje gdje su ljudi sretni i

260. Valja neprekidno, ponovimo, imati na umu konkretno tipološki drugačija djela što ih Adorno uzima kao primjer, premda je, kako je upozoreno, riječ o načelu. - Usporediti također Danilo Pejović, *Smisao umjetničke pobune*, u knjizi *Protiv struje*, Zagreb 1965.

²³ KRLEŽA, Miroslav, *U logoru*, prema SD, VII., 1964, str. 100; PSHK; knj. 94, 1973, str. 142 (čin drugi). O izvornim aspektima egzistencijalističkog karaktera hrvatske književnosti prije drugog svjetskog rata, te o kategorijama »straha«, »nade«, »očajanja« i »permanentnog poraza«, u njihovoj hrvatskoj verziji, usporediti noviji esej: Zlatko POSAVAC, *Ivo Kozarčanin - klasik hrvatske moderne književnosti*, »Glasnik«, hrvatski politički tjednik, Zagreb 1991., veljača-ožujak, brojevi 40-45.

mudri, gdje su svladali surovu divljinu naravi, gdje su spoznali što znači čovječnost, gdje poštuju mir i mrze oružje, gdje traje onaj trenutak za koji se vrijedilo roditi i za koji bi čovjek poželio da potraje u vječnost»²⁴.

Sasvim »racionalna«, »diskurzivna« riječ pjesnika! To nisu tlapnje o arhetipskom davnašnjem zlatnom dobu ni u budućnost projicirana slika izgubljenog raja. Naprotiv, u ovom još uvijek shakespearekom, hamletskomakbetskom svijetu na dnevnom su redu metafore faustovskih tema. No perspektive su s terase hotela »XX Century« drugačije, budući da pretpostavljaju svijest o tome, kako se divovski ratni brodovi mogu zvati »Platon, Julije Cezar, Marko Aurelije, Leonardo da Vinci, Dante, Immanuel Kant, Galilej« i da se ta čelična »čudovišta diče imenima Horacija i Arhimeda«. Zar slučajno? Zar je slučajna groteskna, no i stravična okolnost, makar samo kao moguća metafora ili simbol, da je »Aristotel« grdosija »od 52.000 tona, sa topovima od 45 centimetara kalibra?«²⁵

Prati li nas puna svijest o interplanetarnim i transkontinentalnim raketama, gotovo bi bilo dopušteno bilo posumnjati nije li povijesni razmak između Areteja i doktora Morgensa još uvijek bio idiličan?! Samo za dva decenija na hotelu »XX Century« bit će izvješena ploča: radi preuređenja zatvoreno! Bojati nam se da nam ni tada povijest ne nosi više povjerenja u to da bi ljudski svijet u hotelima dvadeset i prvog stoljeća bio tako preuređen, kako bismo ga iz perspektive jednog Horvata smjeli omjeravati Bachovim tokatama. Optimizam pamćenja pokazivat će i naše vrijeme kao idilično doba u kojem nas usred traumatskih groznica umjetnosti *Aretej* mudro podsjeća na »teoriju o ljekovitosti slika«. Zato je nužnom tvrdnja: ili je umjetnost doista igra, dakle dječja igračka, pa tad nikome ništa; ili raspre o krizi umjetnosti nisu artificijelne, seminarske debate. Krležino djelo u cjelini, pa i dramsko, svjedoči za ovu drugu tezu. Na nju bi već upućivala činjenica što umjetnost u obliku modernih tehničkih igračaka silovito raste do formule *panem et circenses* u nezadrživim razmjerima dosad nevidenih ekspanzija novih medija. No i u tom slučaju cijeli Krležin opus posvjedočuje svoj »negativitet«, Jer umjetnička djela i umjetnici nisu tek puki promatrači, kako bi rekao jedan stari hrvatski estetičar, nego i - svjedoci: *testes ac spectatores*.

²⁴ KRLEŽA, Miroslav, *Aretej*, 1959; citirano prema PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 337. - Riječ je o asocijaciji, kojoj se Krleža često vraćao, na poznati stih iz Goetheovog Fausta: »Verweile doch, du bist so schön...« koji govori o sretnom trenutku, za koji bismo poželjeli da se u njem zaustavi vrijeme.

²⁵ KRLEŽA, op. cit., 385 i 387.

NEUERE KROATISCHE ÄSTHETIK *Studien und Essays*

Vorliegende Textsammlung mit dem Titel *Neuere kroatische Ästhetik* besteht aus einer Reihe von Artikeln, deren Entstehung in einen relativ langen Zeitraum fällt (etwas mehr als fünfzehn Jahre), so daß sich die Texte in ihrer jeweiligen Intoniertheit stellenweise unterscheiden. Die Unterschiede beziehen sich sowohl auf Zeit und Umstände des Entstehens als auch auf die Art von Publikation, für die die Texte bestimmt waren. Die Problematik, die - wie im Buchtitel angedeutet - Gegenstand der Untersuchungen ist, umfaßt etwas mehr als hundert Jahre, und zwar den Zeitraum von etwa 1850 bis ungefähr zu den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Natürlich war es dann und wann notwendig, auf den Zeitraum vor der Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückzugreifen; unvermeidlich waren ebenso Reflexe, die tiefer in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts reichen. Mit der im Buchtitel angeführten Bezeichnung »neuere« ist keine Periodisierung gemeint. Ebenso wenig versteht man darunter eine »spezifische« epochale, geschichtliche Determiniertheit des angeführten Zeitabschnitts, die praktisch oder theoretisch begründet wäre. Die Bezeichnung »neuere« soll dem Leser lediglich zur chronologischen Orientierung dienen und ihn darüber informieren, von welchem Zeitabschnitt der neuzeitlichen Geschichte die Rede ist.

Die in dieses Buch aufgenommenen Aufsätze bilden keine systematische und vollständige Übersicht über die neuere kroatische Ästhetik, sondern widmen sich einzelnen mehr oder weniger eminenten Problemen oder Autoren der erwähnten Epoche. In diesem Sinne hat das Buch einen halbwegs komplementären bzw. supplementären Charakter bezüglich des 1986 erschienen Werks *Estetika u Hrvata* (Ästhetik in Kroatien) desselben Autors; insbesondere gilt dies für einige der Kapitel jüngerer Entstehungsdatums. Auch wenn die in dieser Textsammlung getroffene Auswahl Aufsätze mit einem wesentlich breiteren Spektrum von Autoren und Problemen bringt, die im soeben erwähnten Werk gar nicht bearbeitet