

NAKLADNI ZAVOD
MATICE HRVATSKE

Knjižnica
STUDIJE, MONOGRAFIJE, KRITIKE

Urednik
IGOR ZIDIĆ

Tisak: »Zadružna štampa«, OOUR Knjigotisak, Zagreb
Dalmatinska 5 i 12

ZLATKO POSAVAC

ESTETIKA U HRVATA

istraživanja i studije



NAKLADNI ZAVOD MATICE HRVATSKE
ZAGREB, 1986.

P R E D G O V O R

Budući da hrvatska estetika u prošlosti nije bila specijalnim područjem istraživanja, to se nije moglo govoriti ni o njenoj povijesti odnosno historiografiji. U tom pogledu ovdje prezentirani radovi nisu imali nikakvih prethodnica, niti nastavljaju na ikakve sustavnije predradnje koje bi mogle biti ohrabrenjem ili osloncem za početak. Stoga i uvrštene studije pojedinačno i sama knjiga kao cjelina imaju pionirski karakter.

Svrha je ovih istraživačkih napora odgovoriti na sušnoj potrebi popunjavanja jedne nimalo bezazlene i u mnogome sudbonosne praznine. Riječ je o totalnom nepoznavanju i nedostatku bilo kakvog povijesnog uvida u stanje teorijske spoznaje o umjetnosti u Hrvata, tj. o estetičkoj refleksiji uopće. Uzaludno je, naime, govoriti o tome kako u Hrvatskoj stoje stvari sa shvaćanjem odnosno recepcijom umjetnosti, pa i s konkretnom umjetničkom praksom — u povijesnoj perspektivi, no i danas — ako nedostaju najelementarnije informacije i, ponovimo, spoznaje. Nedostaje povijesni kontekst teorijskih repera. Kako je uopće moguća kritička svijest ako je lišena teorijske dimenzije? Kako je moguća kritika estetičke svijesti bez poznavanja zbiljskih (teorijskih) pretpostavaka?

227. 166

112. 252



U Hrvatskoj se vrlo često čuje i čak postupno uspostavlja štetno mišljenje da umjetnost izmiče spoznajama i teorijskom uvidu, pa bi, korelativno, i jedna povijest estetike bila samo bizarna zbirka sentencija. Osim toga, svuda u svijetu ima boljih teorijskih djela, pa je svjetska historija estetike primarno relevantna. Ne želeći, naravno, ni trenutka poricati važnost poznavanja stanja teorije umjetnosti u svijetu, dakle ni svjetske povijesti estetike, nužno je ipak upozoriti: pri spomenutom se »razmišljanju« zaboravlja da je u tom pogledu situacija (naravno, uz nepredvidive oscilacije) odavno uglavnom uvijek ista ili približno slična, pa i danas, te da prema tome ne bismo trebali čitati ni svoje domaće suvremenike, koji nam govore tako kako govore, ovdje i sada, jer u svijetu sigurno i danas ima boljih autora no što su domaći. Međutim, kao što je potrebno poznavati situaciju i domete u svijetu, nužno je također poznavanje vlastite domaće situacije; zatvoriti oči pred njom postaje najčešće jednako štetnim kao i nepoznavanje zbivanja u svijetu.

Prigovorima, nadalje, koji u historiografiji vide jedino pasatistički mentalitet i muzeološko-dekorativnu aktivnost ne treba odgovoriti samo prastarom sentencijom da je historia magistra vitae, jer takva maksimuma može biti sporna i u doslovnoj primjeni čak štetna, te je svagda tek treba interpretirati pravilno i konkretno da postane korisnom. Zato mimo toga zanovijetalima valja odgovoriti: nekadašnja shvaćanja suvremena su onome što je kao današnje jučer bilo danas, i to zaista zbiljski, pa prema tome govore i o našoj zbiljskoj situaciji; o onom jučer, koje uvjetuje danas i sutra, pa i o današnjoj situaciji koja će sutra biti jučer; no i o takvom sutra koje svaki dan iznova postaje naše vlastito danas. Dakako da ni kao predmet povijesti, ali ni kao predmet domaće povijesti, estetička teorija nije ono što bi kao vlastita provincijalna insuficijentna specifičnost govorilo protiv ove vrste istraživanja. Naprotiv. Ako, ili točnije kad ima insuficijencije, o čemu za mnoga razdoblja iz dosadašnjeg povijesnog uvida nema spora, onda je ona samo još jedan između ostalih razloga što podstiču i postuliraju nužnost istraživanja, s kojima se upravo želi-

mo suprotstaviti neprekidnom guranju u provincijalizam, nastojeći razabrati u čemu se zapravo sastoji ta insuficijencija: konkretno, u kojim dimenzijama i s kojim posljedicama? Zato valja uporno metodološki otklanjati apriorno negativan odnos prema teorijskoj misli o umjetnosti, tj. prema estetičkoj refleksiji, i sadašnjoj i onoj u povijesnoj perspektivi, podjednako domaćoj i svjetskoj, budući da stvari izgledaju sasvim drukčije znamo li kako teorijska dimenzija ni u historiografiji nikad ne ostaje samo u okvirima kolekcionarske dokolice.

Neukom, ali i nedobronamjernom propagiranju teze da je teorija ili filozofija umjetnosti nešto nepotrebno, sterilno i promašeno sve je potrebnije suprotstaviti se odlučno i energično. U normalnim bi okolnostima to bilo suvišno, ali kad je već iznuđen takav apsurd, najefektnijim je protuargumentom činjenica da tezu o potrebi estetičke refleksije izriče i jedan od najvećih *umjetnika* hrvatskih: »Bez doktrina i bez teorija nema i nije bilo umjetnosti: likovne i poetske teorije, koliko god to izgledalo na prvi pogled bizarno, nisu manje važne od samih artistskih djela« (Miroslav Krleža, *Varijacije na temu o umjetničkom stvaranju*, Sabrana djela XIV, Zagreb 1967, Eseji VI, str. 157).

S punim uvjerenjem da bez estetičke teorije i refleksije nije moguće potpunije razumjeti, pa ni razabrati estetičke fenomene, poduzeta su sva istraživanja prezentirana u ovoj knjizi. Međutim, kao neposredni horizont svog interesa ta istraživanja imaju primarno historiju estetičke refleksije kao teorijske misli. Rezultati se ovdje sami sobom suprotstavljaju jednom suviše čestom, tendencioznom kulturološkom nihilizmu, paralelnom s guranjem prema dnu, izgurivanjem iz povijesti, na periferiju: ničega nema, jer ničega nije ni bilo. Dobro se čuvajući samodopadnih preuveličavanja i samoobmanjivačkog iluzioniranja, pri registraciji dokumenata estetičke refleksije i sabiranju podataka o autorima i raspravama, u temeljima ovih istraživačkih napora prije svega je intencija prezentirati samo ono što hrvatska kulturna povijest *doista stvarno ima* na planu estetičke refleksije. Bez pretjerivanja i bez preuveličavanja, s brižljivošću za detalje,

čak i za manje pojedinosti, no isto tako i bez farizejskog lamentiranja koje bi skrivalo istinu spoznaje da su neke povijesne situacije i više nego oskudne ili su pak rangom i dometom bile katastrofalno insuficijentne. Zašto je bilo baš ovako ili onako, nije moglo biti uključeno u razmatranje sadašnje faze istraživanja, prem bi odgovori na to bili podjednako interesantni koliko i važni. Bilo je uputno odreći se preuzetnosti rješavanja takve kompleksne problematike, budući da proučavanja potrebna za odgovore istodobno pripadaju općoj kulturnoj i političkoj, a posebice još ideološkoj i ekonomskoj povijesti, o kojima zasad, na žalost, možemo tek sanjati. No zato inzistiranje samo na onome što je doista bila zbilja estetičke refleksije ima za svrhu obogaćivanje spoznaje i drugog pola istog predmeta: u sabranom podjednako valja učiniti razaberivim i ono čega nije bilo, čega doista nema, ili još uvijek nema, i čega u dogledno vrijeme u Hrvatskoj neće ni biti. Bez nepotrebnog pesimizma, no i bez iluzija, bez mistifikacija, kako smo »jednaki« s Europom i svijetom.

U pogledu koncepcije strukture i karaktera ove knjige nužno je uvodno dati popratna objašnjenja. Od većeg broja rasprava što su dolazile u obzir u knjizi se nalaze one koje po autorovu shvaćanju tretiraju neke od ključnih tema za historiografiju hrvatske estetike. One su, naravno, samo izbor iz rezultata petnaestak do dvadeset godina autorova istraživačkog rada. Premda obrađuju tek stanovite aspekte ili razdoblja, one obuhvaćaju cijeli povijesni raspon od početaka u srednjem vijeku pa do pojedinih suvremenih momenata. Na žalost, nema nekih područja i epoha, makar i estetički plodnih: dijelom zbog ekstenziteti građe, a dijelom i zbog neobrađenosti, neistraženosti mnogih tekstova, opusa, pa i cijelih stoljeća. Čitatelj koji bi želio više saznati o svemu što je bar dijelom istraženo, a eksplicite nije tematski uvršteno u ovu knjigu, ipak će pobliže informacije o tome naći u dodatnim bilješkama.

Čitatelj može pratiti tekst u knjizi ne osvrćući se na popratne bilješke i znanstveni aparat na kraju knjige, čak izostavljajući u lektiri trenutno za rad još uvijek nužne metodološke digresije u glavnom tekstu.

Knjiga je svjesno »opterećena« velikim brojem podataka jer, uz normalno nastojanje da ispuni zahtjev standardne dokumentarnosti, prvi put okuplja na jednome mjestu sve potrebne informacije o građi za dosad posve neobrađeno područje. Knjiga je prema tome primarno namijenjena širem krugu čitatelja, no bilješke treba da zadovolje, koliko je to moguće, sve posebne i specijalističke interese.

Rijetkost prigode zbirnog objavljivanja dobrim je dijelom bila argument da tekstovi budu ostavljeni u svom prvobitnom punom ekstenzitetu, no mjestimice sa znatnim naknadnim dopunama. Nema razloga zatvarati oči pred opasnošću od »preopširnosti«, ali je postupak diktirala nakana da javnosti postane dostupnim što više od onoga dosad urađenog. Ne manji je razlog i želja učiniti što lakšim buduća istraživanja, kako svaki od istraživača ne bi morao mukotrpno iznova započinjati »pješački« put ni od čega do — elemenata početka!

Kako je knjiga što je čitatelj ima pred sobom zbirka studija i rasprava nastalih u različitim prilikama, prigodama i povodima, objavljenih također u različitim časopisima, intencije i situacije nastanka odnosno prvog publiciranja objašnjenje su stanovitoj neujednačenosti, a već spomenuti ekstenzitet i mjestimičnim »ponavljanjima«. Njihovo svrstavanje u kronološko-historiografski slijed olakšava snalaženje u povijesnoj perspektivi, dijelom s ambicijom da se barem markira cijeli luk povijesnog razvitka; dakako, zasad bez pretenzije i mogućnosti prikaza povijesnog kontinuiteta.

Uzimajući u obzir navedene »otežavajuće okolnosti« svejedno valja još jednom istaknuti specijalan položaj ove knjige kao i specifičnost njene uloge pri prvom većem pokušaju sumiranja rezultata. Svaki čitatelj može usporedbom razabrati koliko je uznapredovao istraživački rad u odnosu na 1968. godinu, kada je učinjen prvi korak prema utemeljenju *povijesti hrvatske estetike*. Tada je najprije pročitana kao referat, a zatim, zahvaljujući razumijevanju urednika časopisa »Kolo« Igora Zidića, i tiskom objavljen jedan kratak pregled kao prvi pokušaj u toj disciplini. Ova

je knjiga važan korak, a istodobno, uvjereni smo, i uporište za budući, zasad još uvijek samo imaginarni, ali poželjan i nadasve potreban, sažet, ujednačen i sustavan — *cjelovit povijesni pregled*. Autor je stoga zahvalan svima koji su bilo kad pomogli njegovu istraživačkom radu, a posebice još za pomoć pri završnom naporu da knjiga s ovim tekstovima ugleda svjetlo dana.

ESTETIKA SREDNJEGA VIJEKA

interpretacija fragmenata
hrvatskih srednjovjekovnih tekstova
pisanih narodnim jezikom

1.

U početku, da bismo izbjegli nesporazume i zablude, mora biti rečeno radi obrazloženja: srednji vijek je integralni dio zapadnoeuropske političko-ekonomske i kulturne povijesti. Zato epohi, koja je u popularnim predodžbama često samo mutna slika o nekom tamnom vremenu punom predrasuda, treba s još većom pomnjom pristupiti — bez predrasuda. Govorile one o srednjem vijeku loše ili dobro, svejedno. Uklanjanje modernih i tradicionalnih predrasuda najvažniji je preduvjet pristupa srednjovjekovlju, navlašteno kad je riječ o području što ga je odviše lako ideološki manipulirati: području filozofije i umjetnosti, pa prema tome i estetike.

Ima li srednji vijek ipak nečega što ga već u povijesnom pristupu razlikuje od drugih epoha? Nakon podrobnijih historiografskih uvida pada u oči — nejednolika, neravnomjerna istraženost. Neka su područja srednjovjekovlja vrlo detaljno faktografski ela-

borirana i proučena, o nekima pak postoje samo neodređene predodžbe, koje se kadgod i u znanstvenim krugovima ne razlikuju od onih popularnih; s eventualnim diferencijama u količini faktografije; i opet bez razlike je li riječ o pozitivnom ili negativnom vrijednosnom stavu. No ima područja gdje je i faktografija oskudna, zapanjujuće oskudna, nedostupna i neinterpretirana, gotovo kao da nije riječ o europskoj povijesti. Takvi su dobrim dijelom pojedini aspekti područja estetike. Dâ, i europske, svjetske povijesti estetike srednjega vijeka, no u Hrvatskoj, domaće, osobito. Bez većih ograda tvrdnja vrijedi (uz neke izuzetke!) čak i za posljednje razdoblje, za epohu tzv. *kasnoga srednjeg vijeka*, koja je ujedno uži predmet ovog razmatranja; za nekoliko stoljeća, dijelom usporednih počecima renesanse, zaključno negdje otprilike oko 1500.

Izbjegavanje neposrednijeg shvaćanja i produbljenijeg interpretiranja srednjeg vijeka u stanovitim situacijama ostavlja dojam kao da je riječ o fazi povijesnog razvitka koja je *zla savjest Europe*. Govoreći psihoanalitičkim rječnikom, kao da je kolektivna europska svijest željela štošta zastrti »tamom« srednjeg vijeka potisnuvši tako mnoge nezgodne strane svoje geneze u povijesnu podsvijest i ne dopustivši više da iz te tame iziđe na svjetlo dana modernog svijeta.

Srednjovjekovlje je znatno kompliciranije razdoblje no što se obično misli. Čak i relativno bujno u stanovitim fazama. Specijalisti to, naravno, znaju. Ali ona jednostavna presudna istina koja nadmašuje posao specijalista, kojom je nošena povijest našeg svijeta zajedno s njegovom novovjekovnom sudbinom, nije dovoljno relevantno osviještena: nema je osviještene na mnogo mjesta i u mnogim aspektima gdje bi to morala biti. Vrlo jednostavno: tko nije razumio srednji vijek, ne može razumjeti renesansu; s tim da oba razdoblja pretpostavljaju poimanje antike, pri čemu renesansa nije i ne može biti samo preporod antike koji nastavlja tamo gdje je antički svijet zastao ili prestao. Konzekvencije kontekstualnosti nužno idu dalje: tko iz premisa srednjovjekovlja ne razumije renesansu, taj ne razumije ni reformaciju ni prosvjetiteljstvo, taj ne može proniknuti u bit novovjekovlja

uopće, pa dakle ni u srž sebi suvremenog doba i svijeta u kojem živi.

Ako je o umjetnosti riječ, konfuzija u tom neznajući pada na razinu pojmova loše koncipiranih školskih lekcija: neoklasicizam može biti kategoriziran istom optikom kao i neoromantika, impresionizam i barok na jednak način postaju pravci, struje ili stilске formacije, prosvjetiteljstvo će per analogiam postati pokret građanske intelektualne liberalizacije, kao što znamo da postoje pokreti muške i ženske seksualne emancipacije... itd., itd. Što se tu još ima sređivati osim dobro deskribirane faktografije? Ipak, treba odrješito konstatirati: poslije povijesno postignutih prednosti metodologijâ historijske dijalektike, hermeneutike i fenomenologije (a zašto ne i genetičko-strukturalnih metoda?!), više ne može biti ni govora o tome da se srednjem vijeku pristupi tako prizemno žurnalistički, konfuzno, s trivijalnim ili s popularnim ideologijskim predrasudama.

Nije nam ni kудiti ni hvaliti srednjovjekovlje. Stalo nam je do kritičkog odnosa, kako bismo dublje i svestranije shvatili povijest i sudbinu vremena u kojem živimo, zajedno s duhovnim tvorevinama, zajedno s djelima koja i danas čine vidljivi ili nevidljivi inventar našeg svijeta. Ako je o estetskim fenomenima riječ, o umjetninama i umjetnosti, moramo pitati: zar je doista moguće optimalno, smisaono i vrijednosno pristupiti bogatom nasljeđu srednjovjekovne umjetnosti, ostajući na koliko je više moguće pravom putu doživljavanja i tumačenja, ne osvijestimo li oblike vlastitoga, modernog estetičkog poimanja, kao i nekad živu formu estetičke svijesti svijeta iz kojega nam stoljeća namriješe umjetnine kao poruke negdašnjeg opstanka, svjedoke slave i strave, muke i truda ljudskog, rada i spoznajâ, snova i oćanja, ljepote i prolaznosti, dakle povijesne bujice koja nije otišla u nepovrat nego je ugrađena u naš vlastiti svijet!? Kako je moguće razumjeti, shvatiti, doživjeti estetičke pojave nekog doba ako barem načelno ne poznamo njegovu estetičku svijest? A estetska svijest uključuje i estetičku refleksiju, što znači, pisanu ili nepisanu estetiku!

Refleksija i teorija nisu isključivi, jedini aspekt u kompleksu pristupa, no isto tako ni komponenta koju je moguće isključiti. Premda ni sve moderne interpretativne pozicije neće prihvatiti takvu determinaciju metodologije, ipak se većina ozbiljnih poznavatelja problema slaže u nekoliko jednostavnih premisa: optimalni vrijednosni sud nije moguće donijeti jedino na temelju tzv. neposrednog intuitivnog doživljaja, jer takav, ako je uopće moguć, svagda počinje ili završava na bilo kojoj varijanti oh i ah-pristupa. Erudicija nije mjerilo, no nije zanemariva. Nisu minulim epohama primjerene ni puke »stručne« i »estetske« analize, ukoliko im izmakne filozofijski osvjetljeno mjesto estetičke svijesti u strukturama relevantnih epoha; jer, budući da je estetičke fenomene doista moguće samo doživljajem uopće prepoznati kao estetski relevantne, takve »stručne« obradbe zapliću se, ne jedino kako se popularno misli u »racionalne apstrakcije«, do kojih većinom uopće i ne dopiru, nego u guštare najobičnijeg relativizma; psihologizma ili historicizma, svejedno. I što je još gore, služe se ničim obrazloženim i nigdje utemeljenim, ali zato »apodiktički« svojevolumnim, vrijednosnim presudbama.

Osim specifičnog interesa iz aspekta povijesti estetike, pa i filozofije kojoj estetika pripada, i osim općega znanstvenog interesa za kulturnu povijest, zanimanje za srednjovjekovnu estetiku sudjeluje u omogućivanju pristupa velikim umjetničkim djelima srednjeg vijeka, tih produkata kolektivnog truda, rada i duha onoga doba. Zašto? Zato što se i sama mogućnost neposrednosti pristupa sve više povijesno gubi; nju povijest iz dana u dan, stoljećima, onemogućuje uvijek novim nazorima i novim umjetninama. Ipak, čudesna, čarobna djela npr. gotičke arhitekture još su uvijek inventar našeg svijeta. No što je to i kako danas djeluje »ono nešto« čime još uvijek zrače nekad ponosne, vitke vertikale pri usporedbi s blještavim trostruko većim oblakoderima koji mogu imati svoju posebnu, drugu i drukčiju sugestivnost? Je li još uistinu moguć pravi doživljaj nekadašnje uznosite gotike bez prisnosti s obzorom i svjetonazorom nekadašnjeg svijeta? Bez poimanja nekadaš-

nje estetičke svijesti!? Naravno, osvježavanje povijesnih relacija ne pretendira na »oživljavanje prošlosti«. Ali da se prisnijim poznavanjem estetike stanovitog doba omogućuje »rekonstrukcija«, no ne tek mehanička, realno-egzaktna, nego i kreativno-imaginativna, ona koja produbljuje doživljaj, na to je opravdano pretendirati u vidokrugu metodoloških inovacija. Da je time upaljen još jedan interpretativni reflektor za koji znamo otkuda i što sve obasjava, s tim da znamo kotu vlastitog motrilišta, nedvojbeno je...

Razmatranja kojih smo se ovdje latili udvostručuju razloge napora: prvi sloj razloga čini sam uvid u povijest estetike srednjega vijeka kao estetike; istodobno, takav uvid uvjetuje drugi sloj razloga, kojima je i sam uvjetovan: stvara mogućnost produbljenijeg, autentičnijeg uvida u povijest srednjovjekovne umjetnosti bilo koje grane.

Uz razumljive oslonce na konkretne povijesti pojedinih grana umjetnosti, na povijest filozofije i navlastito na neke od općih povijesti estetike, razumijevanje srednjovjekovnog estetičkog naziranja, posebice u novije doba, olakšava nekoliko kapitalnih modernih djela, dostupnih odnedavno i u prijevodu. To su knjige Johana Huizinge, Roberta Ernsta Curtiusa, Rosaria Assunta i drugih.

Za pravilan i spoznajno dublji pristup srednjem vijeku već je naglašena potreba čuvanja od predrasuda. No isto je tako potrebno upozoriti na neka pogrešna shvaćanja ili generalizacije. Kao što je srednjovjekovlje često pogrešno shvaćalo antiku, osobito kad ju je paušalno smatralo poganskom, što je i u simplifikaciji značilo protuvjerskom, tako ni s pozicije novovjekovlja i 20. stoljeća srednji vijek ne smije biti shvaćen samo kao doba ispunjeno religijskim angažmanima i ničim više. Zato Curtius, upozoravajući na neke aspekte »Pogrešno shvaćene antike u srednjem vijeku«, napominje kako se valja kloniti zablude »da se srednjovjekovlje prikazuje kršćanskijim ili pobožnijim nego što je bilo«.¹

Potrebna opreznost pred opasnošću doslovnih poimanja ili prebrzih generalizacija ne uklanja religioznost kao generalnu i to neporecivo autentičnu ka-

rakteristiku srednjovjekovlja; kao konstitutivnu, bez koje bi sve pojave tog razdoblja nastanka i razvitka kršćanstva bile neshvatljive. I estetika je u srednjem vijeku, poput filozofije, *ancilla theologiae*. Ime je za estetiku, tj. naziv discipline, ovdje u značenju refleksije o lijepom i umjetnosti, uvjetno, naravno, uzeto iz epohe novovjekovlja. Uz osvještavanje činjenice da dio estetičkih teza, pa i samoga estetičkog senzibiliteta, dopire u srednji vijek, doduše modificirano i oskudno, no ipak iz antike. Ono, međutim, što je bilo epohalna novost srednjega vijeka, dakle kršćanstvo, tiče se položaja čovjeka u svijetu općenito. Kako god naime feudalno kmetstvo ne bijaše ništa ružičasto, kršćanstvo kao ideologija srednjovjekovlja u biti je antitezom spram ropstva kao nečega »normalnog« za poredak i pojmove antike. U kršćanstvu su, naime, pred licem Božjim svi ljudi jednaki, a na drugom svijetu čeka ih nagrada ili kazna ne prema njihovom društvenom statusu nego prema njihovim djelima. U tom svjetonazornom novitetu povijesne dijalektike — na koji je svojedobno ukazivao i Marx — valja tada uzeti u razmatranje i estetičke probleme, jer bi mnoga pojedinost estetike srednjega vijeka bez te temeljne koordinate ostala ne tek čudnom, nego i posve nerazumljivom. S napomenom, da Hrvati ulaze upravo u ovu dionicu povijesti uz neposredan kontakt s kulturom antike u raspadu, ali ne poznavajući svijet i poredak odnosno instituciju ropstva kao života zajednice. U taj i takav su onda kontekst utkani ritetki, skromni, a dakako zasad samo sporadični tragovi prvih početaka estetičke refleksije i svijesti u povijesti hrvatske kulture.

Pokušamo li ukratko zacrtati corpus estetičkih teza srednjega vijeka zapadnoeuropskog kruga,² valja imati na umu da u toj epohi ljepota i umjetnost nisu isto, niti je glavni princip umjetnosti glasio *ars est imitatio naturae* (kao u doba renesanse ili antike). Ljepota i umjetnost u srednjem vijeku gotovo uvijek imaju simbolički karakter, pa su alegorije i simboli svagda prisutni. Posebno je razvijena *simbolika brojeva*, koja je, uz različite druge moguće komponente, također svojevrsno nasljeđe antike i helenizma; ta linija, što ide od pitagorejaca preko neoplatonizma, po-

prima oblike stanovite *mistike brojeva*, no ujedno i sume određenih *praktičnih znanja* (vrijeme, kalendar i sl.). Od antikle tradicije preuzeta je i modificirana kategorija *harmonije sklada*, uz koju se oslanjaju ideje o *savršenstvu* vezujući se na učenje o Bogu kao najsavršenišem biću i najvišoj ljepoti. Zbog toga nije čudno što je od antike preuzeta *identifikacija dobrog i lijepog*, odakle onda potječe *determinacija estetskog moralizma*; otud ljepota može postati grijешnom. Stupnjevanje dobrog i savršenosti podrazumijeva *estetički komparativ*, vrlo često interpretiran u entitetu svjetla i duhovnosti. Estetičko je u srednjem vijeku uvijek podrazumijevalo *spiritualno*, čemu je u zornom predočivanju nečega nematerijalnog bila najbliža slika *svjetlosti*, pa je u to doba simboličku, no i doslovno važnu ulogu imala *metafizika svjetlosti*. Što više svjetla, to više ljepote! (Tvrdnja također potječe iz neoplatonističke tradicije.) Metafizika svjetla objašnjava onda estetičke izvedenice srednjeg vijeka: *splendor* (sjaj) i *claritas* (jasnoća); ova druga je povezana s noetičkim određenjima estetičkog, uz napomenu da je u cjelokupnom srednjovjekovlju estetičko uvijek, u bilo kojem smislu, *objektivno*, za razliku od tipično novovjekog poimanja estetičkog kao sfere subjektivnog.

Ima međutim jedna konstitutivna odrednica po kojoj srednji vijek aktivno akceptira umjetnost. To je *didaktičko-religijska funkcija umjetnosti*. Bez nje je srednjovjekovna umjetnost modernom čovjeku ne samo čudna, daleka, strana i »zastarjela«, ona mu je, štoviše, bez pravog razumijevanja toga njenog aspekta, posve nerazumljiva. Prvi put u povijesti umjetnost je namjerno, svjesno, totalno, apsolutno *angažirana*; ideologizirana i utilitarna; i samo u tom aktivnom zauzimanju stajališta ona je i sama aktivna, djelotvorna, tj. ispunjava svoju svrhu. S pozicija nekih sakrosanktnih novovjekih estetika to je značilo, a često još i danas znači — degradiranje umjetnosti. Ali za srednjovjekovnog čovjeka umjetnost je malokad postojala u drugom obliku, budući da je bila integrirana u životnu praksu i budući da izvan nje nije ni postojala kao neka posebna sfera.

S didaktičko-religioznim karakterom angažiranja umjetnosti — što važi za sve grane umjetnosti, ali naročito vidljivo u književnosti — usko je vezana još jedna nedovoljno interpretirana determinanta: književnost, i to pisana, ne tek ona usmena, sada je *prvi put u povijesti namijenjena širokoj publici*; upravo, najširoj mogućoj publici, tako reći svim slojevima zajednice. Posvećena je pridobivanju svakoga za svoju ideju braneći svim raspoloživim vještinama pogleda što ih zastupa. U robovlasničkom antičkom svijetu takva je intencija nemoguća. Kršćanstvo izvlači sve ljudstvo svijeta u svjetlo povijesti uvlačeći ga u jedno u povijesno prokletstvo. Tako nastaje, govori-mo li o pisanoj riječi, književnost koja je od početka htjela biti popularna. Premda je potjecala iz feudalnih i crkvenih obrazovanih krugova u kojima je najviše kolala, nije više bila namijenjena tek obrazovanim, nego i puku. Svakome. Ali, dakako, tad je morala biti pisana ne samo jednostavnije, priprostije, nego i jezikom razumljivim za sve staleže, razumljivim i najbrojnim slojevima ljudstva. Narodu! Zato nastaju književnosti pisane narodnim, pučkim jezikom. Tekovina je to kasnoga srednjeg vijeka s relativno velikom, pa makar pretežno crkvenom, književnošću. Ali ona više nije latinska, ni u antičkoj ni u srednjovjekovnoj tradiciji; bila je to jezikom puka pisana književnost. Nju donedavno uglavnom ne drže, čak i u kulturnopovijesnom aspektu, ni pravom umjetničkom pa ni pravom znanstvenom odnosno filozofijskom literaturom; gledište, koje samo do stanovite mjere može imati svojih prihvatljivih razloga, no koje nije u svemu opravdano, a u moderno se doba pokazalo jednostranim, čak pristranim. Ostaje naravno činjenicom da će u Europi tek renesansa razviti više oblike, zrelije, profinjenije, raznolikije, savršenije forme svjetovne književnosti nacionalnih jezika — i to ne u svim zemljama i narodima jednako! — razvijajući paralelno prešutan ili otvoren konflikt elitne humanističke renesansne kulture spram pučke. Pa ipak Dante, koji stoji na razmeđu srednjeg vijeka i renesanse, podjednako čovjek srednjovjekovne tradicije kao i novih vidika, piše svoj glasoviti spis *De vulgari eloquentia*, »o pučkom (tj. narodnom) jeziku«, o puč-

kom govoru i načinu govorenja, odnosno izražavanja, danas bismo rekli ekspresije ili umjetnosti riječi. A Dante, to je već kraj trinaestog i početak četrnaestog stoljeća.

Nije ovom razmatranju nakana biti eksplikacijom ili završnim nacrtom povijesti estetike srednjega vijeka. Zacrtanim obrisom corpusa teza i prepoznavanjem optike srednjovjekovnih estetičkih nazora stvoreno je potrebno metodološko polazište za istraživanja europskoj misli korespondentnih, a još neistraženih područja i razdoblja hrvatske kulturne povijesti.

Smijemo li se nadati rezultatima? Kad i u svijetu ima relativno malo spisa, kad europska srednjovjekovna estetika također mora biti, kako kaže Assunto, *rekonstruirana*, ne tek neposredno interpretirana, kojim smjerom poći i na što se onda osloniti u istraživanju hrvatskih domaćih prilika za koje uvijek nekako već unaprijed moramo na žalost znati da su oskudnije? K tomu razmeđe, što ga u Italiji predstavlja Dante, čineći prijelaz iz srednjeg vijeka u renesansu, u Hrvatskoj dolazi nešto kasnije. To je, uz Vetranovića i neke druge, u prvom redu Marko Marulić. Istraživanja o nazorima hrvatskih renesansnih estetičara nisu nova; počinju od Franje Markovića i Milivoja Šrepela još u 19. stoljeću. S obzirom na poetiku još su starija. No bez metodološkog opravdanja pretenzije na povijesnu perspektivu. Isto su tako i filozofijski aspekti hrvatskog latinističkog humanizma i renesanse zapaženi odavno, prilično široko skicirani, u ponečem i uspješnije istraživački produbljeni, ali su, osim izostajanja vizure šireg povijesnog raspona k tome još petrificirano fiksirani uz ipak neopravdanu kasnu vremensku granicu. Postoje stanovi-ti nacrti zahvata i u nešto ranija razdoblja povijesti hrvatske filozofije, koji pri tom opet računaju samo na srednjovjekovni latinitet. Zato nakon dosadašnjih konstatacija postaje nužnim pitanje: ima li još koja druga, nova mogućnost, neki vremenski aspekt, gdje bismo korisno upotrijebili snop svjetla optike skiciranog corpusa estetičkih teza srednjeg vijeka?

Budući da je o estetici riječ, valja se obratiti najprije umjetnosti. Besmisleno bi bilo tražiti estetičku refleksiju, ma i najrudimentarniju, makar importira-

nu, ondje gdje nema traga estetičkim fenomenima, umjetničkim djelima, intelektualnom i kultiviranom životu. Odgovor koji dobivamo s tog područja — premda su knjige povijesti mnogih umjetničkih grana u Hrvatskoj još nenapisane — osokoljuje. Umjetnost kasnoga srednjeg vijeka, barem u nekim dijelovima i osobito srednjovjekovnim gradovima Hrvatske, razmjerno je vrlo razvijena, relativno bujna i visokog ranga. Pri tom imamo na umu vremenski raspon, ovdje za naše svrhe i ciljeve, od 13. pa do 15. stoljeća. No ukoliko tražimo pretpostavke za refleksiju, dakle za naknadni čin, za objekciju, za razmišljanje o nečem što je prethodno moralo nastati i već postojati da bi se o njem reflektiralo, tada možemo posegnuti još i ranije, u 11. i 12. stoljeće. Uostalom, bez obzira na provenijenciju, lijepa krstionica kneza Višeslava u Ninu potječe iz oko 800. godine.

Bacimo pogled na polje likovnih umjetnosti: »Romanika je u Dalmaciji umjetnost ponosnih katedrala«, kaže Ljubo Karaman.³ Nabrojimo: crkva sv. Krševana, katedrala sv. Stošije i zvonik sv. Marije u Zadrju, Tripun u Kotoru, zatim Rab, Split, početak gradnje trogirске katedrale, djela Buvine i Radovana . . . sve je to već resilo istočnu jadransku obalu, a »prvi počeci čiste gotike javljaju se u Dalmaciji u 14. stoljeću«. ⁴ Ako sad zapitamo što je u Karamanovim pionirskim sintezama bilo presudno da iz dotad samo historijskog i arheološkog materijala uspješno načini prvi relevantan pregled hrvatske povijesti likovne umjetnosti starog razdoblja, ne više samo pregled historijskih dokumenata, onda, gledano iz naše perspektive, odgovor glasi: primjena stilsko-tematskih analiza unutar estetičke, a ne jedino faktografsko-deskriptivne optike. Dokaze nalazimo, između ostalog, i u poglavlju o plastici (drugi dio knjige), gdje Karaman piše: »Najoriginalnije su naše pleterne skulpture pri svojem izmaku u drugoj polovici 11. stoljeća, kad se na njima mijesaju stari pleterni oblici s novim motivima romanike . . .«, pa malo dalje nastavlja: »Sada se vraća ikonografski sadržaj. Uresi na crkvenom namještaju ne rese samo površine, već ponovno prikazuju, pričaju i poučavaju.«⁵ Naoko sasvim obične rečenice kriju ključ Karamanove metodologije! One implicite

sadrže poziciju estetičke prosudbe i supoziciju nekih estetičkih teza. U onom »poučavanju«, što može zvuchiti kao najopćije mjesto svih mogućih loci communes, identificirana je generalna teza estetičke namjere i namjene, pa onda i estetičke refleksije srednjega vijeka.

Citat nije izabran slučajno, nasumce. Ali ni Danteova rasprava *De vulgari eloquentia* nije u zaokruživanju corpusa teza estetike srednjega vijeka stavljena slučajno i bezrazložno kao zaključni član cijelog niza. Upućuje na tekstove pisane *narodnim jezikom*.

Učena su djela u prijelazno doba pisana, kako znamo, latinskim i talijanskim jezikom, a književnost koja se smatra umjetnički vrijednom, počinjala je po donedavnim shvaćanjima renesansom. Predrenesansno razdoblje, stara srednjovjekovna književnost, smatra se kulturnopovijesnim dokumentom, ali bez umjetničkih, bez ikakvih estetskih vrijednosti. Situacija se, međutim, u najnovije vrijeme bitno mijenja. Svojedobno će najprije Rudolf Strohal, a onda Vjekoslav Štefanić upozoriti kako bi tu najstariju književnost trebalo promatrati barem — kroćanski rečeno — kao »književnost u širem smislu«; ali kao književnost, a navlastito još i kao lijepu književnost. Njihova je zasluga, kao i nekih istraživača prije njih, što su dio relativno nepristupačnog književnog fonda učinili pristupačnim. Zatim je, tako reći jučer, izašlo na vidjelo kako je tu staru književnost ne tek moguće nego i potrebno literarno umjetnički, stilistički, estetski vrednovati. Interpretacije, što su ih došad poduzeli Eduard Hercigonja i Dunja Fališevac, daju pozitivne rezultate. Pretpostavka je bila da se, osim primjene moderne metodologije, uz potrebnu erudiciju i senzibilitet, s dovoljno ustrajnosti pristupi proučavanju — bez predrasuda. Trebalo je ponajprije razumjeti »duh vremena« i sa sviješću o kasnijim, a posebice našim relacijama prema minulim stoljećima ući u strukturu teksta, zatim pronaći, pa slijediti *cod* poetike tih starih *codexa*. Rezultat je provjerena tvrdnja: »Kako je u srednjovjekovnim djelima — bez obzira na religiozno-didaktičku namjenu tih djela — realizirana estetska vrijednost, treba ih i mjeriti kriterijima kojima

se mjeri svaka angažirana književnost bez obzira na to kakve je vrste i kakvog su karaktera tendencija i angažiranost prisutna u djelu. Naime, angažirana književnost ostvaruje estetske vrijednosti kao medij svog angažmana.«⁶ Postao je mogućim »izlaz iz slijepe ulice pozitivističkih sistematizacija i katalogiziranja građe ili croceanskog estetičkog intuitivizma, po kojem je i za čovjeka takva senzibiliteta i erudicije, kakav je bio Kombol, naše srednjovjekovlje bilo uglavnom književno mrtvo razdoblje«.⁷

Ako književnopovijesna kritička istraživanja pronalaze u tekstovima najstarije, tj. srednjovjekovne, književnosti estetičke vrijednosti koje su integralni dio te stare utilitarne, liturgijske ili moralno-didaktičke literature, onda nije uzaludno pretpostavljati da će u tim tekstovima mjestimice biti osviještena ili rutinski preuzeta i estetička refleksija onoga doba.

Ostaje da se napokon upitamo: a koja je to književnost? Riječ je o hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti pisanoj pretežno glagoljicom. Ona predstavlja za nas novo područje interesa, neproučeno, vrijedno pozornosti estetičkog, no ujedno i filozofijskog istraživanja. Na te zanemarene tekstove primijeniti nam je optiku corpora teza estetike srednjega vijeka, pa potražiti njene odjeke. Uostalom, istraživanja treba protegnuti na sve tekstove koji su pisani narodnim jezikom, svejedno da li glagoljicom, bosančicom odnosno hrvatskom ćirilicom, latinicom ili arabicom. Jer je doista »posve abnormalna pojava u povijesti literature lučiti knjigu u partije i odsjeke po pismu . . .«, kako je s pravom protestirao Strohal, započinjući svojedobno s elementarnim prikazima tzv. glagoljske književnosti.⁸ Ali kad jednom akceptiramo to novo tekstualno polje, još jednom vrijedi napomena: i ovdje će, kod nas, kao i kod Assunta za Europu, biti riječ o rekonstrukciji srednjovjekovnog estetičkog svjetonazora. Samo skromnijeg! Ne smijemo zato biti unaprijed obeshrabreni, kao što analogna okolnost nije obeshrabrila Assunta u istraživanju na terenu Europe. Vodimo li računa o mogućim i nužnim proporcijama te koeficijentima specifičnosti, bit će nam zanimljiv svaki fragment. Dragocjen. A tekstova ima

obilno, ne samo u fragmentima, jer je »hrvatska književnost jedna od prvih europskih, pa dakle i svjetskih književnosti, u kojoj je lingua vulgaris, pučki jezik, izvojtio svoja prava«.⁹

S ekskluzivističkih je pozicija možda moguće opozirati objekcijom da takva istraživanja ne pridonose »pravoj« povijesti estetike, ni »pravoj« povijesti teorijskog mišljenja i filozofije uopće. Zauzimanje stajališta ovisi o pristupu i metodologiji, o shvaćanjima koja su pretpostavkom: je li filozofija svjetonazor ili samo isključivo struka, vrijedna pažnje jedino u obzoru stručnosti, a najvrednija ukoliko je »originalna«? Otvara se gusta mreža kontroverznih i povijesno relativiziranih problema, gdje se učene predrasude preplicu s istinskim pitanjima. Sve to mora biti najozbiljnije respektirano, ali prelazi okvire ovog razmatranja. Međutim, kulturnopovijesna vrijednost sabiranja označene građe iz glagoljicom ili kako drukčije pisanih srednjovjekovnih tekstova ostaje — neprijeporna. Neosporiva.

Pri uvažavanju i kulturnopovijesne i strogo estetičke interpretacije podjednako je nužno uz inventarizaciju teza i razumijevanje njihove svjetonazorne funkcije, njihovog značenja u kontekstu onodobnog spleta smisaonih struktura, podjednako je — naglašavamo — nužno osvijestiti! povijesnu promjenu najvažnijih estetičkih kategorija i njihova povijesnog usmjerenja, kako bismo razumjeli povijesne vizure iz kojih uopće promatramo prošlost o kojoj govorimo. Ne upuštajući se u eksplikacije ovdje nam se zadovoljiti samo upozorenjem.

Uz povijesne mijene smisla i sadržaja potrebno je respektirati još nešto: višeslojnost estetičke zbilje na koju se mogla odnositi neka estetička refleksija. Ne samo u smisleno-vrijednosnom pogledu, nego i rangom, dometom, funkcijom, namjenom, itd. No puni uvid u promatranu duhovnu sferu moguće je postići tek respektirajući ujedno zbiljsku višeslojnost refleksije same; od elementarnih do najrazvijenijih oblika, od pučke jednostavne, često priproste neposrednosti do kultivirane rafiniranosti, od domaće izvornosti do importa. Nužno je imati na umu cijeli dijapazon, jer je posve pogrešno (i zastarjelo!)

zaključivati da izostajanjem »najviših« (!?) fenomena izostaje svaka estetička pojava odnosno pojava estetičke refleksije. Slojevitost je često vezana uz socijalne strukture, pokazuje stanovite međuzavisnosti, usporednosti, ali je vrlo neoprezno — i vodi u zablude! — (uspostavljanje jednoznačnih analogija i ukočenih korelacija).

Specifičnost sada prvi put postulirane nove historiografske zadaće — koja se preko estetike proteže na cjelokupnu povijest hrvatske filozofije, budući da estetiku smatramo pripadnom filozofiji — sastoji se u ovom: istraživački je interes ovdje usmjeren isključivo na tekstove pisane *narodnim jezikom*, i to za razdoblje kada je srednjovjekovni latinitet u punom zamahu. Biječ je o zrelom i kasnom srednjem vijeku, negdje između 13. i 15. stoljeća. Kao formalnu granicu možemo uzeti, posve školski, otkriće Amerike 1492. ili zaokruženo 1500. godinu, s tim da se uvažuje spoznaje o preklapanju i postupnoj smjeni epoha. Samo u pogledu nekih tekstova moguće je smatrati da se razdoblje kasnog srednjovjekovlja proteže — uvjetno — sve do u 16. stoljeće. U označenom intervalu nastala su brojna i raznolika djela pisana hrvatskim narodnim jezikom, a dijelom i specifičnim pismom: od različitih oblika glagoljice, hrvatske ćirilice odnosno bosančice pa do spisa pisanih latinicom. Velik je dio netragom nestao u konvulzijama povijesti, štošta je ostalo samo u fragmentima, no mnoga su djela ipak u cjelini sačuvana.

O kakvim je spisima riječ? Uglavnom ne o izvornim djelima, nego o tekstovima koji su svojedobno bili opće dobro europske književnosti. S najrazličitijim utjecajima. Najčešće je autor nepoznat; ili je pseudo-autor. Nijedan od svih dosad poznatih spisa nije specifično estetička rasprava, ni tekst koji je namijenjen razmatranju estetičkih fenomena. Većinom je njihov sadržaj religioznog karaktera, no ima, naravno, i svjetovnih tekstova: pravni spisi, pripovijetke itd.

Čemu dakle istraživati npr. tekstove pisane glagoljicom kad unaprijed već po naslovima, dosadašnjim informacijama i prikazima više-manje znamo da nije riječ o estetičkim ili filozofijskim tekstovi-

ma? Pri proučavanju hrvatskih estetičara humanizma i renesanse, pisaca koji su pisali pretežno latinskim ili talijanskim jezikom, danas uglavnom bar donekle znamo u koji svijet ideja ulazimo: proučavajući ga, nastojimo da taj svijet prikazemo u svim njegovim bogatstvima važnim i za nas, da uočimo način na koji smo u njemu s našim ljudima povijesno participirali, aktivno i pasivno, te da ga razmatramo komparativno i genetički, sa svim padovima i usponima. Govoreći modernim, a trenutno aktualnim jezikom, iz tog proučavanja doznajemo kako su i koliko naši ljudi participirali u elitnoj ili čak elitiističkoj kulturi onoga doba. Time, dakako, nije izrečen vrijednosni sud niti je otklonjen imperativ za daljnje istraživačko produbljivanje, ali je izišlo na vidjelo nepotrebno i neopravdano sužavanje predmeta istraživanja: riječ je tek o jednom sloju ili sektoru kulturne povijesti. Čime se pak operiralo izvan internacionalnog sloja latiniteta, ili, konkretno, uz jadransku obalu izvan sloja talijanskog jezika, tj. što je bilo namijenjeno ljudstvu koje piše i govori nekim drugim pismom ili jezikom, a osobito vlastitim narodnim jezikom, ostalo je do danas nepoznato. Otud slijedi postuliranje novih aspekata istraživanja, uvođenja novih predmetnih područja i nove građe. Što je kao estetička svijest *povijesna* zbilja predrenesansnog razdoblja, možemo pokušati neposredno doznati, nema li drugih dokumenta, dijelom i prema narodnim jezikom pisanim tekstovima, tj. onima pisanim glagoljicom, hrvatskom ćirilicom odnosno bosančicom, a u kasnijoj fazi već i latinicom, premda im ambicije nisu ni estetičke ni uopće teoretske.

Kao prijelazno mjesto u smjeni epoha najkarakterističniji je po svemu sudeći opus Marulićev, ali nikoga ne mora zbunjivati što već u drugoj polovici 15. stoljeća i tijekom 16. stoljeća možemo u hrvatskoj povijesti estetike navesti niz uglednih autora koji pišu specijalne filozofijske i estetičke traktate. I Patricius-Petrić, i Gučetić i Monaldi, Skalić, Flacius i drugi, svi — latinskim ili talijanskim jezikom! Isto tako moguće je navesti autore za kompilacije odnosno fragmentarne prijevode na narodnom jeziku, kao što je slučaj s estetičkim esejem Dinka Ranjine i

sličnim predgovorima. Također su nam poznati estetički fragmenti unutar i hrvatskim i latinskim jezikom pisane renesansne poezije.¹⁰ Imajući sve okolnosti na umu valja ustrajati na distinkciji da je u ovom razmatranju interes usmjeren upravo prema *predrenesansnom* razdoblju. To će reći: ne više ni prema humanizmu kao pripremnom pokretu koji je uključen u period renesanse, no ne više ni prema renesansi kao tobože početnom razdoblju naše kulturne povijesti. A budući da je naše predrenesansno razdoblje za povijest estetike i filozofije tako reći terra incognita, svaka je nova spoznaja, nadamo se, dobro došla.

Pomicanje vremenske granice za povijesno-filozofijska istraživanja svojedobno je (1968) sugerirao Kruno Krstić, projicirajući tako, s pomoću nekoliko novih činjenica, stanovitu, kako je on to nazvao, arheologiju povijesti hrvatske filozofije.¹¹ Krstić predviđa da bi uobičajenu granicu interesa za povijest hrvatske filozofije, koju čine stoljeća humanizma, trebalo eventualno pomaknuti sve do tzv. karolinške renesanse, dakle prilično duboko u srednji vijek. Time bi se doista znatno mijenjalo kronološko mjesto polazne povijesne granice, koja je, kako znamo, ostala nepromijenjena stotinu godina od Franje Markovića, utemeljitelja hrvatske filozofijske (ali ne i specifično estetičke) historiografije, tj. od njegova znamenitog rektorskog govora. Kad je riječ o tekstovima — izuzevši spis već prije poznatog Hermana Dalmatina — Krstić se praktički zaustavlja kod proširivanja interesa na neka imena unutar humanizma i renesanse, što ih je dosadašnja, ionako skromna, hrvatska filozofijska historiografija izostavljala; ta ista historiografija, u kojoj i sam Krstić zauzima istaknuto mjesto. Riječ je o autorima čije su filozofske preokupacije dosad bile uglavnom nepoznate ili ih je, budući da su stajali na razmeđu srednjeg vijeka i renesanse, neprikladna metodologija jednostavno isključila iz obzora filozofskog interesa. Za produbljivanje poznavanje hrvatskih latinističkih autora srednjega vijeka u novije vrijeme zaslužan je Franjo Šanjek, pišući o Hermanu Dalmatinu, ne mimoilazeći ni važan kompleks odnosa spram arapske znanosti.

Rezimirajući uvodna izlaganja potrebno je jasno fiksirati nakanu i užu predmet ovdje započetog istraživanja: pokušajmo *dokumentirano* proširiti obzor istraživanja na područje starih, ponajviše glagoljicom, no i latinicom, tj. zapravo narodnim jezikom pisanih djela; pokušajmo, pomičući kronološku granicu, produbiti povijesni uvid hrvatske filozofijske, dakle i estetičke historiografije *konkretnim tekstualnim primjerima* pomaknuvši datiranje početaka za jedno do dva stoljeća! Voditi nam je stoga brigu o drukčijem intelektualnom, socijalnom i političkopovijesnom sloju od onoga što ga prezentira latinitet. Drukčija je i publika. Naravno, riječ je tek o fragmentima i naznakama. No i tih je nekoliko fragmenata moguće identificirati pa onda i kritički razmotriti samo ako se uzmu u obzir bitni aspekti europske povijesti estetike u smislu nezaobilazne povijesne i metodološke pretpostavke.

2.

Tipični srednjovjekovni tekst znatne starine, u kojem je moguće naći neka mjesta zanimljiva za povijest estetičke refleksije, poznat je pod naslovom Regule sv. Benedikta. To su pravila benediktinskog reda, koji je bio jedan od glavnih nositelja, prenositelja i širitelja viših oblika zapadnoeuropske kulture srednjega vijeka. Red je aktivan i na terenu Hrvatske, gdje u 13. stoljeću ima oko 100 samostana, premda je u to vrijeme već bio na zalazu.

Regule znamo kao rukopis iz 14. stoljeća. Pisan je glagoljicom u Tkonu na otoku Pašmanu, u opatiji Sv. Kuzme i Damjana, čime je historijski vezan s benediktinskom opatijom Sv. Ivana u Biogradu i rogovskim samostanom. Utoliko vjerojatnije, što filolozi opravdano pretpostavljaju veću starost predloška prijevoda iz kojega je prepisivan sačuvani primjerak; najmanje iz 13. stoljeća. Objavljujući prvi put tekst Regula 1875. Armin Pavić je iznio još smioniju pretpostavku. Smatrajući da izvornik potječe iz rogovskog samostana Pavić kaže: »Starina Rogovskog manastira, koja započinje 11. stoljećem, ta nas doista

opominje da taj manastir sigurno već davno prije 14. vijeka imaše svoje hrvatski spisane regule. Ja bi prvi prijevod, koji je u našem rukopisu tek u priepisu, stavlja čak u 11. stoljeće . . . « Mogućnost takve datacije projicira tekst u vrijeme i mjesto vladanja kralja Petra Krešimira IV s prijestolnim Biogradom na moru (južnije od Zadra), indicirajući tako supozicije o jednom kulturnom krugu oko dvora, budući da na to ukazuju i drugi momenti (ostaci katedrale, različite darovnice i sl.).

U *Regulama* ima jedno poglavlje (caput LVII), koje govori *De artificibus monasterii* što u prijevodu glasi *Ot hitrc v molasterii*. Premda iz teksta nije razaberivo koliko je riječ o znanjima, a koliko eventualno o umjetnostima u kasnijem značenju, svakako je pretpostaviti da je tu riječ i o *artes mechanicae*, ako već ne posve ili barem dijelom o tzv. *artes liberales*. Uz važnu napomenu da u starini *artes liberales* izvorno znače stanovita znanja i onodobne znanosti, a na umjetnosti se odnose tek posredno i samo u nekim slučajevima. S obzirom pak na prijevod vrijedno je upozoriti da je *ars* prevedeno sa *hitrost*, dakle riječju koja će se javljati u kasnijim književnim tekstovima sa značenjem *umjetnosti*, označujući početno u svakom slučaju barem *umijeće* (ili eventualno *vještinu*), da bi se još u 19. stoljeću riječ *ishitritelj* pokušala aktivirati u značenju umjetnik-stvaralac, uvjetno »izumitelj«. U *Regulama* se očito zapravo govori o ljudima koji vladaju stanovitim znanjima ili su možda po prirodi odnosno milošću Božjom obdareni nekim sposobnostima potrebnim za vladanje ovim ili onim umijećem. Obuhvaćaju li *Regule* u hrvatskoj verziji nešto poput *artes liberales* u striktnijem značenju zadaća je detaljnijih istraživanja.

Dio apostrofiranog teksta glasi: »Hitrci, v molstiri ako sut, sa vsim umilen/i/em tvorite svoju hitrost, ako im opat zapovi/di/. Ako li ki meju imi skroz svoju hitrost zgizda se, vide/ći/ da ere skrozi ego hitrost molstiru od nego hitrosti pribitak est, takov od nego hitrosti otvrzi se i nesmiij priti k nei opet, dari opat vidi ego umilen/i/e i zapovi/di/ opet tvoriti emu.«¹²

Regule propisuju skromnost, poniznost i pokornost (*humilitas*) za ljude u latinskim verzijama teksta imenovane riječju *artifex* (*artifices* = hitrci). Pretpostaviti je dakle u samostanu njegovanje stanovitih znanja i eventualno (lijepih) umijeća, kojim očito ne vladaju svi članovi reda podjednako. Mogućnost da se netko između braće uzoholi sugerira svijest o posebnoj praktičnoj primjeni darovitosti, znanja ili sposobnosti, ali s očitim izgledima pribavljanja materijalne koristi. Otud onda i razaberiv (ali ne zato i posve protumačiv) onaj u srednjem vijeku karakterističan ambivalentan odnos spram umjetnika i nekih umjetnosti. Odnos je dijelom pozitivan, afirmativan, dijelom negativan, u interpretaciji vezan uz različite momente ili petrificiran predrasudama, daleko još od poletnog afirmativnog povjerenja spram svih umjetnosti u narednoj epohi, u doba renesanse.

O ambivalentnom karakteru odnosa prema umijećima u srednjem vijeku svjedoče i kasniji tekstovi. Kontinuiranje kroz veći vremenski raspon potvrda je o nečemu što predstavlja stanovište, stanovit način naziranja, ne tek slučajnu pojavu. Za nas danas ambivalentnost detektira i *Kolunićev zbornik*, hrvatski glagoljski rukopis iz godine 1486. Prvi su dio zapravo *korizmene propovijedi*, među kojima, u propovijedi »v subotu tretu posta«, nalazimo i ovu tvrdnju: »Drugi zakon est od dobrote, da se imaš naučiti koga god ar'ta (ke godi ar'ti), ali meštrie, ka jest dostoina i koristna dobroti sega svita, i govorim ti, da esu mnozi arti, ki nisu dostoini i esu proti dobroti općenskoi (proti dobru općenskomu) sega svita, kako esu mestrie učiniti zari i har'te i pukše (= kocke, karte i puške) i činiti želes'ca za streli i za sulice.«¹³

Dok je u *Regulama sv. Benedikta* podlogom ambivalencije očito zahtjev discipline i poslušnosti, u *Kolunićevu zborniku* bit će osim kršćanske podloge i drugih utjecaja. Neobično je u vrijeme turskih ratova čitati propovijed u kojoj se pravljenje pušaka, te željeznih dijelova za strijele i koplja proglašava zazornim. Ta mirotvorna komponenta dopušta pretpostavku odjeka ili pozadine bogumilstva. Zanimljivo je upozoriti da se riječ *ars* javlja u neprevedenom,

pohrvaćenom obliku, premda je i u ranijim i kasnijim tekstovima prevedena u više varijanata.

Estetička svijest uključena u različite strukture normi očituje povijesnu poziciju i karakter vlastite normativnosti, a te pak norme oblike estetičke svijesti, forme digniteta i uvažavanja estetičke prakse. Takvo jedno afirmativno mjesto u već spomenutim *Regulama* — pisanim ikavicom, koju hrvatska književnost pozna od najstarijih zapisa pa sve do 19. stoljeća — takvo jedno mjesto, dakle, govori primjere o čitanju za vrijeme blagovanja. Čitanje mora biti *lijepo!* Mjesto glasi: »Stol bratje, kadi jide, brez lekcije (= čitanja, no možda i pouke!) nikadare ne budi... A bratja redom ne čtite, da ki lipo umije čiti, ti čtite.«¹⁴

Citirana rečenica višestruko je važna. Pravilo preferira estetičku komponentu čitanja. Ova *estetička norma* izrečena je narodnim jezikom, te je time apostrofirana *svijest* o estetičkom aspektu pisane i govorene riječi. Svijest o normi ujedno je refleksija, pa ju je nužno uzeti u obzir kao *estetičku refleksiju*. Normativnost pravila očitno upućuje na više oblika *kultiviranja* takve svijesti. Budući pak da je apostrofirani onaj tko »lipo umije« čitati, ove riječi kao lingvističko-leksički dokument govore i o jezičkoj podlozi za stvaranje estetičkog pojmovnog aparata, u kojem baš spomenute dvije riječi tvore centralno pojmovno mjesto razvitka svakoga estetičkog razmatranja, tj. težište su svakoj estetici: ponajprije apstraktan pojam ljepote, a zatim *lijepog umijeća*, pa očitno i *znanja*, što u djelima onih koji »lijepo umiju« omogućuje povijesno identificirati umjetnike odnosno umjetnost.

Kad bi citat iz *Regula sv. Benedikta* bio iznimka, ostao bi samo kao kuriozni dokument. Ali navedena norma nije osamljeno mjesto, nego baš pravi književnopovijesni topos. U različitim tekstovima različite provenijencije, vremenski pripadne kasnom srednjem vijeku, relativno su česte vrlo srodne upute. Nove interpretacije hrvatske srednjovjekovne književnosti uopće su postojanje iskaza s fiksnim usmjerenjem književnoekspresivnih karakteristika teksta odnosno osvještavanjem doživljajne dimenzije.

Između njih je moguće izabrati priličan broj onih kojima bez ustezanja valja pripisati elementarnu razinu specifično estetičke refleksije i svijest o estetičkoj normi, tada očitno već homogeno rasprostranjenoj u kasnom srednjem vijeku: »... čti lipo, ... čti ljubveno, ... čti razumno i lipo, ... čti razumno i ljubveno... kapitul lip' k spaseniju momu... čti lip' i ljubven' mirakul' devi marie (iz *Petrisova zbornika*)«, a zatim »... Počine vele lip' kapitul i koristan, ... čti i tlači razumno... (iz *Grškovićeve zbornika*)«.¹⁵

Kasna je, ali zato izvorna potvrda o svijesti potrebe kultiviranja pisane riječi formulacija kojom Šimun Kožičić, Zadrani, oko 1530—1531. izjavljuje: »trudim se za popravljjanje naše knjige«. Kožičić doduše smjera dijelom i na »krive nauke« u knjigama koje već postoje, no i na njihov jezik. Pri tomu ne podrazumijeva samo eventualne »pogreške« nego i unakaženje jezika narušavanjem njegove ljepote. Po Kožičićevu mišljenju knjige su, što smo ih u ono doba imali — a on tad već misli na tiskom objavljene knjige — »nakazane lažnimi pisci i zalimi tlači, da smo se sramovali našim jezikom, ježe prociniti dobro moreš ti (tj. Toma Niger, kojem je *Predgovor* posvećen), i vsaki im, ki znajet dijačku knjigu (tj. učenu, latinskim jezikom pisanu) i našu«. ¹⁷

U opservaciji o kultiviranju govora i pisanja, koje podrazumijeva estetičku svijest, pripada i ono razgllašeno mjesto iz *Života sv. Jeronima*, što ga Kambol citira u *Povijesti hrvatske književnosti*. Životopis ne odgovara povijesnoj istini, ali je zato povijesna činjenica suvremeno, iz srednjovjekovne zbilje i antične tradicije afirmirana estetička svijest o talentima koji se pripisivahu Jeronimu, kao čovjeku podrijetlom iz (rimске) Dalmacije: »Jeronim je naš Dalmatin; on je dika, poštenje i slava i svitla kruna hrvatskog jezika; nigdar u veri krstjanskoj ne najde se človik, ki bi lipše, gizdavije i slaje govoril od Jeronima...«¹⁸

— Osvještavanje afirmativne refleksije o estetskim fenomenima iz povijesne perspektive nameće pitanje: jesu li u hrvatskom jezičkom mediju bili poznati ondašnji sustavi estetičkih normi, odnosno pravila onih umijeća za koja postoje tekstovne potvrde da su kao

umijeća bila osviještena? Imamo li na umu srednjovjekovno razlikovanje tzv. mehaničkih umjetnosti (primjerice likovnih umjetnosti zajedno s nizom drugih umijeća, većinom zapravo zanata) od tzv. slobodnih umjetnosti, prijeko je potrebno precizirati pitanje: postoje li u mediju pisma i jezika, o kojem govorimo, informacije o glasovitim *septem artes liberales*, kako ih je stoljećima obnavljala srednjovjekovna kultura?¹⁹ Kao prevedeni tekst ne postoje, ali postoje tekstovi po kojima su *septem artes* u hrvatskom kasnom srednjem vijeku nominalno utvrdili barem kao natuknice i za narodni jezički medij. Tako se npr. u latiničkom rukopisu iz 15. stoljeća, koji je nekada bio vlasništvo samostana sv. Marije u Zadru, nalazi legenda o starokršćanskoj mučenici Katarini, gdje se izrijekom spominju slobodna umijeća. Na mjestu gdje pripovijedanje govori o Katarininom obrazovanju kaže se: »Bi ova pomnjom . . . oca njeje svakoga nauka knjižnoga urehom izvršitom urešena, a navlastito sedmimi nauci liberalskimi ili slobodnimi naučena.«²⁰ Verbalnu potvrdu da u narodnom jeziku perzistira informacija o sedam slobodnih umijeća nalazimo u Tihicevu latiničkom prijepisu hrvatskog prijevoda kasnosrednjovjekovne verzije *Lucidara*. Prijepis u lijepom rukopisnom primjerku datira iz godine 1533. i gotovo je usporedan s istom takvom potvrdom u renesansnom iskazu *Zoranićevih Planina*, gdje se simbolički govori o sedam djevojaka.²¹ Novija pak istraživanja potvrdila su postojanje latinskih tekstova te vrste iz pera domaćih autora (Rukopis u Zadru).²²

U svim je tekstovima kasnoga srednjeg vijeka relativno lako prepoznati sad manje sad više kompletan inventar upotrijebljenih odnosno realiziranih srednjovjekovnih estetičkih kategorija. Ne bi ih teško bilo identificirati ni u ostalim umjetnostima. Najlakše je taj »inventar« utvrditi za »umjetnost riječi«, gdje samoosvještavanje vlastitog posla, tj. pisanje, proistječe iz operiranja riječima, koje su istodobno i medij umjetnosti, no i medij mišljenja, refleksije. Distinkcija običnog, svakodnevnog, uporabnog jezika spram učenog i kultiviranog, što će reći obrazovanjem predviđenog za znanje, no i odnjegovanog u literarnom, umjetničkom pogledu, evidentirana je i po-

artes = umjetnost i znanost

tvrđena u mediju narodnog jezika već citiranim *Životom sv. Katarine*. U pripovijedanju se govori da Katarina »stavši prid vrata templa, različimi knjižnoga nauka pokazovan'ji ili argumenti mnoga sa cesarom prigovaranja imala jest. Napokon povrativši se k općenomu priprošćomu slovu ovako reče: Tebi navlastito i osobojno kako človiuku naučenu i mudru i visokomu cesarstva stanju položenomu tanko i knjižno govorila jesam. A sada priprošće svim ovim slušajućim i razumijućim govoriti hoću . . .«²³ Priređivač suvremenog teksta komentira ono »tanko i knjižno« kao »učeno i književno«, pri čemu suvremenog čitatelja ne smije zavesti riječ učeno, jer nije govora jedino o znanju i učenosti nego i o umijeću ili barem znanju pravila umijeća, ako već ne i umijeća samog. Ne treba naime zaboraviti kako tekst pripada epohi kada su i znanosti još artes, kada ne postoji naša današnja odvojenost umjetnosti od znanosti. Umjetnička je komponenta kao umijeće sjedinjena sa znanjem, pa u onom govoriti »tanko i knjižno« valja između ostalog prepoznati svjesnu estetičku komponentu govora koji nije priprost nego podvrgnut određenim normama i funkcijama.

Za uvid u estetičke nazore unutar tekstova pisanih narodnim jezikom, odnosno, što je češći slučaj, prerađenih i prevedenih u narodni jezik, postaje važnim u tom razlikovanju običnog, priprostog od njegovanog jezika i govora utvrditi što je bila svrha, konstitutivna karakteristika, ili »strukturalističkom«, a i tradicionalnom terminologijom izrečeno, što je bila funkcija te posebno njegovane književnosti, tog načina, pa i potrebe, da se usmeno ili pismeno izražava »tanko i knjižno«.

Znatan je broj tekstova u kojima postoji eksplicite navedeno poimanje zadaje srednjovjekovne književnosti. Dragocjenija su, naravno, sva ona mjesta za koja možemo smatrati da su barem načelno već izraz vlastitog usvojenog stanovišta domaćeg pisca, kompilatora, prevodioca ili prepisivača. Kulturnopovijesno faktografski su vrednija od onih koja su naprosto prevedena i gdje gledište scriptora ostaje neidentificirano. Navedimo jedan znameniti primjer. Vlastito stanovište iskazuju vjerojatno i »upute ano-

nimnog pisca najpoznatijeg glagoljaškog zbornika, Petrisova, iz 1468, namijenjene propovjedniku«. Upute sadrže srednjovjekovno poimanje književnosti, koja podrazumijeva konkretne zadaće književnika, propovjednika i pisca. »Nam je biti meštrom i učiti prosvjećati plku tmu ki ništar ne znaju ni vede vole božie. I nikoli ne prodekui ča se razumiti ne more ni im liho govori.«²⁴

Utilitarni, angažirani, prosvjetiteljski, a time ujedno propovjednički, apologetski karakter srednjovjekovne književnosti normalno pripada njenoj strukturi; neodvojiv je od nje. Bez odrednica tog i takvog karaktera ostaje nerazumljiva.²⁵ Prosudivati ju jedino s novovjekovnih pozicija u najmanju ruku znači potpuno nerazumijevanje povijesti, nedostatak »osjećaja« za povijesnost. Tako nam na temelju razumijevanja povijesnih dimenzija citirane formulacije iz Petrisova zbornika dokumentarno potvrđuju srednjovjekovnu estetičku kategoriju, kategoriju *jasnoće* (*claritas*), čak racionalne jasnoće, one koja je svjetlo uma! »I nikoli ne prodekui ča se razumiti ne more...« Stajalište, koje se udaljuje od prvobitne metafizike i estetike svjetlosti da preko zorne kontemplacije označi razumljivost kao formu intelektualne kontemplacije u okviru izvorne metafore: »Nam je biti meštrom i učiti i prosvjećati plku tmu...«

O funkciji literature govore završne rečenice znamenitog *Dundulova*, tj. *Tundalova viđenja*, koje vuče svoje korijene iz Irske 12. stoljeća i za koje se zna da nije bez utjecaja na Dantea. Verzija prema *Petrisovu Zborniku*, gdje je prijevod po pretpostavci stručnjaka nastao vjerojatno potkraj 14. stoljeća, sadrži rečenicu: »... ovo govorenje, ko ste slišali da je imejte vazda na vašoj dobroj pameti i družih obračajuć k dobrom spasenju gusto (tj. često) pročitajuće ove knjige.«²⁶ Svrhe i nakane nisu prema tome implicitne, nego upravo eksplicitne. Zadaća je knjige i književnosti još direktnije formulirana u školski poznatom *Visio Philiberti*, čiji glagoljicom pisan prijevod oko godine 1400. znamo prema tzv. Oxfordskom zborniku. »Viđenje«, zapravo *Prepiranje duše s tijelom* (Prenje!), ima u posljednjem odlomku jezgrovitom rečenicu: »I to vidiv sveti Bernard ustraši se mnogo i

pisa to v knjige nama na nauk.«²⁷ Angažirana i utilitarna, didaktična determinanta namjene, svrhe i smisla pisanja, dakle književnog djelovanja uopće, ne može ni biti lapidarnije iskazana. Bilo bi čak prilike progovoriti koju o povijesnoj mijeni katarzičkog afekta straha (»ustrashi se mnogo«), no time bismo prekoračili uže historiografsko-interpretativne ambicije ove studije.²⁸

Između vjerojatnih izraza vlastitog uvjerenja o funkciji knjige i književnosti, koje doduše samo po sebi nije ni novo ni izvorno, nego je opće mjesto srednjovjekovnih nazora, zanimljivo je citirati tekst u kojem se dotiče tema, što će i u svjetskoj literaturi iz srednjovjekovlja prijeći u renesansu, da bi postala glasovitom zapravo po Shakespeareu: funkcija umjetnosti kao zrcala. *Ogledalo, speculum*, nema sumnje, pripada u srednjovjekovne *loci communes*. Brojni su spisi nosili tu metaforu kao naslov, a često je upotrebljavana u svim umjetnostima kao fascinantna slika s doslovnim ili prenesenim značenjem. U renesansi riječ ostaje, ali se smisao mijenja, da onda ponovo postane, i ostane, doduše novo, ali opet samo opće mjesto.²⁹ No ipak za nas, nama, u vlastitom narodnom, hrvatskom jeziku, zvuče svježije i uvjerljivo riječi anonimnog glagoljaša iz godine 1468. kada govori čitateljima: »I ako bih ne učinil kako hotel, a ja hoću kako mogu ke va ovih knjigah vašoj ljubvi prikazuju. A sada draga moja bratja primite te knjige i držite e kako *zrcalo pred očima vašim*...«³⁰

Svi dosadašnji primjeri pokazivali su afirmativno stanovište prema estetičkim fenomenima. Iskra koja je uvijek tinjala, koju je srednjovjekovlje preuzelo i tradiralo u novovjekovlje iz prvobitnog dodira s antičkom. Ne treba, međutim, biti osobit poznavatelj povijesti estetike pa primijetiti da je to samo jedna strana *faktične* povijesti. Druga je — kojoj elemente također nalazimo već i u antičkim nazorima — *negativan odnos prema estetičkoj sferi: podjednako* i prirode i umjetnosti. Kod uobičajenih predodžbi o srednjem vijeku ta je strana, s nepravom, jače naglašena. Proizišla je iz našeg nerazumijevanja strukture razvitka zapadnoeuropske kulturne povijesti, a ne iz povijesne zbilje. Nužno je prema tome podjednako

kritički dokumentirati obje strane; dakle i ovu drugu, negativnu.

Za negativno stanovište spram estetičkih fenomena ima potvrda i u svjetovnim tekstovima. Utoliko su zanimljivije. Tako npr. u *Poljičkom statutu*, sačuvanom u varijanti iz godine 1440, statutu za koji neki stručnjaci drže (npr. S. Kaštelan) da mu prvobitna verzija potječe iz 13. stoljeća. *Poljički statut* uzgredno informira o davnom položaju nekih umjetničkih djelatnosti. Za razliku od dubrovačkog poimanja dođuše amaterske kazališne prakse, Poljičanima je profesionalna gluma nečasna posao. U paragrafu 49 c nabrojani su slučajevi kada otac opravdano može razbaštiniti sina: ukoliko se bavi nečasnim zanatom. Izričito je, uz niz ostalih zločina i nepodopština zbog kojih otac može sina lišiti nasljedstva, navedeno: »kada se bavi nečasnim i ponizujućim zanatom kojim se roditelj nije bavio, kad je na primjer glumac, tj. cav i slično . . .«³¹

Značenje istih ili srodnih formulacija, koje u srednjem vijeku, no i kasnije, nisu rijetke, ne treba uzimati doslovno, kao generalni stav prema umjetnosti uopće, a navlastito ga ne smijemo protumačiti iz našeg suvremenog vidokruga. Takve odredbe očito ne nastaju iz nekih posebnih antiestetičkih nego zapravo iz praktičkih pobuda. Poljičani sličnim odredbama čuvaju vlastitu autonomiju i sigurnost čemu bi u prigovoru činjenica da su profesionalni glumci srednjeg vijeka bili uglavnom lutalice. Gluma ne pripada onom višem redu plemenitih *septem artes liberales*, pa nema ni tog zakloništa; osim iznimno ukoliko možda glumac nije bio ujedno i glazbenik. Srednjovjekovni odnos prema glumcima i glumi, kako god bio pretežno negativan, nije u europskoj srednjovjekovnoj estetici jednodušno negativan ideološki, dakle ni teoretski dosljedno jednoznačan. Sjetimo se kako sv. Augustin izričito nastoji opravdati kazalište i posao glumca. Usprkos kolebanju, formulacija *Poljičkog statuta* — tim više ako smijemo pretpostaviti postojanje citiranog paragrafa i u ranijim predlošcima iz 13. stoljeća — predstavlja iskaz autentične srednjovjekovne povijesne zbilje.³²

Evo još jednog primjera: dok su benediktinske *Regule* vodile brigu o lijepom čitanju, *Fiziolog*, djelo grčkog jezika iz doba ranog kršćanstva (možda i prije petog stoljeća), dopirući u hrvatsku književnost samo u kristijaniziranim fragmentima, lijepom pjevanju ne pripisuje pozitivne vrijednosti. Nasuprot brojnim srednjovjekovnim raspravama o glazbi, koja je slobodno umijeće i uzvišena umjetnost, lijepo pjevanje, u ovoj i sličnim verzijama, nije drugo do slika davaljeg namamljivanja. Pjesma zasljepljuje, kaže *Pritač ot slavića* (= *Priča o slavuju*). Poznamo je prema zapisu iz Vinodolskog zbornika prve polovice 15. stoljeća: »I kako slavić žmi kada poje, tako i bezumni grešnik, imeje vesel'je sega veka, zabude Boga svoga i zatvori oči svoji ot njega. I tagda djavaļ pride i jame ga i popelja ga vu muku večnuju.«³³

Pozicija priče može se iz perspektive novovjekovlja činitisamo kao jedan od mnogih srednjovjekovnih apsurdā; ili, blago rečeno, kao bizarnost. Ljubitelji će modernog doba biti očito iznenađeni konstatacijom činjenice da je Tolstojeva *Kreutzer-sonata* u biti nošena istom idejom. Ne znači da je time teza postala drukčijom, kao što nas doista ne mora fascinirati Tolstojeva reputacija da bismo prestali biti kritični. No vratimo se srednjovjekovlju.

Pritač ot slavića bito je samo efektna propovjednička, pomalo pučka poetska prispodoba za rasprostranjenu tezu o tome kako je umjetnost opsjena. Kreće se u istom krugu misli u kojem je pojavnā ljepota privid, nešto fiktivno, što se lako može raspršiti, rasplinuti, što je prolazno, a otud onda i zabluda spram onoga što nije privid, što nije opsjena, spram onog što je uistinu zbiljska neprolaznost, pravo, bitno, trajno i napokon — transcendentno. Teza je kvalificirana kao teološka, što i jest, ali svoje podrijetlo ima u Platonu i Plotinu i svim oblicima kasnijeg neoplatonizma. U srednjovjekovnoj inspiraciji postaje zato tipičnim simplificirani negativan odnos prema tjelesnoj ljepoti; potpomognut argumentima ideje o spasu duše i preferiranja duhovnosti podrazumijeva negativan stav prema tjelesnom uopće. To stanovište sadrže također i primjeri što se smatraju za dosad najstarije poznate pokušaje hrvatske poezije.³⁴ U

temelju im se nalazi model »prenja«. Stihovi su zapisani glagoljicom u Zborniku iz druge polovice 15. stoljeća; neki su zabilježeni u kolofonu *Misala kneza Novaka* iz godine 1368, a strukturom i motivom upućuju na podrijetlo iz 13. stoljeća. Specijalisti naglašuju: »možda je i naša izvorna pjesma«!³⁵ Prolaznost ljepote vezane uz tjelesnost stavljena je u pjesmi kao kontrast spram neprolaznih vrijednosti: moment koji će tematski, formalno i sadržajno na nov način oživjeti u baroku, čineći antitetičnost baroknog pogleda na svijet.³⁶ Jedan dvostih u glagoljskom kodeksu glasi:

*Čemu krasiš tvoje tilo
a vidući da je gnjilo!*³⁷

U glagoljskom kodeksu s kraja 15. stoljeća (Pariz, M. Slave II) nalazi se pjesma *Žač mi tužiš, duše*, »nastala na ikavskom jezičnom području«. Ističući žudnju za Kristovom ljubavi ona još potenciranije iskazuje da je pravi život, a s njim i prava ljepota transmundana i transcendentna; u onostranosti:

*Jere mni bez tebe biti
gore je negoli umriti,
a s tobom plteno umriti
mani slatko j' ožiti.
Jere ti jesi moj život i dika
ki si lipota onoga vika.*³⁸

Ljepota je, dakle, bez obzira na to kako povijesno moramo interpretirati riječ u mijenama njenog značenja, smještena u onaj »drugi život« i »drugi svijet«; jer »plteno«, tj. tjelesno, umrijeti znači oživjeti za nov život (značenje je naime riječi *plteno* kao puteno i pût od *plot*). Prema srednjovjekovnim i uopće kršćanskim vjerskim nazorima besmrtnost duše svakog čovjeka omogućuje mu drugi, ljepši život u drugom, ljepšem, vječnom i neprolaznom svijetu. Za srednjovjekovni način predočivanja taj svijet je sasvim konkretan. Osobito u popularnim tekstovima.

Tezu o trajnosti transmudane i prolaznosti ovozemaljske ljepote nalazimo u *Povijesti o premudrom Akiru*, kako je zabilježena u Petrisovu zborniku dati-

ranom 1468. godine: »Sinu moj Anadane, ne gledaj na lipotu ni na krasotu žensku, pomeni grob i črvi kako hote vse telo izisti, (kako) bude smrdeti v prahu i v pepelu. Sinu moj Anadane, ašće i veliko ime nije daš zli ženi to veliku sramotu obreteš ot nje. Sinu moj Anadane, ne veruj zli ženi, med bo kaplje iz usti je', a posled obrete' se gorest gorka i čemer-na...«³⁹ Formulacija je takva da se potpuno podudara s kasnijom baroknom eksploatacijom teme. Zato nije nikakvo čudo što isti tekst odnosno varirani prijevod i prijepis djela *Historia de sapientissime Akioire* sadrži Derečkajev rukopis iz godine 1622.

Prolaznost ljepote tijesno je povezana s predodžbom o smrti, pa je u srednjovjekovnoj literaturi misaono, refleksivno, a onda i slikovito konkretno, personificirano, vrlo česta tema. *Razgovor meštra Polikarpa sa smrću* bujnom retorikom govori o prolaznosti svih stvari: snage, moći, mudrosti, slave, pa i Apsalonove ljepote! Smrt, govoreći jezikom kajkavsko-čakavskog područja, patetično pita: »... kade su knezi svega sveta, kade Golijadi imenovani ki pred tobu behu cesari? Vsi v školu moju vnidoše. Kamo starci, kadi Apsolom prilipa obraza, kadi Samson muž krepki, kade Salomun premudri, kade Virjilij, kade Aristotil, kade Sokrates, kade su proči filozofi? Nig-dore ne bil, jest ni bude ki bi se moje škole mogel ug-nuti...«⁴⁰

Osim opće teze o prolaznosti, pa i prolaznosti ljepote, smrtnosti, prolaznosti Apsalonova »prelipa obraza«, ovo mjesto — kao i svako drugo toga tipa — ima stanovito značenje i za povijest hrvatske filozofije. Dakako ukoliko se uvijek ne pomišlja samo na povijest doktrina i sustava, samo na »originalnost« filozofije i njena »elitna« dostignuća. Iz okolnosti što su u tekstu spomenuta imena istaknutih filozofa moguće je pretpostavljati postojanje, odnosno uvođenje u hrvatsku nacionalnu jezičnu sferu makar elementarnih informacija o njima; jer bi tekst bez eventualno barem najelementarnijih informacija bio nerazumljiv i promašio bi svrhu. A budući da je riječ o narodnom jeziku i tekstovima načelno namijenjenim prvenstveno širem krugu čitateljstva, takva mjesta govore o profilu potencijalne informiranosti publike

izvan sfere humanističkog latinizeta i sloja ljudi s višim obrazovanjem. Pri tome do daljnje ostaje na snazi konstatacija Eduarda Hercigonje: »Iako se u spisima glagoljaških pisaca citiraju Anselmo, Bonaventura, 'sveti Tomas 'z Akvina' i dr. u toj pučkoj književnosti nije ostavila nikakvog traga... komplikirana teološko-skolastička spekulacija srednjeg vijeka.«⁴¹ Možda se najčešće spominje sv. Augustin, osobito u rukopisima latinicom, a preveden je i poneki pobožni tekst (Albertus Magnus). Isto se može reći s još više težine za recepciju spekulativno razvijene filozofije antike, koja je i u svjetskim razmjerima sporo krčila put do punog poznavanja i priznanja. Slična je situacija i s estetičkim traktatima.

3.

Akumulacija fragmenata pomaže stvaranju mozaikalne slike, koja nam i pored nepotpunosti omogućuje koliko-toliko predočiti fizionomiju estetičkih nazora. Kako su oni bili »strukturirani«, valja tek posredno zaključivati na temelju većih cjelina, bilo da su kao cjeline koncipirane, bilo da su nastale pukim adiranjem (zbornici). I najraznolikije provenijencije tekstova, što ih treba funkcionalno respektirati, zrače stanovitim estetskim fluidom, koji postaje povijesnom zbiljom kako estetičkog realiteta, estetičkog u životu, praktično, tako i estetičke refleksije, estetičkih nazora teoretski. Taj posao tek treba da bude obavljen, a olakšavaju ga nova izdanja što su ih znanost i tehnika u novije doba učinile pristupačnim.

Pri postuliranju potrebe analizâ većih cjelina razlikovati nam je metodološki tri aspekta odnosno tri razine. Predmetom analize prvenstveno mogu biti (a) pojedina djela koja su svojom pripadnošću europskom kulturnom krugu fragmentom ili cjelinom implicitnije ili eksplicitnije sadržavala stanovitu summu estetičkih srednjovjekovnih teza, odnosno tekstova kod kojih se daje identificirati konfiguracija estetičkih nazora. Osim pojedinačnih, zasebnih, djela, obično kraćih tekstova, ulomaka, pripovijesti, apokrifnih životopisa ili pjesama, no i nekih cjelovitih knjiga, do-

laze kao cjeline u analitički obzir (b) rukopisni zbornici. Napokon, a možda i najvažnije što još čeka kulturnopovijesne istraživačke napore, pa također istraživanja — još ni početa! — na planu povijesti filozofije i estetike, radovi su što će morati biti usmjereni analitici kojoj će predmetom postati cijeli (c) kulturni krugovi. Riječ je o analizama i interpretativnim sintezama dosad izostavljenih, zaobilazanih i samo ponegdje spominjanih kulturnih krugova kao cjelinâ: tako za identifikacijom upravo vapi npr. o zaljski krug, kojemu čini se pripada *Petrisov zbornik* (Hercigonja, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 2, str. 383), a kao kasni zreli plod, poslije sloma Zrinskih i Frankopana, no u tragu vjerojatno njihovih intencija i mecenatstva, kapitalno djelo, Belostenčev *Gazophilacium*. Ne manje je zanimljiv senjski krug, u kojemu između godine 1483. i 1508. nastaje impozantan corpus tiskom objavljenih djela, uključujući ponos hrvatskog tiskarstva, *editio princeps* iz 1483. U senjskom krugu kao već identificiranom kulturnom središtu (usporedi M. Sladović, R. Strohal, E. Hercigonja i dr.), no možda još više u ozaljskom s tek započetom identifikacijom (Pinterović, Novalić, Vončina, Hercigonja), treba intenzivnim istraživanjem rekonstruirati stanovitu cjelovitu strukturiranu summu ideoloških, vjerskih, političkih, pa dakle i filozofskih pogleda. Da književna djelatnost i diferencirani svjetonazor podrazumijevaju i estetiku, samo se po sebi razumije u kulturi zapadnoeuropskog tipa. Konstatacije su Eduarda Hercigonje precizne: »Izdanja senjske tiskare i pored svog neosporno velikog značenja za hrvatsku kulturnu, književnu i književno-jezičnu povijest nisu još začudo postala (osim *Tranzita* i *Mirakula*) predmetom svestranog lingvističkog, tekstološkog ili književnokritičkog studija. A takav bi studij, kao što potvrđuju rezultati obavljenih istraživanja, temeljito izmijenio karakter ustaljenih predodžaba, paušalno prihvaćenih sudova o nekim pojavama kasne faze našeg književnog srednjovjekovlja.« Što vrijedi kao postulat za lingvistiku i književnu povijest, vrijedi također podjednako, a možda još i više, za filozofiju kao formu ideologije, podrazumijevajući, naravno, i opet estetiku.

Svi spomenuti postulati vrijede također za proučavanje kulturnih »atmosfera« i u starijim stoljećima, za tekstove pisane bilo kojim pismom u krugovima i na »dvorovima« pojedinih velikaša i vladara. Čak uz pretpostavku razaranja iluzija u tradiranim legendama! No dok su neki kulturni krugovi relativno istraživački dotaknuti, dotle do danas jedva da imamo ikakvih jasnijih predodžaba, kako je u pogledu kulture mogao primjerice izgledati Krešimirov Biograd kao prijestolni grad Hrvatske onoga doba.

U okvirima naznačenih znanstvenih zadaća egzemplarno je zasad moguće, a pri prvim koracima i sasvim dostatno, demonstrirati analizu prvog sloja, tj. pojedinačnog djela. Uostalom, pokušaj prikaza estetičkih nazora predrenesansnog doba kao estetike kasnoga srednjeg vijeka ostao bi krnj kad ne bi bila spomenuta jedna knjiga čiji hrvatski prijevod kao zao kružene cjeline postoje u nekoliko varijanata. Iz nje je moguće prilično iscrpno rekonstruirati srednjovjekovni estetički svjetonazor u njegovoj popularnoj varijanti, s pozitivnim i s negativnim estetičkim tezama. Riječ je o djelu pod naslovom *Elucidarium sive dialogus de summa totius christiani theologiae* Honorija Augustodunensis, iz početka 12. stoljeća. Knjiga, kao što je poznato, predstavlja svojevrsnu popularnu enciklopediju srednjovjekovnog znanja. Također je poznato da *Lucidar* nije nikakav specijalni estetički traktat. No budući da je kao cjelovito djelo bio po svoj prilici dosta raširen i u nas, potrebno je po njemu dešifrirati estetičke poglede koji su tad bili »u opticaju«. Proniknuti bar načelno u sva svjetonazorna shvaćanja omogućuje rekonstrukciju i estetičkih, dakle onih što su ih takva djela implicite sadržavala odnosno širila. Od hrvatskih prijevodnih verzija pisanih glagoljicom sačuvane su dvije iz 15. stoljeća, ali ovdje će biti elaborirana pretežno latinička verzija prijepisa Gverina Tihica iz 1533. godine.⁴² Samo se po sebi razumije da buduća istraživanja ne mogu »preskočiti« sustavno elaboriranje glagoljskih verzija. Također će biti potrebno izvesti komparativne studije glagoljskog i latiničkog teksta *Lucidara*, utvrđujući podudarnosti no i razlike, podjednako nastale zbog različitih predložaka kao i zbog in-

tervala proteklog vremena. Posebno će u tom smjeru biti važno eruiranje *Lucidara* u *Petrisovu zborniku* iz 1468, jer sačinjava jednu od komponenata ozaljskog (ili istarskog!) kulturnog kruga. Filološki, što za specifične potrebe istraživanja povijesti estetike znači zahvaćanje u sferu frazeološkog i leksičkog, a otud onda terminološkog i kategorijalnog fundusa, važnost je utoliko veća jer zbornik odražava situaciju interferencije štokavskog, čakavskog i kajkavskog područja s preklapanjem glagoljičkog i latiničkog priklona. U svakom slučaju jezikom je bliži narodnom od Žgombićeva respective dubašljanskog. No upravo najstarijeg *Lucidara* (iz Petrisova zbornika) nemamo ni u ćirilskoj ni u latiničkoj transliteraciji — naprosto nije objavljen tiskom.

Temeljna koncepcija, pa zapravo i orijentacija, u sva tri dosad poznata teksta *Lucidara* uglavnom je identična. Mnoga su mjesta doslovce zajednička, istovjetna u sve tri verzije. Dakako, postoje razlike, u pojedinostima, no i u intonaciji cjeline. Budući pak da je u ovom prikazu elaborirana kasnija latinička verzija, potrebno je najprije upozoriti na jedno karakteristično mjesto posebno interesantno za historiju estetičke refleksije, a nalazi se u oba glagoljska rukopisa, pa je prema tome riječ o tezi koja je zasigurno u opticaju oko sredine 15. stoljeća, jer ju ima već *Lucidar* Petrisova zbornika.

U seriji učenikovih pitanja i učiteljevih odgovora, bez ikakvih kontekstualnih ili deduktivnih relacija, učenik će pitati za podrijetlo umjetnosti. »Učenik uprosi: kto e našal gudbu.« Verzija teksta ima izraz *gudênie*, pa riječ pokazuje stoljetnu starinu porabe ovog čehoslovakizma, koji kao termin označuje glazbu. Ako pitanje shvatimo egzemplarno i dopustimo pretpostavku da muzika reprezentira sve umjetnosti (odnosno barem artes liberales), onda je moguće uzeti kako je riječ o njihovoj sekulariziranju. U *Lucidaru* je i odgovor: »Učitel reče: Lameh ime 3 sini, ednome bi ime Abel, a drugome Ibal, tretomu Bezabel. I Abel naiprvo naide gudbu, Jabel (Jubal!) naide muziku, eže e penie; Bezabel bja kuznac, najprvi medu i železu, srebru i zlatu.«⁴³

Citirano mjesto iz tzv. dubašljanskog hrvatskog *Lucidara* prema upozorenju Milčetića »mjesto Abel ima Boza, mjesto Ibal: Jobal, mjesto Bezabel: Bozarobat«. Imena su naravno sporedna, tek što u svakom slučaju znače da je glazba pronalazak ljudi, a ne dar bogova (ili Božji), te da je riječ o glazbi kao zemaljskoj umjetnosti a ne o nebeskoj muzici, glazbi sfera i sl. Da se pitanje o glazbi možda može shvatiti kao reprezentativno za sve umjetnosti, uzeti nam je kao vjerojatno, jer je u odgovoru riječ i o kovačkom, ljevačkom i zlatarskom umijeću, što barem indikativno uključuje *artes mechanicae*. Uostalom, odlomak ostaje zanimljiv i u nekoj drugoj mogućoj interpretaciji, pa makar bio uzet doslovce; on je utkan u generalni kontekst koji podjednako, ili bar vrlo srodno, prožima fizika, metafizika i estetika svjetla odnosno svjetlosti.

Jedan od razloga da se opširnije razmotri egzemplarno latinička verzija sastoji se u činjenici što u njoj *Lucidar* kao eminentno srednjovjekovni tekst doživljava svoju kasnu praktičnu funkciju, ali očito iz njemu suvremenih tendencija i pobuda, dakle i nove namjene. Ne manji razlog je i čisti, narodni, ali razvijeni jezik, prekrasna konzekventna ikavica. U sferi estetičkih teza *Lucidar* je spis kojim se može demonstrirati kontinuitet ideja, tekst koji je na svoj način spona između epohe na izmaku i epohe koja je već počela. Velik broj teza renesansnih estetičkih teorija moguće je interpretativno dovesti u vezu sa srednjovjekovnim tezama *Lucidara*. Očito inspirativno korrespondiraju. Mnoge renesansne teze neoplatonističke provenijencije upravo u *Lucidaru* imaju izvorište za prepoznatljivu genezu, barem tipološki.

U jednom tako cjelovitom i relativno ekstenzivnom tekstu kakav je *Lucidar* nije teško ući u trag većini estetičkih teza srednjega vijeka: od izjednačenja dobrote i ljepote, prolaznosti ljepote, njezina inteligibilnog i duhovnog, njezina božanskog karaktera, metafizike svjetlosti, religijske i didaktičke zadace umjetnosti, simbolike i napokon situiranja ljepote u onostranost identificirajući je kao atribut Božjeg bića.

Odmah u prvoj knjizi, ondje gdje »pocignu chgnighe od mestra i ucenicha« što je u Tihićevu prijepisu dio naslova *Lucidara*, govori se o metafizičkoj dimenziji ljepote. Ljepota je pripisana Bogu, njegovo je svojstvo, dio njegova sjaja i veličine. Učitelj kaže: »Bog jedno duhovno snutje (= spiritualna supstancija) jest i takve liposti, da anjeli, ki sedam krat dobivaju sunce za njih svitloću, svi mole (žele?) naziriti se u njem, i jest s moćju i s tolikom mudrostju i s tolikom dobrotom, da lipota ne more se smisliti koliko jest lipa, a moć njegova ne more se prociniti, a ljubav njegova ne more se razabrati.«⁴⁴

Bog je, dakle, biće nenadmašive ljepote, ili, drugim riječima, sam Bog je, i samo on kao »duhovno snutje«, bit i bitak najvišeg oblika ljepote. Time je ujedno determiniran njen primarno duhovni karakter. Ljepota se, nadalje, što je vrlo karakteristično, uspoređuje sa svjetlošću! *Metafizika svjetlosti* bitna je crta srednjovjekovne estetike, autentično srednjovjekovne, kristijanizirane, no istodobno i s asociacijama na neoplatonističku tradiciju iz koje potječe, i koja će opet oživjeti u zreloj renesansi. *Lucidar* obilno rabi sve reflekse metafizike i estetike svjetlosti. Stupnjevanje ljepote s pomoću svjetla iskazano je npr. i u knjizi XXIV. U povodu razmatranja o Kristu na učenikov upit »Ko obličje jima Isukrst, pokle uskrsnu?« učitelj odgovara: »Bi sedam krat lipši nego sunce.«⁴⁵ Inzistiranje na efektima svjetlosti integrira kao trajnu komponentu sjaj, splendor. On je permanentnom oznakom srednjovjekovnog estetičkog fenomena i u tako strogo izvedenoj filozofiji kao što je ona Tome Akvinskog; a u pogledu metafizike bit će možda interpretativno korisno dovesti u spregu (ranije) postojanje *Lucidara* s tipom (kasnije) filozofije Franje Petrića! U *Lucidaru*, koji je ipak samo kompendij popularne namjene, svjetlost ima višestruku funkciju: kad nije metafizička, ona je gnoseološki simbol spoznaje.

Operiranje riječju, slikom, no i metafizičkim pojmom svjetlosti značilo je ujedno svojevrсно naglašavanje spiritualnog entiteta ljepote. *Spiritualnost* je u razmatranjima o Bogu razumljiva sama po sebi, pa je stoga često isticana. U *Lucidaru* je, no tad primar-

no samo u značenju netjelesnosti, pripisana također anđelima; upućuje na njihovu sličnost s Bogom prema uobičajenoj formuli da su »slika i prilika Božja«. Ta sličnost »jest obličje, ko jest prilično k onomu Boga njihova« . . . »jerbo su svitlost i jere jesu *brez tila puni svake lipote*«. ⁴⁶ O toj vrsti ljepote riječ je i na mjestu gdje se govori o ljepoti ljudskog tijela poslije uskrsnuća (nakon posljednjeg suda): »Naša tlesa jimaju u sebi svako pomanjkanje i svaki smrad, a ona (tj. ona poslije uskrsnuća) hote u sebi jimati svaku lipost i hote biti svitlija nego sunce.« ⁴⁷ Ujedno je indirektno izvedena teza da je savršenost, odnosno ideja *savršenstva*, također jedan od konstituenta ljepote. Isto je rečeno u odgovoru na prethodni upit: dok »naša tlesa imaju u sebi svako pomanjkanje«, dotle će poslije posljednjeg suda, nakon uskrsnuća, »sfi oni, ki budu od izabranih . . . sfi uskrsnuti lipi i brez svakog pomanjkanje hoće biti duša njih.« ⁴⁸ Zanimljiva je stoga — jer je riječ o uskrsnuću tijela! — upornost učenika koji pita: »Hote li biti oni goli ali obučeni?« Ne manje zanimljiv je i odgovor: »Oni hote biti goli, da nigdar človik na ovom svitu ki ima tako lipu svitu, kako oni hote jimati, hoće biti halja anjelska, lipota od ke nigdar ne bi se mogla izmisliti (lipša), toliko jest lipa. A od uda, ki se krije, oni netje jimati veće srama, nego kako mi jimamo od očiju, kada jedan gleda drugoga, jerbo sfe puteno pohotinje hoće umiriti i sfe hoće biti od spasenja, da duša hoće biti odjevena veseljem.« ⁴⁹

Ljepota se determinira principom *kontrasta*, što pokazuje promjena anđeoskog obličja nakon pada iz raja u pakao. Anđeo »kako od prve biše lip i bil, tako pak (poslije pada) bi grub i črn«. ⁵⁰ Ako svjetlost i ljepota idu zajedno, tad je na istoj strani bijela boja: »grubo« (= ružno) je na suprotnoj strani, »črno« je protivština. Analogija je izvedena prema isto takvu kontrastu dobra i zla, varijanti metafizičkog opravdanja zla, da bi se više istaklo dobro. No tako će — osim u jedinstvu božjeg bića kao najvišeg dobra — na jedan drugi način biti dovedena u vezu ljepota i dobrota, pa time iskazano poznato načelo njihove neraskidivosti: »Bog ne učini hudu rič (= stvar) da prvo sfe (ljude stvori) dobre, (i budući) da ljudi ki jesu zli, Bog

njih učini dobrih, a oni dohode hudi po njih volji. Gdi naš Gospodin tako čini od njih kako meštar, ki depinga kolur črni (= slika crnom bojom), da bili vidi se lipši. Tako naš Gospodin stvara ljudi sfi dobri, a oni po njih volji učine se hudi. I pokle se učine hudi, jesu lipota i primina od dobrih.« ⁵¹ Ili još jasnije: »Naš Gospodin izne dobro oda zla. Ako bi anjeli ne bili zgrišili mi virujemo da Bog ne bi bil učinil človika. A od človika su se rodili toliki sveti, a koliko jošće hote biti. *Lipota i ureha* toga svega jest, da meštar pentur postavi kolur črn medju ostalima, vidi se da bili i črljeni jesu najlipši. Tom prilikom (prema tal. simigliantemente, priličenje, sličenje, od sličnost!) *dobri jesu veće svitli i lipi i vridni nego zali*«. ⁵² Uspostavljanje paralelizma ljepote i dobrote uspostavljanje je identifikacije *lijepog* i *dobrog* koje svagda ostaje tipičnom crtom estetičke svijesti srednjovjekovlja, bilo da je izvedena u popularnom obliku ili subtilnoj skolastičkoj spekulaciji, bilo da potječe iz antičke tradicije i nekih drugih utjecaja ili je puki produkt najnaivnijeg izvornog uvjerenja.

Povezivanje dobrote i ljepote ide rukom pod ruku s načinom na koji je u srednjovjekovnom svijetu shvaćena funkcija umjetnosti, odnosno književnosti, gdje je moralno-didaktička svrha primarnom. Zato je upravo iz identifikacije ljepote i dobrote realizacijama moralnih, etičkih svrha moguće ostvariti ujedno i estetičke. U strukturi takvog poimanja temelji su svih kasnijih europskih estetskih *moralizama*. No baš zbog te moralističke, u estetici toliko kompromitirane intencije, u identifikaciji ljepote i dobrote, previđena je i dosad zaista nedovoljno isticana ideja *estetičke utopije*, najfundamentalnijeg i najiskonskijeg poriva srednjovjekovnog svjetonazora; *ideje o jednom drugom, novom, i boljem i ljepšem svijetu*; svijetu koji nije samo satisfakcija za sva zla ovozemaljska, kompenzacija za beskraj neutješnih nepravdi svijeta prepunog patnja i očajanja, nego je ujedno i protivština ovom našem ružnom svijetu i životu. *Nadoknada ružnog života životom u ljepoti kao idealu!* Ta ideja kršćanske utopije s neospornom estetičkom dimenzijom nužno strukturira i *Lucidar* kao teološki kompendij onoga doba; popularnost spisa samo je morala

pojačati estetičku komponentu zagrobne, onosvjetske, transmudane utopije.

Problem estetičke utopije razmatran je u *Lucidaru* pri razglabanju pitanja o sudbini svijeta i njegovu svršetku. Učenik pita: »Hoće li svijet (= Ivšićeva redakcija; u originalu: svi) poginuti u sfem i sasfim, ali kako će potole biti?« Učitelj odgovara: »Neće jinao poginuti (budući) da ovo nebo i ova zemlja ka jest sada, bit će tada, da (=ali) hoće biti veliko prominentje u ričih (= stvari, op. Z.P.) ovog sfita i nike riči (= stvari) hote poginuti, kako toplina, zima, snig, led, oblaci i ostale nevolje od ovoga svijeta. I po tom poginutju sfi elementi (= redakcija S. Ivšića) hote biti očišćeni, i ostati hote sfi čisti bez svakoga zrušenja; zač pisano jest, da Bog hoće obratiti i ponoviti sfih. I tako kako naša tilesa poginu, ka mi jimamo, hote jimati druga tilesa veće liplja i bolja. Tako prilika svega svijeta mimojti će i pak hoće jimati veće slafnu priliku; jerbo jeste pisano, da (će) Bog nebo novo i novu zemlju (stvoriti) i ponoviti će Sunce... Nebo hoće se obući svitlinom sunčanom i sunce hoće sedamkrat svitlije biti nego sada... Zemlja, ka hrani Isukrsta hoće sfa biti kako raj zemaljski i jere bi zemlja okrvavljena krfju mnozieh mučenikof, hoće se učiniti lipa od mnogo vrsti cvitja, kako žilji, ružari i violami (di gigli rose e viuuoie), ke nigdar nete poginuti...«⁵³

Kao svojevrsna popularna enciklopedija *Lucidar* implicite dakle sadrži sve glavne svjetonazorne aspekte srednjovjekovnog estetičkog poimanja. Najjače je naglašena u njemu, i to neprekidno, metafizika svjetlosti, što je uostalom transparentno već iz samoga naslova — *Lucidar*. Međutim, struktura mu je zajedno s cjelokupnom sadržajnom intencijom nošena ipak završnim eshatološko-soteriološkim utopističkim patosom, tj. metafizikom nade, snovima o jednom drugom i ljepšem svijetu, čežnjama, u kojima je presudna komponenta estetičke utopije i estetičkog fundiranja utopističkih projekcija. Proističe vrlo jednostavno iz »čežnje za ljepšim životom« kao što bi rekao Johan Huizinga u knjizi *Jesen srednjeg vijeka*.⁵⁴ Huizinga se nije ustručavao ukazati na okolnost kako je još u 15. stoljeću, kada je prema našim popu-

larnim novovjekovnim predodžbama renesansa već u punom jeku, svaki onaj od suvremenika »tko je ozbiljno promotrio dnevni tijek zbivanja i na temelju promatranja izrekao svoj sud o životu«... »obično spominjao samo patnju i očajanje«.⁵⁵ Doista nema ničeg razumljivijeg nego što je zbiljska potreba za jednim grčevitim optimizmom u vremenima i epohama kada je razloga za očajanje svuda uokolo na pretek! Za srednji je vijek utoliko veća efikasnost iluzionističke biti estetičkog utopizma, ukoliko su srednjovjekovna poimanja ljepote bila objektivistička. Modeli srednjovjekovnog estetičkog utopizma povijesno tako postaju pretpostavkom svakoga kasnijeg europskog utopizma uopće, sve do dvadesetog stoljeća, u kojem se onda, pored egzistencijala »straha« kod M. Heideggera i K. Jaspersa ili »očajanja« kod S. Kierkegaarda i M. Unamuna, u istoj tj. metafizičkoj razini ponovo javlja »princip nade« kod Ernsta Blocha. Toj dakle istoj zapadnoeuropskoj struji, što u svom srednjovjekovnom corpusu sjedinjuje brojne utjecaje davnih vremena, Zoroastra i bliskog Istoka, od judaizma i grčke antike, preko helenizma, kršćanstva, Bizanta, islama i specifičnih inovacija upravo srednjega vijeka, inovacija benediktinskih, franjevačkih i dominikanskih, toj istoj nemirnoj, ali prepoznatljivoj matici pripada i hrvatski prijevod *Lucidara*. Budući pak da postoje glagoljicom pisani prijevodi, moguće je mirno konstatirati da je isti snop ideja, iste, ali za ideološke potrebe reducirane tradicije, zračio u svojoj popularnoj pučkoj varijanti i u sferu hrvatske glagoljičke književnosti kasnoga srednjeg vijeka, 14. i 15. stoljeća, dakle u epohi koju eksperti, ne bez razloga, nazivaju »zlatno doba hrvatske glagoljske pismenosti«.⁵⁶

4.

Pri sabiranju rezultata ovoga pomalo bizarnog znanstvenog vremeplova u srednji vijek moramo neprekidno držati na umu tri stvari! Prvo: riječ je o pokušaju mogućeg rekonstruiranja estetičkih nazora srednjeg vijeka, na temelju raspoloživih tekstova, ne

o »analizi« nekih samo pretpostavljenih specijalnih estetičkih traktata; njih, naime, koliko dosad znamo, nema u sferi pisane riječi, koja je ovdje bila predmet istraživačke radoznalosti. Drugo: za rekonstrukciju mogućih estetičkih nazora poslužili su podjednako (a) *prijevodi* spisa koji su bili opće kulturno dobro srednjeg vijeka, no također (b) malobrojne opservacije, za koje možemo sa sigurnošću reći da čine izrečeno *vlastito uvjerenje* domaćih pisaca i prepisivača; i u jednom i u drugom slučaju (a i b) *riječ je tek o fragmentima* što ih možemo interpretirati kao estetičke, a i to u svjetlu pune svijesti, kako su to *loci communes* onodobnih europskih estetičkih nazora. No tako smo verificirali topiku srednjovjekovnih estetičkih teza u hrvatskom jeziku. Treće: »zlatno doba« hrvatske književnosti pisane glagoljicom, čija se slika svijeta kreće u autentičnom nazoru kasnoga srednjeg vijeka, *istodobno* je s početkom povijesti novovjeka hrvatske književnosti, a u mnogo čemu i mnogo ranija od ove, kako je školski poznajemo — dakle počevši od »začinjavaca«, te Marulića, Vetranovića i ostalih s jedne strane i elitne latinske literature odnosno filozofije suvremenih kretanja europskih novih struja humanizma i renesanse s druge strane; kretanja, koja u nekim svojim najpotpunijim ostvarenjima stoje i u nas pri vrhu ondašnjih europskih stremljenja, uključujući, dakako, i estetičku refleksiju.

Otkrivanje mogućih uvida u estetiku predrenesansne strukture osigurava *razumijevanje kontinuiteta hrvatske kulturne povijesti*, bez kojega je neshvatljiv bujni procvat epohe humanizma i renesanse. Visok rang te kulture ne nastaje kao čudo ni iz čega, od danas do sutra, niti je moguć, a ni protumačiv, iz pukog importa i kontakta. »Zlatni vijek« glagoljice dokumentira normalnu supoziciju jednog prethodnog sloja relativno širokog, a donekle skromnijeg oblika obrazovanja i duhovnog rada, kojim je onda logično i zbiljski omogućeno sve ono što je slijedilo, zajedno s promjenom orijentacije i razine, opsega i dosega kulturnog stvaralaštva.

Važna kulturnopovijesna inovacija, s konzekvencijom ovdje pokušanih razmatranja i tekstualne dokumentacije, sastoji se u ovome: istraživanje povi-

jesti hrvatske filozofije i estetike treba ubuduće da započne ranije od epohe humanizma i renesanse, i to, nazovimo ga uvjetno, proučavanjem *predrenesansnog razdoblja*, tj. barem kasnoga srednjeg vijeka. Kronološko produblјivanje o kojemu je riječ predviđa da osim sve dubljih sonđi u sve starije slojeve latinizeta moraju biti uzeti u obzir i glagoljicom pisani spisi u narodnom, pučkom jeziku. Dakako, uz pretpostavku da se filozofija kao i estetika, ponovimo, ne tretira samo kao profesionalna specijalizacija, ne po modelu 19. stoljeća, nego kao *svjetonazor* koji je moguće tekstualno dokumentirati: estetički su pogledi poimanjem ljepote i umjetnosti u tom smislu podjednako — svjetonazorni.

Očitovanje svjetonazorno strukturiranih misaonih cjelina inkludira i estetički ujednačene ili bar jedinstveno orijentirane poglede. Bilo da je riječ o tekstovima u slobodnim »interpretacijama« i »pričavanju«, kompilacijama ili doslovnim prijevodima, regulama ili apokrifnim pričama, ipak se razaznaju i estetički homogena stanovišta. Rječit se primjer nalazi u glagoljaškom *Petrisovu zborniku*, u jednoj od najtipičnijih teza estetike srednjega vijeka, što ju je moguće naći u brojnim tekstovima, od pojedinih pjesama do *Lucidara*; u doba srednjega vijeka, no također u povijesnoj perspektivi neoplatonizma od antike do renesansnih estetika. U propovijedi pod naslovom *Slovo svetoga Anselma* čitamo između ostalog i ovaj fragment:

*Ako pravdu hoć' imeti bog pravedan' est'
Ako mudrost' ljubiš' bog istočnik' mudrosti est'
Ako ljubav hoć' imeti bog ljubav est'
Ako le p o t u hoć' imeti bog višna l e p o t a 'est'
Ako naplni vsega dobra išćeš bog vsaka dobrota est'.⁵⁷*

Čini nam se izvan svake dvojbe kulturnopovijesni dobitak ovdje pokušanih istraživačkih produbljenja. Umjesto dosadašnjih pet ili optimalno šest stoljeća povijesti hrvatske filozofije i estetike pojavljuje se, kao što je to nedavno bio slučaj s produbljenjem povijesti književnosti, sedam stoljeća. I to s konkretnom zadaćom pristupa vrlo brojnim tekstovima pisa-

nim prvenstveno glagoljicom, ali nije isključeno i nekim drugim pismom, npr. arabicom, bosančicom odnosno hrvatskom ćirilicom, pa naravno i latinicom. No najvažniji je dobitak u činjenici da je riječ o tekstovima pisanim *pučkim, narodnim* jezikom. Iz okolnosti što nema specijalističkih spisa suptilne, visoke filozofske ili teološke spekulacije još ne proizlazi da se nad čitavim kompleksom smije dezinteresirano slegnuti ramenima i svemu okrenuti leđa. Realitet je uvijek i socijalno i ekonomski i duhovno višeslojan, pa ga kao takvog treba proučiti. Otvorena su dakle nova polja istraživanja i više ih nije moguće zaobići. Pravoj znanstvenoj znatiželji postaje područje glagoljičkih tekstova povrh svega rudnikom proučavanja *terminologije*. I filozofijske i specijalno estetičke. A povijesni studij terminologije nije samo lingvistički problem. U jeziku se može očitati obzor povijesnog svijeta i njegove sudbonosnosti, o čemu nas — ako su riječ i jezik doista »kuća bitka« — uči nitko manji nego Heidegger. Napokon, da ne bude nesporazuma: ovo je historiografski prikaz, povijesno istraživanje, a nije afirmacija ili negacija izloženih teza.

Uz inzistiranje na kulturnopovijesnoj afirmaciji glagoljskih tekstova potrebno je na kraju ograditi se od mogućih pogrešnih tumačenja. Postoje znatne ideološke interpretativne deformacije kao i očite političke manipulacije kojima obiluje naša historiografija. Ukoliko je glagoljica i bila kadgod izrazom ili čak uzrokom nacionalne pomutnje, ona to više ne smije biti iz kulturnopovijesne perspektive. Glagoljicom pisani tekstovi u prvom su redu — na jednak način kao književnost pisana latinicom, ćirilicom ili aljamiado književnost — dokument hrvatskoga narodnog jezika i u njemu iskazanih pogleda.

Stupanj standarda, različitih utjecaja i dometa općenitosti posve je drugo pitanje. Pravom znanstvenom interesu ovo bogatstvo samo pridonosi potpunosti slike povijesti, pa taj interes neće također biti manje intenzivan ni zbog toga što većinu tekstova čine kronike i nabožna djela odnosno literatura izrazito religioznog, čak obrednog karaktera. U povijesnoj slitini pravom ćemo analizom naći njene aktivne aktualne sastojke i, ne padajući spoznajno unatrag, bez falsifi-

kata otkriti ono što je važno i što nas zanima kao novovjeke ljude. Pa kad je Fancev svojedobno upozorio na postojanje hrvatske latiničke literature srednjega vijeka, onda i njegova dragocjena otkrića valja prvenstveno uzeti kao napor koji proširuje, obogaćuje i u potpunjuje istraživanja istog predmeta iste kulture, kulture iste zajednice, istog naroda.⁵⁸ Upravo iz obzora doprinosa Franje Fanceva bit će stoga ubuduće prijeko potrebno elaborirati još jedan dosad začudo neobrađen kompleks pitanja: kakav i koji ne samo svjetonazor, nego i estetički horizont otvaraju izbori (!), a posebice opet »kompleti« biblijskih tekstova ili nekih drugih vjerskih spisa!? Kakvom duhovnom, a onda i estetskom fizionomijom rezultiraju, ako je pretežno uvijek jedan manji broj *istih* tekstova transponiran u narodni jezik!? Jer u spomenicima o kojima govori Fancev znatan dio tekstova pripada Starom zavjetu, a unutar starozavjetnih opet većinu čine *Psalmi*, fragmenti *Knjige o Jobu* i *Pjesme nad pjesmama*. Pa čini se ni *Judita* nije slučajno ušla i u srednjevjekovne i renesansne hrvatske tekstove.

Više je nego simptomatično na primjer, ukoliko biblijske tekstove želimo dovesti u vezu s estetičkom refleksijom, da u latiničke spise ulazi opis ljepote zaručnice iz *Pjesme nad pjesmama*, i da upravo to mjesto nalazimo i u vatikanskom rukopisnom *Hrvatskom molitveniku* iz 14. stoljeća, a kasnije i u *Oficiju blažene djevice Marije* Marka Marulića Splitsanina, a ima ga i najstariji štampani *Hrvatski molitvenik*. U verziji rukopisnog (vatikanskog) molitvenika to mjesto glasi: Coia iest ona choia ishodi chacho sora (= zora) ustaiuchi liepa chacho misec isabrana chacho sunce straschna chacho sastup stanou uchvrscena. (U modernom prijevodu *Pjesma nad pjesmama*, 6, 10: Tko je ova koja dolazi /kao što zora sviće/, lijepa kao mjesec, sjajna kao sunce /strašna kao vojska pod zastavama? — str. 647.)

U kršćanskoj tradiciji opis ljepote ima simbolično značenje, ali nerijetko smjera na deskripciju bogorođice Marije, majke Božje. Inzistiranje prevodilaca i prepisivača upravo na takvim i srodnim mjestima može poslužiti jednom od tumačenja kako renesansa ljepotu svojih slikanih madona tradira iz srednjega vi-

jeka ne samo u razvijanju likovnih umjetnosti sve više prema kategoriji ljepote, nego i sugestijama odbačenih fragmenata svetih spisa. Pojava nije ograničena jedino za lik Majke Božje. U latiničkoj verziji *Lucidara* učenik tako pita učitelja je li Isus bio lijep! A odgovor je potvrđan. Stoga ni latiničke tekstove pobožnih knjiga ne treba pri analizama čitati samo kao pobožno štivo ili dokument religioznosti. Oni to naravno jesu i ostaju, ali valja otkriti i ono što je u njih utkano zajedno s pobožnošću. Interpretacije ne smiju zanemariti ni ostale važne komponente.

Što se pak tiče glagoljaša i glagoljice, nije na odmet spomenuti Krležin rezerviran stav, jedno zapravo vrlo indikativno mišljenje i upozorenje: »Glagoljaši prosto nisu znali ni tko su ni čiji su, ni što hoće. Pjevali su grčku misu pod bizantskom temom, bunili se protiv Carigrada iz Achena, protiv Rima sa Carigradom, i u toj su vegetaciji uvenuli baš kao i manihejci pred poturčenjem: tu papistička lomača, a tamo Kurdistan. Ad evitanda mala maiora...«⁵⁹

U tim oscilacijama između velikih sila, u dilemama između latinice i glagoljice, a posebice kad je riječ još o varijantama ćirilice, ne smije se simplificirano vidjeti samo crkveni raskol. Ako se protivštine svedu jedino na srazove i preplitanja Rima i Bizanta, na utjecaje katoličkog ili ortodoksnog kršćanstva, mnogi će fenomeni (tekstovi) srednjeg vijeka i konzekventno renesanse ostati neprotumačivi, neshvatljivi, a sigurno svagda osiromašeni. Katkada su naprosto — »izostavljeni«; međutim, bez spomenutih postulata kompleksnosti oni su, i kad nisu izostavljeni, estetički interpretativno nekorisni. Izostavljanjem pak određenih faktografskih kompleksa i povijesnih činjenica izostaje ozbiljnija mogućnost interpretiranja. Najčešće se, naime, osim tobože glavnih uobičajenih faktografskih standarda previđaju, zanemaruju ili čak prešućuju neki drugi važni utjecaji ostalih (izvaneuropskih!) velikih kultura i kulturnih krugova, koji nisu mogli ostati, a i nisu ostali, bez utjecaja ne samo na estetičku praksu, nego, gdje je bilo takvih tragova, i na oblike ili barem arhetipove estetičke refleksije odnosno estetičke svijesti uopće.

U pokušaje razbijanja eurocentričkog kulturno-povijesnog monopola idu i nagađanja po kojima bi se naglašena sklonost metaforama i metafizici svjetlosti u starijoj i drevnoj hrvatskoj kulturi, osim iz platonističko-plotinističke i neoplatonističke tradicije, mogla potražiti u direktnijoj izvaneuropskoj predkršćanskoj tradiciji. Po tom su shvaćanju »kao prabaštinu donijeli Slaveni na Balkan i dualističku religiju osnovanu na principu svijetla i tame, bijelog boga i mračnog zloduha, kako je u Iranu naučao Zaratustra...«. Pretpostavlja se stoga »da su Bosanski Bogumili preko Porfirogenetove Paganije izravno sačuvali izvorne dijelove stare dualističke vjere. Po slavenskom mediju Balkana ta je drevna religiozna struja ispod naslage kršćanstva našla dodir s maloazijskim Manihejcima, koji su također izravno potekli od Zaratustrina izvora. Usprkos križarskih vojna, što su u 13. i 14. vijeku pokretane protiv Bogumila, oni su uoči Turske najezde sebi stvorili državni položaj u Bosni. Tek tada došli su u konačni žrvanj između Istoka i Zapada i bili samljeveni, jer su se morali odlučivati za Islam ili Katoličanstvo. U Bugarskoj održali su se do 18. stoljeća.«⁶⁰

Budući da ovdje nije moguće ulaziti u stupanj dokazanosti spomenutih izvoda, upozoriti je samo na još jedno, ali zato u golemim razmjerima nepoznato i neistraženo područje: utjecaje kulture Islama i arapskog svijeta u cjelini, koji datiraju mnogo ranije od nailaska Turaka i koje su Turci mogli samo potencirati odnosno modificirati, ali koji se niti smiju niti mogu promatrati samo pod kutom neprijateljstva ili međusobnih animoziteta stoljećima stranački pristranog kršćanstva, u ma kojoj varijanti raskola ili pravovjerja.

Poznato je i u novije vrijeme naglašeno kako je »značajno... da su najraniji odnosi između Slavena i Arapa kao nosilaca Islama bili uglavnom prijateljski. Slavene vidimo kao saveznike Arapa u ratovima s Bizantom. Hiljade slavenskih ratnika koji su se nalazili u bizantskoj službi prelazilo je na stranu Arapa.

Arapske provale na Jadransku obalu 840—841 rezultirale su osamostaljenjem dalmatinskih gradova, koji se tada oslobodiše bizantijskog suvereniteta. O

tome se sačuvao autentičan zapis u najranijoj južno-slavenskoj domaćoj kronici *Ljetopisu Popa Dukljanina* . . .«

»Posebno poglavlje u najranijim susretima južnih Slavena i Arapa nastalo je arapskim osvajanjem Španjolske. Južni Slaveni, u historijskim izvorima poznati kao 'Sakalib', uglavnom najviše Hrvati iz Dalmacije, nalazili su se u Španjolskoj i Siciliji kao halifina tjelesna straža, pa ratnici i državnici. U slavenskoj četvrti u Palermu na Siciliji jedan je Sakalib sagradio i džamiju.

Postojale su sigurno i druge forme uzajamnih odnosa. Zna se npr. da je jedan hrvatski vladar poslao darove Abdurahmanu III (912—961) . . .«⁶¹

Samo prema nekoliko ovdje navedenih podataka postaje jasno kako je i u kulturi Hrvata kao i u kulturi Europe u cjelini utjecaj Islama i arapske kulture morao biti zamjetljiv već u srednjem vijeku, a presudnom komponentom za renesansu. Da bi se uočilo kakav je i kolik utjecaj doživjela europska filozofija preporučajući se pod utjecajem djela arapskih mislilaca i njihovog tradiranja antike, dovoljno je prelistati kapitalne priručnike *Povijesti filozofije* poput onih Ueberwega ili barem na hrvatski prevedenog Windelbanda. U tom su danas nedvosmislene i posve popularne, a moderne i suvremene knjige o kulturi Europe srednjega vijeka: »mnoga djela svršetka 12. ili početka 13. stoljeća poduhvatila su se pokušaja povezati kršćanske ideje s onim arapskih filozofa. Na mnogim područjima dalo se to provesti bez teškoća«.⁶²

Direktan priliv ideja iz arapske kulture u hrvatske tekstove srednjega vijeka zasad nije utvrđen. Što su hrvatski autori pisali na kojem od orijentalnih jezika, gdje i kada, ili što su iz svijeta Islama prenosili u latinitet (poput Hermana Dalmatina i drugih), tek podliježe budućim detaljnijim i ekstenzivnim istraživanjima.⁶³ Da će pri tome doći u obzir i različiti aspekti estetičke refleksije, pretpostaviti je kao vrlo vjerojatno ili čak sigurno. A da su se morali javiti utjecaji u sferi estetskog senzibiliteta, jasno je već iz okolnosti da je taj svijet vrlo rano *tematski* prisutan u hrvatskoj književnosti; eksplicite od renesanse dalje sve naglašenije. Premda je kontakt s islamom kul-

turnopovijesno revno evidentiran s jednostranim naglašavanjem antagonističke verzije, valjat će elaborirati kad-tad i pozitivnu stranu te iste antiteze. Uostalom, svaku od varijanata uzeti nam je iz historiografske perspektive kao živu komponentu, gdje god se ukazala plodnom, kao što je to demonstrirao pokušaj s glagoljičkim i latiničkim tekstovima u hrvatskom narodnom jeziku. Nijedna od njih ne smije se apsolutizirati, pa ni latinička, koja je na izmaku srednjega vijeka postajala sve jača, ni glagoljička, koja je po svemu sudeći brojnija i utjecajnija u ranijim stoljećima. Obje u čakavsko-kajkavsko-štokavskom preplitanju osim ijekavice, zasnjeđuju ljepotu i dostojanstvo dreyne ikavice, u kojoj smo, čini se, povijesno prvi put progovorili o ljepoti.

Zasad bez aspiracija na razmetljivost spektakularnim rezultatima i bez pretenzije busanja u prsa kako smo već davno imali ovo ili ono, pa i bez one tipične i doista ne uvijek opravdane, čak često samo isprazne želje kako je najvažnije ustanoviti gdje smo i kada imali nešto veliko i originalno, bez svega toga dakle rezultat ovdje otvorenih i tek započetih istraživanja ostaje neprijeporan čak i u tek orijentaciono dešifriranim estetičkim nazorima. Iz obrisa tih pojmova postaje onda lakše shvatljiva *višeslojnost* u cjelokupnoj estetičkoj zbilji onoga doba, koja baca važno svjetlo ne samo na povijest estetike, nego također na povijest likovnih umjetnosti, kazališta, glazbe i književnosti podjednako. Egzemplarne interpretacije ovdje su stoga barem naznakom odnosno metodološkim modelom za istraživanje dosad zanemarene kulturnopovijesne materije.

Da nije riječ o najvišim dometima, znali su i naši stari scriptori trudeći se oko pisanja i prepisivanja većinom popularnih i religiozno-utilitarnih spisa. Tako je žakan Broz Kolunić znao »da je knjigam teško priti«,⁶⁴ bez obzira na to kako danas interpretiramo njegovu formulaciju: je li »knjigam teško priti« zato što zahtijevaju trud, napor i mučno učenje, ili pak zato što nisu svakom dostupne iz političko-socijalnih, društvenih razloga, što su bile malobrojne, rijetke odnosno samo nekima pristupačne, i kao fizički predmet i prema stupnju obrazovanja. Stoga je vje-

rojatno dodao tome svom zapisu na kraju *Korizmenjaka* godine 1486. onu dirljivu, do sentenciozne lapidarnosti sažetu, tek nakon pola milenija u nas glasovitu misao: »i gdo knjige počtuje da je knjigami počtovan«. ⁶⁵ Kvalifikacija elaboracije predrenesansnih estetičkih nazora moguća je u toj vizuri još i pitanjem: zar je nama teže »knjigam priti« nego našim starima? Žakan Kolunić smjerao je na budućnost, znajući da je svagda i svima u povijesti budućnost oblik nade, no i tegobna strepnja ne bude li više pisana riječ imala digniteta, ostajući bez mogućnosti da očekuje odziv i ne našavši nikoga »gdo knjige počtuje«. Nije li, dakle, dio našeg vlastitog dostojanstva i sudbine u skromnom poštivanju i razumijevanju tih starih knjiga? One su naime izraz života jednog ljudstva, davnog doduše, pa ipak istoga kojemu i mi pripadamo! Nije li, barem dijelom, u tom shvaćanju istodobno i razumijevanje povijesti koja je i naša vlastita? — Pa makar i ne bila samo pastoralna idila . . .

ESTETIKA RENESANSE

estetički fragmenti
u hrvatskoj renesansnoj književnosti
15. i 16. stoljeća

1.

Preokupacija umjetnošću i ljepotom, praktično i teorijski, jedna je od bitnih karakteristika europskog renesansnog duha. Stoga nije čudno što i hrvatska kulturna povijest može — i mora — zabilježiti bujanje različitih oblika estetičke refleksije: od sporadičnih mišljenja i ponekog izvoda, do većih i teorijski cjelovitih djela.

Jednom kompletnom i kronološki kontinuiranom pregledu hrvatske estetike potrebna su još znatna istraživanja za pouzdan prikaz svih pojedinih renesansnih autora i njihovih doktrina ukoliko su kao teoretičari posvetili svoj rad estetičkim razmatranjima. Za cjelovitu sliku razdoblja i kritičko-sintetički povijesni uvid još više. Ipak već danas nisu nepoznata imena, djela i učenja pisaca koji su diljem svijeta, no i u domovini, pisali estetičke rasprave. Ali je na prvi pogled uočljiva »kvantitativna« razlika s obzirom na je-

zik: veća i cjelovita djela pisana su jednim od renesansnih svjetskih jezika; u hrvatskom narodnom jeziku nalazimo samo fragmente, pojedine ideje i misli, manje cjeline. To naravno nije jedini metodološki problem pristupa proučavanju hrvatske renesansne estetičke misli, ali ga valja istaknuti s napomenom da se prikaz istraživačkih rezultata ovdje metodički ograničuje — slično kao kod primarnog proučavanja hrvatske srednjovjekovne estetike — samo na estetičke ideje i refleksije iskazane hrvatskim narodnim jezikom.

Metodičko sužavanje predmeta istraživanja, naravno, samo je privremeno: dijelom u radne svrhe, a dijelom zbog specifičnog znanstvenog interesa koji podrazumijeva i socijalno širu recepciju. S obzirom na brojnost renesansnih autora i specijalističkih traktata potrebno je ipak spomenuti barem glavne pisce i naslove djela u drugim jezicima, pretežno latinskom i talijanskom; ne samo radi šire informativnosti, nego radi makar nominalnog označivanja potrebnih faktografskih koordinata za dobivanje približno realne predodžbe o dimenzijama i načinu razmaha hrvatske renesansne dionice. Paralelno s takvom naznakom iskrsnut će i drugi problemi pristupa proučavanju renesanse, ali ovo nije prilika za njihovo tematiziranje.

Između dosad nešto više istraženih autora najpoznatiji su tekstovi što ih talijanskim jezikom piše dubrovački gospodar NIKOLA VITOV GUČETIĆ-GOZZE (1549—1610), čiji se *Dialogo della bellezza*, iz 1581, svojedobno smatrao prvom hrvatskom estetikom. Vrlo je vjerojatno da Gučetićeve spis neće zadržati ovu titulu prvenstva, jer već sada znamo za ranije naslove. Uostalom i nekoliko godina ranije rođeni MIHO MONALDI (1540—1592) vjerojatno istodobno piše svoju raspravu *Irene, overo della bellezza*, tek što mu je objavljena posthumno, 1599. Gučetić razvija estetičke poglede primarno u platonističkom i plotinističkom, tj. renesansnom neoplatonističkom duhu, no ne bez uvida u Aristotelova shvaćanja, tako da je već Franjo Marković upozorio na pokušaj spajanja elemenata obiju orijentacija.

Vidno, a možda i najistaknutije, mjesto u sustavnom povijesnom pregledu hrvatske estetike zauzima

za renesansno razdoblje FRANJO PETRIĆ (Franciscus Patricius ili Patrizzi, 1529—1597). U esteticu je bio uvjereni radikalni antiaristotelovac. Vrlo produktivan, osim brojnih drugih filozofijskih radova u ranoj se dobi počinje baviti estetičkom problematikom, tako da je po svojim sustavnim estetičkim djelima uvršten u povijest ne samo hrvatske, nego i europske odnosno svjetske estetičke misli. Najvažnija je u tom pogledu talijanskim jezikom pisana *Poetika* (I—II 1586), koju danas poznajemo u cjelini, tj. sa svih pet njezinih dijelova, zajedno s donedavno nepoznatom Petrićevom teorijom o čudesnom kao glavnom, i — po Petriću — za pjesništvo najvažnijom estetičkom kategorijom. Franjo Marković o Petriću ističe kako je bio »jedan od onih koji su u svojim estetičkim raspravama sudjelovali pri tadanjoj prepirci talijanskih učenjaka, da li ide prednost Tassovu ili Ariostovu e-popeju i kolike li obvezne vrijednosti imaju pravila Aristotelove poetike za novo doba«.

Već sad je poznato da će poslije daljnjih istraživanja morati biti spomenuti unutar sustavnih pregleda, na razne načine i u različitom opsegu, ovi autori: ILIJA CRIJEVIĆ (1463—1520), FREDERICO GRISOGNO-BARTOLAČIĆ (1472—1538), a svakako i Trogiranin TRANQUIL FRAN ANDREIS (1490—1571), barem naslovom njegova spisa *De laudibus eloquentiae*, Leipzig 1518. Valjat će, dakako, istražiti je li se JURAJ DRAGIŠIĆ (1450—1520), čiji opus nije malen, upuštao u estetička razmatranja. Isto tako u Zagrebu JURAJ DRAŠKOVIĆ (1525—1587), a na jugu JURAJ DUBROVČANIN (†1622), kod kojega je naslovom *Epistolarum de logica, rhetorica aliisque scientii libri tres* signalizirana estetička tematika. Posebice još valja upozoriti na spise kojima je autor Zagrepečanin PAVAO SKALIĆ (1534—1575), osobito pak njegovo djelo *Encyclopedia* iz 1559, gdje »Index« pri prvoj konzultaciji indicira estetičku tematiku natuknicama kao što su *ars, rethoricae artis definitio, harmonia, musica, poesis, pictura etc.* Uključivanje pak šireg registra imena u kronološki nexus mijenjat će između ostalog i uobičajenu predodžbu koja u sjevernoj Hrvatskoj pogrešno vidi kulturnopovijesni vacuum.

U sustavnom pregledu hrvatske estetike poseban će problem predstavljati periodizacijsko razgraničenje renesanse ne samo spram srednjeg vijeka, nego i spram kasnijih stoljeća. Ono uključuje pitanje koliko su reformacija i protureformacija, ne samo kao vjerski nego i kao duhovni, općekulturni pokreti, sinhroni s humanizmom i renesansom, a koliko su dijakrono interferentne, a kao antecedens protureformacije korelativno pripadne epohi baroknih fenomena, svjetonazora i estetičkih pogleda. Nije nevažno u kojem će i kakvom kontekstu biti interpretiran začetnik hermeneutike i veliki hrvatski teoretičar (njemačkog) protestantizma MATIJA VLACIĆ (Flacius Illyricus 1520—1575). Bio je plodan pisac izuzetne marljivosti u čijem golemom opusu ima vrijednih estetičkih ekskursa. No isti problem konteksta nametnut će i pustolov ANDRIJA DUDIĆ (1533—1589), dosad uglavnom tretiran kao pripadnik mađarske renesanse. Jer dok, naime, 16. stoljeće možemo u cjelini smatrati renesansom, svejedno da li »visokom« ili kasnom, dotle prijelaz u 17. stoljeće, što ga u medijumu hrvatskog jezika čini primjerice protureformacijski dubrovački slovinac IVAN GUNDULIĆ (1589—1638), osobito svojim kasnijim djelima, ne treba više smatrati — kao nerijetko dosad — renesansom, nego tipičnim barokom. Koliko su Gundulićeva mladenačka shvaćanja bila renesansna i uopće kako su tekli procesi mijene, poseban je predmet proučavanja. No dijelom i sam Gundulić budi asocijacija suprotan njegovim kasnim tematskim intencijama.

S iracionalnim pretjerivanjem ponavljana povijesna činjenica o imperijalnom nadiranjju Turaka do u hrvatske krajeve simplificirana je u stereotip, kojim se želi reći kako su svim hrvatskim kulturnopovijesnim insuficijencijama — krivi Turci! U povodu povijesnih zbivanja činjenica počinje tako reći kulminirati u doba renesanse, ali je historiografski sve do danas iskorištavana isključivo ideološki negativno, s metodološki nedopustivim zanemarivanjem drukčijih interpretacija zbiljskog stanja i mogućih pozitivnih implikacija. Uostalom, nije riječ jedino o Turcima. Neistraženo područje kontakata s orijentalnom kulturom Islama i s velikom arapskom tradicijom uopće

od neizrecive je važnosti za cjelokupnu kulturnu povijest Europe, pa i Hrvata. Kontakti počinju već u srednjem vijeku da bi kasnije bili prakticirani različitim putovima, te dakako i raznolikim posredovanjem Turaka. Struktura je renesansnog duha, naime, uopće nezamisliva bez utjecaja velike arapske obrazovanosti, koja između ostalog dijelom izravno, a dijelom neizravno pomaže pri upoznavanju Europe s kapitalnim djelima antike. Prvi svjesni korak u Hrvatskoj pod austro-ugarskom krunom na pravcu kulturnološke tolerancije i razbijanja negativnih predrasuda načinio je tek u 19. stoljeću Ante Starčević: »Istok, Turska, ima svoju posebnu civilizaciju . . . Pravi Turci, Osmanovci, prosvjetljeni su, po svoju, tako da možda samo iza Francuza i Engleza zaostaju« (1869).

Bez arapskog utjecaja jednostavno ne bi bilo renesanse. Nešto više o hrvatskom ranom udjelu kod kulturnih transmisijskih doznasmo tek nedavnim podrobnijim informacijama koje govore o započetim procesima u srednjem vijeku kada je HERMAN DALMATIN (12. stoljeće) prevodio s arapskog, u čemu očito neće biti osamljen. Time je srednjovjekovlje priprema za zbivanja što dobivaju zamah u vrijeme renesanse. Već kod Franje Markovića 1882. čitamo podatak o djelu NIKOLE GUČETIĆA, *Commentaria in sermone Averrois de substantia orbis*, kao i detalj da po izreci Florinoj, tj. Cvijete Zuzorić, u jednom dijalogu »Gučetić osobito proučava« Averroës. Odonda je, na žalost, vrlo malo učinjeno u pogledu istraživanja takvih specifičnih kontakata različitih kulturnih sfera.

Posebice tek predstoji, a bit će nužno, istražiti pozitivne aspekte nadiranja Turaka koji sa sobom donose u naše krajeve i visoke oblike kulture Islama. Od malobrojnih dosadašnjih proučavanja u tom pravcu za povijest hrvatske estetike zanimljiv je HASAN KAFIJA PRUŠČAK (1544—1616), kojega su prikazivači svojedobno nazvali »hrvatski Machiavelli« zbog rasprave o uređenju države. Između ostalog napisao je djelo o arapskoj poetici, stilistici i retorici. Kako bi mogao izgledati kulturnopovijesni prikaz svih razdoblja vezanih uz ovu komponentu, kad se uklone predrasude i oživotvore moderni znanstveni postulati,

zasad ostaje samo slutnja. Nesumnjivo je već danas da je riječ o vrlo bogatom neistraženom kulturnopovijesnom kompleksu.

Najveći broj ovdje spomenutih autora s kraja 15., u tijeku 16. pa sve do početka 17. stoljeća participira uglavnom aktivno i direktno u europskim i svjetskim kretanjima ili barem ambicijama stremi u tom pravcu. Većina ih doslovce djeluje »u svijetu«, što najvećim dijelom ne znači ništa drugo nego — izvan domovine. Kulturne sfere i renesansna kulturna središta vrlo su različita, pa je bilo kakva diskriminacija unaprijed metodološki promašaj. Svejedno je ipak začudno da je pretežni dio istraživačkog interesa usmjeren upravo prema djelima tih ljudi razasutih svijetom, čemu će očito biti više razloga. Sve interpretacije ove neujednačenosti nisu podjednako prihvatljive, ali je uz potrebnu kritičnost uvažiti okolnost da je u apostrofiranim slučajevima uglavnom riječ o cjelovitim, većim djelima, radovima veće informiranosti, višeg ranga i vrijednosti, djelima koja su nastajala u materijalno i kulturno nadmoćnijim, razvijenijim sredinama.¹

Začudo, nadalje, kako je, slično zanemarivanju arapskih utjecaja i radijacije kulture Islama, u hrvatskoj kulturnoj povijesti općenito zanemarena komponenta realne recepcije. Nije naime isto govorimo li o tome što i kako su pisali hrvatski pisci na tada svjetskim jezicima (latinskom, talijanskom, nekom od arapskih odnosno bilo kojem od orijentalnih jezika, ili tad već ovdje, izumirućem artificijelnom starocrkvenoslavenskom), a što je od cjelokupnog renesansnog duha, zajedno s filozofijskim, pa i estetičkim nazorima, prodrlo u medij hrvatskoga narodnog jezika — od obrazovanih, kultiviranih do pučkih slojeva; i obratno. Jedan od pokušaja inventariziranja takvog uvida, odnosno skiciranja optičajnih nazora ukoliko indiciraju profil estetičkog poimanja u mediju hrvatske književnosti pisane narodnim jezikom, predstavlja ova studija.

Problem recepcije svjetonazora kao i stanovitih povijesno i sociološki determiniranih načina estetičke refleksije morat će ubuduće biti aktiviran predmetnim proširenjem unutar hrvatske književnosti.

Sustavno-metodološki valjat će ga protegnuti preko jednostrano preferirane jedino štokavsko-ijekavske tradicije na cjelokupnu i većinom visoko razvijenu ikavicu, a posebno još preko dosadašnjih regionalizacija na kompletnu kajkavsku i čakavsku baštinu. Dosad suzdržani pristupi radikalizirani su i akceptirani za književnost najnovijim bogatim istraživačkim priložima Olge Šojat za kajkavsko, a Marina Franičevića i ne malog broja drugih za čakavsko područje. Postulat proširenja ne odnosi se dakako samo na tzv. lijevu književnost, nego na sva relevantna područja, pa tako i teorijsko estetičko. Predrasude, poput onih koje primjerice ikavicu smatraju »seljačkom« i »primitivnom«, valja unaprijed otkloniti kao primitivne, a sve tvrdnje koje na temelju starinskih arhaičnih oblika jezika odmah i tekstove proglašavaju »preživjelim«, tj. mrtvim, smatrati je doista zastarjelim.

Slične probleme otvara neadekvatno provedena historiografska regionalizacija. Uobičajena je praksa da sjeverna Hrvatska u horizontu renesanse nije uzimana u obzir. Revidiranje takvih dosadašnjih shvaćanja, temeljenih ne samo na kvantitativnim nego i tipološkim diferencijama, uspješno se provodi na planu likovne umjetnosti — npr. Anđela Horvat knjigom *Između gotike i baroka*. Smjernicu valja primijeniti na historiografije svih područja kulture i umjetnosti, pa ukoliko im se dodaju rezultati proučavanja svih relevantnih utjecaja Zapada, zajedno s kulturama Istoka, dobit će se iznenađujuće drukčija, ponajprije autentičnija i potpunija slika epohe.

Na našem vlastitom teritoriju izuzetna će pažnja pri proučavanju kulturnih krugova morati biti posvećena interferencijskom području tzv. »ozaljskog kruga«, nastavljajući, sva je prilika, na kasno srednjovjekovni nukleus. Dosad je najvažniji doprinos u tom pogledu dala lingvistika. »U jednom jedinom desetljeću kulturne djelatnosti Katarine Frankopan Zrinske očituje se dodir dviju epoha u starijoj hrvatskoj književnosti: srednjovjekovne, izražene pretežitomću glagoljice, i nove, što je započela s domaćom renesansom, te prihvatila latinicu, kojoj su pred glagoljicom činile prednost više tiskarske mogućnosti nego grafijska jednostavnost. Smjena jednog pisma dru-

gim, uostalom, u ozaljskom je pokupju upravo u šestom desetljeću 16. stoljeća bila aktualna, i to tako, da je za praktične poslove starija generacija još čuvala glagoljicu, a mlađa se već priklanjala latinici« (Josip Vončina). Uzme li se šire, tad ostaje otvoreno pitanje koji profil i stupanj kulture, pa dakle i estetike, uspijevaju oživotvoriti npr. Zrinsko-Frankopanski renesansni magnati; u Ozlju, no i u Čakovcu, i drugdje. Za sjaj Čakovca doznajemo zapravo osim od zapadnjaka J. Tolliusa još navlastito iz turskih izvora (*Pu-topis Evlije Čelebije*).

U svjetlu razlika jezičnih medija s jedne, a epohalnih mijena u porabi jezika s druge strane, zajedno s mijenom svjetonazora i sfera utjecaja, zajedno s interferencijom utjecaja, integralno s estetičkim fenomenima i estetičkom refleksijom, postaje tek moguće razumjeti u punom opsegu kompleksnost, dija-pazone i slojevitost renesanse u Hrvata. Slojevitost je mišljena ovdje podjednako socijalno i kulturno, ali bez inzistiranja na znaku jednakosti. Slično je i s vremenskim tijekom, sinkronijama i dijakronijama duhovnog života koje postaju razumljive samo iz spleta uzajamnosti svih komponenata. Od utjecaja najizrazitiji su ipak, što je opće poznato, mediteranski, talijanski, također i za estetiku, no i sjeverni (germanski, zatim Budim i dr.). Stoga je odavno jasno, a danas već samo po sebi razumljivo, da nije neznatna uloga raznolikosti kulturnih utjecaja i dominacija, uključujući dislokacije odnosno dijaspore, fizičke i kulturne, koje nisu od jučer.

Ilustrativan primjer mijene tipova utjecaja i različitog prožimanja, tj. dijakronijskog interferiranja epoha, čine varijante triju tekstova izvorno istog spisa kakav je iz srednjovjekovnog konteksta doputovao sve do u renesansu — pod naslovom *Lucidarium*. Latinčki prijepis prijevoda toga srednjovjekovnog spisa sačuvan je naime iz vremena kad je hrvatska renesansna književnost bila već u punom jeku. *Lucidar* nosi sve tragove srednjovjekovlja (opširnije vidjeti u poglavlju *Estetika srednjega vijeka*). Pa ipak nije teško razabrati razlike njegovih ranijih glagoljskih verzija spram ove nove, uvjetno rečeno, »renesansne«, latiničke i neoplatonistički naglašene varijan-

te. Mnoga je kulturološka pojedinost razumljivija promatrana tako u okviru stanovite tradicijske podloge i profilacije, koja, kad i jest import ili prijevod, u domaćoj tradiciji nalazi već i neke priređene pretpostavke. Zašto pak u nekim trenucima ili aspektima nije postignut viši ili čak optimalan razvitak, i opet je moguće razumjeti samo u kompleksnoj cjelini svih relevantnih komponenata, koje većinom i nisu »čisto« kulturološke.

Da prikaz rezultata dosadašnjih istraživanja, kako će biti skiciran ovdje, ne pretendira, niti smije pretendirati, da odgovori na sva postavljena pitanja i da obradi sva korekcijama metodologije otvorena područja, shvatit će svi čitatelji koji uvažavaju napore prvih pokušaja. U mnogom je pogledu inventarizacija fragmenata samo egzemplarna i dosljedno se drži estetičke refleksije u tekstovima pisanim narodnim jezikom, neiscrpljujući u tom pogledu raspoloživu građu.

2.

Bile to ili ne bile razvedene teorije, mišljenje istaknutijih intelektualaca u Hrvatskoj renesansnog doba pokazuje realne oblike opstojanja estetičke svijesti odnosno estetičke refleksije, a ujedno zbilju svoga vremena, mogućnosti, odnosno nemogućnosti, koje su i onim talentiranijima bile dane, ili — ograničene! Pokazuje se postupno sve veća korespondentnost sa svjetskim kretanjem ideja. Međutim, osim same participacije važan je upravo trenutak prodiranja estetičkog misaonog fonda i kategorijalnog instrumentarija u sferu narodnog jezika. Uz proširivanje idejnog obzora, uz inauguriranje stanovitih nazora istodobno ide izgradnja leksika, rječnika, strukturiranje pojmova unutar domaćeg izraza, domaće literature. Modificira se katkada i prema zatečenim prastarim predodžbama. Ali nije više kao u srednjem vijeku samo slučajna zapisom iskazana misao, nego je svjesna refleksija sukladna duhu epohe. Dosad su doduše poduzeta mnoga, raznolika pa i minuciozna istraživanja naše književnosti, različitim postupcima i s različitim

intencijama, ali začudo ni za renesansu nije bilo pokušaja da se ustanove i sustavnije registriraju estetičke misli na razini estetičkih refleksija, estetičkih normi, u obzoru koherentnih estetičkih koncepata, tj. estetičkih teorija što ih sadrži sama ta književnost, čas ih samo primajući, čas izgrađujući, no svagda već suvereno izrekavši.

Početke eksplicitno estetičkih refleksija, s renesansnim oznakama kao fragmenata unutar tekstova nastalih s inače drukčijim svrhama, moguće je registrirati upravo istodobno kad se i književnost općenito konstituirala u širem, pravom novovjekom, a ne više srednjovjekovnom smislu. Tako među prvima, na granici srednjega vijeka i renesanse, ne samo pjesništvo nego i svojim estetičkim nazorima stoji MARKO MARULIĆ (1450—1524), »otac hrvatske književnosti«, koja je, naravno, starija od njega. On je u biti humanist, a ipak tradicionalist, i, kako reče Kombat, konzervativan je, s jakom religioznom crtom katoličanstva. Poziciju Marulićevu, gdje on s jedne strane još nije raskinuo sa srednjovjekovnim shvaćanjima i tradicijom, a s druge već anticipira protureformaciju, pokazuje njegov *Dialogus de laudibus Herculis, interlocutores poeta et theologus, 1524* (*Dijalog o pohvalama Herkulu, razgovor između pjesnika i teologa*; u novije vrijeme objavljen prijevod B. Glavičića, »Mogućnosti«, Split 1977, br. 11). Srodne nazore tezama *Dijaloga* zastupao je Marulić i u ranijim spisima, primjerice u djelu *Evangelistarium, 1516*. Knjiga je »svojevrсна primijenjena kršćanska etika na razne životne situacije. Ako se ne pridržavaju evanđeoskog nauka, ističe Marulić u predgovoru, umjetnici (pjesnici, slikari, kipari), učenjaci i filozofi na pogrešnom su putu. Duhovne su vrline, prosljeđuje, iznad ljudskih sposobnosti i umijeća« — navodi Mirko Tomasić u izvanredno informativnom članku *Prvi hrvatski pisac »svjetskog glasa«*.² Ali ovdje valja demonstrirati recepciju Marulićevih estetičkih refleksija u medij hrvatskoga narodnog jezika.

Započinjući *Juditu*, »istoriju svete udovice... u versih harvacki složenu« (što ju je napisao 1501; a

prvi put je objavljena u Veneciji 1521), Marulić za svoj pjesnički poziv zaziva božju pomoć

*a ne skup tri krat troj divički okola,
pridavši još u broj s kitarom Apola.*

Humanist Marulić dakle ne poziva Muze i Apolona (uostalom, jednako kao što to ne čini u prvom poemu latinskog epa *Davidiada*): »tri krat troj«, tri puta tri, što će reći devet vila, devet »mudrica«, tj. devet muza. On sam objašnjava: »devet biše božic i među njimi Apolo s kitarom, kih poeti prizivahu na pomoć gatan'ja ali kantan'ja njih veras«.³ Marulić se umjesto muzama, kao i u *Davidiadi*, obraća Bogu, jer Bog daje podjednako (ljepotu) Juditi, no i moć, dar pjesniku, »slatko pjevati«.

*Ti s'oni, ki da kripost svakom dilu nje
i nje kipu lipost s počtenjem čistinjje...*

Stajalište bi možda bilo moguće — Marulić je ipak bio humanist — interpretirati kao kristijaniziranu antičku formulu *est deus in nobis*.

*Da ti s' nada sve svet, istini Bože moj
ti daješ slatko pet, vernim si ti pokoj.*

Dok tako govore početni stihovi, Marulić u *Predgovoru Juditi* formulira svoj poetski, estetički credo, osvijestivši ujedno i ambivalentnost svoje povijesne pozicije. Akcent novih ideja humanizma postaje uočljiv. Marulić piše: »Evo bo historiju tuj svedoh u versih, po običaju naših začinjavac, i jošće po zakonu onih starih poet (= latinskih pjesnika), kim ni zadovoljno počitati (= nije im dovoljno nabrajati), kako je dilo prošlo« nego ga oni još iskite, ukrase. Ako je ovakvo tumačenje smisla teksta, što ga je dao Slavko Ježić, točno, onda je nesumnjiva prisutnost dviju komponenata koje su obje aktualne, »moderne« za Marulićevo doba: oslonac u domaćem pjesništvu narodnim jezikom, kao i ugledanje na klasične, latinske (antikne) uzore.⁴

Marulić svjesno nastoji da bi što bolje opremio djelo »izvanjskim urehami i uglajenjem«, trudeći se čak »naslidovati hitrost (= umijeće) onih koji

hitrost = umijeće

znaju da »umitelno (= vješto, umjetnički) naprave dar svoj« pa tako zavrijeđe pohvalu. Budući pak da je u Marulićevo doba pedagoška funkcija stihotvorstva općeprihvaćena, teorijski dominantna, i Marulić se njome koristi, postupajući na poznat način kao kad se »varene ali pečene jistvine« priređuju za gospodsku gozbu »pa im se pridaje saprana i paprana i inih tacihi stvari, da slaje budu onima, ki su prišli blagovati«. Tradicionalniji je opet što mu je nakana i odviše moralistička, no i tu je jak estetički refleks. Ali u temelju ostaje moralizam. Jer, kako Marulić sam kaže, nije Juditu tako uresio da »tim prihini« (zavara, zaslijepi, prevari) svoje čitatelje kao Judita Holoferna u priči, nego da njena ljepota (i Judite u priči i ona umjetnički izvedenog spjeva) »pokripi u uzdržanju svete čistoće, prid oči vaše ponesshi i postavivši sve lipote, krasosti, kriposti, dike i slave svoje, kim se je urešila vele plemenitije i gizdavije nego ke no se reše svilom, zlatom i biserom«.⁵ Dade se prema tome zaključiti: Marulićev tradicionalizam, njegov »konzervativnost« nije u estetskoj sferi, nego u ideološkoj, ukoliko se te dvije sfere mogu odvojiti bar u analitičke svrhe. Da je međutim njihova sprega čvrsta, pokazuju neka druga mjesta Marulićevih tekstova i neki konkretniji estetički postulati.

Uglavnom je potvrđeno da Marulić, uz to što je pozivom pjesnik, poeta, začinjavac, pokazuje »nesumnjivu likovnu nadarenost«, vjerojatno se i sam baveći slikarskim radom, a po svoj je prilici, osim svega, bio još dobro upućen u glazbu.⁶ Dakle očito umjetnički nadaren, a i široko humanistički obrazovan. Ali Marulić pjesnik, umjetnik, praktični je moralist, koji se »ideološki« negativno odnosi spram nekih oblika »primijenjene« umjetnosti. Stihovi u pjesmi *Dobri nauci* (stih 631—632) obraćaju se crkvenim osobama i redovnicima:

*Tance ne vodite, ne spivajte pisni
unesto hodite, a ne kako bisni.*⁷

Isti je savjet, zapravo više zabrana nego preporuka, u *Spovid koludric od sedam smrtnih grihov*,

*ne hod' pisni gdi kantaju
ni gdi tanci kij igraju*⁸

pa budući da pjesma, pjevanje, ples i glazba imaju za Marulića moralista negativno značenje, u pjesmi *Anka Satira* (stih 69—73) otklanja one ženidbene kandidate koji

*... pojeć hode
u leutu zvoneći
kripost pravu mimohode
li u tom bludu steći.*

Zla svojstva pjesme i plesa, pa stoga i zabranu, naći je i u poemi *Suzana*:

*ne sliš ča začinja, ni ke riči svodi
i gdi tance vodi, daleč se ukloni...*⁹

Relativno kasno razmeđe srednjovjekovnog i renesansnog naziranja kod Marka Marulića ne valja shvatiti kao neko »zakašnjavanje« ukusa ili, još gore, kao duhovnu nezrelost estetičke refleksije. Obrazovanost istaknutih ljudi, navlastito njihovo poznavanje ideja humanizma (što je slučaj i kod mladog Marulića, no i kod mnogih drugih), indikacija je za drukčiji zaključak; istovjetan, ili barem sličan, koji poslije valja izvesti za doba reformacije, za njena barokna estetička načela: razlog i strukturu pojedinog štajališta, čak pojedine osobe, valja vidjeti u *krizama ideologije* odnosno područjima dominacije, pa i geografskoj, geopolitičkoj, teritorijalnoj pripadnosti starnovitih ideologija, korespondentno rasprostranju zbiljskih sfera moći, njene prisutnosti, njenih utjecaja s obzirom na spregu ideologije s onima (ljudima i sredinama) koji raspolažu određenim realnim snagama, te faktičnim, realnim (društveno-ekonomskim i političkim), postojećim ili nepostojećim potencijama da se neko stanovište prihvati odnosno ne prihvati, da mu se bude podložan, spram njega kritičan ili da se čak eventualno odbaci i nadmaši — dakako sve uz pretpostavku da je u svakoj od mogućih solucija ispunjena duhovna zrelost koja omogućuje realističan izbor, a ne slijepo ili slučajno povodjenje. Ocjena pak o djelu i položaju hrvatske kulture u doba renesanse, položaj, interpretacija, vrijednost i smisao postaju sasvim drukčiji uzmu li se još u obzir novija, moderna

shvaćanja po kojima je proces preobrazbe nazora u renesansi tekao znatno sporije nego što se obično misli, a prisutnost i kontinuitet srednjovjekovne tradicije mnogo dugotrajnije prožima život renesansnog doba.¹⁰ Moderna mišljenja očitog govore u prilog hrvatskoj kulturnoj povijesti, ukoliko je riječ o dobu renesanse, te na osebujan način donekle mijenjaju poimanje o »zakašnjenju« i »retardaciji«, a usmjeruju pažnju na smisao, sadržajna istraživanja i komparacije, a također i na stanovitu autonomiju, na kvantitativna i kvalitativna istraživanja strukture kulturnih, pa i estetičkih fenomena.

Usporedo s Marulićevim stanovištem ima u Hrvatskoj toga doba i drukčijih shvaćanja. Nisu početno izražena u specijalnim teorijskim razmatranjima, ali je njihov duh ne samo prisutan nego i zbiljski realiziran, ozbiljen.

Već sami fenomeni razvijene umjetnosti — od graditeljstva, kiparstva, slikarstva do glazbe i književnosti (pisane i latinskim i talijanskim, no i hrvatskim jezikom) — nose u sebi određena estetička shvaćanja. U književnosti se to može možda najlakše uočiti, a i put od fenomena kao takvog do refleksije o fenomenu i do cjelovitih teorija čini se da je najkraći. Stoga nije na odmet, a dijelom je čak metodološki nužno, za početke razvitka teorijski relevantnih teza estetičke refleksije uzeti u obzir nazore izražene u pjesništvu i od pjesnika-stvaralaca, obazirući se i na poimanja imanentna strukturi pjesništva samog. I u tom smislu obvezuju novija istraživanja: »Lijepo je pojam koji duboko prožima stihove začinjavaca i motivira ih...¹¹

Usporedo s Marulićem javlja se u hrvatskoj književnosti petrarkizam. Prva generacija djeluje u Dubrovniku već posljednjih desetljeća 15. i u prvim počecima 16. stoljeća, da se kasnije u tijeku vremena obogati, razvija i mijenja.¹² Riječ je o emocionalnom, no isto tako i duhovnom nastrojenju, koje se u to doba sprema proći cijelom Europom: ljubav uzrokuje stanje zanesenosti, odnosno patnje, a budi je i oblikuje ljubav spram žene, spram njene ljepote, njenih vrlina: »liposti«, »kriposti«, »milosti« i »razblude«. Naglašavanjem ovozemaljske ljepote ova će se

poetika odvijati u neprekidnoj dijalektici relacije idealnih i tjelesnih manifestacija ljepote, relaciji ovozemaljskog i nadzemaljskog, ljudskih i božanskih dimenzija, već prema ideološkim aspektima razvitka i konkretnom poimanju pojedinog pisca, počevši od Đore Držića i Šišmunda Menčetića pa dalje...

Za naše je prilike odnos dubrovačkih renesansnih pjesnika prema teorijskim premisama epohe uočen relativno rano. Objavljujući tako 1911. *Kratku povijest hrvatske (srpske) književnosti do god. 1900*. Kerubin Šegvić piše da je ŠIŠKO MENČETIĆ (1457—1527) »prvi među dubrovčanima nama poznati umjetni pjesnik« bio »pristaša Platonove filozofije (i) ljubitelj latinskih klasika, koje je nastojao da prevede na hrvatski jezik«¹³; činjenice koje su, sva je prilika, bile poznate i prije Šegvićeva pregleda. Uostalom, već Dinko Ranjina ističe da je »Šišmondo veoma slijedio i ljubio pisma Platonova«.

Budući da nam je ovdje interes prvenstveno upućen u smjeru egzemplificiranja estetičke refleksije, najbolje ju je demonstrirati konkretnim ekscerptima iz pjesničkih tekstova. Tako GIORE DRŽIĆ (1461—1501), generacijski mlađi od Marulića, prema ranije ugrađen smrcu, više nego karakteristično egzemplificira očit dominantan oblik mišljenja toga prijelaznog razdoblja, ukoliko smjera na poimanje ljepote. U pjesmi što počinje stihom *Gizdave mladosti i vi svi ostali naći je formulaciju:*

*Krštoj, višnji Bože, ne daj nad tom vilom
da igdar smrt može hvalit se svom silom,
zač kroz nje liposti mnozi se silimo
da tvoje milosti u raju vidimo...*

Ljepota ovdje istodobno posreduje dostizanje stupnja rajske radosti kao »božje milosti«, što ujedno valja protumačiti kako se ljepotom dopire do samoga bića Božjeg. Nije slučajno što se ljepota žene, dakle ovozemaljska, uspoređuje s anđeoskom, dakle nadzemaljskom i, konzekventno, nadnaravnom; no i obratno, ukoliko se baš očituje kao naravna.

*Kâ nam se angjel mni ne samo lipotom
nu svim što ne tamni, Bože, pred pravdom Tvom.*

Stupnjevanje ljepote stoga vodi u neizrecivo. Ljepota opčinja i zanosi, ali je neiskaziva, kako to čitamo u pjesmi *Sladoje*:

*Ne mogu t' skazat ni blizu lipos nje,
tijem volim mučat neg rijet od manje.*

Samo se po sebi razumije da su takve fraze u biti opća mjesta (loci communes), ali su činjenice, koje označuju akceptirani način mišljenja i, ako je dopušteno reći, formaliziranu idealizaciju.

Petrarkizam ubrzo, kao već formirana teza, omogućuje oporbu i protimbu — antitezu: antipetrarkizam. U hrvatskoj književnosti poetiku antipetrarkizma, kao nazor strukturiran oprečno petrarkizmu, reprezentira u svojoj zreloj dobi — MARIN DRŽIĆ (1508—1576), književna zvijezda prvog reda i prvog ranga (kad već, na žalost, našom krivnjom ne i s tolikom svjetskom glasovitošću). U komediji *Dundo Maroje* Držićeva Laura ne nosi slučajno ime Laura. Ona je zapravo... Anti-Laura. Ona nije ružna, ona je kurtizana! Bludnica. Novije interpretacije stoga upozoravaju: »Ne treba zaboraviti nesmiljenu realističnost kojom Držić u *Skupu* sentenciozno naznačuje što je zapravo po njegovu shvaćanju ljubav značila u to doba i u društvu u kojemu je živio: *Amor nije amor, zlato je amor...*«¹⁴ Isti smisao ima formulacija koja i te kako dobro pokazuje da ljepota u renesansnom shvaćanju nije bila jednodimenzionalno interpretirana samo kao nešto idealno i uzvišeno, nego višedimenzionalno, kompleksno i realistički.

*Dinar je gospodar svakojzi ljepoti
Žena će za dinar svaku stvar podati.*¹⁵

Držićeva poetika nije knjiški tradicionalna, no nije ni gola oporba. Proturječje, antitezu Laure i Anti-Laure, valja razumjeti (nikako ne uzeti doslovce analogijom) iz strukture antitetičkih Držićevih pojmova *ljudi od ništa, ljudi nahvao*, »ljudi koji smetaju svijet« (nevaljali ljudi) i *ljudi nazbilj*, koji su pravi, čestiti ljudi, onakvi kakvi bi trebalo da budu (ne tek idealizirani, nego kakvi bi trebalo da budu u zbiljskom svijetu), za koje doznajemo u glasovitom prolo-

*Nahve, Fardid - svijeta profec
uj prokleta ljubavi...*

gu *Dugi Nos, negromant, govori.* Otud onda i osebuju na zadaća komedije: »A komedija vam će otkrit koji su to sjeme tugljivo od mojemunskijeg obraza i ljudi odništa, od trimjed,^a nahvao, koji li su ljudi tihi i dobri i razumni, ljudi nazbilj.«¹⁶ Ali ovi »ljudi nazbilj« nisu pukom komediografskom, satiričkom antistrukturom, kao Laura i Anti-Laura, niti su knjiška idealizacija, desiderat, »kakvi bi ljudi trebali biti«, nego pokušaj da se ljudi shvate kakvi oni uistinu, zbiljski, nazbilj mogu i moraju biti, shodno renesansnom poimanju svijeta i života, čovjeka i njegovih »krijeposti«. A to možda najbolje izriče Pomet: »Ma se je trijeba s brjemenom akomodavat; trijeba je bit vjer-tuozu^b tko hoće renjat na svijetu. Kralj je čovjek od ljudi kad se umije vladat. Nije ga ima dinar^c, er vidim mnoge s dinarima potištene; nije ga bit doktor, er vidim mnoge te brigade fantastike; nije ga bit junak s mačem u ruci, er su ti većkrat ali ubijeni ali ih su pune tamnice; nije ga biti poeta ni komedije umjet činit, er tizijem svak ore i na svaki ga pijer hoće operat, kao bastaka,^d a umjesto zahvaljenja mu reku: 'Ne valja ništa, izdeni!', i da mu neprijatelji ostanu; nije ga bit mužik,^e er tizije družu čine pjet, kad veću volju plakat imaju. — Trijeba je bit pacijent^f i ugodit zlu brjemenu da se opet dobro brjeme uživa.«¹⁷

Zanimljivo je pri tome, a i važno, da pristup zbilji kao i umjetnosti dobiva u Držića jaku crtu subjektivnog, ljudskog, individualnog pristupa, od kojeg je ovisna interpretacija; kod estetičkih fenomena doživljaj, gotovo neka vrsta »afektivne udešenosti«, povoljnog nastrojenja, »Einfühlunga«. Držić opominje gledatelje i slušatelje, ukratko publiku, završavajući *Prolog* za »Dunda Maroja«: »Drugo neću rijet, neg vas ću molit — s ljublježivijem srcem čujte i vidite,

^a Vrijedan tri bakrena (»mjeden«) novčića, tj. gotovo ništa.

^b Virtuoz, umjetnik (sa specijalnim odnosom spram vremenskog pojma »vrline« i »krijeposti«).

^c Nije dovoljno imati novaca, dinara, tj. biti bogat.

^d bastak = nosač, služnik, trkonoša

^e mužik = muzičar, glazbenik, pjevač

^f pacijent = strpljiv, trpeljiv

er ako nas uzljubite, i mi i naše stvari drage vam će bit; ako li inako učinite, i lijepa komedija kazat vam će se gruba, što će vaš grijeh bit a ne od komedije.«¹⁸

Za renesansno doba ovo »prebacivanje« vrijednosnog težišta na publiku i doživljajnu sferu smion je podvig. A da je Držić imao smionosti, dokazuje ne samo komedijama, estetičkim poimanjem, nego i urotničkim svojim konfliktom i — emigracijom. No i Pometovi nazori, Držićev »makijavelizam«, kao i kompletna Držićeva poetika fundirani su duhom onoga doba. Interpreti potvrđuju: »Pometov pogled na svijet i akcija koju taj pogled nadahnjuje zasnivaju se na stavu spram dvjema temeljnim kategorijama renesansne filozofske misli, koje se prema odgovarajućim latinskim nazivima zovu *fortuna* i *virtu*.«¹⁹ A s tim je onda vezana i kvalifikacija: »Pomet je, dakle, simbol novog vremena, prototip u kojemu je ostvarena ona *dignitas hominis* renesansnog čovjeka, *vjertuo*, što znači sposoban pojedinac, obdaren vrlinom koju određuje prirodna vrijednost, individualna moć, snaga, inteligencija, vještina da se u pravom času postupi energično i mudro na svoju korist, da se dosegne ljudski sklad.«²⁰

Ali ni Pometova filozofija ni Držićeva poetika nisu ostavili ravnodušnim ondašnji Dubrovnik. Sva je prilika da se Držić i zbog njih, kao i zbog političkih razloga, dokopao — neprilika. Tako se osim uobičajenih ondašnjih pohvala pjesništvu i pjesnicima pojavio i — obrane.

MAVRO VETRANOVIĆ (1483—1576), često bilježen i kao Vetrančić-Cavčić, pjeva stihovanu obranu *Pjesanca Marinu Držiću u pomoć*. Poziva Dubrovčane da ne pogriješe »kriva suda ne čineći«, »koreći ga takoj prava«. Braneći Držića, Vetranović podsjeća Dubrovčane na njegove vrline i pjesničke zasluge — pozivajući se na darove muza, kojima se Marin služio na čast i slavu Dubrovnika, više nego na svoju. Muza Držića opominje, zahtijeva od njega »neka rajске pjesni poje«, ukazujući mu i pravi put »da s razlogom pjesni sklada«. Vetranoviću su Muze argument obrane javnog rada kojemu je Držić posvetio svoje sposobnosti — što mu ih je »zvijezda dala, pod kojom se na svijet javi«; one iste Muze, kojima će se

Vetranović za sebe požaliti da su »uzrok vas« što je ostao »sam vajmek hodeći bez družbe po sebi« (*Pjesanca Muzam*). Vetranović je na temelju vlastita iskustva, no vjerojatno i kao čovjek koji je u hrvatski jezični medij među prvima unio koliko god je više mogao ideja humanizma (što su inače pripadale latinitetu), zahtijevao — slobodu stvaranja. Može se činiti čudnim, ali je baš tako. Vetranović pače pretpostavlja da je svaki drugi artifex već ima, pa na primjer i pengatur (slikar) može »kako hoće da sve penga«, dok je takvu slobodu pjesnicima tek potrebno izvoštiti. Zato i pjeva Vetranović tri kratke strofe pod naslovom *Pisanca u pomoć poetam*. Pjesmu valja smatrati znamenitom, osobito posljednju kiticu:

A poetam čes pogodi,
neka slijede mužu svoju,
da na volju pjesni poju,
kako hoće u slobodu.²¹*

Znamenito je u citiranoj Vetranovićevoj pjesmi što se oslanja na Horacija, što je uglavnom interpretativno propušteno registrirati — a važno je: antika postaje uzor uz paralelna osvještavanja estetičke refleksije.

Noviji su interpreti upozorili na neke dosad manje poznate komponente Vetranovićeva pjesništva u kojima osim literarnog izraza valja očitati estetičke opservacije njegova poimanja ljepote i umjetnosti. Marin Franičević primjerice upozorava na invokaciju *Pelegrina*, zatim na *Pjesance Orfeu, Apollu, Muzam, Arionu, Lovorici*, stihove *Svijet i moje pjesni*, pa i druge²². Ivan Slamnig u knjizi *Svjetska književnost* navodi zanimljivu komparaciju: »Poliziano piše *Favola d' Orfeo*, lirski i svjetovni igrokaz, u odlomcima poganski raspjevan. Orfej se u srednjem vijeku shvaćao kao prilika Krista i njegova silaska nad pakao, on je *dobri pastir* jer miri divlje zvijeri. U renesansi dodat je alegorički smisao moći umjetnika. To je zacijelo privuklo i našega Mavra Vetranovića, koji je imao osjećaj za položaj umjetnika u društvu,

* kob, sudbina

da napiše svoj *Orfeo*, po kojem je autor prvog hrvatskog svjetovnog igrokaza, koji je srodan Polizianovu, premda nije imitacija.²³

Ono što je Vetranović izricao direktno, i na stannovit način u teoretskom, tako reći filozofskom, obzoru (prema stihovima), izrazit će HANIBAL LUCIĆ (1485—1553) obazrivije i, mogli bismo reći, u aspektu egzistencijalnom, no i socijalno-ekonomskom. Pišući jednu od svojih poslanica Jeronimu Martinčiću (*»Pisni razlicim prijateljem«*) upozorava ga:

*A ti znaš (u knjige štio si) tko će pet,
Tribuje da brige nisu mu na pamet.²⁴*

No dok se kod Vetranovića prepliću dvije tradicije, tradicija srednjovjekovna i tradicija latinizeta oživljene antike i humanizma, kod Lucića je novi duh evidentan, odnosno prepliće se tradicija humanizma s punim renesansnim inovacijama. Estetika se Lucićeva ocrtava u fragmentima njegovih stihova i proznih rečenica vrlo jasno. Lucić, pisac one najpopularnije pjesme našeg petrarkizma, one slavne *Jur nijedna na svit vila*, slavitelj je i pjesnik ljepote, prije svega ženske ljepote svoje »vile«, svoje »gospoje«. Ako se s tih stihova uspješno skine zavjesa nedobronamjernog nerazumijevanja, privid prašine arhaičnosti, i kad se shvate u njihovu povijesnom kontekstu, tek tada nesuzdržano poklonstvo pred ljepotom dobije svoj puni sjaj. Konvencionalnost je mogla nastati poslije, no u ono doba misao i doživljaj imaju znak autentičnosti, jer se u svom jeziku ne izriču stoti put ponovljeno, nego se prepuštaju u valovima povijesne prvine, pa iskazi u svojoj formalnoj virtuoznosti zajedno s njihovom provenijencijom ne mogu biti dovedeni u dvojbu.

*Jur nijedna na svit vila
Lipotom se već ne slavi,
Jer je hvale sve skupila
Vila kâ mi sarce travi.*

*Ni će biti, ni je bila,
Njoj takmena kâ se pravi.
Lipotom se već ne slavi,
Jur nijedna na svit vila.*

Superlativni ton je pravilo, svaki put kad je povezan s deskripcijom ljepote:

*Vidit ćeš vira da moja nathodi sve virnosti
Kakono, vilo, i tvoja lipota sve-liposti.²⁵*

Ali, osim što ljepoti pripada visoko mjesto, njena je bitna odrednica još i — ljubav.

*Da jere od svita sve dike, sva blaga,
Vridnostju nadhita tva lipost pridraga,
Evo me primaga ljubav ka pod sobom
vas ovi svit podlaga, da venu za tobom.²⁶*

Ljepota i ljubav, koliko god bili konkretni, ovozemaljski, pa i tjelesni, označuju renesansne novoplatoničke principe, čiji su obrisi razaberivi u Lucića. Ljubav i ljepota nisu samo petrarkistička »opća mjesta«, nego su tipična sprega pojmova renesansne estetike: ljubav otkriva ljepotu, a ova je sama put spoznaje. Otud se ljepota i javlja kao gravitaciono polje duhovnog kretanja, kao središte gdje se okupljaju vrline:

*K tomu je velik broj izvarsnih kriposti
pridružil se k tvojoj anjelskoj liposti.²⁷*

Pripiše li se liposti anđeoski karakter, onda je to ukazivanje na onosvjetsko podrijetlo ljepote što nalazimo i kod prethodnika. U Lucića ostaje neizrečeno u poeziji kako to podrijetlo kompleksno valja shvatiti, ali da ljepota osim svoje ovozemaljske ima i svoju idealnu, posve platonističku dimenziju, izriče Lucić doslovno — u proznom predgovoru prepjeva *Pariž Elini*, pišući Jeronimu Martinčiću pozdravljenje: »a što no samo sobom jest lipo, u što hoć' da obučeš grubo sasvim biti ne more«. ²⁸ Nije li to utjelovljenje ideje ljepote?

Lucić je na kraju svoga kanconijera stavio upozorenje za svakoga »tko bude štil moje bludne ove pisni« kako je spoznao prolaznost ljepote i ovozemaljskih radosti.

*Svitovna da je slas kako san ki laže
I biga onâ čas u kâ se prikaže.²⁹*

Ali on ih ipak nije smatrao »porodom od tmine«. Lucić je naprotiv »nadvor tej pisni otpravil« zato da upozori svakoga, tko još nije iskusio prolaznost užitka i nevolje ljubavi, da bi ga potaknuo na spoznavu

*Neka bludna dila tašćinu prî vidi
Nego mu pak sila bude da se stidi.*

No ima u tom renesansnom didaktizmu, u toj pedagoškoj intenciji, stanovite dovitljivosti, možda lukavstva. Upućuje na to isprika Lucićeva kojom se ispričava što je »onu bludnu knjigu« Ovidijevu »z latinske odiće svukši, u našu harvacku nikoliko jur vrimenta... priobukal...«. Moglo bi se prigovoriti, misli Lucić, što je lijepa Elena (Helena) doduše bila »ako je pismom virovat« (!) »izvarno lipo i uljudna dali (= ali; op. Z. P.) bludna i nepoštena«, te da Ovidijeva »taj knjiga u mnogo lipo složenih besidah grube nauke... uzdarži«. Lucić se opravdava poučnom namjenom, a to je posve u skladu s duhom renesanse. »Razmislih dopokom da ne inako svakoj ženi kâ hoće da poštenje svoje ubrani nego kako i onomu kî hoće grad sagradit, potribno jest znati sve pute i načine kojimi bi mogli neprijatelji podarvat ga za neka umi sve tej pute i načine zapričiti.«³⁰ Možda je to dosjetljivost Lucićeva, no može biti »dvojestvo«, koje nekad nije značilo nedopustivu diskrepanciju nego naprotiv stanovit pluralitet, u kojem je tek moguća harmoničnost, skladnost. Obje su solucije podjednako — renesansne.

Dilemna situacija kod Lucića ipak nije privid. Kao što je Marulića uznemirivalo preplitanje principa dviju različitih epoha, tako i Lucića uznemiruju različiti svjetonazori, dva različita koncepta. Pa dok ih u vlastitoj poeziji donekle pomiruje, ili se izjašnjava, u prepjevima razlike u pogledima jednostavno stoje međusobno nasuprot. Prevodeći Ovidija, *Pariž Elini*, kaže:

*Odvika pravedno ovo jest rečenje:
Ne stoje zajedno lipost i poštenje.³¹*

Prevodeći pak Ariosta Lucić izriče usporedbu ljepote i vrline, koja je i dobrota i um, razum, razbor:

*I, evo, ne vim reć, oda dva taj dobra:
Ali si lipo već, al umna i dobra?³²*

Razrješenje se stoga nalazi na »neutralnom« terenu poučnog i utilitarnog, što je podjednako tradicionalan kao i renesansan princip. Pišući *Francisku Paladiniću, pozdravljenje* kao uvod za *Robinju* Lucić ne mimoilazi upravo načelo poučnog i utilitarnog. On za *Robinju* smatra »da stvar u sebi (istom da bi načinom ne lihala) ne more nego s koristi biti ljudem«. Uostalom, Lucić za dramsko pjesništvo načelno smatra, držeći svoju *Robinju* također dramskim tekstom (u tri skazanja): »Takove bo te pisni u pridnje vrime iznaštene biše, i općahu se puku prikazivati samo na konac (= običavahu se prikazivati puku samo sa svrhom; op. Z. P.) da — razlike družih kriposti i pomanjkanja slišajući i gledajući — svaki sam sebe i život svoj umiti (= umjeti) bude bolje prociniti i srediti.«³³ Ne treba se, naravno, ustručavati u petrarkista i leutaša, platoničara Lucića, u navedenim formulacijama čuti odjeke Aristotelove definicije tragedije, odnosno, njene transformirane dijelove.

Osim načela poučnosti, uz korisnost inkorporiranu također u temeljni estetički koncept, Lucić dotiče i jedan čisto estetički, mi bismo u moderno doba rekli čisto formalni estetički princip. Smatrajući, naime, da *Robinja* »ne more nego s koristi biti ljudem«, u zagradi — dakle ipak je to smatrao potrebnim — dodaje: »istom da bi načinom ne lihala« (lihati = biti slab, oskudijevati, ne imati dovoljno; način = načinidba, naprava, vještina, ukras). Lucić, dakle, kao pravi pjesnik, premda smatra da ono »štoto samo sobom jest lipo, u što hoć da obučeš grubo biti ne more«, ipak vodi brigu o pjesničkom izrazu, za koji se ovako posredno može zaključiti da mu nije samo vanjska »odića«, puka izvanjska forma. Posvećujući pažnju tome kako je pjesma načinjena, »načinu«, »načinbi«, Lucić nam zapravo kaže kako mu ipak lebdi pred očima specifično estetska struktura pjesmotvora, pa možda i pjesništva uopće; nije za nju ni slijep, ni spram nje ravnodušan.

Problemi poetike i pjesnikovanja, kojima je bio zaokupljen PETAR HEKTOROVIĆ (1487—1572), također Hvaranin, drukčiji su od Lucićevih. Njih se dvojica, »iako su uglavnom živjeli u istim prilikama i u svojim mlađim godinama imali istu sudbinu — među sobom razlikuju ne samo po poeziji, nego i po odnosu prema životu. Dok je npr. kršćanstvo u Lucića egzistentno samo utoliko ukoliko mu je nametnuto stoljećem, i, naravno, prostorom u kojem se kretao, dotle je ono u Hektorovića trajno prisutno u književnim, kao i u životnim djelima« (Marin Franičević)³⁴. Hektorović to iskazuje i za svoju poetiku uklanjajući se — marulićevski — humanističkim antiknim uzorima:

*Zaman je muže zvat i boge poganske
Potrebno je iskat načine karstjanske.*³⁵

S Lucićem ga ipak vežu srodne misli o uvjetima stvaranja, tek što su kod Hektorovića izražene možda više psihološki, egzistencijalno.

*On pjesni ne tvori kî mučan pribiva,
Koga žalos mori, kî stoji pun gniva,
Pjesance ne sklada negli u pokoju
Od tih kî nazada odmeću zled svoju,
Jer gdi je nevolja tuj razum odbigne
Naša stvar najbolja, a zlo ga dostigne,
Ja ne vim tko bi znal nevoljno me stanje
Bi l' igdar mene zval pjesni na spijevanje.*³⁶

*Tko bi mogel pjeti u takom življenju
I sreću ne kleti u tomem cviljenju?*³⁷

Za svoje tvrdnje Hektorović ima objašnjenje što ga eksplicira u istoj Poslanici, koja je *Odgovor Nikoli Nalješkoviću*:

*S tilom je savezan, kako znaš, s našijem duh,
Toli moćno stezan da mu je na posluh,
Ter jedan kad čuje da se drugi smuti,
On se ne raduje, jednako sve ćuti.*³⁸

Ova čvrsta veza duha i tijela ne samo što uvjetuje oblike života, nego utječe i na umjetničko stvaranje;

dakako, po Hektoroviću, negativno, pa to i sam saopćava prijatelju, smatrajući svoj talent ionako skromnim.

*Zatoj se ne čudi tvoj razum pošteni,
Jer boles i trudi skратиše moć meni,
Ne samo meni, dim, i momu živjenju,
Nu mojijem pjesnem svim i malu umjenju.*³⁹

Osim lamentiranja i horacijske želje poživjeti *procul negotiis* Hektorović, Petrus Hectoreus, pod stare je dane, kako piše u Poslanici *Dum Mavru Kaluđeru, Dubrovčaninu*, »pisni i skladanja odlučiv pustiti« zapravo smatrao »za me nijesu pjesni, sjeda je sva brada« (*Odgovor Nikoli Nalješkoviću*)⁴⁰. S Vetranovićem ga veže ozbiljnost poznih godina, zrelost i staloženost naziranja, te u estetičkom pogledu sposobnost zapaziti, doživjeti i uživati ljepotu prirode; ljepotu, koju je u ovozemaljskom smislu otkrila za europsko novovjekovlje tek renesansa.

Hektoroviću se ne može pripisati nekakva tipično renesansna »pobuna protiv autoritetâ«, kojima je on uistinu bio sklon, ne zazirući doduše ni od novina: »Oh, slasti velike! Oh novoga drumâ!«⁴¹ Ali on je racionalist, on ima povjerenje u razum, koji mu je »naša stvar najbolja«, te mu je razum važniji od autoriteta, protežući se na sve, pa i u estetsku sferu: »jer padaju autoriteti — piše Hektorović u Poslanici *Izvršnomu umjetnosti i medicine doktoru g. Vincencu Vanetiju* — ondje gdje progovara razum; ni svi ljudi svijeta (bili ne znam kako veliki) ne mogu nevaljalu stvar napraviti kreposnom. Ja imam za mnoge od njih opravdanje (tj. za one koji oponašaju uzore — op. Z. P.) — jerbo ne upotrebljavajući mjerilo razuma niti misleći drugo, čini se pojedinom lijepim raditi ono što vidi da svi drugi rade. O kad bi znali koliko štete priroda čini smrtnicima zbog toga, jamačno bi se veoma začudili.«⁴²

Na istom temelju, na odnosu spram istine i zbilje kakva jest, temelji se onaj poznati »realizam« Hektorovića; osobito njegova *Ribanja i ribarskog prigovaranja* (prvo izdanje 1568). Na retoričko pitanje »zašto nisi sam od tvoga uma kojegodi bugarščine i pi-

san izmislio i složio, nego si pošal one stvari ke i dru-zi umiju povidat?« Hektorović daje svoj poznati odgovor: kako je želio i nastojao »dati na znanje sve ribanje moje i vaš put moj pravom istinom onako kakov je bio ne priloživ jednu rič najmanju, jer se inako nije pristojalo ni onomu komu pisah ni meni koji sam pisal, budući mi draga bila vazda istina u svemu...⁴³ Hektorović u toj istoj *Poslanici Mikši Pelegrinoviću*, datiranoj 1550, opširnije obrazlaže svoj postupak i svoje stanovište: »Zatim jošće vim da zna tvoja milost kakono Latini darže (pravo i dostojno) historiju za rič istinu, jere joj stavljeno jest ime od one riči koja se zove histor, ča zlamenjuje vidinje ali poznanje, a to zač niktor ini ne piše tej stvari nego tko ih je vidio i poznao. Tako ti i mi i sve strane našega jezika... darže i scine bugarščice za stvari istine, brez sumnje svake, a ne za lažne kako su pripovisti nike i pisni mnoge.«⁴⁴

Svojevrsno mjesto u ovom sklopu estetičkih fragmenata zauzima Zadraniin PETAR ZORANIĆ (rođen 1508, datum smrti nepoznat). Njegove *Planine*, Venecija 1569, nisu, naravno, neki specijalan estetički traktat, a niti se može reći kako Zoranić eksplicitnije od ostalih starih pisaca izražava svoja estetička i poetička shvaćanja. No budući da su *Planine*, za ono doba relativno ekstenzivna, upravo začuđujuće velika proza ekspresivne, suverene i visoko kultivirane ikavice, »prvi hrvatski roman«, kako ga mnogi nazivaju, bilo je u njemu jednostavno dovoljno prilike da se tu i tamo češće progovori o estetičkom poimanju. Ne s izričitom namjerom, ne razvijajući teoriju kao traktat, nego usput, pa ipak. I Zoranić je to doista učinio. Tekstualno »usput«, ali pojmovno koherentno. U pogledu estetičkih nazora, međutim, kao uostalom i s obzirom na umjetničku i kulturnopovijesnu vrijednost, nije Zoranić do danas dovoljno aktualiziran, pa ni afirmiran na zadovoljavajući način.

Uvodna posveta i svršetak »romana« datirani su, pa je stoga vrijeme nastanka točno poznato: od »misseca cvitnja« (svibnja, maja) do »zrilovića miseca« (rujna, septembra) 1536. godine. Inače bi, prema godini objelodanjivanja tiskom, Zoranića valjalo svr-

stati poslije Dinka Ranjine, i povijesno i redosljedom, što bi u oba slučaja bilo čudno.

Zoranićevo je djelo u cjelini stjecište brojnih ondašnjih utjecaja, suvremenih, a i tradicionalnih: prožimlju ga kretanja humanizma i renesanse, tu je duh novih ideja, tu je Italija s klasičnom grčkom antičkom zajedno, žive još tragovi srednjeg vijeka, no tu je istodobno snažna, krepka, posve nova nazočnost vlastite domovine i jezika: hrvatske muze, vile Hrvatice, kako je naziva u poznatom *Perivoju od slave* (cap. XX). Ali ta stajališta kod Zoranića nisu ekstremna, Zoranić nije obarao autoritete, držeći se očito principa prave mjere, tražeći sklad i u tom bitno sličan vili, za koju spominje da ju je sreo već na početku putovanja, »vilu jednu, ka po običaju hrvackom gizdavo dali počteno narešena biše«.

Ponajprije, Zoranić — navodeći Dionizija — kaže kako za lijepim i dobrim sve čezne, *pulchrum et bonum omnia desiderant*, pa je moguće pretpostaviti da lijepo i dobro poistovjećuje. Premda поблиže ništa ne govori, može se također pretpostaviti da je izbor autora i citata po ukusu toga doba, ukoliko je riječ o stapanju novoplatonizma i kršćanstva kod Pseudo-Dionysiusa (Dionysios Areopagita).⁴⁵

U duhu je vremena, te poetičkih doktrina koje u to doba cvjetaju, i Zoranićevo povezivanje, spajanje ljepote s ljubavi. Za takvu tezu ima mnogo tekstualnih potvrda, pa je dovoljno podsjetiti na stihove na istome mjestu, gdje je i spomenuta marginalija (cap. VI), zatim na stihove (cap. VIII), dakle Jerlava i Slavka, i dr.⁴⁶ Petrarkizam, slavljenje ženske ljepote, sve je to tu, te ima, osim stihova, kojih je u to doba i u nas već prilično velika masa, standardizirani opis ženske ljepote — u prozi, na našem jeziku, što baš doista u to vrijeme nije čest slučaj.⁴⁷ Samo, dakako, bit će u pogledu tog slavljenja ljepote i korektiva, ne tek petrarkističkih nego baš s direktnom aluzijom na Petrarca, svejedno da li ozbiljnih ili formalnih, ili čak i dobrohotno ironičnih: »ne telesne ljepote i gizde hvalim i čtuju da duhovne kriposti slavim i poklanjam«⁴⁸. Ali, sve ima svoju dob i vrijeme.

Međutim, ono što Zoranićevu prozu čini posebno zanimljivom i za estetičku teoriju jest izgrađena poe-

tika, odrednice stanovitog njegova jasnog poimanja umjetnosti, odnosno (pjesničke zadaće.) Još uvijek je tu srednjovjekovnih septem artes liberales koje izrijeком spominje⁴⁹, no ipak i nešto drugo. Tek su najnovija istraživanja ukazala na organsku djelotvornost osebujne praktične, no i teoretske poetike, ondje gdje se prije nije prodiralo dublje od mjestimičnih površinskih shema, s očito neopravdanim žaljenjem na nerazvijen jezik⁵⁰.

Dakako, Zoranić, podjednako u duhu vremena kao i dobre tradicije, smatra da pjesništvo — poučava. Kad u poglavlju XIV niže »petja na promin razlika i lipa«, i kad »sva družina jure, ča mi je vidit, sita petja i pripovisti ljubvenih jest«, onda, za promjenu, smatra uputnim, potrebnim »pojući kriposno družinu ovu svistiti« (= poučiti, opametiti; pa i moderan jezik u ideološkom smislu kaže: osvještavati, osviještiti)⁵¹. Naravno da su ona pjesma i pjevanje još i — korisni, budući da je izričito rečeno kako Rajko i Svitko »ne samo hitro da i umićno i korisno peti umiju«⁵².

Težište je, gotovo bismo rekli opsesija Zoranićeva, u nečem drugom: on zahtijeva izvrsnost pjesme, dotjeranost, njenu vrsnoću, a pjesnik i pjevač moraju dobro svladati svoju vještinu. Nakon što je Zelenko (cap. VI) uz gusle dovršio svoju pjesmu (u kojoj također ima estetički zanimljivih zrnaca), Zoranić kaže kako je ona zabljesnula pred ostalim, ranije netom pjevanim pjesmama: »Kako udunuti vagljeni pri goruću ognju, ali kako kad žarko sunce isteče sve zvizde pomrknu prid vekšom svitlostju, tako pismijine pri ovoj biše. Velika umićstva i velika tega zaista vidi mi se da ta pisanca bi, jer lipote ali stvari u ljudstvu prilične vele hitro i s načinom složene bihu u njoj, ke ja mnju da nigdar podobnije rečene jesu (= nisu) ...«⁵³ Kroz cijelo, naime, djelo Zoranić neprekidno ponavlja kao pozitivan atribut, ocjenu, vrijednosni sud o pjesmi, ako je pjevanje, bilo govoreno ili pjevano, »umiće i ljupko narešeno«⁵⁴; »narešen poj i umićo složen« zaslužuje odobravanje i visoku ocjenu⁵⁵, pa kad je pjesma »hitra i umića«, sasvim je razumljivo da »od svih bi pohvaljena«⁵⁶.

Zoraniću je stalo baš do tog »velika umićstva i velika tega«, jer ako su pjesme »vele hitro i s načinom složene«, onda su i uspješno »ljupke« i »narešene«, rekli bismo danas umjetničke su i lijepe. Ali ne smiju nas varati naši suvremeni pojmovi. Valja upozoriti na potrebu hermeneutičkog pristupa toj seriji riječi, kojima značenja suvremeni urbanizirani čitatelji pogrešno tumače ili ih, na žalost, doživljavaju kao tuđ i nekakav »mrtav« (zastario!?) jezik. A riječ je o »zaboravu bitka«, o izgubljenim značenjima, o jednoj povijesnoj strukturi smisaonosti. Neka ovdje bude dovoljno samo naznaka da niz citiranih mjesta cilja isto smisaono središte, ali svagda u nijansama diferencirano, dok su razlike tako reći neprevodive našim suvremenim jezikom, koji se pokazuje siromašnijim. Tako npr.: umićstvo = umijeće, vještina, znanje; teg = posao, rad, izradba, umijeće; način = načinba, umijeće, vještina, ukras; umićo, umićno = vješto, znalčki, mudro, umješno (a bit će i — umjetno)! S tim je u vezi onda nareha, ureh = ures, nares, nakit, naredan — lijep, skladan, zgodan; dok lipost, kripost, krasost itd. čine posve drugu smisaonu sferu. Nazočni su tako u jeziku čitavi kompleksi europske kulturne tradicije, pa ih samo treba prepoznati.

Spomenimo još neke. Odmah na početku Zoranić će (u posveti) upozoriti da će svoje književno djelo izvesti »pod koprinom«, što će reći slikovito, s prenesenim značenjima, ili, budimo sasvim precizni — u alegorijama. No ta teza i nije tako bezazlena, pa pokazuje dublju tradiciju. Pretkraj cap. XXI navodi latinski *Veritas est alegorica, quae intelige* (Istina je alegorična, što shvatiti!).

Problemima »umjetničke istine«, smijemo li to u njegovo doba tako nazvati, Zoranić se vraća nekoliko puta. Prastaru tezu da pjesnici ne govore istinu iznijet će Zoranić već u posveti, smatrajući da grčki pjesnici, opjevavajući grčku zemlju, domovinu svoju, pretjeruju i ne govore istinu; »Veći dil lažući, pisci njeje u razlike pritvore kriposti pišući rese«⁵⁷. No isto tako zna da »istinitost« nije uvjet dobroj pjesmi, pa u cap. XIV nije pastirima Sladoju i Dragoljubu zamjereno poslije pjevanja, »jer svaki od vas rekal

je ono, ča, akoprem istina ni, dali (= ali) prilično je⁵⁸. Ako pak vjerujemo kad rječnici kažu da riječ *priličan* znači »prikladan«, »podoban«, no i »vjerojatan«, onda prema ovoj posljednjoj riječi znamo da je i to tradicionalni kompleks problema i rasprava oko teze prema kojoj Aristotel razlikuje povijest i pjesništvo prema onome što se doista dogodilo i onom što je samo vjerojatno.

Ima međutim mjesta koja nisu sasvim klišeizirana i pripadaju jednom načinu mišljenja, iskustvu, neposrednoj spoznaji, više nego standardima ove ili one tradicije. Zoranić to vrlo jednostavno formulira kad kaže: »Tužba aliti narikanje, ko izgovori Vilslav, svih nas proplakati čini.«⁵⁹ Zoranić očito želi reći da pjesme, pjevanje i pjesništvo stoje u nekom odnosu spram osjećaja, spram čuvstva: izriču ih i djeluju na njih, prouzrokujući ih. Još jedno svojstvo pjesme i pjevanja, njihov tako reći viši oblik, apostrofira Zoranić kad poslije pjesme Sladmila i Plinka, u ime pohvale, napiše: »I da znate, da bih vas i rojstvo vaše ne znal, mnil bih da ste iz nikih plemenitih gradov poj izveli, jer ne samo način gizdav od poja ukazali ste, da i nutrnje dumboke misli izveli ste.«⁶⁰ Premda ovdje Zoranić ipak smjera na velike uzore, kojima se poslužio, valja naglasiti tezu da ne misli samo na »način gizdav od poja«, na »umiće« i »hitrinu«, do čega mu je i te kako stalo, nego, eto, i na nešto drugo. Danas se aluzija »nutrnje dumboke misli« može komu činiti banalnom, no u Zoranićevo doba imala je takva tvrdnja kompleksno, određeno, pa i doktrinalno značenje. Smisao.

U tom kompleksu poimanja izrečeno je onda i uvjerenje Zoranićevo u *Perivoju od slave*, nakon što je razgovarao s vilom Hrvaticom. On je naime uvjeren da i u njegovu narodu ima ljudi sposobnih za više oblike znanosti i umjetnosti, pa nakon što uzdahne »ah, nepomnjo i nehaju jazika hrvackoga!« (Nota, o Dalmata!), nastavlja znamenito ovo mjesto gdje vila govori: »Znam da Hrvat mojih ne jedan ali dva, da mnozi mudri i naučeni jesu ki sebe i jazik svoj zadovoljno pohvaliti, proslaviti i naresiti umili bi, da vidi mi se da se manom (= sa mnom) pačeli sobom sramuju i stide. I prem ako ki poje, ali piše, u jini

tuji jazik piše i poje; da jino ni, znaj, neg nepomnja od kriposti.«⁶¹

Napokon, spomenuti je kako interpretatori ukazuju, osim na prepoznatljive oblike, poimanje pjevanja, dakle i pjesnikovanja, »gdje Zoranić naslućuje i jednu drugu, poetsku istinu«⁶², na još jedan oblik Zoranićeve neposrednosti, u kojoj se i pjevanje shvaća neposredno, kao neposrednost, neposredna srdačnost, a ne nužno i uvijek baš »narešeno« i »prihitro«:

*Zamirit mi nemoj, ako ni narešen
dostojno ovi moj poj ni prihitro složen,
da kako je srčen, pun dvorne ljubavi,
prid tebe bud shranjen v umiljenoj stavi.*⁶³

Tako je mogao Zoranić i svojim *Planinama* i pjesmi namijeniti zadaću »Rač svitu svidočit«⁶⁴. Svitu svidočiti pisnima . . .

3.

Da je većina djela »lijepe književnosti« starog Dubrovnik napisa lijepim zavičajnim jezikom, u stihu, a učene knjige, rasprave i traktati latinskim i talijanskim jezikom, nepotrebno je ponavljati. Možda je tek uputno napomenuti da je ta tvrdnja odavno poznata, tj. prilično stara. Antun Mažuranić (1805—1888) oko sredine 19. stoljeća piše *Kratak pregled stare literature hrvatske* gdje kaže: »Dubrovčani služili su se jezikom hrvatskim samo u posebnih, domaćih i seoskih poslovih, ter zato gojahu pjesništvo kao stvar od raskošne, samo za ugodnu zabavu i razgovor u svojih obiteljskih kruzih: a što god je ikoliko udaralo u kakvu ozbiljnost, bilo ono u općih njihovih skupnovladnih, sudbenih i posebnih poslovih, kao također u stvarih na kakovu mu drago znanost spadajućih, u svemu onom služili su se latinskim i talijanskim jezikom.«⁶⁵

Fond je činjenica jedva bio, kasnije toliko i tako dopunjen da bi mogao naročito mijenjati navedenu tvrdnju. Pa ipak, s modernijeg stajališta neće biti točno smatrati kako u hrvatskoj renesansnoj litera-

turi ništa teoretski relevantno nije izrečeno prozom narodnog jezika. Suprotno dokazuju estetički fragmenti toga doba izrečeni u narodnom jeziku. No ima i kraćih cjelina! U pitanju je, naime, modus pristupa, metodologija. Uostalom, već je Zoranićeva pripovjedna proza i te kako važna iznimka, s tim da valja uzeti u obzir i druge prozne tekstove.

Malobrojne su knjige stare dubrovačke, a onda i cijele priobalne renesansne književnosti, koje su se pojavljivale bez nekog predgovora ili nekoga drugog uvodnog proznog prologa: pozdrava, objašnjenja, posvete, upute itd. Nimalo izuzetan fenomen. Shvaćeni su tako i poslije kao neka vrsta popratnih pojava. Vidjemo ih već kod Marulića, Lucića, pa i drugih. Takvi su tekstovi upotrebljavani uglavnom samo kao kulturnopovijesna građa, izvor informacija, no nerijetko su i zanemarivani. Međutim, ako metodički promijenimo svjetlo i obzor promatranja, pokazat će se da dio tih starih tekstova ima samorodan književni, a onda i teoretski karakter. Pri tome odmah postaje uočljivom činjenica: stanovite misli, teze i tvrdnje apstrakcije, teoretske interpretacije i konkluzije, pa i doktrine, izrečene su prozom u narodnom jeziku. Nije se njegovala znanost, sustavno i kontinuirano, ali se u narodnom jeziku ipak okušala teoretska eksplikacija. Kao pokušaj makar, ogled. To nisu ekstenzivno i sveobuhvatno koncipirana razmatranja, no čine male cjeline u kojima se ogledaju nazori pisca i njegova doba, više ili manje izvorni, a isto tako i preuzeti, s više ili manje interpretacije. Poneke od njih, uzevši u obzir baš prozne tekstove, mogli bismo — uvjetno — smatrati esejima.

Da ova kvalifikacija nije svojevoljna, da nije ovdje ad hoc izmišljena, moguće je potkrijepiti analogijom spram specifične vrste latinističke književnosti, o kojoj tankočutni erudit Mihovil Kombol kaže: »Epistolografija, koja je kod velikih humanista imala često značenje današnjih članaka i eseja, bila je i kod nas razvijena, i kada jednom bude izdana i sređena, sačinjavat će znatan dio naše humanističke književnosti.«⁶⁶ A što vrijedi za epistolografiju, latinističku, vrijedi dijelom i za stanovitu vrstu teksto-

va, ne samo u stihu, nego baš navlastito proznih, pisanih narodnim jezikom.

Uvjetno, na netom apostrofirani način, esejom, ogledom, koji nije bez teoretskih dimenzija, valja smatrati uvodnu proznu posvetu što je DINKO RANJINA (1536—1607) piše za svoju knjigu Pjesni razlike, Firenza 1563. Uputio ju je svome rođaku Mihi Menčetiću, unuku glasovitog u nas Šišmunda (Šiška) Menčetića.

Dinko Ranjina pjesnik je i dubrovački patricij kojega poslije povratka iz Italije Dubrovčani nekoliko puta biraju za kneza; ugledan građanin, kojeg je Nikola Gučetić odlikovao time što ga uvrštava u sugovornike dijalogu *Dello stato delle repubbliche*. Ranjina, posvećujući *Pjesni razlike* Mihi Menčetiću, smatra da postupa, kako sam kaže, »po običaji staroj i sadanjoj od svijeh spjevalac, ki svoja pisma komu god vazda u darov daju«⁶⁷.

Tekst je relativno kratak, no ipak dovoljno ekstenzivan da u njemu bude prezentirana, odnosno razaberiva, estetička pozicija. Izloženi su neki temeljni nazori onog doba najvećma u duhu platonizma, istančanim načinom, negdje možda s ponešto emfaze i patetike, no mjestimice mirno i oštromumno — pozivajući se na primjere i stare autore, a izrijeком i na samog Platona.

Erudicija, o kojoj se moglo nagađati na temelju teksta, doista je imponirala, te nije čudno što su o toj temi pisane specijalne rasprave (F. Maixner, I. Kasumović), pa da se napokon u tu erudiciju i posumnja. Tako je postavljeno pitanje o izvornosti Ranjinina teksta; ovdje bi onda iz toga imala slijediti rezerva i spram teza koje u njemu iznosi. Kad su, naime, istraživanja potvrdila sumnje i pokazalo se kako je većim dijelom riječ o kompilaciji, Mihovil Kombol je rigorozno povukao nemišljene konzekvencije: »Sasvim je bez značenja kao dokaz za Ranjinino poznavanje starih književnosti predgovor *Pjesnima razlikim* otkad se zna, da su najvažnija razmatranja u njemu djelomično doslovce prevedena iz *Ragionamento della poesia* Bernarda Tassa.«⁶⁸

Kad je to, naime, svojedobno ustanovljeno, a istodobno i to da su većinom pjesme Dinka Ranjine pri-

jevodi (Torbarina), te da, u skladu s tadašnjom književnopovijesnom metodologijom, Ranjina u svakom pogledu gubi na ugledu i značenju, javili su se odmah, još tamo 1931, i potrebni komentari. Estetičar i književni historik Albert Haler smatrao je otkriće zanimljivim, vrijednim, ali ne i takvim da bi diskvalificiralo Ranjinu kao pjesnika. No — kaže Haler — »isto je i sa posvetnom poslanicom u zbirci pjesama Dinka Ranjine upravljenoj Mihi Menčetiću, za koju se vjerovalo, da je inspirisana na klasičnoj književnosti: G. Torbarina je dokazao, da je poslanica uglavnom, doslovan prijevod iz djela Bernarda Tassa: *Ragionamento della poesia*. Tu Ranjina spominje Platona i Cicerona; ali za njega oni ništa ne znače, niti je on čitao njihova djela — on ih samo spominje, jer ih spominje i Tasso. Samo što g. Torbarina odviše traغيčno uzima taj prijevod proglašavajući ga skandaloznim, a Ranjinu »varalicom« (impostor); ono što sam gore rekao za dubrovačke stihotvorce — nastavlja Haler — vrijedi i za ovaj slučaj; dubrovačka književnost, bar u ogromnom dijelu, nosi karakter jedne elegantne društvene igre, intelektualne razbibrige i diletantske imitacije, i ono što su radili svi drugi radio je i Ranjina. I ne samo što takovi plagijati nijesu »skandalozni«, nego oni imaju čak i svoju kulturno-historijsku vrijednost kao popularizacija talijanske kulture.«⁶⁹

Halerovu komentaru dodati je još kako takvi postupci svuda u svijetu onog vremena nisu smatrani ničim naročito nedoličnim. Osim toga, značenje je Ranjinina teksta za nas mnogo veće i drukčije od puke »popularizacije talijanske kulture«. Da je samo to, Ranjina bi zanimljiv bio za talijansku povijest kulture, a ne za hrvatsku. Naravno, pozitivan ili negativan odnos prema postupku kompiliranja, čak »plagijatu«, ne mijenja samu činjenicu. No »igra« ili ne, elegantna ili ne, dopuštena ili dostojna prijekora, ta kompilacija ipak predstavlja povijesnu činjenicu, kojom je Ranjina u jedan jezik i njegov sustav uveo stanovite ideje, sadržaje, koherentno izložene diskurzivnom prozom. Kombolova oprezna formulacija ostaje na snazi: taj tekst nije garancija¹ da je Ranjina doista poznavao klasičnu književnost, pa dakle i Pla-

tona. I sva je prilika, kad se već služio kompiliranjem i prevođenjem, da nije. Ali to je tek jedna strana problema. Druga je strana činjenica, ovdje relevantna, i kojoj značenje ne može biti umanjeno: Ranjina u hrvatski jezični medij, medij narodnog jezika, uvodi stanovit krug ideja, značenja, sadržaja, smisaonih referencija i misli, koji je dotad bio rezerviran samo za poznavaoce latinskog i talijanskog. A to nije malo. Stupanj »originalnosti« (spram B. Tassa), a također i stupanj poznavanja izvornog Platona i Cicerona, zasad je bolje prepustiti specijalističkim komparativnim studijama, koje to treba da istraže, kao što je svojedobno izvršena identifikacija naslova i mjesta na koje se odnose pojedine rečenice iz Ranjinina predgovora.⁷⁰ Ovdje nam je zasad primarno do toga, pokazati konkretno koje su to ideje i kako su izložene.

Važno je utvrditi da u slučaju teksta Dinka Ranjine nije riječ tek o pukom importu ideja i doktrina, nego baš o uvođenju stanovitih smisaonih struktura u jezični medij hrvatskog narodnog jezika. Bilo bi pogrešno baš to previdjeti, što nije ni sporedno, a nije bilo ni jednokratno. U pogledu importa talijanski, a još više latinski jezik znače mnogo veći priliv ideja, utoliko više ukoliko se za ono doba mirno mogu integrirati u nacionalnu kulturnu povijest bez obzira na jezik. Važnost je Ranjinina teksta s još jednog razloga veća: njegova je knjiga dugo prisutna na tržištu. Godine 1712. moguće je na popisu »kgnigh Hervasckih«, što ih »nahodise u Butighi Bartula Occhi kgnigara na Rivi od Harvatou pod slamenyem S. Dominica . . .« u Veneciji, naći na prodaju *Pisni razlike Dinka Ragnine*. Pa kad su nuđene na prodaju, »knjigar« je očito vjerovao da će imati uspjeha. A to je značilo: knjiga u opticaju.

Krug ideja i tvrdnji, nazor koji Ranjina izlaže, ili kojega je, preuzevši ga, pristaša, jest *platonizam*. Teze što ih bilo dotiče, bilo doslovce izlaže, potječu iz ovih Platonovih spisa: *Lysis*, *Minos* (nekad se pogrešno držao Platonovim dijalogom), *Fedar*, *Ion* i *Protagora*. U istom su idejnom krugu i misli preuzete iz Ciceronova *Pro Archia poeta*. Ima odjeka

Horacija, Ovidija, spominje još neke filozofe i pjesnike, ali ostaje platonistička intonacija.

Posvetna je poslanica koncipirana kao pohvala pjesnika i pjesništva. Osim anegdotske, povijesne i »empirijske« argumentacije temelj je tvrdnji shvaćanje da je pjesništvo božanskog podrijetla. To je teoretska razina obrazloženja u kojoj se poimence Ranjina poziva na Platona. Piše kako Platon na jednom mjestu »razmišljajući, što je pjesan, reče: pjesan je dar boži, nigda spjevaoci pjesni ne mogu činiti, što godi duh boži pamet njih ne nadahne. Nijesu po trudu i rabu svakdanjemu spjevaoci, nu božjom iskrom tegnuti svoje pjesni vrijedne i časne spjevaju i nigda pjet ne mogu što nijesu božjom kriposti ganuti, govoreći stvari ne koje oni umiju neg koje im duh božji nariče«. ⁷¹

Navedena platonistička teza, svejedno sad je li kod Ranjine prisutna modificirana izvorna tvrdnja ili je (i koliko) ciceronske ili tassovske ili neke druge provenijencije, inkludira pri tumačenju pjesništva dvoje: osim puke pohvale koja može biti različito motivirana, pjesništvu se (dakle umjetnosti) namjenjuje uzvišena zadaća, i ujedno razvija teorija inspiracije, nadahnuća, što bijaše jedna od protivština spram aristotelizma.

Daljnju potvrdu platonizma vidjeti je u dovode-nju poezije, umjetnosti, nadahnuća u vezu s ljubavlju. »Salamun, koga bog vrhu svijeh ljudi mudrosti nadari, užežen ljuvenim plamom ne stvori li u mladost pjesni pribudne, u kojih ukaza, koliko vlas nad nami ima moć želje ljuvene?« ⁷² No, dakako, to nije više onaj antikni, Platonov Eros stupnjevito uzdizanja do najviših spoznajnih razina. Kod Ranjine nalazimo natruhe renesanse, neoplatonizma i petrarkizma; ljubavlju ih ne tumači eksplicite, ali teza ih sadrži. Otud je platonizam doveden i kod Ranjine u očitu vezu s ovozemaljskom ljubavi spram žene.

Upravo ta komponenta, koja nije antikna, omogućuje da se, i pored parcijalno tjelesnog poimanja ljepote i ljubavi, ne dolazi u protuslovlje o uzvišenosti poezije. Stoga Ranjina i kaže da je »pjesan... dostojna u sebi«, tj. ima svoju vrijednost po onome što

je u njoj, pa je onda moguće ujedno tvrditi: »U istinu veliku moć otajnu i divnu u sebi pjesni imaju.« ⁷³

Djelotvornu snagu pjesništva i umjetnosti uopće shvaćala je zapadnoeuropska kulturna tradicija na različite načine. Jedan od njih, nimalo sporedan, bijaše i pedagoški, edukativni, moralizatorski, a nerijetko doslovce didaktički. U renesansnim poetikama naći je gotovo svugdje više ili manje naglašene aspekte navedene teorije. Uostalom, to je onaj moment koji je potaknuo Platona da ne istjera baš sve umjetnike iz svoje idealne države. Bilo bi čudno kad bi ti momenti nedostajali u Ranjinu shvaćanju; bili bi nesuvremeni.

Ranjina izriječom, naslovom i poimence ističe kako Platon u *Fedru* otkriva ulogu pjesništva u tradiranju mudrosti ljudske, u prenošenju znanja s generacije na generaciju. »Spjevalac uresivši pjesnivim napravam činjenja hrabrena od starih vrimena za nauk mudrosti svima su onimim, ki doći imaju.« ⁷⁴ Tako se stvaraju, naime, odgojni uzori, ideali, za kojima se valja povoditi. U tom smislu Ranjina svoja shvaćanja također argumentira Platonovim tvrdnjama što ih je iznio »u onom pismu gdi nas uči podobno živiti«. Kod Ranjine doslovce: »kako bude mladost prijat slova prve knjige, neka se stavi čit pojanja spjevalac učeć ih na pamet, u kih mnoga i izvršna djela od ljudi svitlijeh i vridnijeh počitana su i hvaljena, cića da kriposnim zavidom ganuta od slave i časti budu se siliti njih slavna i hrabrena činjenja nasljedovat«. ⁷⁵

Stanovite strane umjetnosti što ih Ranjina uočava kao »veliku moć otajnu«, pa dakle i u edukativnom smislu, moderna spoznaja prepoznaje kao potencijalno manipulativne. Bilo bi dakako neprimjereno povijesnoj perspektivi podmetnuti (ili očekivati) takve kategorije stoljećima unatrag; ali nam one ipak pomažu razumjeti neke davne kategorije, koje bi nam se danas mogle činiti samo još — patetične. Tako moć oblikovanja ideala, kao i sugestivnost pjesništva, koja je središtem »velike otajne moći«, uvjetuju naziv za pjesnika koji je prihvatila renesansa, pa ga opisuje i Ranjina. Pjesnik je prorok, poeta vates, pa ga valja slušati, poslušati, slijediti: »slidimo ovi put, u koji

smo uljezli s pomoću spjevalac, za što oni svijem nami voci su i oci svakog razuma«. ⁷⁶

No ako se ta »otajna moć« pogleda drukčije, i s eventualnim negativnim posljedicama, preporučljivo je »ne uzet omrazu s nijednijem spjevaocem, er oni u oba dva tvorenja od hvale i hulbe u istinu velju moć i silu imaju«. ⁷⁷

Na mahove se čini da Ranjina na mediteransku idealizira i elokventno pretjeruje; ali to pripada duhu vremena, a struktura epohe, koja sve više i više diže vrijednost i ugled umjetnosti, dakle i pjesništvu, omogućuje da Ranjina ustvrdi odnosno prihvati: »er pismo od pjesni časna je velmi stvar, a taj se vidi po dareh i časteh ke su stari spjevaoci od gospode i kraljeva na svijetu imali«. ⁷⁸ Renesansa prva vidi u umjetnosti njenu kulturotvornu kao i mitotvornu funkciju, afirmira ih kao medij ljudskog opstanka, pa je stoga umjetnost osviještena kao bitna pretpostavka renesansnog duha. Pjesništvo je dakle čovjeku iminentno: »Nije zemlje, nije grada, nije mjesta na svitu nigda bilo, nije sada, nit će biti toliko divjačna u svijeh jezicijeh od svita, gdje nije pjesan ljubljena. Svi jezici pjesni pišu i poju oni također, ki pisma ne znaju«. ⁷⁹

Izrazom da je »pjesan ljubljena« izražava se jedan prisniji odnos prema umjetnosti. To dakle nije samo strogost poučavanja ili uzor koji bi trebalo oponašati, slijediti. Ako je pjesan ljubljena, ona ima u sebi nešto atraktivno. Pjesma razblažuje, smiruje, utoljuje patnje i boli, budi radost, pruža uživanje. Renesansni obzor bez te blagotvorne ili čak »hedonističke« crte u estetičkim poimanjima bio bi i te kako krnj. Ne smiju biti previđene »od pjesni slasti...«. Zanimljivo je pri tome kod Ranjine da on, iako ne zaobilazi pastoralnu idiličnost, korijene umjetničkih ekspresija ne ograničuje na razinu bezbrižnosti, nego ih ujedno nalazi u iskazima truda i napora, što ih pjesništvo svladava. Pjesma se rađa svugdje, pa i u radu.

»Ne čuje li se svud po dvoru gorske pastirke, čim stada njih pasu planinom hodeći, gdi pjesni spjevaju za boli rashladit ke godi nevolje? Ne vidimo li ljudi, ki kopanjem trudnim njive čine plodit u pjesni pojući, gdi trudim svojima razgovor davaju? Trudni i

umorni putnici za prikratiti muke dosadnoga puta putujuć spjevaju. I oni ki brode strašne i pogibne dubine sinjega mora, spjevaju veselo trudni duh radostan za stvorit i učinit. U svijeh gradovijeh od svijeta ti, ki rabom od ruke život svoj provode, od pjesni slasti pojućom slade jad prigrki trudnoga umora.« ⁸⁰

Dinko Ranjina uspio je u svega nekoliko stranica gipke proze, u prvom dijelu ponešto retorički opterećene, obuhvatiti najbitnije teze renesansne poetike, koherentno izloživši svoj platonistički estetički nazor. Staňovita elegancija, »ures« i sažetost, a kako je već napomenuto, i dojam erudicije, neka se i odbije na uzor (B. Tasso), još uvijek neće biti moguće zanijekati kulturnopovijesnu funkciju Dinkove posvetne poslanice. Čak i u doslovnom prevođenju teksta razlikovati je gibak, gladak, čitak, dobar i svjež, točan i razumljiv prijevod od rogobatnog, neprohodnog, nesuvislog i nerazumljivog, ukratko: lošeg. A tekstu Dinka Ranjine — kad se svlada barijera što je mogu podići stoljeća koja nas dijele (u jeziku, tezama, načinu izlaganja), a koja i nije tako velika uloži li se bar malo dobre volje — pripadaju pozitivne vrijednosne ocjene. Vrlo visoka ocjena. Nazivaju ga čak — »pjesmom u prozi«. ⁸¹

U jednoj točki, kao u žarištu, sažeo je sam Ranjina ne tek »opravdanje« nego i obrazloženje, razlog, pravi argument, koji daje smisao predgovoru njegovoj zbirci bez obzira na plagijat i kompilaciju. Napokon, uz teze se pristaje ili ne pristaje, usvajaju se ili odbijaju; misli nisu svagda imale žig privatnog vlasništva. No argumentom opravdanja zašto piše materinim jezikom, a ne bilo kojim tada svjetskim, nadmašio je i vlastiti predgovor i svoje vrijeme. Ranjina potpuno svjesno slijedi stope naših spjevaoca Šišmunda Menčetića i Đora Držića »er su oni prva svitlos našeg jezika«. On to čini u pogledu svog pjesništva, no samo je po sebi razumljivo — nakon svega ovdje rečenog! — da to upravo valja protegnuti još i na predgovor, uvodnu posvetnu poslanicu, koja i nije drugo do mali estetički platonistički esej. A moderne su spoznaje dale pravo Ranjininoj pohvali našim začinjavcima, koja ide i njega zajedno s njima: »ne htješe tuđe zemlje uzorane i naredene kopat zna-

juć, er tko tuđe pomaga, ki potribe ne ima, sve gubi što čini, a tko svoga potrebna i nevoljna ugleda, ne samo prid svojim, danu još prid tuđim dobru čas dobiva, veleći se mani: bolje je pri(d) svojim i malo bit poznan, nego se prid tuđim neznanu izgubit«.⁸²

S pravom stoga ističe Rafo Bogišić: »posebno je zanimljiva ona strana Ranjinina zanimanja za književnost koja je u njemu učvrstila uvjerenje kako je to zapravo važan posao u životu čovjeka i sredine«⁸³. No isto tako valja napomenuti kako je osim ekspliciranog Predgovora i samo pjesništvo Dinka Ranjine kao i drugih mu suvremenika, odnosno prethodnika, izvor poznavanju onodobnih estetičkih poimanja. Neke su od njegovih pjesama upravo programatske. Iznosi u njima svoja uvjerenja s polemičkom intonacijom. Jedva da je potrebno upozoriti na to navedemo li naslov takve pjesme koji govori sam za sebe: *Jednomu ki ništo ne učini a tuđe sve huli* . . .

4.

Bacimo li samo letimičan pogled unatrag, prilično je lako zapaziti da je tako reći većina kategorija humanističkih i renesansnih estetičkih nazora postupno ulazila u hrvatski jezični medij. Njihova je utilitarna, uvjetno rečeno didaktičko-moralistička, komponenta možda jače izražena, jer je pogodnija za ideologijske operacije. No prisutni su i zahtjevi da se poštuje odnosno razvija »umiće«, inzistira se na »izvrsnosti«, važna je i »hitrost« i »lipost« i »skladnost«. I ovozemaljska ljepota žene, i ljepota prirode, problem istinitog, vjerojatnog, itd. itd., pa sve do razabirivosti karakterističnih odjeka i Platona i Aristotela i neoplatonizma, ako se svagda i ne spominju izrijekom.

Utjecaj je antike karakterističan i lako je prepoznatljiv. Ali nije jedini! Bit će zato ubuduće uputno podrobnije kodificirati baš sve reflekske: odjek, razinu, dubinu, opseg. Dijelom, naime, oni žive samo nominalno, u formi fraze, u fragmentarnim varijacijama iz druge i treće ruke, a dijelom je moguće naslu-

titi neposredne misaone kontakte. Nužno je međutim konstatirati da se recepcija renesansnih estetičkih nazora nije unutar hrvatskoga jezičkog medija kretala u smjeru usvajanja svih tada otvorenih svjetonazornih područja sustavnog, diskurzivnog, pojmovnog i tzv. apstraktnog mišljenja. Ta je linija zastala na nivou apsorpiranja srednjovjekovnih, čak relativno popularnih tekstova (latinička verzija *Lucidara*, 1533!), krećući se dalje aktivno samo u smjeru teorijskih napora pretežno na talijanskom i latinskom jeziku. Podloga je, doduše, kako pokazuju analize hrvatske renesansne književnosti, postojala relativno rano i jasno. Tako je utvrđeno da »u suočenju (životnih i moralnih) proturječja Marulić (u spjevu *Judita*) . . . moglo bi se reći poetizira 'razbor', 'razum', dakle inteligenciju i ljudske moći u humanističkom smislu. U prvom pjevanju riječi što su u vezi sa značenjem misli, pameti, mišljenja, upravo su naglašene kao 'svitlost', kao najviše ljudsko dobro kojim se čovjek suprotstavlja oholosti, zlu, osvajačkoj sili i strastima što zasljepljuju ljudsko biće«⁸⁴. Ali započeto kretanje unutar medija hrvatskog jezika (M. Marulić, H. Lucić, P. Zoranić, D. Ranjina i dr.) nije nastavljeno.

Od srednjega su vijeka do visoke renesanse ipak učinjeni veliki koraci razvitka otvarajući mogućnosti teorijske refleksije; uz akceptiranje pojedinih aktualnih ideja stvorene su barem pretpostavke: razvijanjem leksika i pojmovnog instrumentarija, stvaranjem — terminologije! Osim samih tekstova presudan je dokument u tom pogledu *Rječnik pet najuglednijih europskih jezika*, Venecija 1595, kojemu je autor FAUST VRANČIĆ († 1617). Sadrži također i hrvatsku dionicu. Neveliki taj *Rječnik* ima između ostalog za renesansne poglede toliko važan pojam umjetnosti: *Ars*, *Arte* (tal.), *ein Kunst* (njem.), *Meštria* (dalmatinski odnosno hrvatski); *Artifex*, *Maestro*, *ein Künstler*, *Meštar*; *Artificiosus*, *a, um*, *Meštrovski*; *Artificium*, *Meštria* . . . etc; sve, dakle u verziji kakvu ćemo kasnije zateći kod Belostenca, i, što nije manje važno, u verzijama što ih imaju hrvatski srednjovjekovni tekstovi. Vrančićev *Rječnik* ima nadalje pojmove *pulchritudo* (= lipost), *formositas* (= liposzth), *venustas* (= lipota), *venustus* (= liip, krassan); vmi-

telyen je peritus, a, um, Gelehrt. Ima decor (= vreh), musica (= szkladnoglasje), a također poeta (= pisznik) i poema (= pissan). Malen opsegom *Rječnik* očito čak i ne registrira sav obujam već postojećeg terminološkog bogatstva. Nužno je, stoga, naglasiti da on *ne označuje početke stvaranja hrvatske terminologije* ma kojeg područja, kako tvrde poneki autori, budući da su pravi prvi datumi relevantnih tekstova nerijetko egzistentni već stoljećima prije, a razvijeni oblici suvremenih tekstova nisu ni izdaleka korišteni u svom punom plodnom ekstenzitetu. Vrančićev *Rječnik* ipak jest produkt renesansnih poleta i praktičnih potreba, pa znači početke *kodifikacije* leksičke, a to će reći i terminološke građe; dakle registraciju jednog dijela nečega već postojećeg i do stanovitog stupnja razvijenog. *Rječnik* fiksira podjednako leksičke varijacije no i već optičajne smisao-ne značenjske krugove (respective sadržaje), što je bio prvi povijesni korak u leksikografskom standardiziranju temeljnih pojmova i njihovu eventualnom normativnom kategorijalnom funkcioniranju za različita disciplinarna područja.

Karakteristično je da se obilno prevođenje — što iz srednjovjekovlja kreće prema renesansnim i kasnije baroknim izvornicima — izuzevši crkvene tekstove isključivo angažira na polju umjetničke književnosti, bez povijesnog usmjeravanja spram potrebe akceptiranja teorijskih tekstova, filozofije, znanosti, estetike. Tipične rečenice koje označuju da su tvorevine što ih pisci nude »iz veće tuđijeh jezika u hrvacki složene« (poput ove formulacije Dominika Zlatarića) tiču se umjetničke poezije i proze, tako da estetička refleksija na višoj, sustavnoj razini u hrvatskom jeziku ne dobiva pravih traktata ni u prijevodnoj formi. Slučaj s esejem Dinka Ranjine više je zapravo iznimka nego pravilo. Većinu estetičkih nazora, pojedinih ideja i misli tražiti je dakle unutar fragmenata umjetničke književnosti u deskriptivnoj, a ne ni u diskurzivnoj, ni u spekulativnoj formi. U pogledu deskriptivnosti korespondiraju hrvatski tekstovi istim fenomenima unutar stvaralaštva hrvatskih pisaca na svjetskim jezicima, ponajviše latinitetu (o tome svjedoče, između ostalog, *Opisi ljubavi i tjelesne ljepote*

u *Marulićevoj »Davidijadi«*,⁸⁵ kao i bezbrojni drugi primjeri). Fragmentarna inkorporiranost estetičkih ideja u latinističkoj poeziji zapravo je lako dokaziva: bila je očito uobičajena i vrlo raširena⁸⁶. Sustavnu teorijsku, diskurzivnu i spekulativnu estetičku misao sadrže ipak samo traktati pisani jednim od tada svjetskih jezika. Nema je, koliko znamo, u hrvatskom jeziku ni rane ni kasne renesanse. Zato pravu predodžbu o ukupnom zamahu, no i ograničenim dimenzijama, hrvatske renesansne estetičke misli možemo dobiti tek ukoliko uzmemo u obzir sve slojeve i oblike njenih manifestacija, i u svijetu i u domovini, narodnim jezikom ili bilo u kojem od tadašnjih svjetskih jezika. Međutim, upravo je na izmaku južnohrvatske renesanse visok stupanj razvijenosti dosegla kajkavska proza, osobito u vrijeme baroka, no čini se ni u njoj nije bilo specijalnih estetičkih traktata, pa će i na tom još neobrađenom polju biti nužno posegnuti za fragmentima. S obzirom pak na daljnji tijek povijesnog razvitka estetičke teorije u mediju hrvatskog jezika, možemo tek žaliti okolnost što je propuštena velika povijesna prilika koja se, po svemu sudeći, ponovo počela javljati tek oko sredine 19. stoljeća.

IZVORI NEOKLASICIZMA

prilog povijesti estetike 18. stoljeća

1.

Problem stilske kulturnopovijesne analitike konstituensa razvitka umjetnosti kao realiteta estetičke svijesti u reverzibilnom osvjetljavanju teorije i djela nije do danas u cjelini razjašnjen. Ni dosadašnji uviđi nisu praktično i konzekventno iskorištavani za povijest kulture: ni u estetici, ni u povijesti bilo koje umjetnosti. Zato pri doživljavanju, odnosno interpretaciji povijesnih dimenzija umjetnosti nije teško identificirati deficit kohezivnih smisaonih odrednica strukture pojedinih razdoblja i struja. Osim općenitog zazora od teorije posebno je fatalna izolacija pojedinih duhovnih sfera međusobno, kao i spram cjelokupnog života i povijesne zabiljivosti, pa se tako neke posljedice strukovnog izolacionizma modernog doba prenose u povijesna istraživanja. Također je drastično provedeno uzajamno distanciranje pojedinih grana umjetnosti, koje strukovnjaci izoliraju čak i ondje gdje za to nema nikakve realne podloge ni činjenične povijesne potvrde. Do apsurdna ide razvijanje separatne specijalističke terminologije, koja — uz relativ-

nu dobit, budući da stručno nazivlje mora biti razvijeno — »logično« vodi u konfuziju. Do besmislenih nas ekstrema tjeraju izolacionističke fenomenologije i morfologije autonomnih evolucija, imanentnih geneza, specifičnih formalno-strukturiranih konkretnosti kao tobožnjih smisaonih temelja svake umjetnosti posebno. Naravno, sve te dimenzije treba spoznati, one opstoje, ali ne same za sebe i o sebi.

Ni estetika, no ni povijest pojedinih umjetnosti nije više izložena promašenim pokušajima da sve grane umjetnosti nekog vremena promatra kao identične, da ih nasilno svodi na jedan jedini nazivnik, da im stvaralaštvo uniformno generalizira, ili, što je još gore, da načela jedne umjetnosti (odnosno konkretnog djela) »prevede« i »prenosi« na druga područja pa ih onda »propisuje« kao »norme« za druge umjetnosti, za sve umjetnine. Zrela metodologija povijesnih istraživanja daleko je odmakla od takvih padova u jednostrane zablude: danas više ne zadovoljava ni pozitivizam, ni povijest umjetnosti kao povijest ideja, ni simplificirana socijalno-sociološka interpretacija, no isto tako više ne ulijeva povjerenje ni teza kako postoje *samo* izolirane stilske formalno-strukturalne, a svakoj pojedinoj umjetnosti posebno autonomno-imanentne determinativne kakvoće i vrijednosti. U izbjegavanju zabluda, u ograđivanju od metodoloških jednostranosti, stvari su pretežno jasne: manje je jasno na koji način pozitivno, ali efikasno, bez jednostranosti rasvijetliti perspektive povijesnih istraživanja; a još je manje jasno i konzekventno praktički provedenih metodoloških optimala.

Koliko god se svaka umjetnost razvijala relativno samosvojno i u skladu s vlastitom prirodom, za nju specifičnim i njoj imanentnim povijesnim pretpostavkama, to je ipak očigledna nužnost, a ubuduće to neizbježnija, da se umjetnost odnosno estetička zbilja *ipak* promatra kao estetička, tj. kao umjetnost, dakle s kvalifikacijom svim umjetnostima zajedničkom, a u povijesnoj perspektivi, epohalno, dakle povijesno, a ne samo kronološki. I to u oba slučaja ne ni u pozitivističkoj »lošoj« beskonačnosti, ni u apstraktnoj uniformiranosti prebrzih generalizacija, nego u zbiljski smisaono sinkroničnoj cjelini i sinkroničnoj (u sebi

antitetičkoj) kompleksnosti mikro i makro cjeline, a sve pak u općem povijesnom kontekstu, kompleksnoj dijakronijskoj koneksiji, navlastito u *su-odnosima* svih umjetnosti međusobno (ondje gdje je to zbiljski bilo povijesno moguće), kao i uzajamnosti međusobnih su-odnosa umjetnosti u smislu estetičke prakse s estetikom kao teorijom odnosno više ili manje razvijenom estetičkom sviješću, tj. estetičkom refleksijom. Nikad ne ignorirajući kompleksnost raznorodno determinativne faktične povijesne zazbiljnosti, a uvijek pod uvjetom da se ne mimoide konkretno djelo, njegova estetička i epohalna funkcija! No isto tako bez nepotrebne zbrke u razinama refleksije spram različitih slojeva povijesne zbilje i različitih segmenata povijesnog vremena.

Opisani postupak mora biti pažljivo primijenjen. Treba nadmašiti aporije prema kojima se tobože umjetnost, kao »život umjetnosti«, trpa u apstraktne kalupe i pretince pa tako petrificira i »umrtvi«. (Otrcana fraza!) Treba izbjeći gubljenje u iluzijama o »neposrednom« »doživljavanju« i pukom vrijednosnom pristupu, no također otkloniti zablude kako jedino »stručnost« može, smije i mora omogućiti doživljaj i razumijevanje; jer umjetnost — premda je izgubljena bez stručne obrade i znanstvenika — ne postoji samo za stručnjake i nije samo radi znanosti. Zato je ovdje skicirani postupak dvostruko koristan: za povijest estetike (za historiju estetičke refleksije i filozofije umjetnosti), kao i za povijest svake umjetnosti posebno, zajedno s njenom teorijom (tj. teorijama svih umjetnosti), bez obzira na to govorimo li o »stilskim formacijama«, kulturnopovijesnoj »stvarnosti«, o »duhu vremena« ili o »epohalnoj analizi« i »povijesnoj hermeneutici«.

Dijalektika stilsko-tematskih analiza i aktualiziranje *stilsko-tematskih kompleksa* uz međusobno korelacioniranje svih umjetnosti pod osvjetljenjem uzajamnih suodnosa estetike kao misaonog stvaralaštva ili refleksije spram konkretnih djela, tj. u suočavanju umjetničke prakse i teorije, uspješno sondira povijesna istraživanja: u ovoj pak prilici omogućuje plodnu interpretaciju razdoblja oko sredine, zatim druge polovice odnosno svršetka osamnaestog i početka de-

vetnaestog stoljeća. Ni u interpretaciji svjetske povijesti estetike i umjetnosti u tom razdoblju nema suglasnih karakteristika, naročito usporede li se povijesti umjetnosti različitih naroda i zemalja, no još više pri usporedbi pojedinih umjetnosti međusobno. Interpretativni deficit, neadekvatnost i jednostranost karakteristike su hrvatske kulturne povijesti apostrofirano razdoblje: i teoretskih i praktičnih disciplina.

U pojedinim povjesnicama različitih grana umjetnosti kod Hrvata zasad je to razdoblje uglavnom puki zbroj činjenica, s eventualnim komparativnim »usporedbama« i kvalifikacijama »utjecaja« prema svjetskim uzorima. Povijesno-teritorijalna razbijenost i česta izmjena razvojnih koneksija, samo s ponekim trajnijim vlastitim kontinuitetom, kao povijesna zbilja još više pogoduju jednoj vrsti svođenja povijesti na sumiranje fakata. Izostale su prave kvalifikacije. Pomnija istraživanja i primjena drukčije, nove, modernije metodologije ipak pružaju mogućnost da se navedeno razdoblje označi kao estetičko-stilski jedinstvena formacija: *neoklasicizam* ili *romantički klasicizam*. Epoha inkludira jedinstvene stilske intencije uključivši korespondentno usmjerenu estetiku.¹

Ako se za stanovite oblike umjetnosti, napose književnost 17. stoljeća (u Francuskoj), zadrži — jer je uobičajeno, a u teoriji donekle opravdano — ime *klasicizam*, onda je razumljivo što postoji već uhodana praksa da se posljednja trećina 18. i početak 19. stoljeća nazove *neoklasicizam*. Nije rijedak slučaj uporabe naziva »pseudoklasicizam«. Zato je spretnije, kako se to u novije doba prikladno predlaže, upotrijebiti sintagmu *romantični klasicizam*. Ona ujedno indicira povijesno mjesto, a ne isključuje samostalnu romantiku ni raniji klasicizam. Prednost je sintagme, nadalje, što izraz *neoklasicizam* ostaje slobodan za fenomene 19. i prve polovice 20. stoljeća. Zasad, zbog dosadašnjeg povezivanja izraza »klasicizam« s kulturom, a posebice s književnošću 17. stoljeća, oportuno je, premda neprikladno, poraba izraza »neoklasicizam« (kako je uvjetno ostavljeno u naslovu ove studije).

Klasicizam se javlja kao povijesno sinkrona i dijakrona antiteza baroku, da bi samom klasicizmu kasnije, u istoj takvoj antitezi, kao naredna formacija stajao romantizam; obuhvaća izmjene koje se odvijaju u tijeku 18. stoljeća uz popratne međupojave kao što su npr. rokoko i sentimentalizam. Osamnaesto je stoljeće s pravom nazvano *prosvjetiteljskim*: oslanja se na filozofiju svoga doba i filozofijske premise prethodnog stoljeća. U političkom svijetu dominirat će »prosvjetljeni apsolutizam«. Od brojnih burnih događaja najkarakterističnija su dva epohalna datuma: osamostaljivanje Amerike 1776. i francuska revolucija 1789. U hrvatskoj kulturnoj povijesti nisu za tu epohu dosad izrađeni jedinstveni kohezioni kvalifikativni. Ponekad je zovu, dosta dispartatno, galantno doba i doba prosvjetiteljstva. U likovnim umjetnostima nikog ne iznenađuje izraz »klasicizam«, ali je naziv, zajedno s povijesnim sadržajem i smislom, što ga zbiljski strukturira, izvan likovne sfere ostao neiskorišten. Optimalni odnos prema pojmu »klasicizam« ostao je i na likovnom području nedefiniran, posebice spram evolutivnih diferencijacija. U glazbi se neobrazloženo ustraje pri nazivu »klasika«, »predklasika« i — pukoj kronologiji. U književnosti se govori o prosvjetiteljstvu, racionalizmu, didaktičnosti, što nije netočno, ali nijedna od tih oznaka nije ni specifično estetička, ni sama po sebi stilogena. Stoga će tek pri uzajamnom povezivanju s teorijom, tj. estetičkim doktrinama, razmatrano razdoblje izroniti osvijetljeno kao relativno koherentna struktura epohe *romantičkog klasicizma*, odnosno, tradicionalnom terminologijom, *neoklasicizma*. Dakako, uz uvjet, kao i uvijek, da se osigura metodološka seizmografija koja neće previdjeti ni kvantitativne *faktore proporcionalnosti*, a ni kvalitativne *koeficijente specifičnosti*.

Klasicizmu, želimo li ga vidjeti u njegovim kreativno i teorijski zrelim aspektima, ne smijemo pristupiti s predrasudama kao da je riječ o pukom obnavljanju antičkih oblika. Takav bi prigovor bio moguć već i za renesansu, dijelom čak za niz pojedinih modificiranih elemenata baroka. Antika je klasicistična uзор, ona im lebdi pred očima kao ideal. Spram teatralnosti uznemirenog baroka i lagodnih lakoća

zadovoljnog rokoka klasicizam teži uspostavljanju mirne harmonije prirodni dostojanstva čovjekova u idealnom humanitetu. Dakako, ne bez patosa. U hrvatskoj književnosti već je Antunu Gustavu Matošu bila bliska potreba otklanjanja jednostrane predodžbe o klasicizmu kao sterilnom imitiranju antike i vanjske forme antičke umjetnosti. U putopisnim zapisima *Pod florentinskim šeširo*m, 1911, kao usput bilježi: »klasicizam, helenizam treba da je vraćanje k helenskom principu, a to je jednostavnost, zdravlje i gola priroda, a ne vraćanje k izrazima, zastarjelim izrazima isčeznutih društava i vremena...«. Zar i Ernst Bloch nije izričito naglasio da u idealiziranju antike, ideala grčke umjetnosti, pa i grčkog polisa na primjer (to također pripada oduševljenju klasicizma!), ne leži samo idealiziranje nečega što uistinu nije bilo tako kao što mislimo ili bismo htjeli da je bilo, nego u tom idealiziranju ima nečeg od ideala, od onoga što bismo utopistički željeli da bude. A načelo ideala jedno je od glavnih načela romantičnog klasicizma; i to njegov kreativni princip.

Uostalom, ne treba zaboraviti da je neoklasicizam u značenju romantičnog klasicizma kao stil bio doista umjetnost proizišla iz doktrine prosvjetiteljstva, međusobnog oplođivanja novih ideja, i, ponajviše, renesansno-barokne tradicije; bila je to podjednako umjetnost francuske revolucije kao i novih napora katoličke obnove, na liniji Arkadije: umjetnost, koja će kao »neoklasicizam« prožeti cijelu Europu i gotovo cijelu do tada poznatu sferu zapadnoeuropske kulture, prostirući se od Amerike, kao »novog svijeta«, do Petrovgrada na starom kontinentu.

2.

I u hrvatskoj kulturnoj povijesti moguće je, a i potrebno — uz nužne metodološke modifikacije — identificirati *romantični klasicizam* kao stilsku i samosvojno diferentnu estetičku epohu. Neoklasicizam je u Hrvatskoj dislociran, ograničen teritorijalno i dometom. Unatoč stanovitoj razlici u proporcijama i

specifičnosti svojstava ipak pokazuje iste karakteristike, ili barem niz istih karakteristika, s istoimenom formacijom u Europi odnosno svijetu. I na domaćem tlu koncentrira se u gradove (npr. Dubrovnik, Osijek, Sl. Požega, Split, Zagreb).² Izvan Hrvatske aktivno radi na njegovu konceptu grupa znamenitih ljudi — u Rimu. Pretežno su bili dubrovačkog podrijetla. Stoga oni, za razliku od zagrebačkog, slavonskog ili užeg dubrovačkog neoklasicističkog kruga, te posebice još grupe prosvjetiteljski orijentiranih neoklasicista (S. Šuljaga-Grmoljez, J. Bajamonti i M. A. Reljković)³, čine, mogli bismo ih uvjetno nazvati, dubrovačko-rimski, odnosno kraće, za razliku spram grupe Dubrovčana koji su živjeli u Dubrovniku, naprosto *rimski neoklasicistički krug*. To su prije svega R. Kunić, B. Zamagna, R. Bošković, B. Stay, Ch. Stay i drugi. Njihova je aktivnost i po godinama života i s obzirom na djelovanje za hrvatski neoklasicizam dijelom inicijalna, a dijelom najvišeg dometa. Po svemu sudeći, što je dosta lako razumljivo, i najutjecajnija, jer je u to doba Rim bio još vrlo snažno svjetsko kulturno središte. Podlogom i polazištem očito je *Accademia degli Arcadi*, ali estetička je orijentacija eminentno klasicistička u smislu razvijanja koncepta jedne nove formacije, dakle neoklasicizma kao romantičnog klasicizma.

Neprijeporna je činjenica koja se — izuzevši ime Ch. Staya — često ponavlja: od navedenih prva su četvorica sačinjavala »onu znamenitu četvorku koja je sredinom 18. stoljeća uživala nepodijeljena priznanja najbiranijih književnih i znanstvenih krugova u Rimu«. Svi su pripadnici toga kruga doticali estetičko područje. Direktno ili barem indirektno. Za povijest estetike najzanimljivija su dvojica: najprije R. Kunić, a zatim, kasnije, budući da mu je za estetiku važan tekst objavljen svršetkom stoljeća, upravo izostavljeni Ch. Stay. Ali ni ostale nije uputno zaobići.

RAJMOND KUNIĆ (1719—1794) posvetio je fenomenima umjetnosti velik dio svojih interesa, svog rada i svojih osobnih veza. U dosad istraženom opusu i poznatim djelima ne nalazimo naslove koji upućuju na estetičke traktate. Međutim, Kunić je pišući epigrame i aktivno se baveći latinskim pjesništvom

često izricao svoje poglede na umjetnost, svoja shvaćanja o suvremenim umjetničkim događajima i djelima te tako eksplicite ocrtao vlastito estetičko stano-
vište. Njegov nazor nije samo slučajno akceptiran iz tradicije ili kurentnih suvremenih doktrina. On u sa-
žetom obliku iznosi dobro promišljene teze o aktual-
nim problemima umjetnosti s odvajnutim intencija-
ma i u duhu jedne od mogućih estetičkih struja, ko-
joj formiranje upravo bijaše na pomolu. Član je Ar-
kadije, isusovac, kojega je 1773. u Rimu zateklo uki-
danje Družbe Isusove. Velikog je obrazovanja, plodan
pisac raznolikog opusa, o čijem klasicizmu kao este-
tičkoj doktrini nema nikakve sumnje. Doktrinu je
akceptirao cijeli krug ljudi s kojima je komunicirao.
Može, a zasad i mora, ostati otvoreno pitanje koliko
je Kunić zajedno s njima bio idejni tvorac ili promo-
tor estetike neoklasicizma u svjetskim razmjerima.
Diskretno, skromno, a ipak . . . bit će da je imao udio
u ideološkom profiliranju svoga doba.

Za razliku od Kanižlića, koji nije imao prilike dje-
lovati čak ni u tako malim kulturnim centrima kao
što su bili Dubrovnik (upravo pred izdisajem), ili Za-
greb (što je iz dana u dan dobivao na važnosti), Ku-
nić se nalazio u jednom od za onda još uvijek mjero-
davnom svjetskom središtu duhovnog života; sredi-
štu koje se tada nalazi u Europi. Proveo je puna tri
desetljeća u Rimu. Nakon završetka studija i samo
kraćeg boravka u Fermu i Firenzi predaje u Rimu re-
toriku. U Rimu ostaje i poslije 1773. godine.

Krug ljudi s kojima je Kunić komunicirao i sura-
đivao već je sam po sebi znamenit, a dio imena toga
kruga jasno konturira estetičko stanovište koje im je
svima, uz osobne i nacionalne, društvene i formalne
razlike, bilo zajedničko. Ta imena zaista govore i o
estetičkoj poziciji talentiranog Boškovićeve dubro-
vačkog učenika Rajmonda Kunića. Svi su prikazivači
njegova života i rada smatrali potrebnim spomenuti
nekolicinu istaknutih osoba europske kulture s ko-
jima je Kunić bio u posrednom ili neposrednom do-
ticaju. Najzgušnjije, upravo u obliku sažetka, uka-
zao je na tu okolnost Josip Torbarina, navodeći ci-
jelu seriju imena. Efektivno je i korisno ekstenzivno
citirati njegov tekst.

»U Rimu je Kunić stajao u središtu kulturnog ži-
vota, a bio je osobni prijatelj nekih od najvećih um-
jetnika i pisaca onog vremena. Među njegovim znan-
cima bili su skladatelji Antonio Sacchini i Domenico
Cimarosa, slikar Pompeo Batoni i kipar Antonio Ca-
nova, francuski slikari Joseph Marie Vien i Jacques-
-Luis David, i njemački slikar Raphael Mengs. Me-
đu njegovim pjesmama ima epigrama posvećenih
svim velikim književnicima talijanskog *settecenta*. Tu
su Pietro Metastasio, Scipione Maffei, Giuseppe Pa-
rini, Vittorio Alfieri, Ippolito Pindemonte i Vincenzo
Monti. Ima dokaza o tome da je Kunić poznao i ve-
likog Goethea, premda ga izričito ne spominje. Zna-
mo da su bili »kolege« u rimskoj akademiji »degli
Arcadi« i da su zajedno prisustvovali prvoj izvedbi
Montijeve tragedije *Aristodemo*.

Od svih spomenutih talijanskih književnika Ku-
nić je u najprisnijim odnosima bio s Alfierijem. On
je Alfieriju vrlo često savjetom pomogao u radu.«⁴

Dodamo li da je prijateljevao s Odescalchijem
(dvorac u Iloku s donedavno znamenitom bibliotekom,
kolekcijom slika i drugih umjetnina), da je »parmsko
izdanje Kunićevih epigrama bibliografska rijetkost«
osobite vrijednosti jer ga štampa znameniti Bodoni
(vrsta tiskarskih slova i danas nosi njegovo ime), te
napokon da je Kunić intimno prijateljevao s Marijom
Pizzelli, kojoj su posvećeni njegovi briljantni epigra-
mi pod imenom Lydi . . . tih će nekoliko podataka
plastično upotpuniti njegov markantan profil. Doda-
vati da prisno poznaje Corneliju Knight, osobnu pra-
tilicu Lady Hamilton, tj. pratilicu velike dame i veli-
ke ljubavi admirala Nelsona, zatim da komunicira s
nizom svojih zemljaka Dubrovčana, itd., itd., značilo
bi samo gomilati pojedinosti koje su dakako historio-
ografski važne, bizarno kuriozne, ali više ne utječu
bitno na već naznačenu karakterizaciju vezâ što ih
održava, vezâ što daju opću sliku o njemu, njegovu
djelovanju i njegovim nazorima.

Kunić pripada ljudima koje inspiriraju ideje o
»vječnim Istinama« i univerzalizmu duhovnog života
na Zemlji. On participira na tezama o jedinstvenom
univerzalnom svijetu i čovječanstvu. Pred očima mu
je univerzalna zajednica bez obzira na moguće razli-

ke i mnoštvo bića koja možda žive na sličnim Zemljama u Svemiru, budući da se bića tih svjetova vjerojatno razlikuju samo tako kao što se mi ljudi razlikujemo prema narodima i kontinentima. Benedikt Stay, latinistički pjesnik Descartesove i Newtonove filozofije, koji također pripada Kunićevu najbližem krugu, sažetom je formulacijom iskazao to univerzalističko stanovište.

»Jednog pak svijeta građani svi smo koliko god nas bilo gdje ima...⁵

Univerzalističko stajalište nalazi se u temeljima (neo)klasicizma, pa tako i Kunićevih estetičkih nazora. Potražimo ih — kako rekosmo — u njegovim *Epigramima*⁶.

Umjetnost je predmetom i namjenom općenita, upućena svima, te u tom smislu formalno i tematski determinirana. Zato se u svojem satiričnom epigramu što ga upućuje Aulu Kunić brani:

*Kažeš da pišem stvari općenite; možda i jesu,
Vjerujem naime to: u meni opći je duh.
Aule, ti za kog vele da nemaš općega duha,
Bilo što napišeš tvoje biti će sve.⁷*

Očito uvlačeći u svoju estetičku refleksiju i neke opće filozofijske asocijacije, čak oslanjajući se na njih ili uzimajući ih za cilj, Kunić ujedno ironizira duhovnu privatnost subjektivnosti, koja misli samo o sebi, te ne dopire dalje od efemerne i nevažne pojedinačnosti.

Univerzalni karakter umjetnosti ne znači da pjesništvo npr. postaje toliko »uopćeno« da bi u apstrakciji otišlo tako daleko te u njem ne bi ostalo ništa drugo do pukih riječi. Postavljajući samome sebi pitanje *Što se pjesniku u pjesmi naročito ne sviđa* (satirički epigrami, 41) Kunić najdirektnije odgovara:

Mrzim kićenost riječi i pjesme lišene smisla.⁸

Stih je lapidarna fiksacija jednog između centralnih stupova u strukturi estetike (neo)klasicizma. Govori o tome da umjetnost nije i ne može biti »besmi-

slena« igra i zabava, ni pjesništvo tek igra riječi. Formulacija pak »mrzim kićenost riječi« dobiva posebnu nijansu znamo li da su povijesno barok i marinizam na izmaku, tu i tamo zaostajući u svojoj neobuzdanoj bujnosti. Mrziti »kićenost« nije tad samo pitanje vrste stila, kićenog, svečanog, visokog i uzvišenog ili jednostavnog. Riječ je o suprotstavljanju estetici prethodnih epoha, što se daje sa sigurnošću zaključiti u srodnoj formulaciji toga istog epigrama kad kaže »omrznuh... divljanje riječima«. Da takvo suprotstavljanje baroknoj formi nije mišljeno formalistički, nego da smjera na cijeli koncept umjetnosti, dovoljno kaže onaj dodatak o smislu, tj. protivljenje »lišenosti smisla«. Tvrdnju valja promatrati u sprezi s ostalim Kunićevim tezama.

Smisao smjera na dignitet i sadržaj obrađivanog predmeta. Ne treba se baviti onim što je šuplje i bez smisla (*cassus*, adj. = prazan, šupalj, isprazan, ništavan). Pjesnik se ne želi zadržavati na onom što je ništetno, isprazno, prazno. Prepoznamo nekoliko doktrinarnih momenata: kršćansko poricanje ispraznog, traženje pravog (teatralno iskorištavano i u baroku), zatim klasično i klasicističko bavljenje ozbiljnim temama, poetičku tradiciju koja poeziji normira dostojan predmet — čime je Kunić, čini se, bio prilično opterećen, jer je norma prepoznatljiva u mnogim epigramima.

Smisao, misao, spoznaja, um i razum međusobno su povezani, pa nije čudnovato što mora biti razmotrena relacija uma i umijeća, tako tipična za klasicističko poimanje.

Ukoliko je o umjetnosti riječ, onda uz riječ *ingenium* valja uzeti u obzir barem dvije značajne od nekoliko temeljnih interpretativnih mogućnosti: i kao umnu sposobnost, oštroumlje, no dakako i kao dar, urođenu sposobnost, ukratko, talent.

*Mnogo ne pomaže um kad nema umijeća; umijeće ništa ne pomaže pak ako nedostaje um.
Proficit ingenio non multam, qui caret arte:
Qui caret ingenio, proficit arte nihil.⁹*

Samo um koji umuje i umije, te umijeće koje umnošću nadmašuje vještinu (a da nikad ne zaboravi

kako umjetnosti nema bez onog umjeti), čine tek i znanost i umjetnost zbiljskom, pravom znanošću i umjetnošću. Sprega je ovdje izrečena pregnantno i virtuosno. Podsjeća na jednostavnije formulacije Kanižlićeve o tome kako znanost valja znati. Negdje u dubini svojoj to su ipak identične teze. Ili im je ishodište isto.

Po konstituciji estetičkih nazora u duhu epohe, a u osloncu na tradiciju, Kunić nije želio, a ni smio, propustiti priliku eksplicitno iznijeti prastaru teorijску tvrdnju, koja je u stanovitom smislu opće mjesto, no i temelj zapadnoeuropskog estetičkog poimanja: *ars: est imitatio*. Pita li netko za Kunićevu *Ars poetica*, onda, budući da je pisao samo epigrame, možemo upozoriti na treću podskupinu s nazivom *Varia*. U njima je teorijski osim pojma *mimesis* (imitatio) uključen i karakterističan odnos prema prirodi koji je podjednako u skladu s tradicijom kao i stoljećem prosvjetiteljstva i racionalizma. Umjetnost je, na dvostruk način, aktualizirajući uzor antike, *imitatio naturae*. Smisao će samo dobiti na reljefnosti ako u krug asocijacija uđu stare i nove ideje što ih budi originalni naslov *Ad Quintum de arte poetica*.

*Vruci prirode bili su starima pristupni, sada
I nama su pristupni. Što marno listamo sve
Spise uzalud starih, ne slijedeć naravi primjer,
Pažljivim očima koj leži otvoren svud?*

*Godi spjevana pjesma po stvarnosti: pjesnike stare
Znala je umjetnost tâ stvorit, i nove će znat.
Kvinte, ti ovu sasvim prouči umjetnost: možda
Ravan u pjesmi ćeš tad Homeru bit.*¹⁰

Na pitanje pak što je lijepo?, Quænam pulchra sint — a u ono doba umjetničko i lijepo nije se odvajalo — Kunić s elegancijom salonskog čovjeka i galantnog abbea odgovara uhodanom konverzacionom formulom: *Je ne sais quoi? Nescio quid!*

*Pitaš što lijepo je, Tule. Tô što se viđeno sviđa
Prem, zašto sviđa se tô, gledajući ne možeš reć.*¹¹

Forma epigrama i sentence na duhovit način ostavlja pitanje otvoreno. Upravo ta otvorenost kao da

sugerira neizrečenu mogućnost: doista, samo gledajući u lijepo niti je potrebno, niti možemo, a niti moramo znati što je lijepo i zašto se sviđa. Za ljepotu je dovoljna kontemplacija gledanja. Puko »gledanje« ne daje odgovor. Epigram, čini se, kao da sugerira: umom bismo se mogli doumiti. Sasvim je u duhu klasicističkog poimanja pretpostaviti ga, no eksplicite nije izrečen! Funkcija uma nije u klasicističkoj estetici ograničena: ne iscrpljuje se samo u tvoračkom pogledu; ona je, kao i osjećaj, važna u komunikativnom smislu, jer umjetnost u to doba nikad ne ide mimo spoznajnih, a onda ni didaktičkih oznaka. Sve aspekte nalazimo i kod Kunića.

Kad je već riječ o umijeću i onom što je »u duhu« klasicističkog koncepta, valja istaknuti ozbiljnost s kojom je u klasicizmu interpretirano postizanje umijeća. U tren oka nestaje one lepršave lakoće koju nude salonske konverzacije. Umijeće umjetnosti valja svladati, trudom zadobiti, ono je produkt marljivosti, za koju je uzalud očekivati da je može nadoknaditi neka »milost« i »nadahnuće«. Zato ne treba precijeniti vlastite snage, ne opteretiti se pretjeranim ambicijama ili, još gore, hvalisanjem; ne treba vjerovati da su nam sve umjetnosti podjednako dostupne.

*Umjetnost ni jednu ne zna koj mnoge nastoji znati;
Jednu naučit tek veoma težak je trud.
Nije Hipokrat velji za liječnike pisao samo:
Umjetnost duga je prem, život kratak je naš.*¹²

Je li važno koliko je njih zapravo savladivo? Karakteristično je ono *truditi se i znati*. Pri tome su, dakako, umjetnosti dana *pravila* kao i moralu, i valja ih se držati. Kunić priznaje pravila, no bio je daleko od toga da bi se slijepo predavao pravilima. (Usput nije na odmet podsjetiti, kako će i Kant smatrati potrebnim raspravljati — o pravilima.) Kunić kaže:

*Pravilo godi; al onaj što pravilo pita za savjet
svaku za najmanju stvar, pravilo preskače tad.*¹³

Dakako, uzor je umjetnosti onaj klasične antike. Kunić smatra u epigramu *O sebi i svojoj ljubavi prema starima* (VIII. Epigrami razliki, epig. 6) da se nje-

gova epoha ne može mjeriti s epohama Grčke i rimskog doba ni po kulturi, a niti — kako on kaže — po »slavi uma«. U tome je nepokolebljiv i okrutan.

*Čudiš se Flakova djela što deset puta pročitah?
Čudo što tvoja sam ja jedan pročitao put.¹⁴*

U eksplikaciji ovog razumljivog poklonstva klasicista pred antikom treba biti oprezan. Nije svagda riječ o pukom povodnju, imitiranju i oponašanju. Ima niz mjesta koja govore suprotno, ali je važan onaj epigram posvećen piscu koji prezire naše doba (VIII. Epigrami razliki, 7), gdje Kunić čitav problem okreće i gleda iz posve suprotne perspektive:

*Onaj pjesnike stare što čita samo i hvali,
Koji pljuje na sve što naš donosi vijek,
Ne voli niti zdušno vrline osjeća starih...¹⁵*

Ne može voljeti ni stare velikane onaj koji ne prepoznaje što je dobro u našem vijeku, jer jednostavno ne prepoznaje prave vrijednosti. Zato ne zna i ne može prepoznati ni one antikne. Modifikaciji vrijednosne optike pridružuje se još jedan važan i eksplicitan moment u klasicističkoj estetici. U njoj nije bilo normirano ponavljanje starog, redupliciranje uzora. Estetika ih nije postulirala. Kako je to izgledalo u praksi, drugi je problem, o kojem ovdje nije riječ. Ali Kunić je neprekidno inzistirao na novosti načina, motiva i teme. Na pitanje što je u pisanju novo Kunić odgovara: u poeziji su riječi stare, prastare, ali pjesma je nova.

*Staro je to od čega stvara se djelo; nov djela je oblik
i djelo novo je čak, majstor kad dade mu lik.¹⁶*

O istom problemu Kunić govori više puta (I. Satirički epigrami, 30) smatrajući misao toliko važnom da jednom epigramu daje naslov *Cui nomen poetae tribuendum sit* (komu pripada ime pjesnika). Stanovište je važno i u pogledu kulturne tradicije, koja, kad bi nam bila uvijek pravodobno poznata i prezentna, ne bi vodila dosadnom ponavljanju i uvijek ponovnom otkrivanju otkrivenih Amerika. Tako npr. naš poet-

ski velikan Ujević importira pojam novosti kao novost u hrvatsku poetiku — iz francuske poezije s kraja 19. stoljeća!

*Molim te, možeš li, Kvinte o stvarima novim ti piši
Ali ako ne možeš, bar piši na način nov.
Pjesnik, ne čini li jedno il drugo, ništa ne čini;
S kojim se pravom tad on želi pjesnikom zvat?¹⁷*

Pišući o novim stvarima, zahtijevajući novo Kunić je, raspredajući stare teme, neprekidno i sam radio što je postulirao: pisao je o aktualnim događajima, o novim temama i o svojim suvremenim, pišući čak i o stvarima koje bismo — s ondašnjih pozicija — mogli nazvati modernim, futurističkim i futurološkim. Pisao je *O zračnom brodu* (IV. Enkomijastički epigrami 4 i 5) kojim je Francuska nadmašila staru Grčku, a braća Mongolfier Ikara i Dedala. Kunić, klasicist, ide čak tako daleko da u duhu svog vremena, s povjerenjem u istinu i spoznaju, s novom sviješću o povijesnosti povijesti emfatično kliče da »povijesne istine sjaj lažni pobjeđuje mit«. Povjerenje je u novo doba i u moć ljudske spoznaje toliko da opat Kunić govori poput notornog enciklopedista i prosvjetitelja: »Umu ni jedan pothvat ni tegotan nije ni mučan.« Kunić se tako reći opija mogućnošću da zračni brod postane svemirskim.

*Možda će jednom se još s eterskim zvijezdama
srest.*

Iz perspektive osvještenja povijesnosti, postulata novog, a s povjerenjem u ljudski um i čovječanstvo, s inicijalnim impulsom duhovnog univerzalizma, estetika se klasicizma pokazuje u posve drugom svjetlu od onog iz školskih knjiga. Rajmund Kunić u takvoj vizuri nije više samo inteligentan i obrazovan, tankočutan pisac briljantnih epigrama, nego postaje mislilac koji najneposrednije participira na samom izvoru (neo)klasicističke doktrine. Dodajmo: ukoliko možda nije dobrim dijelom bio i njen europski su-tvorac, osobito kad je riječ o kompleksu koji više nije primarni, veliki »sirovi« klasicizam, nego romantični klasicizam.

Radi potpunosti dodati je još kako se Kunićev latinski prijevod Homerove *Ilijade* (Rim 1776, Venecija 1784) smatra neosporno najboljim takvim prijevodom u svijetu. Za povijest estetike takav podatak, koliko god bio laskav, ne bi značio ništa osobito, kad izdanje iz 1776. ne bi sadržavalo predgovor pod naslovom *Operis ratio*. Predgovor na svoj način predstavlja Kunićevu teoriju prevođenja¹⁸. Kunić govori o dvjema vrstama prevodilaca: o doslovnim, i o onim drugim, pravim prevodiocima. Ukoliko prijevod robuje »vjernosti« originalu tako da prevodi riječi, upropastit će ne samo smisao i ljepotu, nego upravo i vjernost originalu. Potpuno u skladu s citiranim epigramima: tko se previše drži pravila, ništa valjano neće učiniti jer ih, držeći ih se doslovce, već krši. Valjan prijevod mora zadržati vjernost originalu (*fides*) zajedno s njegovim duhom i ljepotom (*venustas*). Ne prevodi se samo ono što je rečeno nego i način kako je nešto izrečeno. A takvi pogledi u 18. stoljeću nisu baš mala stvar, pa i Kunićeva teorija prevođenja znači još jedan znameniti plus zgradi njegovih estetičkih nazora.

Napokon sliku estetičkih poimanja kompletiraju relacije spram glasovitih imena: Kunić je bio poklonik Tizianove umjetnosti, hvalio je slikara Mengsa, odobravao nazore Popea i kudio — Voltairea! Smatra da je publika neopravdano izviždala Cimarosu, suzdržan je u odnosu na Metastasija, sokoli Alfierija.

Osim svjetski poznatih umjetnika i učenjaka znamenit je i krug hrvatskih sunarodnjaka s kojima Kunić prijateljuje, surađuje ili barem kontaktira. Uz slavnog Boškovića tu je i Kunićev učenik BERNARDUS ZAMAGNA (1735—1820), koji je bio profesorom retorike u Sieni i Milanu, član *Academiae degli Arkadi*, a poznat po svojim, rekli bismo danas, »poučnim« spjevovima *Echo* (*Jeka*, 1764) i *Navis aëria* (*Zračni brod*, 1768). Ne znamo je li se posebno bavio estetikom, ali je pripadao istom klasicističkom krugu ideja, gdje je važila tradicija u smislu antike kao uzora s projekcijom u novi svijet!

... Ali staro kad pripojiš novome, prvom
Pridat ćeš značajnu prednost...¹⁹

Istom krugu ideja i ljudi pripada Kunićev nešto stariji suvremenik BENEDIKT STAY (1714—1801). Reputaciju zahvaljuje spjevovima o Descartesovoj i Newtonovoj nauci: *Philosophiae Versibus traditae libri VI*, Venetiis 1744 (²Romane 1747, ³Venetiis 1749), i *Philosophiae recentioris versibus traditae* (I—III, Romae 1755—1792). Započinjući prvi spjev Stay zaziva mudrost (*Sapientia*) usklikom: *Tu Dea, tu pulchri Ratio ordinis...*

Ti božice, ti uzroče poretka divnog...²⁰

Svijet je na taj način u sebi, u svojoj biti, harmonija. To je umni sklad kojem treba da teži spoznaja što će je izreći pjesnici.

Jer što doličnije i korisnije privlači umove ljudske od obilna nektara Istine vječne, kojim se napajamo, spoznati dok težimo uzroke i stvari podrijetlo, zaputivši se tako u cjelinu Svijeta?
Jer što se više svetim govorom pjesnika uznosi među plemenima tolikim ili što se pak godinama pamti ako ne djelo neizmjereno razbora božanskog?²¹

Svijet kao univerzum i mjesto čovjekova opstanaka, koji se kao njegovo boravište povijesno univerzalizira — i u toj univerzalizaciji nastoji racionalno spoznati kao harmonija — tema je dana. Spjevovi su Benedikta Staya svjedok trenutka u kojem se umjetnost identificirala sa (racionalnom?) spoznajom. Stoga Milivoj Šrepol opravdano napominje da se vjerojatno Stayevi pogledi na pjesništvo ne razlikuju od stanovišta njegova brata. »U obranu didaktične poezije napisao je pjesnikov brat Christophor dijalog, iz kojega možemo razabrati kako je cijenio ovu vrstu poezije, a nećemo se prevariti, ako kažemo da je tako ili slično sudio i sam Benedikt Stay, jer se inače ne bi davao na tako mučan posao, kakvim je bilo pjesničko prikazivanje kartezijanizma i newtonizma.«²²

Sve pojedinosti ukazuju na važnu determinantu klasicističke pozicije u kojoj slika svijeta, tj. jedan temeljni koncept, govori o nekadašnjoj uzajamnosti sad već raskinutih »prijateljskih« relacija znanosti spram umjetnosti. Za neoklasicizam odnosno roman-

tični klasicizam povijesno je još uvijek bitnom karakteristikom identitet istine i ljepote, nerazdvojnost spoznaje i umjetnosti. U romantici ta napetost postaje maksimalna kad se u pokušajima prevladavanja pukotina više nije mogla sakriti. Zato veze istine spram ljepote postaju i ostaju — ideal. U svim spisima neoklasicističke koncepcije naših Dubrovčana koji djeluju izvan Dubrovnika ocrta se ovo služenje idealu, služenje prepuno napora da se održi tradicionalna cjelina svijeta. Koncepcija, dakle, kao težnja povijesno podrazumijeva fiksiranje ideala u koji je onda uključena i harmonija: harmonija integralno pripada strukturi svijeta, štoviše, ona ju strukturira, ona sama je ta struktura.

Za projašnjavanje uzajamnih determinacija estetičke i znanstvene sfere unutar cjelovite, a povijesno još neraskinute slike svijeta, mjerodavna je ilustracija neoklasicističkog poimanja upravo filozofija njegovana u istom krugu. Najautoritativnije ime neosporno je **RUDER BOŠKOVIĆ** (1711—1787). Njegovi nazori sigurno predstavljaju onu sliku svijeta na kojoj participira većina hrvatskih klasicista dijelom je, po svemu se čini, izgrađujući zajedno s Boškovićem. Posvetivši se fizikalnim istraživanjima prirode Ruđer Bošković se ne upušta u specijalno estetičke rasprave, ali mu ideja Prirode u sebi sadrži, za ono doba još uvijek neizostavne, kategorije harmonije i ljepote, dakle također bitno estetičke kategorije. U tom smislu najkompletniju, za razmatranu epohu najsvremeniju i najsuvereniju, a ujedno i najsuptilniju sliku jedne od živih struja onodobnog svjetonazora jamačno pruža glavno djelo *Theoria philosophiae naturalis* (prvo izdanje Beč 1758, drugo Venecija 1763).

Formulacija Boškovićeve filozofijskog nazora implicito dotiče i determinira estetičke aspekte problema nadovezujući na zatečenu filozofijsku tematiku »prestabilirane harmonije«. »Ja baš ne pristajem uz Leibnitzove sljedbenike ili uz bilo koje druge branitelje optimizma koji smatraju da je ovaj svijet, u kojem živimo i čiji smo dio, najsvršeniji od svih...«²³. Dijalog s Leibnitzom nije tek aluzija, nego je opovrgavanje teze, koja uz najveću dobrohotnost nije ulijevala povjerenje. Unatoč razlici ostaje nedirnutom

spoznaja estetskog aspekta, bez obzira na to je li harmonija prestabilirana ili ne, i koliko je svijet savršen ili uopće nije. To je svagda shvaćanje koje će omogućiti estetičku sferu tako da samo sebe strukturira estetički. Ništa bitno ne mijenja na stvari misao kako u beskonačnom broju mogućnosti »nema nikakve najveće ili najmanje savršenosti već uvijek postoji veća ili manja savršenost od bilo koje ma kako velike i male konačne savršenosti«. Stoga »odatle proizlazi da kakvu god savršenost izabrao Začetnik prirode nužno mora izostaviti sve druge veće...« pa se »ne može prigovoriti njegovoj beskonačnoj mudrosti ili dobroti da ne izabire najbolji svijet, kad najboljeg nema.«²⁴

Što svijet i priroda nisu leibnitzovski najsvršeniji, to za Boškovića ne znači da su nesavršena nesređenost, kaos. Naprotiv, svijet i priroda — budući da je to epoha kada priroda još čini svijet i svijet nije drugo nego priroda — Boškoviću su red, ordo, kosmos. Budući pak da »u tom golemom broju kombinacija ima neizmjereno više onih u kojima nema reda s obzirom na bilo koju vrstu i koje bi predstavljale kaos«, Tvorac je svijeta ipak izabrao jednu od mogućnosti »u kojoj vlada red, i takav svijet, koji gledamo i kojemu se divimo«²⁵. Ako je prema tome Svijet kao Priroda koju je Bog stvorio vrijedan divljenja, zašto bi se klasicizam ustezao oponašati prirodu? Ili, zašto da klasicizmu ne služe kao uzor antikna djela koja su već jednom bila na tragu i dosegla ono što je kao savršenstvo moguće naučiti od prirode!? Bošković piše: »Zaista samo onaj ne može uočiti neizmjernu moć, mudrost i dalekovidnost Božanskog Stvoritelja, što nadilazi svako ljudsko shvaćanje, tko je potpuno umno oslijepio ili je sebi oči iskopao i otupio oštricu svoga uma, tko zatvara svoje uši da ne bi čuo nešto od Prirode koja svugdje više svojim vrlo snažnim glasom...«²⁶

Diviti se svijetu i prirodi znači diviti se beskrajnoj mudrosti Božjoj. Da bismo se mogli diviti ljepoti svijeta, moramo na svoj ljudski način spoznati barem nešto od mudrosti Tvorca. Spoznaja istine otkriva ljepotu, pa stoga u klasicizmu istina i ljepota neprekidno idu zajedno. Struktura se toga načina miš-

ljenja ne mijenja bez obzira na to je li riječ o teističkoj, panteističkoj ili čak ateističkoj interpretaciji. Premda su to vrlo različite pozicije, duh vremena prepoznatljiv je uvijek u svakoj od varijanata.

Bošković, koji je i sam pisao stihove, koliko do sada poznajemo njegov opus, nije se specijalno bavio estetičkom problematikom. Ipak neka mjesta omogućuju razumijevanje načina mišljenja njegova poimanja estetičkih fenomena. Govoreći usputno, škrto, takva mjesta djeluju ogoljeno, ali upravo njihova reduciranost daje model koji leži u podlozi kao tipičan za cijelu epohu.

Kad bi netko zamjerio tezi da začetnik Prirode, *Naturae Auctor*, pri stvaranju svijeta, odabiranjem između bezbrojnih mogućnosti, postupa zapravo kao čovjek, možda kao umjetnik, Bošković mu odgovara: »Tome se ne može prigovoriti . . . da i čovjek koji pravi neki kip konačnom silom odabire upravo onaj individualni oblik koji daje tom kipu, između neizmjernog broja oblika koji bi mogli postojati. Naime on prije svega ne odabire onaj individualan oblik, već na neki vrlo konfuzan način samo determinira lik, dok onaj individualni oblik nastaje po zakonu prirode (*ex Naturae legibus*) i po onom individualnom ustrojstvu svijeta koje je odredio Beskonačni Tvorac prirode nadvladavajući beskonačnu determiniranost po kojem ustrojstvu činom njegove volje nastaju određeni pokreti u rukama tog čovjeka, iz kojih zatim ti isti pokreti prelaze na njegovo oruđe.«²⁷

Iz ove malo nespretne, malo čak i skolastičke formulacije Boškovićeve ipak jasno izlazi na vidjelo shema klasicističkog poimanja. Ne stvara umjetnik oblik; umjetnik daje kipu oblik koji nastaje »po zakonima prirode«, tj. doslovno *ex Naturae legibus*. Umjetnosti je potrebna spoznaja, pa i nema umjetnosti bez napora i znanja, jer zakone prirode treba spoznati, znati, učiti, naučiti. Ljepotu otkriva istina, istina i ljepota su identične jer podjednako izvire iz one kombinacije kozmosa što ju je između beskonačnih mogućnosti bio izabrao Tvorac, kombinacije, kako je već rečeno, »u kojoj vlada red i takav svijet koji gledamo i kojemu se divimo.«

Ono što se može i mora spoznati, može se i mora znati, a što se može znati mora se moći naučiti. Znanju tako s jedne strane stoji spoznaja, a s druge ono što će omogućiti da se spoznaja oblikuje: vještina i pravila, normativ *lege artis* koji je kao umijeće uvijek potreban umjetnosti. Riječ je o tipičnom shvaćanju onog doba kada Joshua Reynolds (1723—1792) proklamira: »lažno je i prostačko mišljenje da su pravila okviri genija«. Po citatu iz Boškovića vidi se da je kod umjetničkog čina zadržan udio božanskog djelovanja paralelno s postulatom spoznaje i znanja, bez kojih se tek »na neki vrlo konfuzan način samo determinira neki lik«.

Tolika prisnost umjetnosti sa znanjem, obrazovanošću, filozofijom, prirodnim znanostima i osobito još humanističkim disciplinama sasvim je strana poimanju kasnijeg vremena kad se umjetnici vraćaju blaženom neznanju, postaju eventualno specijalisti svog zanata i samo uz rijetke izuzetke kad ne mistificiraju, možda i nešto više. Doba klasicizma, neoklasicizma ili romantičkog klasicizma bilo je posljednja epoha u kojoj znanost odnosno filozofija neproturječno idu zajedno s umjetnošću. U tijeku 19. stoljeća odnos je već bitno drukčiji: umjetnost, boreći se za svoju autonomiju, postaje *ancilla scientiae*.

U opširnoj raspravi pod naslovom *Filozofijski rad Rudera Josipa Boškovića* (Rad, 1887) estetičar Franjo Marković nije posvetio posebnu pažnju interpretaciji estetičkog aspekta Boškovićeva poimanja svijeta, niti što pobliže kaže o Boškovićevu shvaćanju lijepoga u umjetnosti. Tek poslije nepunih pola stoljeća susrećemo faktografski pokušaj istraživanja Boškovićeva odnosa prema umjetnosti: Mirko Deanović objavljuje informaciju pod naslovom *Bošković i teatar* (Šišićev zbornik, 1929). Rezultati nisu baš bili ohrabrujući.

Na temelju nekih pisama Deanović konstatira kako se Bošković »pišući o raznim predstavama uvijek zaustavljao na tehničkim i etičkim momentima. Podavao je važnost samo scenskim i moralnim efektima drama i ne osvrćući se na njihovu umjetničku vrijednost«. U takvom postupku Deanović vidi dubok trag što ga je u Boškovićevoj »duši ostavio jezuitski odgoj s obzirom na umjetnost i poeziju«. Deanović na kraju

smatra potrebnim posebno apostrofirati da se »Bošković pišući bratu o svojim zabavama u karnevalu 1746. godine zaustavio samo na djelima dvaju francuskih književnika, Molièrea i Voltairea, premda je gledao tada i druge predstave...« pa je, čini se, »na taj način Bošković ipak pokazao da zna razlikovati nekoje književne vrijednosti. Valjda je baš zato cijenio Bettinellija, koji je bio autor najboljih drama isusovačkog repertoira«, zaključuje Deanović.²⁸

3.

I kod Ruđera Boškovića i Brna Zamanje i Benedikta Staya identificiramo estetičku impregnaciju svjetonazora u njihovu primarno spoznajnom, znanstvenom interesu. Sami pišu stihove, ali ne znamo bi li se posvećivali ekstenzivnom reflektiranju estetičkih problema. Pisanje stihova u to je doba konvencija, stvar obrazovanja, te nije ovdje mjesto vrednovati njihov artistski domet. Kunić je u aktivnom kontaktu s umjetnošću, poezija mu sadrži eksplicitno formulirane misli o estetičkim problemima s implicitnim svjetonazorom svoga doba i struje kojoj pripada, pa nam ipak nisu poznata Kunićeva specijalno estetička djela. Jedini koji je u tom krugu ekstenzivno i u formi filozofijskog traktata zahvatio estetičku tematiku bio je CHRISTOPHOR STAY (1719—1777), mlađi brat Benediktov. Ostao je nepoznat i nespominjan. Činjenica je da se za njegov tekst jedva zna. Napisao je uzornu neoklasicističku raspravu o pjesništvu, nešto poput svojevrzne male summe teorije romantičnog klasicizma. U spisu Christophora Staya sjedinjeni se zrcale tipičan onodobni svjetonazor i zaokruženo estetičko stanovište. Rasprava je po svoj prilici ostala zapostavljena zbog kasnijih predrasuda u odnosu prema neoklasicizmu, iz očitog nerazumijevanja biti epohe i nakana njene umjetnosti. Rangom i sadržajem ona znači važnu prinovu našim predodžbama o povijesnom dobu kojem pripada, novost je koja mijenja interpretativno svjetlo i uz neke druge činjenice popunjava dosad obeshrabrujuću, ali neu-

vjerljivu historiografsku prazninu hrvatske kulturne povijesti toga doba.

Spis o kojem je riječ ima vrlo jednostavan naslov: *Christophori Stay De Poesi Didascalica Dialogus*. Nalazi se u knjizi Benedikta Staya, izdanje iz 1792. (bez Boškovićeva komentara), s vlastitom paginacijom od I do XXX.²⁹ Nije proučavan u okvirima klasične filologije, neregistriran je u povijesti književnosti, previđen u istraživanjima povijesti hrvatske filozofije, danās predstavlja otkriće za historiju estetike.

Unatoč mogućnosti oscilacije datuma nastanka Christophorova djela ono duhom i smislom, intencijom i eksplicitnim tezama neprijeporno pripada 18. stoljeću i u tom ga kontekstu valja razumjeti. Poblje razmatranje pokazat će doduše da »didascalica« nije baš ono što se u trivijalnom smislu predočuje kao »didaktička« ili »poučna« poezija. Značenje je pojma kod Christophora Staya dublje i kompleksnije. Čak se mora izričito inzistirati na kompleksnosti određenja što ga kod Staya ima njegova »didascalica«, jer u 18. stoljeću poučna poezija ionako doživljava bujan, raznolik, a u stanovitom smislu i posve osobit razvitak. Već je Dilthey upozorio na činjenicu da poučna pjesma (Lehrgedicht) u stoljeću dominacije razuma i gospodstva idejâ dobiva »eine neue Bedeutung«.³⁰ Christophorova pak poetika jest racionalistička, no ne u smislu grube simplifikacije toga estetičkog pojma.

Uvodni dio rasprave Christophora Staya u kratkim crtama prikazuje faktičko stanje' odnosa znanja i umjetnosti, učenja i vještine, filozofije i pjesništva. Christophor ne želi prikriti da je didaktička poezija odavno dovedena u sumnju, ne želi zatvoriti oči pred uobičajenim shvaćanjima da su znanost i umjetnost pošle vlastitim putovima, da se odvajaju i da jedna ometa drugu, te da onima koji se bave znanostju, spoznajom, istinom i poučavanjem treba uskratiti naslov umjetnika, i obrnuto, umjetnost per analogiam nema nikakvog posla s istinom, znanjem, znanostju i spoznajom. Smatralo se stoga, kaže Christophor Stay, da je umijeće umjetnosti stanovita sposobnost, dar, talent (ingenium), budući da kod umjetnosti »ono što može tako čudesno primamljivati

duše svih ljudi«³¹ nije bez nekog božanskog nadahnuća. Nastojanje da se spozna u čemu je ta privlačnost pjesništva vodilo je do različitih odgovora: bit je pjesništva (1) u stihu i skladnosti pjesme, (2) u eleganciji fabule, ili (3) oponašanju prirode. Koliko god bila različita, ova shvaćanja ipak uvijek odjeljuju poeziju i znanje, te svima onima koji bi u stihovima nastojali formulirati neku filozofiju, a posebno svim didaskaličarima, jednodušno poriču pravo da budu svrstani među pjesnike. Christophor Stay napominje kako su protiv takvog načina gledanja mnogi učeni ljudi zauzeli drukčije stanovište, kako su iznosili svoje razloge i argumente, zalažući se za prastaro jedinstvo pjesništva i filozofije.

Tema rasprave nije puko formalno pitanje o »rodu« ili »vrsti« didaktične poezije; riječ je o dubljem zahvatu relacija između znanja i umjetnosti, filozofije i pjesništva, istine i ljepote.

Temu će naširoko, s argumentima i primjerima, raspravljati sugovornici A i B, dva prijatelja, učeni Antonio i mlađi, željan znanja Balbo; Christophor Stay uvodi ih već na drugoj stranici traktata, dajući spisu dijalošku formu.

Dijalog počinje od najstarijeg primjera, od Hesiodove *Teogonije*, u kojoj sugestivnom snagom progovaraju davne spoznaje obavijene velom slikâ i alegorija, spojene s ljepotom i slatkoćom pričanja. Pitanje koje postavlja proučavanje Hesiodova spjeva, toga najplemenitijeg djela grčkog uma i vjere, glasi: zar nije moguće ponoviti sličnu stvaralačku gestu, ali tako da se (s jedne strane) umjetnost oslobodi nepotrebnog balasta zabluda, izmišljenih priča i bajki, a znanost (s druge strane) svoje suhe mukotrpnosti i svega onoga što je čini teškom, pa da napokon istine budu prikazane jednostavnim i privlačnim načinom!? Možda je to put uspostavljanja starog jedinstva znanja i pjesništva, filozofije i umjetnosti!?

Christophor Stay odnosno sudionici njegova dijaloga razmatraju osim Hesioda i druge znamenite primjere iz antike. Pitagora se također služio i pjesništvom i muzikom, poslužio se dakle umjetnošću da izloži svoju nauku, koristeći se prispodobama, fabulama, svime što mu je bilo raspoloživo. Međutim, ko-

rištenje pričama i fabulama čini neku nauku privlačnijom i daje joj pristupačnost za neuk i priprost puk, ali ne pridonosi jasnoći. Naprotiv, one su omotač koji zastire i zatamnjuje umjesto da osvijetli, da razjasni neku istinu, nauku ili filozofiju. Prispodobne, priče i fabule, kojima se želi protumačiti neka nauka, same sobom nameću odgovor koji je tek retoričko pitanje: »Kako mogu priče biti tumačem istine, ako samom interpretu manjka drugi interpret?«³². Zbog toga Stay misli da Pitagoru i pitagorovce treba ostaviti po strani, jer nisu dobar uzor. U interesu istine treba se odreći fabule i fabuliranja, kao što je to činio Platon u slučajevima kad mu je i najteže i najtamnije stvari pošlo za rukom objasniti bez izmišljenih priča. Glavna je dakle vrlina priče da bude istinita; tad joj ne treba nikakvih drugih objašnjenja, kao što ni istinu ne treba zaodijevati u izmišljene fabule. U tom će smislu biti otklanjane i ostale pjesničke figure, ono što se smatra pjesničkim ukrasima, jer sve to zastire istinu. Čak i metafora nije potrebna, jer je metafora samo skraćena fabula. Ona je opsegom riječi sažeta priča.³³

Problem negiranja fabule nije bio u 18. stoljeću nikakav izuzetak. I ostali teoretičari razglabali su isto pitanje, samo je, naravno, bilo razlike u kontekstu i smjernicama rješavanja problema. Čak i David Hume (1711—1776) dotiče istu temu. »Hjum kaže da je fabula najmanje važan dio pjesme...

... Prvo pravilo umjetnosti nije, kao što misli Aristotel, iznalaženje dobro satkane fabule nego proizvođenje nečeg što je stalno jednako vatreno i živo. Simpatički utjecaj jednog prizora mora dovesti slušaoca do slijedećeg.«³⁴ Hume zato vidi srž umjetnosti u pronošenju i »prenošenju osjećanja«, dok je, popularnije rečeno, Christophoru Stayu stalo do pronošenja i »prenošenja istine«.

Stay se divi Vergilijevim prekrasnim stihovima *De Anima Mundi* koje s velikom jasnoćom izlažu nauku stoičara, čudi se Aristotelu što Empedoklu ne odatje priznanje da je veliki pjesnik. Nikoga drugog nego Lukrecija proglasit će Christophor Stay »homerskim«, upravo »najvećim pjesnikom«. U kontekstu teza što ih razvija Stay takav je zaključak logičan i nužan. Iz-

nenadauje dosljednost vrijedna svake pohvale, jer je riječ o idejama klasicizma i univerzalizma rimske provenijencije; dosljednost, koja u svom liberalizmu i zanosu, vođena principima racionalne spoznaje i esteticizam, ne zastaje ni pred materijalizmom jednog Lukrecija. Možda je u slučaju Lukrecija bilo posrijedi još i nekih drugih momenata, no svakako najvažnijim argumentom bijaše traženje spoja znanja i umijeća, istine i umjetnosti, filozofije i pjesništva.

Pjesništvo s nazivom *didascalica* stvaraju pjesnici koje možemo proglasiti pjesnicima istine i mudrosti, *veritatis ac sapientiae poetae*.³⁵

Oni su se odrekli fabule i fabuliranja, odrekli su se svake neobavezne slobode izmišljanja, nepotrebnih ukrasa i kićenosti. Pjesništvo se odriče i oponašanja (*imitatio, mimezis*) kao nečeg što bi, navodno, bilo presudno za poeziju. Ako već, onda je Aristotel imao pravo samo za dramske umjetnosti, gdje se oponašaju ljudska djela, ono što ljudi čine. Ali epska poezija pokazuje ne s manjom privlačnošću da se ljudski postupci, djela, podvizi i dogodovštine mogu uspješno i opisati. Stoga je princip imitacije uzora ograničen, i to u oba svoja smisla: pri oponašanju prirode kao i pri oponašanju pjesničkih uzora, pretihodnika i starih autora, koji se mogu smatrati uzorima.

Pjesnik istine i mudrosti odriče se onih sredstava sugestivnosti koja sa sobom unose nejasnoću ili upućuju na nešto čudnovato i mistično. Didaskalički pjesnici nadoknađuju to spoznajom i razumom, jer umjetnička sposobnost nije nikakva tajanstvena moć niti ima nekakav tajanstveni smisao. Umjetnici su istaknuti duhovi, ljudi velikog uma i dara (*ingenium*), s velikom, tj. najvećom optimalnom snagom osjećanja što je prati stvaralačka vještina razumijevanja (*summam ut sentiendi vim par intelligendi solertia consequatur*)³⁶. Oni se prepuštaju doživljavanju slika, uspo-ređuju ih, lako se uzbuđuju, razmišljaju, i napokon — a to je tipično racionalističko mjesto teorije 18. stoljeća — izabirući od svega laćaju se pisanja, upravljajući razumom; *omnem dicendi rationem dirigunt*³⁷. Ne poriče se dakle afektivnost ni čuvstvenost ni osjetilnost, ni slikovitost, budući da sve nastoje odjenuti u

boje i linije, tek — pod pokroviteljstvom razuma. Zadaća je naime umjetnika da poticaje, koje su sami primili pri doživljavanju stvari, u izlaganju prenose na nas, *in explicandis ad nos transferunt*³⁸.

Ostaje pitanje što su ti »poticaji«, odnosno, što je središte oko kojega sve kruži: i doživljavanje i govorenje i ono zbog čega se zbiva umjetnost, na što je usmjerena i zbog čega se pjesnici, osobito »pjesnici istine i mudrosti«, odrekoše pjesničkih ukrasa, kićenosti, a navlastito priča, fabule!? Davni uzori, koji su bili spomenuti, Empedoklo i Lukrecije, navode na zaključak: Kad je o istini riječ, onda pjesništvo mora govoriti o uzrocima stvari. O njima ono ne može ništa reći ako ne spozna istinu, pa prema tome ne može biti protivštinom spram znanja i filozofije. Do uzroka stvari, njihova reda i poretka ne dolazimo »izmišljanjem priča« i fabuliranjem. Potrebna je spoznaja kojom dopiremo do istine, te znanost, koja zna istinu. Prema tome, bude li raskoš, obilje i plodnost oblika, u kojima je snaga pjesme, proizišla iz raskoši, obilja i plodnosti stvari, može li tad raskoš poezije igdje procvasti obilnije nego ako proističe iz vrela znanja, izvora znanosti, učenja i nauka? *A doctrinarum fontibus!* Zbog toga valja maknuti prepreke između istine i ljepote, znanja i umijeća, filozofije i umjetnosti. Otud usklik: Gdje je ljepota ikad imala čvršće sjedište nego što je istina i znanje (znanost) o mnogim stvarima! *Quae unquam sedes pulchritudinis erit aptior, quam veritas, ac rerum plurimarum scientia?*³⁹

Skład na koji smjera spoznaja, harmonija koja otkriva znanje u otkrivanju istine, dublja je, ili, da tako kažemo, istinitija harmonija od one koju čini kićenost i elegancija pjesme, privlačnost ili sugestivnost boja i zvukova. Ono što je bez značenja pokazuje se stoga i manje znatnim, beznačajnim. Christopher Stay vodi svoje zaključke u duhu racionalizma: sviđa nam se sklad zvukova u glazbi, modulacija glasova i tonovi svirale bude u nama različita raspoloženja, ugodu i radost; pridruže li se tim harmonijama harmonije smisla i spoznaje, tad za dušu i te kako mora biti značajnija upravo ta harmonija, koja povezuje zvukove s riječima i brojeve sa stvarima.

Pravi, najdublji sklad prema tome čini usklađenost zvukova, riječi, brojeva i stvari. Taj sklad je ujedno i najviši, optimalni. Ne zastaje samo na skladu zvukova, tonova, linija i boja, nego ih povezuje sa smislom i značenjem riječi, smisao riječi u skladu je s harmonijama brojeva, koje su opet izrazi harmonije stvari. Tako je na jednoj strani osjetilno i čuvstveno »estetičko« doživljavanje boja i zvukova, na drugoj strani red i poredak stvari, tako reći ontološki kozmos, a između njih pojmovni spoznajni medij brojeva i riječi.

Prigovor koji pada na tezu da najdublju preokupaciju najdubljeg pjesništva čine uzroci zbivanja i stvari, spoznaja harmonije svijeta, kretanje zvijezda i najunutarniji kozmos svega što opstoji, glasi: nije li takav predmet odviše udaljen i apstraktan pa umanjuje zanimanje za umjetnine što su stvorene prema zahtjevima iskazivanja toga pravog, najdubljeg i najvišeg sklada? Koga mogu zanimati putanje zvijezda i sudbine cijelih naroda, kad smo zaokupljeni svojom neposrednom okolinom i svakodnevicom? Osim toga, obični ljudi sve te učene stvari i ne razumiju. Christophor Stay zna da takav prigovor nije bezazlen, svejedno kako kvalificirali prethodne izvođe. On međutim ne preza da stav zaoštiri: kad se pjesništvu postavljaju najviše norme, kako u pogledu vještine tako i spoznaje, zar je čudno ako se isto znađe i duhovna visina zahtijeva i od onih koji umjetninama pristupaju? Kao što možemo reći da veća slava zasluženno pripada umjetnicima koji posjeduju veću duševnu snagu i oštiri um, tako ni pristup umjetninama nije dan svima. Christophor Stay govori tu kao što se nekad govorilo: neobrazovanoj svjetini umjetnost ostaje nedostupna.

Ukoliko se čovjek ne uzdigne iznad nedaća svakodnevice, ako se spoznajom ne uzvisi, ako ne proširi svoje horizonte, utoliko će mu biti uskraćeno participiranje na oblicima sklada, sudjelovanje u razumijevanju i doživljavanju harmonije. Usmjeriti se na pravu harmoniju i biti u mogućnosti stvarati odnosno doživljavati umjetnost znači prije svega moći spoznati, a onda i cijeliti uzvišeni red svijeta stvari, znači spoznati uskoću gradova i pokrajina u kojima

se živi, pa i granice vlastitog naroda, znači ne čuditi se ničemu što je ljudsko i ništa ljudsko ne smatrati stranim (*humani nihil a se alienum putat*)⁴⁰, znači živjeti u rodbinstvu sa svim narodima, te biti stanovnik čitavog svijeta, građanin svijeta, kozmopolit, koji se trudi za korist i stvar svih⁴¹. Tako se uspijeva da se dosegnu, a onda i nadmaše beskrajne granice prirode, nadmašuje se krhkost nesreća i prolaznost ljudskog opstanka... *supra hominis fortunam ac vitae conditionem erigi*... i uspostavlja smisao života koji nije ograničen slabošću tijela, nego se ozbiljuje kao povezanost, sklad odnosno razumijevanje duša i sveobuhvatnosti znanja, širina znanosti; *neque enim animorum brevitate atque imbecillitate corporis, sed animorum comprehensione, et scientiae amplitudine vendi rationes aestimabit*⁴².

Ako se na tren prekine prikaz pogleda Christophora Staya s namjerom da se pokušaju prizvati bar neke od najvažnijih povijesnih asocijacija što ih upravo nameću njegove teze, onda prije svega treba upozoriti na onu liniju koja iz klasicizma direktno vodi k romantici. Herojski karakteri klasicizma dobivaju patos titanizma, primisao na »pokret genija« ide istodobno s jednim novim patosom »zagrljenog čovječanstva«, klasicizam se legitimira kao kozmopolitizam u kojem stari (starinski, antikni, renesansni) humanizam dobiva nove dimenzije i nove vidike.

Inzistiranje na uzvišenosti umjetnosti koja otkriva nove horizonte smjera na isticanje zahtjeva da Muze ne smiju svojim darovima, ukrasima i vještinom zastrijeti izvore zbivanja, istine i harmonije, nego da ih naprotiv moraju učiniti što bližim, vidljivijim, prepoznatljivim. Christophor Stay čak je bliz povijesnom raskidu s onim klasicizmom koji se oslanja na — pravila!⁴³ Drži kako će i najizvrsnija djela, baš u zadovoljavanju pravilima, odlutati od onog najizvornijeg, zastrt će ga umjesto da ga pokažu i osvijetle. Stoga, ukoliko umjetnici u svojim djelima nastoje do savršenstva oponašati ljepotu, jer samo to imitiranje može vrijediti općenito, oni će utoliko dublje zahvatiti harmoniju, koliko budu bliži njenom izvorištu, tako da iz harmonije stvari proizide harmonija riječi, sklad pjesme. *Poesis didascalica* baš zato

stoji više od dramskog i epskog pjesništva kao što je božansko više od ljudskog. U harmoniji stvari prepoznajemo Tvorca, u harmoniji svijeta božanski sklad. Umjetnost koja iz jedinstvene uskladenosti uzroka stvari stvara jedinstvo djela i sklad pjesme najdublje se doima duše suočene s mnogostrukošću i beskrajem svega, s onim apsolutnim. Najdostojnija božanskog bit će pjesma o redu prirode i obliku svijeta, pjesma koju oblikuje poredak stvari, koja kao projekcija harmonije svijeta iskazuje uzorke prirode; *de rerum ordine ac mundi conformatione carmen*⁴⁴. I dok su obični pjesnici najčešće zabavljeni vulgarnim ukrašavanjem stvari (mi bismo danas rekli dekoriranjem svakodnevice, kulisama), dotle *poesis didascalica* teži sve dubljoj spoznaji zbilje, svijeta, nastojeći zajedno s filozofijom i znanošću oko istog izvora. »Što tko bio, zar ne predpostavlja ovaj žar traženja istine sili svih ostalih želja? I odatle su onda proizišle one izreke plemenitih filozofa, koji u spoznaji istine (u istinitoj spoznaji?) nalaze (postavljaju) vrhunac najviših dobara«; *Quod qui fieret, nisi hic veritatis quaerendae ardor caeterarum omnium cupiditatum vim antecederet? Atque inde profectae sunt illae nobilium etiam philosophorum sententiae, in veritatis cognitione summum bonurum finem statuentium*⁴⁵.

Pred očima Christophora Staya lebdi »zajednica humaniteta i znanosti«, težnja da se snazi znanja pridruži milina umjetnosti, da se uspostavi sklad ukusa i znanja, elegancije i nauke, da istina ne bude razdvojena od ljepote. Kamo smjera taj pogled? Ono najviše, u čemu se ozbiljuju *vivendi rationes*, razlozi života, svrha i smisao kao skladna povezanost duša i sveobuhvatnost znanja, ne može biti drugo nego jedinstvo filozofije i umjetnosti.

Uzdići se do skladne veze istine i ljepote znači biti obuzet divljenjem božanskom redu stvari, prirodi; a tko ikad dopre do spoznaje i shvaćanja svijeta, prirode i reda stvari u njima, neće se više odvajati od toga prekrasnog prizora. Postajemo »svjedoci i promatrači«, *testes ac spectatores* božanskih djela⁴⁶. Christophor Stay zaključuje razmatranje o *poesis didascalica* tako reći u svoje ime: »Ništa drugo, ni pozorni-

cu ni kazalište ne mogu prisposodobiti svoj ovoj ljepoti.«⁴⁷

Sumaran prikaz traktata Christophora Staya pokazuje na prvi pogled kako je riječ o estetičkoj raspravi kojoj treba posvetiti punu pažnju. Nikakvog smisla ne bi imalo izbjegavati činjenicu da je rasprava koncipirana kao apologija nastojanjima Benedikta Staya da u spjevovima stvori svoju pjesničku interpretaciju filozofije Descartesa i Newtona. O perspektivama takvog podviga i faktičnom povijesnom statusu, povijesnoj funkciji posla u koji se upustio Benedikt, kao i uspješnosti obrane koje se laća Christophor zajedno s ideološkim implikacijama, bilo bi nesvrshodno razglabati u okviru početnog tematskog osvjetljavanja jedne rasprave koju je prevedjela hrvatska kulturna povijest. Otkloniti je kao nezanimljivu bio bi potpun promašaj i puka predrasuda, budući da *poesis didascalica*, koliko god bila opterećena racionalizmom, ne može biti uzeta — kako je već u početku napomenuto — kao puka i štura didaktička poezija.

Traktat Christophora Staya problematski je u središtu prijelomnih smjernica europskih estetičkih pogleda svoga doba. I to ne provincijskih, sporednih. Nosi pečat klasicizma, ali jednog novog klasicističkog univerzalizma; tišti ga teret racionalizma, no sav je na putu k romantici. Stayer je klasični patos već romantičan, njegov romantizam je internacionalan, kozmopolitski, a ne nacionalan; pun je protivština: divi se prirodi, ali nije nesklon tvrditi da su djela umjetnosti ljepša, savršenija nego djela prirode; poklonik je tradicije kao svi klasicisti, ali se spram antike odnosi kritički te kao svi neoklasicisti teži za novinama, suvremenošću. Istina i spoznaja, um i razum presudni su za doktrinu Christophora Staya, no njemu je ipak stalo do jedinstva istine i ljepote, filozofije i umjetnosti. Ako pažljivije i dobronamjerno slijedimo misli Christophora Staya, nametnut će se pitanje: nije li taj skromni traktat izrekao teze od kojih je preostajao samo još jedan korak do Schellinga!? Nije dakako nevažno što će pokazati komparativna istraživanja: koje su sve silnice i struje djelovale, što je i otkud dolazilo, što je bilo šutke negirano a što afir-

mirano, što i koliko preuzeto doslovce; ali nisu nevažne ni asocijacije koje uvijek iznova upućuju na romantiku, na epohu koja je dolazila, asocijacije koje Stayevu traktatu ne daju boju i notu klasičnog u smislu starog, nego upravo novog, novijeg, romantičnog klasicizma.

Jesu li nazoni Christophora Staya imali odjeka, gdje i s kolikim utjecajem, pitanje je na koje će moći dati odgovor samo buduća faktografska istraživanja (ili neka dosad obavljena koja su prikazivaču ove studije ostala nepoznata). Christophor je po Šrepelovu navodu brat Benedikta Staya, »Lukrecija 18. stoljeća«, ili, kako kaže Truhelka, »Lukrecija epohe Pompadur«; bio je dakle obiteljskim podrijetlom iz Dubrovnika, i ujedno stajao uz bok bratovoj djelatnosti u Rimu, tadašnjem svjetskom kulturnom centru. Bit će zato važno istražiti koliko je bio poznat u domovini, u zavičaju i kod domaćih obrazovanih ljudi, koji ga cijene već prije odlaska u Rim; nadalje, kod svećenika na primjer iz drugih dijelova Hrvatske koji su bilo školovanjem bilo funkcijom dolazili u kontakt s Rimom ili se pak bavili knjigom, znanostu i kulturom uopće?! (U onom smislu kao što je Baričević znao za Kunića, njegovu djelatnost i njegovu znamenitost, a što u svjetlu klasicističkog odnosno neoklasicističkog svjetonazora nije bilo slučajno.) Poznavanje spomenutih relacija može biti korisno iz različitih razloga: za povijest estetike i povijest svih grana umjetnosti takva će naknadna istraživanja dati realniju i jasniju sliku o recepciji doktrine romantičnog klasicizma u Hrvatskoj, osvjetljujući njenu recepciju kao teorije, no također — a zašto ne? — i kao umjetničke prakse.

Dijalog Christophora Staya *O didaskaličkoj poeziji* najcjelovitiji je traktat neoklasicističke doktrine u Hrvata. Previđen i zaboravljen, s nepravom je ostao interpretativno neiskorišten u objašnjavanju fenomena povijesti umjetnosti, no i povijesti estetičke svijesti kao teoretske refleksije o estetičkoj zbilji. Teze, koje sačinjavaju estetički sustav naziranja Christophora Staya, otkrivaju puni povijesni uvid u sve najvažnije probleme. Repertoar njegovih teza nije neki usputni dio, slučajni, zalutali odlomak este-

tičke doktrine. Dijalog je zahvat u europsku estetičku materiju s relevantnim naporom da se u aspektu teorije nađu adekvatna rješenja zadaćama epohe. U trenutku kad postaje sve očitijom kriza tradicionalnog svjetonazora, kad je slika svijeta kao jedinstvene cjeline već napukla, kad Priroda prestaje biti harmonijom, a svijet kozmosom, kad se istina i ljepota povijesno sukobljavaju, a znanost i umjetnost međusobno separiraju, pa istina znanosti prestaje biti onom istinom iz umjetnosti, a Priroda se razdvaja na korisnu, koju ćemo iskoristiti znanjem, i na lijepu, koja je samo još za umjetnost (a ni u njoj više dugo) lijepa — u tom povijesnom trenutku traktat Christophora Staya pripada među posljednje viteške napore da se sačuva jedinstvena slika svijeta, njegova priroda kao Priroda, kao kozmos i harmonija, i u takvu svijetu Istina i Ljepota kao imanentna mu struktura.

Suprotno svim nastojanjima povijest je nezaustavljivo razarala harmonijsku cjelinu svijeta, tako da i Stayev napor ostaje — kao i mnogi drugi — samo pokušaj. Ali to ne umanjuje povijesno značenje traktata, kao što ga ne umanjuje ni činjenica da je nastao kao apologija. U njemu su misaono na djelu sve filozofske i estetičke kategorije koje se u Stayevo doba nađoše u povijesnoj krizi. Stay im nastoji očuvati dignitet, nastojeći ujedno spasiti mjesto za umjetnost u svijetu, kojem ona uskoro više neće na isti način biti potrebna. Jer kao što će znanost instrumentalizirati sve, od istine do prirode, tako i umjetnost uskoro postaje instrumentalna. Kod Schellinga će ona još biti na najvišem mjestu organon istine, kod Hegela će već biti prepuštena odumiranju. Poslije Hegela umjetnost ubrzo faktično postaje *ancilla scientiae*; mnogi to s ponosom ističu, jer znanost preuzima isključivo pravo na istinu, oduzevši ga od umjetnosti i filozofije; mnogi to i ne vide, a gotovo nitko ne želi priznati stanje stvari: i gordo mjesto što ga je umjetnost imala i što joj ga je još na prijelomu stoljeća dodijelio Schelling, i uzvišenu funkciju koju joj želi zadržati neoklasicizam i Stay — umjetnost povijesno gubi definitivno. Stayev je traktat plemenit i častan udio u jednoj izgubljenoj bitki. Njegove misli, njegove riječi, njegove teze i razmatranja uvr-

tiše ga među one rijetke ljude koji su bili — suglasno njegovim zahtjevima za prave pjesnike i sve prave umjetnike — u najuzvišenijem smislu... *testes ac spectatores*...

Uzme li se napokon u obzir cijelo vremensko razdoblje i kompletan misaoni raspon od Rajmunda Kunića i Benedikta Staya do dijaloga Christophora Staya, konfiguracija estetike romantičnog klasicizma postaje reljefna i dovoljno definirana. Sukladno se i čak nužno slika razdoblja kompletira uklapanjem korespondentno strukturiranih estetičkih refleksija dubrovačkog, zagrebačkog i slavonskog neoklasicističkog kruga. Što u pojedinim, izdvojenim aspektima, u izoliranim dijelovima ili čak cijelim pojedinim granama umjetnosti nije bilo razaberivo, nameće se sada u kulturnoj povijesti Hrvata kao egzistentna i relevantna formacija. Za nju se više ne može pitati jesmo li je imali ili ne; kroz prizmu sabranih i ubuduće sabiranih dokumenata estetičke refleksije nužno mora biti akceptirana s postulatom daljnjeg konkretnog istraživanja razina, oblika i modifikacija njenog pojavljivanja. Iz tog osvjetljenja proizlaze dvije važne stvari, navlastito imamo li na umu Kunića, i još više otkriće dijaloga Christophora Staya: s jedne se strane u odnosu na svijet pokazuje aktivna nimalo provincijalna participacija u suvremenom duhovnom europskom zbivanju; s druge strane, u odnosu na zbivanja u domovini, kod kuće, kulturna povijest, ili, točnije, povijest svih umjetnosti, dobiva u vlastitom domu teoretsko utemeljenje jedne stilsko-estetičke formacije za razdoblje u kojem su se dosad eventualno samo gomilale činjenice bez imanentnih zahvata, bez povijesnih estetički utemeljenih interpretacija. Nisu, naime, bili u povijesnom »zakašnjenju« (retardaciji!) naši neoklasicisti, tj. predstavnici estetike romantičnog klasicizma: oni su bili suvremeni zbivanjima svoga svijeta; kasnimo mi s prepoznavanjem njihova doba i uvrštavanjem njihova rada i njihovih nazora u aktivan kulturnopovijesni corpus.

ROMANTIČNI KLASICIZAM NA ZALAZU

kazališna estetika u Hrvatskoj tijekom prve dvije trećine 19. stoljeća

1.

Donedavno uopće nije bilo sustavnog istraživanja estetike u Hrvata. Ne postoje ili su vrlo rijetka razmatranja književnopovijesnih ili uopće kulturnopovijesnih problema u svjetlu estetičkih teorija: ni razdoblja na koje se proučavanje usmjeruje, ni vremena iz kojeg se proučavanje poduzelo ili poduzima. Kazališna i književnopovijesna istraživanja nisu više na početku; traju nekoliko generacija, a donedavno su ekipna i sustavna, te se s uspjehom oslanjaju na već postojeće bibliografije i povijesne preglede, pa stoga, osim svladavanja uvijek nove faktografije, nastoje oko kritičkih interpretacija. Povijest estetike, međutim, zasad još uvijek mora tegobno svladavati najelementarnije teškoće prikupljanja bibliografije i faktografije, identifikacije i pronalaženja tekstova, tako da interpretativni moment na žalost ne može zasad svagda biti u prvom planu.¹

Povijest estetike u Hrvata, ma koliko istraživanja bila na početku i koliko god čak ni sama građa svaki

put nije baš na visokom nivou, ipak se uvijek po prirodi stvari mora kretati na razini teorije, raditi u horizontu filozofije, pa je zato eo ipso — koliko to dopušta karakter primarnog posla — od početka kritička, nastojeći zatečene spoznaje, interpretacije ili činjenice kritički razmotriti već pri prvoj obradbi. Stoga istraživanja povijesti estetike u Hrvata za razdoblje prvih dviju trećina 19. stoljeća odmah nakon elementarnog svladavanja faktografije pokazuju stanovitu razliku spram tradicionalne domaće historiografije, no isto tako i stanovitu korespondenciju s novim kritičkim shvaćanjima. Tako na primjer u pogledu periodizacije i nominiranja pojedinih razdoblja.

Uobičajeno je dio vremenskog raspona prve polovice 19. stoljeća označivati kao »ilirizam«. Za povijest estetike ime je sasvim neprikladno: i u pogledu periodizacije i u izboru naziva epohe. Izraz »estetika ilirizma« ne dolazi u obzir, jer nešto takvo uopće ne postoji kao povijesna zbilja. Niti se ime u pogledu povijesti estetike odnosi na nešto realno, a niti kronološki bilo što razgraničuje. U europskoj povijesti ma koje umjetnosti, naravno, nigdje nema ni traga razdoblju ili stilu ili estetičkoj koncepciji pod nazivom »ilirizam«. Stoga ime i u nas nužno uzrokuje historiografske nesporazume i onemogućuje komparativne metode.

Za povijest estetike, a onda jednako i za povijest kazališta i književnosti, ukoliko se promatraju iz aspekta estetike i s obzirom na estetiku, razdoblje je ilirizma neprirodna, umjetna i zapravo nepostojeća granica između nove i stare povijesti; neprirodna i nepostojeća na onaj isti način na koji je neadekvatna takva dioba na hrvatsku staru i novu književnost, do ilirizma i od ilirizma. Potražimo li, kao što je potrebno, prava izvorišta povijesnih determinanti, sadašnja istraživanja povijesti estetike, makar i bila skromna, već sada otkrivaju kontinuitet ondje gdje dosad artificijelno stoji granica, rez, hiatus. Sa stanovišta povijesti estetike u Hrvata granicu između starije i novije kulturne povijesti bilo bi moguće obrazloženo postaviti, kao što je već predlagano, negdje na sredinu, eventualno početak 18, a možda čak i svršetak 17. stoljeća; ili pak negdje po isteku dviju trećina

19. stoljeća. Ili možda bolje na sredinu 19. stoljeća, a možda najbolje ni na jedno od tih mjesta — osim u radne svrhe.²

Suprotno uobičajenom shvaćanju da hrvatska književnost nije imala *klasicizma*, povijest estetike bez većih poteškoća može pokazati niz tragova koji u hrvatskoj kulturnoj povijesti otkrivaju *klasicističku estetiku*, kao teoriju, a također kao umjetničku i kritičku praksu. Zasad je to samo konstatacija, pa ne govori o karakteru, kvantitetu, dometima i vrijednosti takvih pozicija. No teza bitno mijenja uobičajeno mišljenje što su ga katkad zastupali vrlo ugledni književnici i književni historičari. Uvriježena su, naime, shvaćanja da hrvatski romantizam nije nastao kao antiteza klasicizmu, jer klasicizma nije bilo, pa je zato i romantizam, jer njegove povijesne pretpostavke nisu bile na dovoljnoj visini, ostao blijed i nerazvijen. Sa stanovišta proučavanja estetičkih nazora, dakle sa stanovišta povijesti estetike, povijesna istina izgleda drukčije: klasicistička je komponenta hrvatske kulturne povijesti u 18. i u prve dvije trećine 19. stoljeća jača i razvijenija. U drugoj trećini umjesto prave romantike perzistira kao hibrid. Realizam se nije mogao razvijati u punoj mjeri budući da u Hrvatskoj ne nastaje kao antiteza razvijenom romantizmu. Dijelom sâm mora svladavati nesavladane probleme romantizma jer pravog, pravodobnog, razinom dovoljno razvijenog romantizma nije bilo, niti ga povijest pojedinih umjetnosti (zajedno s književnošću) identificira kao romantizam tamo gdje bismo ga trebali naći u povijesnoj kronologiji, a gdje bi ga onda valjalo nepristrano i bez predrasuda vrednovati. Realizam u Hrvatskoj u mnogo čemu povijesno dodiruje klasicizam, impregniran je njime, pa u tom treba vidjeti razjašnjenje (opravdanom) čuđenju historičara hrvatske književnosti nad činjenicom da su polemičari hrvatskog realizma kadgod još uvijek nastupali »s Aristotelom u ruci«. Takvu je pomutnju danas lakše interpretirati nakon što je Wellek pokazao veliku bliskost stilogenih crta odnosno pojmova klasicizma i realizma.³ Povijest književnosti, a i povijesti drugih grana umjetnosti, dolaze, naime, u nepriliku kad u hrvatskoj kulturnoj historiji

treba konkretno deskribirati, pa povijesno situirati poetiku romantizma i stilsku formaciju romantike, navlastito u slučaju ako ih ograniče samo na ilirizam. Ovim nije rečeno da romantizma, njegovih crta i komponenata u hrvatskoj umjetnosti nema, nego da nije bio dovoljno izrazit i da ga povijesno tek treba kvalificirati u toj neizgrađenosti, pa ga u takvoj verziji strukturirati, deskribirati, ocijeniti, dakle historiografski rekonstruirati odnosno svesti na pravu mjeru i historiografsku istinu.

Da s razdobljem »ilirizma« i »romantike« u Hrvatskoj nešto nije u redu, sve češće izlazi na javu kod novijih istraživanja. Danas više nije moguće previdjeti kako spomenuta razdoblja vrve klasicističkim tragovima i da su mnoga djela zapravo paradigme neoklasicističkih koncepcija. Ostaje nejasno i neobjašnjeno, ili su obrazloženja ishitrena i nategnuta, zašto Vraz prisiže na Horacijevu estetiku, zašto je veći dio Mažuranićeva književnog rada evidentno impregniran klasicističkim shvaćanjem i zašto bi »Rimljanka s lutnjom« Vjekoslava Karasa, ako je uopće njegovo platno, imala biti romantično, a ne klasicistički koncipirano djelo!

Epoha prožeta klasicističkom estetikom, estetikom razuma, moralizma i poučnosti, estetikom ideala ljepote i estetičkih pravila, dakako u osloncu na renesansu i antičke uzore, ali uz niz inovacija, traje u Hrvatskoj, uvjetno, negdje od sredine 18. stoljeća, pa s razvojnim promjenama i modifikacijama u orijentaciji sve do 50-ih i 60-ih godina 19. stoljeća. Gornja kasna granica dosiže godine između 1860. i 1865, a definitivna je negdje oko 1865, čak oko 1870. Doktrina se u protjecanju vremena mijenjala i različito usmjerivala, preklapajući se u tijeku prvih dviju trećina 19. stoljeća s utjecajima romantike, a počevši već od 50-ih godina (što je također važna interpretativna inovacija!) i realizma. Kasnije su pojave — osim rijetkih iznimaka kao što je FRANJO CIRAKI (1847—1912) i njegove *Florentinske elegije*, 1872 — fenomeni izrazite dekadanse ili zakašnjenja; pri kraju stoljeća, u doba Moderne, pripadaju novim pojavama koje valja promatrati u novom svjetlu i kvalificirati kao neoklasicizam. S tim da početke moderni-

teta treba vidjeti na početku druge polovice, dakle na sredini stoljeća, 50-ih godina, a Moderne na početku 90-ih godina.

Nužno je otkloniti nesporazume. Budući da ni u kulturnoj povijesti ostalih europskih naroda ne vlada jedinstveno nazivlje i suglasnost s obzirom na karakterizaciju povijesnog vremena prve polovice stoljeća, najprikladnijim se čini naziv *romantični klasicizam*. To nije klasicizam »klasične Europe« 17. stoljeća. No sasvim je sigurno da su fenomeni europske umjetnosti zajedno s estetikom potkraj 18. i na početku 19. stoljeća klasicistički, ali na nov i drukčiji način.⁴

Svojedobno je za razdoblje ilirizma predložena sintagma »klasicistički romantizam« (Miroslav Šicel). Izraz deskribira epohu ili razdoblje romantizma i kvalificira stanovite »devijantne« oblike romantične umjetnosti ako se kao polazište i model ima pred očima romantičarska estetika i poetika. U formulaciji »romantični klasicizam«, međutim, nije riječ o inverziji, koja bi morala glasiti »romantički« ili »romanticistički klasicizam«, nego o kvalifikatu samosvojne formacije klasicizma.

Prema pojmu klasicizma kao i spram estetike klasicizma treba se odnositi bez predrasuda. Pogrešna jednostranost potječe iz romantičkog i navlastito postromantičkog poimanja umjetnosti, a protegla se do danas. Postoje predrasude negativnog odnosa prema klasicizmu, premda je on povijesna pojava kao i svaka druga. Isto su tako i estetičke doktrine romantičnog klasicizma ponajprije povijesna pojava koju treba identificirati, a zatim, proučivši je, i ocijeniti. Prikladnost imena pitanje je konvencije, ali je dosadašnja proizvoljnost u nominiranju epoha pri periodizaciji, k tomu još tako dispartatna za različite discipline ili grane umjetnosti, umjesto k specifičnim spoznajama vodila u konfuziju. Pozitivan ili negativan predznak dobiva svaka pojava na razumljiv način samo u povijesnom kontekstu, a ne sama po sebi. Ne treba zaboraviti da je klasicizam kao stilski odrednica podjednako umjetnost francuske revolucije kao i vladarskih kuća, i crkvenih i svjetovnih krugova, i tradicionalista i prosvjetitelja. No dok »prosvjetitelj-

stvo« nije i ne može biti stilska odnosno estetička oznaka, klasicizam baš i jest kvalifikacija stilsko-estetičkog koncepta epohe.

2.

Klasicističkom su doktrinom protkana i determinirana shvaćanja hrvatskih kazališnih pisaca, prevodilaca, kritičara i teoretičara još u cijelom tijeku prvih dviju trećina 19. stoljeća. Naravno, valja ih najprije kao takve identificirati, prepoznati, »pročitati« povijesno razumjeti, pa tek onda vrijednosno prosuditi. Riječ je o pogledima iste epohe, ali često prilično različitih provenijencija i usmjerenja što se nadovezuju na procese započete u 18. stoljeću, jer je 1800. numeričko-kalendarska, no ne i povijesnoepohalna granica.

Na samom početku 19. stoljeća stoji nekoliko poznatih i uvijek citiranih redaka iz prologa *Grabancijaša* TITUŠA BREZOVAČKOG (1757—1805):

*Vsu dužnost je spunil
koj je hasnovito z vugodnem
i smešnem zmešal.*

Trebalo je već odavno u tom tekstu identificirati kajkaviziranog Horacija i njegovu normu *utile dulci*, pa otud Brezovačkog kvalificirati stilski adekvatno, ako je identifikacija interpretativno usporediva i provediva. (Isto stanovište zastupa u novije vrijeme i prof. Švelec.) Nakon toga ni asocijacija na Boileaua nije više čudna, i nije neobična ideja o pripadnosti Brezovačkog svojevrsnoj strukturi nove samosvojne faze klasicizma.

Nasuprot kajkavskom pučkom Brezovačkom u isto vrijeme istoj strukturi pripada u Dubrovniku latinist JUNIJE RESTI-RASTIĆ (1755—1815). »Hrvatski Horacije« postaje — zbog propasti Republike — protivnik demokratizacije, a zapravo strogi kritičar vulgarizacije kazališta. Konzekventan aristokrat, on razvija konzekventno aristokratsku kazališnu es-

tetiku (*Carmina*, posthumno 1816). Uostalom, cijeli je dubrovački krug toga doba klasicistički u duhu »romantičnog klasicizma« (Hidža 1752—1833, Ferić 1739—1820. i dr.), kao što je to i slavonski krug; u savim zreloj formi najvišeg ranga Požežanin MATIJA PETAR KATANČIĆ (1750—1825) namenitom svojom studijom, pogrešno i neopravdano postromantički potejenjivanom, *De poesi Illyrica libellus ad leges aestheticae exactus* (rukopis datiran 1817).⁵

Previđeno je da knjiga TOME MIKLOUŠIĆA (1767—1833) *Izbor dugovanyh vszakoverstnih* u podnaslovu ima istaknutu namjenu inspiriranu također tradicionalnom klasicističkom formulom *prodesse et delectare*, jer je u knjizi riječ o stvarima »za haszen i razveszelenye« (podnaslov). Interpretativno je propušteno istaknuti da je to ujedno bilo načelo kojim se Mikloušić rukovodi na kraju knjige pri najavi publiciranja »Horvatzkih Igrokazov«. Između ostalih i Brezovačkog!⁶ Da je JURAJ MATIJA ŠPORDER (1805—1884) od najranijih svojih dana notorni klasicist, danas više nije nikakva tajna,⁷ no zato ne treba prešutjeti ni činjenicu da je DIMITRIJA DEMETER (1811—1872), uza sve »romantičke« natruhe, najčešće samo izvanjske, izrekao svoj estetički credo citirajući Horacija: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*. JANKO JURKOVIC (1827—1889) također piše o Horaciju (1856), a za VEBERA TKALČEVIĆA (1825—1889) ne treba ni sumnjati da će mu, dok piše o kazalištu (1848), lebdjeti pred očima prauzori klasicizma.⁸ Ironijom sudbine bti će mu kasnije predbačeno upravo površno temeljenje na klasičnim uzorima, tj. što se pozivao na Horacija i Aristotela, koje, po tvrdnji njegova kritičara, navodno, ni čitao nije...

Pored postupnog osuvremenjivanja sav je klasicizam početka 19. stoljeća tradicionalistički obojen, da bi negdje 30-ih i 40-ih godina jednom strujom bio eksplicite naglašenije inoviran Winckelmannom, Lessingom i napokon Schillerom. Na njih se pozivao i ANTUN NEMČIĆ (1813—1849), bez čega je nemoguće razumjeti svu izuzetnost njegove pojave. Na početku 50-ih godina MANE SLADOVIĆ (1819—1857) sažima klasicističke nazore na temelju idealističke filozofije i estetike, definirajući za popularno

sročeni priručnik *Uputa u pjesmenu umjetnost*, između ostalog, dramu, tragediju, komediju itd. *Kratko krasoslovje* IVANA MACUNA (1821—1883) slična je poetika, evidentno impregnirana Schillerom. (Kroatiziranu verziju objavio časopis »Neven«.)⁹ U najsretnijim će trenucima dramskog stvaranja i svoga estetičkog naziranja pod utjecajem Schillera biti MIRKO BOGOVIĆ (1816—1893).¹⁰ Pri razbistrivanju podvojenih mišljenja o *Frankopanu* (1856) ne valja zane-mariti neka paradigmatična mjesta nazora romantičnog klasicizma, kao ni razgovor seljaka u krčmi, kojim Bogović anticipira *Matiju Gupca* (1859) i stvara antologijski prizor hrvatske dramske literature 19. stoljeća.

*Mi plačemo, do neba se čuje
Ali nebo, kano gluho — šuti,*

— — — — —
*Bože! Hoće l' ikad prestat muka
Teška muka, kojoj krivi nismo.*

S Bogovićem romantični klasicizam u Hrvata došije unutar kronološkog slijeda cijele formacije svoju posljednju povijesnu kreativnu točku. Bogovićovo povodenje za Schillerom (no i drugim autorima) ne smije biti olako negativno prosuđeno unatoč neuspjeloj adiciji Schillera i Shakespearea, manifestno iskazanoj u predgovoru tragedije *Stjepan, posljednji kralj bosanski*. Problem je i u Europi aktualan, o čemu više nego doslovce govori pismo Karla Marxa Lassalleu gdje upravo apostrofira dilemu »šilerizirati ili šekspirizirati«. A pismo je pisano iste godine kada izlazi *Matija Gubec*. Moguće je kod Bogovića kritizirati rješenje i umjetnički domet, ali je s bilo kojeg stanovišta promašeno tražiti da u trenutku kada nas cijela Europa otpisuje budemo europskiji od Europe.

Na pozicijama povijesnih kontakata poetike romantičnog klasicizma s realizmom svoje nazore, kategorijalno presudne za budući razvitak, oblikuje ANTE STARČEVIĆ (1823—1896). Poznato je da se neko vrijeme aktivno bavio književnošću, između ostalog pišući dramske tekstove (*Selski prorok*).¹¹ Tragedija *Porin*, kojom se natjecao na Zagrebačkom književnom konkursu — izgubljena je (!?), ali o Starčevi-

ćevim estetičkim nazorima doznajemo tek posredno iz ostalih njegovih književnih tekstova (npr. iz eseja o Đorđiću). Bijaše štovatelj Horacija, kojeg je, kažu, »znao naizust«. Cijeni Schillera. Oduševljava se, poput Ivana Mažuranića, Rousseauom . . .

Starčevićeva shvaćanja zrcale bitnu povijesnu transformaciju opsega i sadržaja pojmova *istine* i *prirode*, glavnih kategorija klasicističkih no također i romantičkih, pa napokon i realističkih estetika. Uz prosvjetiteljsko-tradicionalnu determinaciju iz tradicije dobivaju kod Starčevića inovativnu boju suglasno vlastitoj epohi. Već 1851. Starčević izjavljuje: »Ja volim jednoj *istini iskustva*, nego li stotinam onih, koje se erpe iz razuma«,¹² što se može činiti kao empiristička tradicija, no u danom trenutku ima pozitivističko-scijentističku funkciju. U tijeku godina razabieriva je također višeslojnost operiranja pojmom »prirode« s vidljivo nedogmatiziranim shvaćanjima, u oštroumnoj analizi Đorđićeva pjesništva 1855. godine: »Sav pesmarski život ovog velikog muža nije drugo nego jasno ogledalo u kome se vidi borba prirodjene i po odgojenju prinudjene naravi i čudi. U ovoj borbi Gjorgjić je slavno vojevao i dovojevao. Jest, kad se govori da je Montesquieu prvi vlastelin, koji se dostojanstvu čoveka najbliže primaknuo, mi smo primorani istim pravom reći da je Gjorgjić prvi muž, koji je svoju čistu prirodjenost proti svim izvanskim navalami i predrasudami obranio.«¹³ Romantična, ili, točnije, romantično-klasicistička »priroda« postupno je kao pojam ovdje apsorbirana i — kako pokazuju ostala mjesta Starčevićeva opusa — apsolvirana. Proces promjena moguće je pratiti poslije osnivanja pravaške stranke u tijeku angažiranja za satirički list *Zvekan*, a kristaliziraju se kao povijesni dokument neke vrste manifesta realizma u introdukciji *Na štioca za Pisma magjarolacah*, Sušak 1879; važan tekst što ga uporno zaobilazi hrvatska kulturološka historiografija.

Premda se Starčević malokad bavio specijalno umjetničkim odnosno estetičkim problemima, a i to pretežno u mlađoj životnoj dobi, upravo je njegov način mišljenja 50-ih i 60-ih godina 19. stoljeća inaugurirao nove pojamovne strukture, političke i duhov-

ne pozicije bez kojih bi došlo do tapkanja u mjestu na mnogim područjima, pa tako i na umjetničkom i estetičkom. Između ostalih promjena bez angažiranja Starčevića ne samo da je nerazumljiva, nego bi povijesno bila nemoguća pojava realizma. U krugu Starčevićeve stranke nastaje i prva hrvatska politička ekonomija pod naslovom *Hrvatski glavničar*, J. E. Kvaternika, što nije bilo bez svjetonazornih, kulturoloških, pa i estetičkih reperkusija. Stoga valja konstatirati: Starčevićeva škrti estetička i kulturološka razmatranja toliko se radikalno razlikuju od inercije onda u Hrvatskoj nazočnih ili važećih pogleda, da upravo njegova shvaćanja ozbiljuju povijesno mjesto interferencije tradicije i moderniteta u Hrvatskoj. Povijesna perzistencija romantičnog klasicizma našla je u njegovoj osobi svoje ispunjenje opravdajući se otvaranjem za moderni historizam, pozitivizam i, kako je već nekoliko puta naglašeno, realizam. Umjesto perpetuiranja istog Starčevićev je rad značio impulse za novo proširivanje i otvaranje novih horizonata; umjesto zastoja kretanje, započinjanjem novoga povijesnog nexusa.

3.

Nije teško pokazati kako mladi AUGUST ŠENOA (1838—1881) pripada zapravo već novom razdoblju, ali tako da on sam nije začetnik toga novog, nego rezultat i rezultanta. Šenoa participira na onom što se zbiva, na onom čemu su već dani glavni impulsi i što se radikalizira mimo njega i poslije njega. Šenoin je talent impregniran eklektičkim preplitanjem podjednako klasicističkih, romantičnih i realističkih tendencija. On je i pored svojih, za hrvatske prilike brojnih, modernih pogleda, ne samo u kasnom, korisnom, ali konzervativnom uvodu konzervativno koncipiranoj i dubioznoj *Antologiji*, 1876, nego i u mladenačkim pogledima na kazalište — u polemici s klasicističkom estetikom romantičnog klasicizma Dimitrija Demetera — prepun klasicističke tradicije! I upravo iz vlastite unutarnje antiteze vlastitom klasicizmu može-

mo razumjeti Šenoin romantizam ondje gdje bi trebalo da nađemo realizam ili ga nalazimo tek u elementima, in statu nascendi. Jer »ilirizam« svojom idejnom i duhovnom insuficijencijom nije povijesno apsolvirao romantiku.

Karakteristične su za isto vrijeme pojave u sferi estetike glazbe. Pjesnik PAVAO ŠTOOS (1806—1862) svojim će tekstom *O cerkvenom pjevanju*, 1858, još biti u kasnim odjecima klasicizma odnosno romantičnog klasicizma, dok će muzikolog FRANJO KUHAČ (1834—1911), svojom njemačkim i hrvatskim jezikom objavljenom raspravom *O narodnoj glazbi . . .*, već pokazivati romantičarsko nesnalaženje u novom vremenu, ili, točnije, grubo instrumentaliziranje romantike jednim površno ili još točnije rečeno vulgarno shvaćenim pozitivizmom. Sva golotinja jedne totalne političke ideološke manipulacije temeljene na iskonstruiranom konceptu, kojemu je kulturološki trebalo produžiti život, došla je do izražaja u Kuhačevu članku, koji je mogao biti historijska prekretnica da nije bio intoniran sasvim pogrešno. Uz niz nesumnjivih zasluga Kuhačev je rad hrvatskoj kulturi nanio i ne male, dalekosežne štete.

Onog časa kad su se na svršetku šezdesetih i na početku sedamdesetih godina 19. stoljeća počele povijesno i teoretski osvještavati, diskutirati, a onda i produbljivati pretpostavke romantičnog klasicizma, kao što je to učinio prevodilac prvog i danas još zanimljivog prijevoda Aristotelove *Poetike* na hrvatski jezik ARMIN PAVIĆ (1844—1914), doktrina je bila na zalazu. Pavićeve izvrsne studije, koje su još godinu-dvije ranije značile aktualizirani živi problem, preko noći temu čine predmetom znanstvenog istraživanja i povijesti, dakle prošlosti. Requiescat in pace romantičnom klasicizmu izrekao je IVAN ZAHAR (1845—1907): »Pravila za umotvore nisu po nikome propisana tako, da bi ih se svatko morao držati kao kakve volje zakonodavne vlasti. Tko bi rekao da je onim djelom grčkog mudraca (tj. Aristotelovom *Poetikom*) stvar obavljena; taj bi pače govorio da nema daljeg razvitka ni napretka na tom polju . . .« (1872). Zaharovim je rečenicama, kako se već razabire iz porabe kategorije, na djelu posve nova misaona struk-

tura, drukčiji svjetonazor.¹⁴ Iste godine objavljuje Franjo Ciraki ovdje već spomenute *Florentinske elegije*, formalno klasicističke, ali, budući da su nastale na bazi modernog historicizma, zapravo su pogled u tradiciju s pozicija već započetog moderniteta.

Gašenje romantičnog klasicizma bilo je, doduše, zaključivanje jednog razdoblja, epohe, no i više od toga: bio je to ujedno i definitivni kraj velikog kompleksa stoljetnih europskih tradicija koji na različite načine zahvaća i hrvatsku književnu, kazališnu, estetičku, pa dakle i općenito kulturnu povijest. Stoga, ukoliko treba postaviti granice između starije i novije književnosti odnosno kulturne povijesti, onda je ona doista položena ili negdje na sredini 18. a vjerojatno čak i potkraj 17. stoljeća, na početku epohe, ili baš ondje, u 19. stoljeću, kada je romantični klasicizam na zalazu. Novo vrijeme počinje tad na sredini 19. stoljeća, ne ranije.

Ali u povijesnom kontinuitetu i te su »granice« samo uočljiva markantna mjesta, razdoblja prepoznatljivih mijena ili aktivnog dosega pojedinih načela unutar povijesnoremenskih artikulacija i dijalektike zbivanja. Ni u kojem slučaju nisu nekakav rez ili hiatus — ma kako se u konkretnim pojavama gašenja starih i uvođenja u život novih principa taj »kontinuitet« činio »taniak«!

Prepoznavanje autentičnih procesa povijesnih gibanja u hrvatskoj kulturnoj povijesti nije — naravno — samo seminarsko pitanje. Ono sa sobom nosi stanovitu spoznajnu dobit i jasniji uvid u povijesnu zbilju i povijesnu sudbinu kulture s kojom živimo i u kojoj vitalno participiramo. Osim toga, ono mijenja ustaljenu povijesnu perspektivu za tako reći sve historiografije svih grana umjetnosti u Hrvata. Ili bar povlači potrebu novog argumentiranja ili faktičnog mijenjanja ustaljenih naziva. Identificirajući epohu svršetka 18. i početka 19. stoljeća kategorijom romantičnog klasicizma, moguće je napokon sve istodobne fenomene koje hrvatska kulturna povijest vidi kao veliki broj međusobno nepovezanih činjenica, razasutih po različitim područjima i disperziranih konfuznim vrijednosnim kriterijima, no također dislociranih po jezičnim i dijalektalnim sferama, ubuduće

prepoznati kao povijesno *istoznačne* i pripadne *istom* kulturnom krugu, ma kako im tendencije po svojim zbiljskim praktičnim usmjerenjima bile možda anti-tetične i divergentne. Romantični klasicizam nalazi-mo u tekstovima pisanim latinskim, njemačkim i talijanskim jezikom, kojima pišu hrvatski autori toga doba kao i strani pisci na hrvatskom etničkom području, no isto tako u kajkavskim, čakavskim i štokavskim tekstovima, i prije i poslije tzv. ilirskog preporoda. Prema tome, ako kazalište shvaćamo kao umjetnost, a tako je još bilo shvaćeno donedavno, tada sve što vrijedi za povijest glavnih estetičkih načela mutatis mutandis vrijedi za kazalište. Kao i za ostale umjetnosti! I obratno: sve što bitno vrijedi za kazalište kao umjetnost, obvezuje i estetiku, odnosno, prepoznatljivo je u povijesti estetike...

HRVATSKA ESTETIKA U DOBA MODERNE

svršetak 19. i početak 20. stoljeća

1.

Budući da je estetičko-filozofijska podloga realizma potkraj 80-ih i na početku 90-ih godina 19. stoljeća bila u Hrvatskoj živa povijesna zbilja, realizam je, onakav kakav je bio, faktično polazištem estetici Moderne. Ili, točnije rečeno, u pluralu: estetikama Moderne. Razvitak teče strukturiran dijalektikom povijesnih antiteza, dijakronih i sinkronih, pa su stoga pojave hrvatske Moderne podjednako rezultat raznolikih svjetskih utjecaja kao što su istodobno rezultanta kretanja unutar vlastita imanentnog razvitka novije hrvatske umjetnosti. Svih umjetnosti! — osobito književnosti, a onda isto tako i kazališta, i glazbe, i slikarstva, i kiparstva, i arhitekture. Zato nije prikladno nazivati epohu Moderne »zaokret prema Europi« kao što je učinio Barac, jer unaprijed stvara pogrešne predodžbe o povijesnoj zbilji Moderne. Kao da je realizam bio pokret neke druge, a ne upravo europske provenijencije!? Ili, zar hrvatska renesansa, barok i klasicizam pripadaju nekoj drugoj kulturnoj

sferi? Isto je s hrvatskom estetikom i proučavanjem njene povijesti: razvitak baš ne teče pravocrtno i u pravilnom usponu, ali podliježe mijenama što ih svugdje u svijetu specifičnim načinom determiniraju povijesni procesi europskog novovjekovlja. Premda se oko 1900. pisalo baš svašta i koješta, razvitak estetike u Hrvatskoj za vrijeme Moderne, i pored brojnih inovacija, nije nikakav »zaokret«. No unatoč u novije vrijeme probuđenom interesu za razmeđe stoljeća, estetika hrvatske Moderne ostala je neotkrivena, bez pravih interpretacija i s nerijetko apriori negativnim ocjenama: prekrivena prašinom, velom ignorancije i zaborava, kao da je riječ o ne znam kako udaljenom prastarom razdoblju, a ne o bitnom dodiru stoljeća, nezaobilaznoj introdukciji u naše vlastito stoljeće.

U čemu se Moderna razlikuje na prvi pogled od prethodnog razdoblja? Dok hrvatski realizam svoju filozofijsku i estetičku podlogu ima u obrisima cjeline i sumativnom corpusu, dotle Moderna poznaje svoje teoretske pretpostavke u relativno širokom registru suvremenih tendencija, i, ako ne baš svih, a ono više-manje barem većine najvažnijih europskih pojava; zajedno s nespornostima i kratkim spojevima. Tvrdnja je, dakako, točna utoliko ukoliko nikad ne smetemo s uma potrebne kvalitativno-kvantitativne proporcije: domaće su pojave skromnije, često vrlo skromne, kadgod i oskudne! One variraju od autora do autora, od opusa do opusa ili čak s neugodnim oscilacijama u odnosu između pojedinih djela i tekstova istih autora.

Unutar hrvatske kulturne povijesti upravo se Moderna odlikuje razmjerno većim brojem estetičkih rasprava, traktata i doktrina. Ne samo tek manifesta, kritika ili prigodnih programatskih članaka. Za vrijeme realizma-naturalizma u Hrvatskoj su konfrontirane uglavnom samo dvije pozicije posežući tu i tamo za ponešto različitim teoretskim uporištima; u doba Moderne aktivan je veći broj usporednih međusobno indiferentnih, tolerantnih ili direktno konfrontiranih nazora. Po svjedočenju suvremenog zapisa, u Zagrebu su »posvuda niknuli divlji estetičari kao gljive iza kiše, a kavane su se orile od rasprava o pravom biću ljepote«. ¹ Pojava, koja je Matoša vjerojatno na-

vela da u polemici protiv Marjanovića sroči ironičnu frazu »kapuciner estetika«. ² Matoševu primjedbu shvatiti nam je kao duhovitu objekciju i ni u kom je slučaju ne smijemo generalizirati.

Uspoređena s drugim, bližim, razdobljima epoha Moderne u Hrvatskoj baš prednjači ozbiljnim i teorijski konzekventno provedenim, a najvećim dijelom eksplicite filozofijski utemeljenim estetičkim traktatima. Doduše, većinom su to rasprave i članci, svega nekoliko knjiga i samo jedno sustavno opsežno djelo. No bez obzira na to, kao i bez obzira na karakter zauzetih pozicija, bio bi apriorno i generalno negativan odnos prema epohi Moderne i njenoj estetici jednako pogrešan kao i nekritično afirmiranje. U povijesnom istraživanju na pogrešne zaključke ne smije zavesti kvalifikacija pristajanja ili nepristajanja uz neku doktrinu, jer bi znanstvenost pristupa s minimumom potrebne nepristranosti tad bila izgubljena zauvijek. Zato i u historiografskim istraživanjima estetike hrvatske Moderne valja težiti prvenstveno prikazivanju estetičke refleksije kakva uistinu bijaše u svoje doba, zbiljski nazočna i aktivna, a ne kakvom bismo željeli da je bila. Takav je pristup navlastito važan u pionirskim pokušajima konspektualnog prikaza, čime, dakako, nisu isključeni postulati kritičnosti.

Proces transformacija estetičkih doktrina teče korrespondirajući općoj slici mijene umjetnosti prijelaza Realizma u Modernu. Procesu usporedni s općim promjenama načina mišljenja, koji ujedno znače mijene smjerova specifičnih teoretskih interesa. Oni su najvećma popratnog karaktera, no katkad i pripravnog, neposrednog determinatornog, tek tu i tamo anticipativni. U svakom slučaju vrlo simptomatični za vladajuće nazore, a onda i tipove kritike. Pri tom su razabervivi neki jače naglašeni *problematski krugovi* odnosno najčešće *tematizirani problemi*.

Važna je činjenica *kontinuiranje doktrine realizma i naturalizma*, ne samo kao pukog reziduuma nego kao aktivne komponente, sa stanovitim inovacijama i očito naglašenijim naturalističkim, ali bojama Moderne obojenim crtama. ³ Najvažnijom je odrednicom definitivna relativizacija estetskog, *relativizacija pojma ljepote* — kao posljedica *pozitivizma i histori-*

cizma. Središnjom estetičkom kategorijom u doba Moderne nije samo — kako se općenito misli — ljepota, nego *čuvstvo i doživljaj*, pa će se tek u antitezi spram idealizma javiti *estetizacija života*. Otud impuls da se razdoblje označi kao *neoromantizam*. Općenito je poznata polarizacija psihologijski orijentirane odnosno *psihologističke i subjektivističke estetike* spram objektivističke; jače isticanje *psihologizma* u odnosu na prethodno više naglašavan sociologizam. Psihologizam je, naravno, već bio integralnim dijelom realizma, no u doba Moderne sve mu je izrazitijom crtom *subjektivizam*. Kao središte pažnje umjetnosti, no i kritike i teorije, forsiran je *subjekt, individuum*, njegova čuvstva. *raspoloženje trenutka, impresija, Stimmung, erotika, privatnost, estetika doživljaja* i novog *senzibiliteta*, umjetnost »duše« i »nerva«. Protiv racionalizma i znanosti (»bankrot znanosti«!) sve agresivnije traži *pravo glasa iracionalizam*, dok se u taj zamršeni kompleks postupno sve više interpolira filozofijski, estetički, a onda i umjetnički *vitalizam*. Začudno je nazočna koegzistencija *demokratizacije i aristokratizacije* umjetnosti, kao i antitetičnost manipuliranja *internacionalnog i nacionalnog* karaktera umjetnosti u korist različitih, nimalo jednoznačnih ni svagda transparentnih ideologija). S jakim polarizacijama kroatizma i jugoslavizma! Istodobno se javljaju i nove forme *historizma*: u novim oblicima umjetničke prakse, a također i u novim zahvatima teorije. Specifičan splet relacija budi u tome kontekstu smisao za povijest *hrvatske estetike*. Doduše, tad se ne konstituiraju njezina historiografija, niti je bilo pokušaja prikaza povijesti nečeg što bi moguće bilo nazvati hrvatskom estetikom, ali su zato napisane prve, čak razmjerno brojne studije o pojedinim hrvatskim estetičarima ili ponekom njihovu djelu. Tipičan je, osim toga, za *hrvatsku Modernu opći kurs naglašenog estetizma i (ili) artizma*, čemu kao razumljiva paralela (ne u smislu korespondentne adekvacije!) koegzistira velik broj rasprava o *estetičkom odgoju*, školskom i onome izvan škole; popularnih, no i vrlo vrijednih, strogo i najstrože stručnih. Pojava sama po sebi »logična«, no ponešto »devijantna« u eri opadanja intenziteta sociologističkog pristupa umjetnosti.

Nije moguće reći da je umjetnost Moderne potpuno izgubila smisao za političke odnosno socijalne teme i probleme, ali je također istina da, u slučajevima kad nije direktno angažirana, često služi kamuflaži. Ideološki je i socijalni interes modificiran, manje izrazit. Hrvatska Moderna, koliko dosad znamo, nije izgradila nijednu estetičku doktrinu konzekventno sociologističke, socijalno angažirane ili slične orijentacije ukoliko tip sociologizma ne tradira iz epohe realizma. No hrvatska Moderna lansirala je i jednu ideju na kojoj bi joj zbog dalekosežno tematizirane problematike mogla pozavidjeti mnoga kasnija generacija. Izrekao ju je za ekskluzivizam optuženi Matoš. Misao glasi: »znajući da je svaki pravi umjetnik radnik, zavidimo vremenu kada će svaki radnik biti umjetnik«. Matoševa formulacija iz 1905. nije bila samo usputna. Kad bude 1910. oduševljeno pisao kako je Crnčić »realist mora« ujedno moderan, impresionist i modernist, a kao umjetnik pri radu solidan radnik, Matoš izjavljuje: »Umjetnik je radnik, a svaki pravi radnik je umjetnik u neku ruku. Moderni radnik, radeći posao koji ne razumije, nije radnik, već mehanizam.«⁴ Teoretska eksploatacija teme ove Matoševe igre riječi pokazat će također kamo su vodile teorije i doktrine što ih forsira Moderna. Jer jedno bijahu želje i lucidne anticipacije, iskrene i fingirane, a drugo fakticitet. I te kako se pokazalo da nijedna estetička doktrina, a još više umjetnička praksa, bez kritički osviještenih namjena ideologijskih angažmana nije nimalo bezazlena, i da osim pragmatički jednostrane efikasnosti rezultira nevoljama, pa i promašajima, kakav je primjerice iz historizma deriviran, a za povijest hrvatske kulture izgubljen, tj. fatalno nesretan utjecaj importiranog *monumentalizma* (Meštrović, Rački, Krizman i dr.).⁵ Baš stoga je važno razvidjeti kakav je konkretno bio estetički kompleks na razmeđu stoljeća, što tvrde i kako se javljaju rasprave i autori, kako se aktualiziraju doktrine pripadne estetici hrvatske Moderne?! Barem u najopćenitijim potezima. Unaprijed je tek metodološki potrebno upozoriti — radi uklanjanja mogućim nespozumima — da ovdje nije riječ o pojavama u sferi umjetničkog stvaralaštva, o strujama i pravcima, o

»izmima« umjetnosti, starim i novim, već o teorijama u smislu estetičke refleksije.

2.

Kao povijesno razmeđe između Realizma i Moderne, za razliku od starije periodizacije, valja uzeti što je moguće raniji datum, čemu idu sve više u prilog nove kulturnopovijesne spoznaje; konkretno, situirati ga negdje oko devedesete ili na početak 90-ih godina 19. stoljeća. To vrijedi podjednako za teoriju kao i za sve umjetnosti. Razdoblja se međusobno »preklapaju«, ali se mijene mogu identificirati. Cijelo razdoblje, koje s pravom nosi naziv Moderne, shvaćeno je ovdje kao interval od oko 1890. do 1910. i samo će tu i tamo doći u obzir koji spis kasnijeg datuma.

Još na početku 90-ih godina STJEPAN MILETIĆ (1868—1908), krećući u susret svojim uspjesima, piše disertaciju *Die aesthetische Form des abschliessendes Ausgleich in den Shakespearischen Dramen, 1892*, posve u duhu tradicionalnog herbartizma. Miletić zapravo ne pripada nikakvoj teorijski radikalnije novoj struji, ali je u okvirima oskudnih mogućnosti zagrebačkog kazališta, osobito pri otvaranju reprezentativne nove zgrade, kao kazališni čovjek došao u Zagreb s inovacijama. Za projašnjenje Miletićevih nazora od važnosti je i njegova kasnija knjiga *Hrvatsko glumište, 1904*. Kao kritičar bijaše zapravo protiv radikalnog realizma, točnije, protiv naturalizma. Ipak, u kazališnom radu i režijskoj praksi »kao temeljno načelo i estetički kanon, Miletić je preuzeo temeljne zasluge meiningenskog realizma«, »odnosno njegov plastični historicizam« (Nikola Batušić)⁶. »S težnjom da historijski realizam postane temeljem našem scenskom naturalizmu« zadržao je »meiningensku monumentalnost« kao ideologijsko-idealističku komponentu. Teorijska hibridnost nije za hrvatsku Modernu ništa neobično, i Miletić nije iznimka. Njegova je pozicija u estetičkom pogledu zapravo kryptoidealizam herbartističke provenijencije, po svemu sudeći ne bez posredovanja Franje Markovića u korištenju estetikom

Roberta Zimmermanna. Miletićeva disertacija zaista nije naročit doprinos hrvatskoj estetici, jer čini u malom isto što Franjo Marković razvija sustavno; ali je signum epohe i jedan od oblika teorijskog opravdanja »idealiziranog realizma«, budući da je herbartizam sam sebe smatrao filozofskim realizmom. Budući da pravci realizma i naturalizma žive u doba Moderne aktivno i dalje, ne raspadajući se i ne umirući, nego se modificirajući, takve su i slične pojave bile i ostale za doba Moderne izvor mnogih interpretativnih zabluda i nesporazuma.⁷

»Realizam« kao formalizam herbartovske provenijencije u završnim je desetljećima 19. stoljeća jedna od »službenih« teorija hrvatske pedagogije i estetike. Međutim će baš na početku Moderne herbartizam u Hrvatskoj dobiti novu povijesnu antitezu; ne otvoreno antagonističku, nego prividno asimilatorsku. Estetika koja markira prijelaz iz razdoblja realizma u epohu Moderne javlja se neopazice, jedva primjetna za suvremenike, pa i kasnije za historiografe, tako da je do danas ostala nepravedno neuočena. Ranija je od pokreta »mladih«, a zastupa je pedagog i psiholog LJUDEVIT DVORNIKOVIĆ (1861—1933), čiji je opus jedan od nekoliko najvažnijih priloga estetici hrvatske Moderne. Relativno kasni datum Dvornikovićeve knjige *Essayi iz područja psihološke pedagogije i estetike* (1905) nije presudan. Datumi objavljivanja ranih tekstova, odlučnih po Dvornikovićeveu nazor, padaju potkraj 80-ih i na početak 90-ih godina 19. stoljeća, pa su tako npr. evidentno zrele teze u gledale svjetlo dana 1893. u raspravi pod naslovom *Uzgojni dojam lijepe knjige*, zatim *Uzgojna vrijednost basne*, 1895, a također i u članku *Pedagoško pismo*, 1891. Svojim evolucionizmom Dvorniković je direktan nastavljač svjetonazornih vidokruga realizma. Kao pozitivistički psiholog rastuće herbartizam ustajući protiv metafizike u znanosti. Konzekventni je negator idealističkog moralizma i didaktizma umjetnosti. U estetici reducira gnoseološku determinantu i afirmira emociju, čuvstvo, doživljavanje kao pravu sferu estetskog, izvodeći je iz nagonske podloge ljudskog bića.⁸ Bitna uloga estetskog nije spoznaja, koja je samo kontemplativna, nego se očituje u pokretač-

koj, motornoj sposobnosti naše psihičnosti. Subjektivnost emocija nasuprot »objektivnosti« spoznaje u estetskoj sferi čini onaj odlučni moment obrata estetičke realizma u estetiku Moderne, mjestimice načelno, a mjestimice u aspektu neoromantizma.⁹

Kada rezimira svoje nazore *O psihološkim osnovama estetičkih osjećaja*, Dvorniković ih svodi na dvije točke: »1. Estetski osjećaji osnivaju se na čuvstvu ugodnosti, koje nastaje iz niza dojmova i djelatnosti čovjeka, što pogoduje njegovom opstanku i dobrobiti. 2. Estetski osjećaji nastaju izakako su stanovite djelatnosti čovjeka smjerajući prvobitno na neposredno uzdržanje čovjeka prešle u njegovu naviku, te se upravile na predmete i pojave koje s namirivanjem tih prvotnih potreba ne stoje u izravnoj vezi.«¹⁰ Sprengu s nagonском sferom naglašava Dvorniković osobito u pogledu tjelesne ljepote, npr. ženskog tijela; smatra evidentnim da estetski doživljaj ima u tom konkretnom slučaju svoje podrijetlo u spolnom nagonu.

Svojim tezama Ljudevit Dvorniković anticipativno je priređivao teren za kasniju recepciju freudizma u hrvatski kulturni obzor. Ne prikriva oslonac na Spencera, no u okvirima je pozitivizma prilagodljiv, nije skučen i aktivno korespondira idejama Moderne. U pogledu modernosti upravo mu je klasičnom teza: već »sama namjera da se u podobi lijepe knjige podaje gradja moralnom obrazovanju, jest koli s gledišta faktične potrebe posve suvišna, toli sa psihološkog stanovišta posve neopravdana i neprirodna«¹¹. Ljudevit Dvorniković pogledat će otvoreno istini u oči konstatiravši kako će i oni koji čitaju »od zabave . . . volit uzeti u ruke *Monte Christa* ili *Krvavu ruku*, nego li *Žiće svetaca*«¹². Time ne samo da je u hrvatskom jezičkom području po prvi put teorijski dotaknut smisao svega što je popularna umjetnost i onog što moderna teorija zove »Trivialkunst«, nego je ujedno teorijski načeo problem demokratizacije umjetnosti. Pri tome Dvorniković ne zaboravlja iluzionistički, fantazijski karakter umjetnosti: »Užitak lijepe knjige stoji u tom, što naša životna djelatna snaga slobodno i neograničeno sudjeluje umišljenim načinom u prilika, što nam ih produkt lijepe knjige predočuje.

Tim sudjelovanjem udovoljuje se životnom nagonu, poteklom iz spoznaje svijeta oko nas.«¹³ Uvlačenjem vitalističkih komponenata u estetički fenomen Dvorniković pogađa jednu od središnjih duhovnih odnosno svjetonazornih dimenzija Moderne uopće, ali pri tom ne propušta konstatirati psihološke momente identifikacije i kompenzacije što ih prepoznaje u strukturi estetičkog fenomena kao njegovu pragmatičku funkciju: »Mogućnost užitka u beletrističkom proizvodu stoji u prvom redu do sukladnosti njegove gragje s materijalom naše spoznaje. U drugom je redu potrebno da je ta gragja udešena tako da je moguća obmana, kojom se prenašamo iz zbiljskog u mišljeni svijet, gdje možemo slobodno upotrebljavati onaj suvišak stečenog materijala spoznaje, što ga u zbiljskom životu tek ograničeno i prigodice možemo upotrebljavati.«¹⁴ Sumarno je moguće konstatirati: ako je pozitivizam u hrvatskoj estetici dao rezultata, onda je to prije svega teorija Ljudevita Dvornikovića. Paušalan omalovažavajući stav prema njegovu radu nužno je korigirati iz upoznavanja cjeline opusa, u kojem nije neznatan ni plod zrele dobi: *K psihologiji književno-umjetničkog stvaranja*, 1925.

I u drugim se od ranije postojećim pravcima počinju zbivati promjene. Difuznu, ali utjecajnu neoskolastiku već 70-ih godina ANTUN KRŽAN zanimljivo modificira korektivom sciјentifiziranog racionalizma, da bi zatim ANTUN BAUER (1856—1937) na početku 90-ih godina dao u hrvatskome jeziku prve sustavne (visokoškolske!) preglede neotomističke metafizike i theologiae naturalis: *Naravno bogoslovlje*, 1892, i *Opća metafizika ili ontologija*, 1894. Poglavlja o problemu ljepote tipična su za tu orijentaciju. Valja imati na umu da Bauerovo inoviranje neoskolastike u neotomizam nije prošlo bez trzavica: neki su zagrebački teolozi, poimenice Fran Barac, a time indirektno i njegov mentor Bauer, optuženi zbog — modernizma.

Premda smisaono ukotvljen na planu teologije i filozofije, izraz »modernizam« nije slučajna, a u stanovitoj mjeri, uvjetno, paralelan je fenomenima modernizma na području estetike. Jednu od pojednostavnjenih paralela moguće je vidjeti u tvrdnji da je temelj vjeri *čuvstvo*, a ne racionalna spoznaja. Zbog

toga je važno razumjeti smisao kontroverza modernizma u filozofiji (npr. imanentizam), jer daju specifično svjetlo za bolje razumijevanje između ostalog i estetičkih sukoba. Najbolje su objašnjenje komentari važnih enciklika za neotomizam pape Lava XIII *Aeterni Patris*, 1879, i kasnije za modernizam pape Pija X, *Syllabus, Pascendi dominici gregis* i *De modernistarum doctrinis* (1907). Ne treba mimoći ni Šimrakovu polemiku *Životna imanencija i vjera čuvstva u modernističkoj nauci*, 1908.

Pripisujući Baueru da je mentor »modernističke« disertacije i da štiti »moderniste« očito se iz nekih razloga smjeralo na njegovu učenjačko-teološku diskvalifikaciju htijući mu pripisati oznaku dogmatskog zastranjenja i okvalificirati ga kao disidenta. Međutim, Bauerove teze ne izlaze iz okvira uobičajenih dogmi, pa ni dogmatskih nazora o estetskom.

Ljepota je po Baueru objektivnog karaktera, identična je s istinom i dobrotom, a podliježe spoznajama uma. Premda objektivna, ljepota u aktu kontempliranja probuđuje »čuvstvo milja«, što ukazuje na okolnost da je uzeta u obzir i subjektivna strana estetičkog fenomena. Ipak dominira shvaćanje: »Ima predmeta koji su uvijek i svakome lijepi i mili, kao i nepromjenjivih što ima pravila estetskih, što je znak, da je ljepota nešto objektivno, i da imade ontološki osnov u samim predmetima.«¹⁵

Vrlo srodna, no ipak ne posve ista shvaćanja metafizike lijepog razvio je JOSIP STADLER (1843—1918). Nemoguće ga je mimoći u prikazu Moderne, jer baš na početku 20. stoljeća izlazi njegovih šest knjiga koje po prvi put na hrvatskom jeziku sistematski obrađuju sve glavne filozofske discipline. Dakako, s teološkim interesom (*Filozofija*, I—VI, 1904—1915). Estetičke probleme obrađuje unutar metafizike, jer estetiku nije razradio kao posebnu disciplinu. Nazori su korektno dogmatski, a knjige očito namijenjene visokoškolskom studiju. Iz historiografske perspektive razaberiv je naravno mnogo širi radijus emaniranja.

Inaugurator herbartizma u hrvatski kulturni život 70-ih godina 19. stoljeća, ISO KRŠNJAVI (1845—1927), 90-ih godina korigira, modificira i dopunjuje

svoje nazore vezanjem baštine velike svjetske tradicije uz moderne poglede.¹⁶ Raniji formalizam zamjenjuje tvrdnjom da »umjetnost izražava čuvstva«.¹⁷ Teze Kršnjavog razasute su u brojnim polemikama, navlastito likovnim kritikama, no također i po neproučenim rukopisima, pismima, predavanjima ili čak putopisima (npr. *Listovi iz Slavonije, Iz Dalmacije* i dr.). Kršnjavi je širokog obrazovanja i prilagodljiv, sklon intuicijama i neposrednim dojmovima više nego dedukciji. Ali je u svim njegovim radovima riječ o koherentnim shvaćanjima, s jasnim ciljevima, a ne o slučajnostima i zbruci. Zlonamjerno je proglašen konzervativnim. Kršnjavi bijaše među malobrojnim koji su u sukobima hrvatskih umjetnika tražili modalitete pomirbe i kompromisa ne osporavajući nužnost progresa i razvitka.

Od velikog broja dosad još neproučenih spisa Isidora Kršnjavog spomenuti je za raniju njegovu fazu, prije Moderne, barem *Dvije radnje o umjetnosti*, 1876, od kojih je za estetiku važnija prva, *O slikovnoj ljepoti*; zatim *Znamenovanje poviesti i arkeologije umjetnosti*, 1878 (nastupno predavanje), te *Oblici graditeljstva*, 1883, kao pokušaj historije i teorije arhitekture, gdje je za estetiku najvažniji »četvrti odsjek«, s podnaslovom »Najznamenitija estetska načela, koja se mogu izvoditi iz opisanih gradjevinih oblika staroga vieka«, s naslovima poglavlja: 1. *Skladni oblici*, 2. *Mjera*, 3. *Umjetnički typi i predaja*, 4. *Neljepota u ljepoti*. Od spisa relevantnih za razdoblje Moderne i u njenom duhu izvedenih načela uz mnoge tekuće likovne kritike nužno je navesti *Kritička razmatranja* iz 1899. i *Wundtov psihološki laboratorij*, 1903, zatim prvi pregled novije hrvatske likovne umjetnosti *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*, 1905. Posebno je važna njegova recenzija i ocjena knjige *Razvoj i sustav obćenite estetike, napisao Franjo Marković*, 1903. Od važnijih tekstova, još uvijek vrlo angažiranih na izmaku Moderne, potrebno je apostrofirati barem onaj *O nacionalizmu u umjetnosti*, 1911, uperen protiv ideja integralnog jugoslavenstva o »rasnoj umjetnosti«, te vrlo zanimljivi polemički članak *O modernoj umjetnosti*, 1916, pisan protiv ekspresionizma.

Razliku spram vlastitih ranijih gledišta i kritičnost prema herbartizmu posvjedočuju vlastite riječi Kršnjavog iz 1902: »Znanost estetike je opasna, ako hoće da stvara vječne, uvijek vrijedne zakone ljepote. Estetski sud ne osniva se na prizvuku formalnih osjećaja, kako Herbart uči, nego ima dublje korijene. Oblici umjetnine upravo su izravno izraz osjećaja, kao što je riječ izraz mišljenja.«¹⁸ Kršnjavi ne petrificira u mladosti primljene nazore, nego u osobnoj evoluciji nastoji oko inovacija u skladu s duhom vremena. Jedan je od malobrojnih izuzetaka u Hrvatskoj, osamljen i neshvaćen, čak izrugivan, koji je pokazivao puno teorijsko i praktično razumijevanje za pojave novih medija, kad o njima ni u svijetu nije sve bilo načistu. Kršnjavi se riječju i djelom zalagao za promicanje fotografije, dijaprojekcije, reprodukcije umjetnina, kinematografije, moderne tipografije, opreme knjiga, umjetnog obrta i designa svake vrste. Prem se još uvijek ponavljaju omalovažavajuće i baš neprijateljske ocjene o Kršnjavom, u novije doba javljaju se drukčija, kritički opravdana pozitivna mišljenja.¹⁹ Zvani i nezvani kritičari Kršnjavog predbacuju mu konzervativizam, ali ne analiziraju njegova shvaćanja u suvisloj cjelini, vješto izbjegavajući najmarkantnija mjesta, posebice ona u kojima dolazi do izražaja njegova samokritičnost. »Vrlo sam rad priznati i to — kaže Kršnjavi pišući o knjizi Franje Markovića — da je konzervativizam hvale vrijedno načelo, samo baš u estetici nije zgodno. Umjetnost se razvija i napreduje s cilim društvenim i duševnim napredkom svieta. Badava prigovaranje.«

Lako će se naći »kritičkih duhova« koji će s visine gledati na polemički odnos Kršnjavog prema ekspresionizmu na primjer, ali će propustiti da istaknu njegova izrazito moderna shvaćanja — u istom članku: »tehnički savršeno izgrađen željeznički most je lijep isto tako kao što je lijep trgovački velegradski dom (u kasnijem žargonu: velika robna kuća — op. Z. P.), u komu se izražava svrha zgrade najprimjerenijom konstrukcijom iz željeza i betona«. Može se diskutirati o mnogim tezama Kršnjavog, pa i o konkretnim predodžbama i zamislima, iako to nije isto što i estetska refleksija, no ipak ostaje u korist Kršnja-

vog retoričko pitanje: a koliko sličnih teza može hrvatska historiografija kao dozrelu misao prezentirati za isto razdoblje?

Način mišljenja Kršnjavog bio je konzistentniji od mnogih mu suvremenika, jer je povijesno razumio estetska kretanja, ne bez razloga upozorivši: »doći će estetski nihilizam« — što se tad već uistinu zbiva na europskom planu. Anticipirao je hajdegerijansku kritiku apsolutiziranja novovjekog subjektiviteta pišući: »Nominalizam morao se je tek izvrnuti u potpuni subjektivizam, u poricanju... svake bitnosti neodvisne od subjekta«, pa da i nevjerni Toma razabere konzekvencije; a što se u takvom »autonomnom subjektu gubi razumijevanje za pojam organskog jedinstva (umjetnosti: djela i doživljaja, prirode i subjekta — op. Z. P.) sasvim je naravna posljedica temeljnoga krivoga shvaćanja svijeta.« Doda li se ovim svjetonazornim okvirima još činjenica da je bio jedan od malobrojnih koji je — osim svega onog za što je kriv — zaslužan da je Zagreb na svršetku 19. stoljeća dobio urbani karakter i napokon definitivno uspio izgraditi fizionomiju srednjoeuropskoga grada, tad će se mnogo bolje razumjeti ne samo pozitivne ideje vodilje ili konkretni postupci Kršnjavog, nego i njegovi naponi zajedno s orijentacijom na polju estetike. Vrijeme je za revalorizaciju cjelokupnog rada Ise Kršnjavog, no i za studioznije, a ne tek površno poznavanje nastanka, razvitka i primjene njegovih estetskih nazora.

Zanimljivo je da iz herbartskog kruga dobivaju estetske impulse i pripadnici radikalne nove generacije. Ne zna se, jedva se zna i propušta se spomenuti činjenica da mladi BRANIMIR LIVADIĆ (1871—1949) kod sedamdesetogodišnjeg Roberta Zimmermanna brani 1894. u Beču doktorsku tezu s karakterističnim naslovom *Das Wesen des Lyrischen*. U toj su zanimljivoj mladenačkoj raspravi prepoznatljivi temelji kasnijih njegovih brojnih istupa s karakteristikama modernih pogleda, spominjanjem važnih suvremenih teoretičara, kao i s polemičkim stavom prema simplificiranim oblicima pozitivizma.

Budući da nije objavljena tiskom, Livadićeva je disertacija zanemarivana, premda baš svojim ranim

datumom, znatno prije javnih istupa modernista, ukazuje na teoretske preokupacije, moguća polazišta i kasniju orijentaciju. Livadić vrlo rano poznaje Crocea i postat će sljedbenik nekih njegovih tvrdnji.

U doba Moderne Livadić se zalaže *Za slobodu stvaranja*, 1900, što je naslov najzanimljivijeg njegovog članka. Livadić je nadalje pristaša i branitelj esteticizma, u stanovitoj mjeri estetskog hedonizma i estetičkog kozmopolitizma, suprotstavljajući se na početku 20. stoljeća tezama jugoslavenskog nacionalizma. Smatra da će umjetnost postići svoju svrhu kad njena djela »budu zahvaćala čuvstva i misli svega čovječanstva u nekoj intenzivnosti i plastičnosti«²⁰. Polemizirao je i protiv Arnolda i Arnoldove hrvatske varijante narodnjačkih teza. Zastupao je autonomiju estetskog i umjetnosti držeći da su »tražbine morala unesene s nepravom u tumačenje pojma ljepote«²¹. Pri formiranju postulata »ljudska duša neka bude predmet svega našeg umjetničkog rada« nastoji biti u skladu s tečevinama moderne psihologije, ali ustraje u tezi da je »ljepota ipak u umjetnosti prvo i glavno«²².

Podatak o Livadićevoj disertaciji vrijedan je spomena jer je mali broj »mladih« imao teoretsku nabrazbu. Obratno, samo četiri godine stariji ANTE TRESIĆ PAVIČIĆ (1867—1949) bio je možda i odviše opterećen »teorijom«, ali u tradicionalnom, donekle popularno-školskom smislu. Zastupa klasicističke poglede pa je ujedno najistaknutiji predstavnik neoklasicizma u doba Moderne: i u estetici i u književnosti. Vrhovno načelo kalokagatije zastupao je već i u prvoj seriji nastavaka *Rane otačbine* (1897), a dakako i u drugoj (1899); zatim u specijalnim raspravama, također u romanu *Moć ljepote*. Poput Kršnjavog, Matoša i drugih znao je svoja estetička zapažanja iznositi i u putopisima *Poleti oko Biokova*, *Preko Atlantika* i dr. Između ostalog navlastito se bavio problemima katarze, pa mu rasprava *Katarsa i tehnika Katarine Zrinjske* izlazi u časopisu »mladih«, »Život«, iako je inače oštro napao secesiju. Ta je studija zapravo dio jednog vrlo simptomatičnog sukoba sa Šegvićem i Kumičićem (vidjeti sada u ediciji »Polemike«, kolo I, sv. 5). Nije na odmet spomenuti ni naslove

Zagrebačko općinstvo i kazalište, 1895, te *Novi stil*, 1904. U općoj prosudbi Tresića treba usporedo na umu imati barem dvije stvari: jedno su estetički nazori, klasicistički kod Tresića, a drugo motivi i metode djelovanja, spram kojih ni suvremenici, a ni kasnije generacije, ne ostadoše ravnodušni.

Premda je mijenjao politička uvjerenja i stranke, u estetičkom pogledu Tresić Pavičić uglavnom je ustrajao na jednom zauzetoj tradicionalističkoj poziciji. Otud i njegov sukob s »mladima« što ga sadrže *Rane otačbine*, a isto tako i poznata *Konferanca o izložbi hrvatskih umjetnika*, 1899, gdje izjavljuje: »Nu još uvijek meni se čini najdublja definicija lijepog, ona Platonova: *splendor boni et veri*, jer zaista ne mogu pomisliti ljepote u naravi, ni u ljudskoj umjetnosti, gdje ne bih našao u skladu ta dva pojma i vidio gdje sa njih bljeska nešto što me občarava, i što nazivljemo ljepotom.«²³ Nešto kasnije Tresić komentira vlastito stajalište: »Dobrota i Istina divne su, ali ja ljubim više Ljepotu, iako kada se zadubim mišlju u tajne odnošaje tog trojstva, znam da su bar sve jednake vrijednosti, ako možda Dobrota nije prva sućnost svega, a Istina i Ljepota njezini atributi.«²⁴

Još za vrijeme izlaženja Tresićevega časopisa »Novi Viek« u Zagrebu se zbiva poznata i po svojim umjetničkim, socijalnim i političkim pozadinama prilično zamršena — secesija. Pojavila se sva sila polemika, članaka i traktata pro et contra, Tresićevega je konferanca samo jedan od napada. Secesija nastupa s dosta manifestnih članaka, no teorijski je utemeljenih malo. Historiografija najčešće citira M. Dežmana i Đalškog (!) ali je među programatskim tekstovima evidentno najznačajniji rad što ga 1898. pod naslovom *Secesija* objavljuje IVO PILAR (1874—1933). Zajedno s nekim drugim člancima, osobito onim u sarajevskoj »Nadi« pod naslovom *Zagrebački literarni pokret*, Pilarov »Manifest« pruža najbolji (suvremeni) uvid u kompleks problema »nove umjetnosti«²⁵. Imamo li na umu i neke kasnije Pilarove rasprave, razabieriva je stanovita filozofija individualizma i volontarizma pozitivističko-pragmatističke provenijencije kao podloga estetičkih nazora.

Tek se u novije doba promijenio vrijednosno negativan stav prema umjetnosti na prijelazu 19. u 20. stoljeće, osobito spram »Jugendstila«, tj. art nouveau, kako u svijetu tako i u Hrvatskoj, pa se također promijenilo poimanje o karakteru zamašitosti Pilarova programatskog teksta. Unatoč stanovitim nedosljednostima Pilar je dovoljno jasan i određen u afirmiranju *nove umjetnosti* kao i *novih* estetičkih načela. Nakon što je iznio negacije, to jest ono što »secesija« nije i ne želi biti, Pilar piše: »Pozitivni elementi recimo osnovni zahtjevi 'secesije' jesu ova četiri principa, prvo: umjetnik mora imati apsolutnu individualnu slobodu stvaranja, drugo: treba ujednostaviti spoljašnje forme, treće: valja sadržaj umjetnosti obogatiti i četvrto: umjetnost valja raširiti u sve slojeve pučanstva.«²⁶

Dok prvo načelo zastupaju tako reći svi »mladi«, u četvrtom je izrečen dosad premalo uočen zahtjev demokratizacije umjetnosti u doba kad je — još dugo poslije — isticano načelo aristokratizma i »kule bjelokosne«. Pilar piše da okrepu, što je pruža umjetnost, »trebaju najviše oni, koji najviše pate: težaci, rukodjelci, radnici. Secesija hoće i njima da dade dio. Usavrši li se umjetnička reprodukcija i pritegne li se umjetnost da nam ukrasi sve potrebuće svagdanjeg života, dâ se i to postići. I plakat na uglu, javna zgrada, spomenici, svaki kamen na cesti, ma kako jednostavan, neka ima svoju umjetnički savršenu formu.«²⁷ Kao malo tko Pilar je dobro shvatio nove principe moderne umjetnosti, novu interpretaciju načela »Gesamtkunstwerk«, nove medije (reprodukcije, plakat), nove stilske determinante (načelo pojednostavnjenja forme!), a uz Kršnjavoga i Viktora Kovačića među malobrojnim principima modernog funkcionalizma: »Mi nećemo da je naše pokušstvo prenatrpano rezbarijama... Naše pokušstvo ima biti tek udobno i trajno, lijepo i praktično.«²⁸ — Zato ne smije — barem iz povijesne distance i u kulturnopovijesne svrhe — secesija, kao cijepanje Društva umjetnika, biti poistovjećena s pokretom, kao što pokret, isto tako, valja razlikovati od teorijskih i umjetničkih inovacija, još više od rezultata.

Stanoviti rezime onoga što jest i što nije po njegovu shvaćanju secesiji pošlo za rukom daje Pilar 1903. spomenutom studijom u sarajevskoj »Nadi« pod naslovom *Zagrebački literarni pokret*. Upozoravao je na preusko shvaćanje »secesije« samo kao umjetničke struje, budući da je ona, po njegovu mnijenju, trebalo da bude znatan socijalni pokret. Što je vrijeme više odmicalo, Pilar je postajao sve skeptičniji spram konkretnih oblika estetičkih aktivnosti u hrvatskom društvu, da nakon tutnjave prvoga svjetskog rata 1922. rezignirano zaključi kako je »estetsko čuvstvo... kod nas Hrvata gotovo hipertrofiralo.«²⁹ Dogodilo se to na štetu volje, neproporcionalno socijalnim i ekonomskim oblicima života. No i tada će Pilar ipak smatrati potrebnim »da nam bude lijepa i ukusna naša kuća, naš namještaj, svaka neznatna stvarca našeg dnevnog života, da čitav naš životni interieur bude prodahnut čuvstvom ljepote«.

U duhu »secesijskih« koncepcija zanimljivi su i neki pogledi o kojima se samo referiralo. Tako će se primjerice književnik STJEPAN ILIJIĆ (1864—1933) dugo javljati s ponekom estetičkom refleksijom, uglavnom kompilirajući, kao što je učinio s tekstom *Umjetnost i moral*, 1898, »po tragu članka *L'art et la Moral* E. Müntzea«. Stvar je zanimljiva više zbog tipa ideja nego zbog teorijske vrijednosti. Stjepan Ilijić upozorava na opservaciju Eugena Müntza »da se kriza kroz koju umjetnost od skoro jednog vieka prolazi, mora ponajviše pripisati zastarjelim akademskim teorijama, koje ograničuju njezinu vlast, te ju izključuju iz objema industrialnog umieća i praktične uporabe. Tako, sužena, umjetnost mora da postane neplodna. Müntz predpostavlja dakle pučku izgadjenost umjetnosti, koja danomice sve to više postaje nekom vrsti abstrakcije nedostižne velikoj masi pučanstva.«³⁰ Poziva se na Ruskina i Brunètierea. Suglasivši se s Tolstojem da »umjetničko djelo vrijedi prema razmjeru broja ljudi koje zanima« Ilijićev referat koncentrira se u tvrdnji: »E da umjetnost zadobije dakle opet simpatije pučanstva, nužno je, da ideja i čuvstva mnogo vremena žrtvovana, preduzmu ponovno svoja prava; polag čudesa, koja su kadra stvoriti kist i dlieto, nužno je da slikari i kipari stanu ra-

čunati ne samo na težnju stanovite *elite*, već čitavoga naroda . . .«

Apelima popularizacije i demokratizacije umjetnosti, kao socijalno-političkim aspektima estetike, pridružuje se tad i nacionalni. Možda je u tom pogledu najinteresantniji dokument vremena jedan tekst, kojemu je zasad autor nepoznat, dakle ANONIM. Pod naslovom *K neuspjehu naše secesije* donosi razmišljanja u povodu izložbe hrvatskih umjetnika u Petrogradu i priprema za izlaganje u Parizu. Tekst je posebno zanimljiv jer je 1899. objavljen u novinama *Hrvatska domovina*, pa možda predstavlja ideologijski estetički kompromis fuzije »pravaša« i »narodnjaka«, situaciju nakon »pomirbe« Starčevića i Strossmayera. Program je kao malo poznatu historiografsku činjenicu vrijedno citirati ekstenzivnije: »Što mi tražimo od hrvatskih umjetnika? Tražimo to, da se u njihovoj umjetnosti nađe hrvatski narodni idealni odraz svog vlastitog života; tražimo, da njihova umjetnost ima narodno hrvatsko obilježje, tražimo da nam prikazuju naše patnje izazivljuć ujedno težnje za razvojem i napretkom. Tražimo da pobuđuju oduševljenje za domovinu, da nas izvedu na polje roda, da oko mučeništva naših mučenika oviju glorijsku vječnu slavu. Tražimo, da svojim djelom pobude mržnju na izdaju; tražimo da uliju vjeru u našu konačnu pobjedu, tražimo da nam političke naše osnove prikažu. Tražimo, da nam govore k srcu i umu; tražimo da uliju narodu tračak sunca u njegov patnički život.«³¹ Dalje poziva umjetnike: »Stavite se u službu narodne hrvatske ideje, budite vazda učitelji i vođe naroda! Vjerujte da vjera i čuvstvo najveće ljudskom srcu govore.

Držite u narodu vjeru u njegov spas, u njegovo sjedinjenje, u njegovu slobodu.

Izidite pred tuđina djelima, koja odmah odaju vašu okolinu, osebnost vašega naroda i slavu njegove prošlosti. Nitko bo neće doputovati k nama da vidi kopiranje tuđih struja, niti će tko u našoj izložbi tražiti što drugoga nego ono, što je specifično, što je hrvatsko.«

Ne bi teško bilo pokazati kako je riječ o estetici narodnjaka koji su, pod utjecajem pravaša, domovi-

nu prvi put nazvali hrvatskom, pa je i program dobio intonaciju hrvatskog nacionalizma. Znalcima kulturne povijesti ne može izmaći zapažanje da je mnoga teza, čak mnoga fraza i prije i kasnije ponavljana vrlo često, s tim da se samo mijenjalo ime. Manifest kao takav i nije doživio zamašniju provedbu. Pokušaji do danas nisu historiografski sumirani. Kasnije se na isti način, sličnom doktrinom forsiralo s realizacijom u smjeru jugoslavenskog integralnog nacionalizma tipa Meštrović, Rački, etc. (Vidovdanski hram, Kosovo, Kraljević Marko). Možda je najveću nedoumicu izazvao poziv umjetnicima: »Napišite na sva djela secesije: Secesija je zakopana, hrvatska se je umjetnost rodila. Napišite na tuđinski duh i na nama neprijatnu struju: Secessia obiit MDCCCIC. Calendis Decembris. Hic nata est Ars Croatica.«

Bilo bi odviše jednostrano proglasiti naprosto secesioniste modernima, a eventualne pristaše stvaranja umjetnosti s hrvatskim obilježjem konzervativnima ili naprosto samo starima. Ne smije se nikako zaboraviti približavanje kataklizme prvoga svjetskog rata i položaj Hrvatske unutar Austro-Ugarske Monarhije, da bi se barem naslutili razlozi brojnosti modela manipuliranja nacionalne svijesti. Bilo bi naime jednako pogrešno puko pozivanje na »hrvatstvo« smatrati pozitivnim, a ideje secesionista negativnim, kao i obratno. Zanimljivo je napomenuti kako se historiografija odnosila uglavnom negativno spram oba ovdje suprotstavljena pola mimoilazeći čak i sretnije trenutke rješenja tog pitanja kod A. G. Matoša (polemika protiv M. Marjanovića i K. Strajnića). Hipoteku nerazjašnjenog odnosa prema inovacijama i univerzalizmu s jedne, a prema naciji kao kulturi odnosno mogućim formama objektivnog duha i konkretnih oblika povijesnog života s druge strane, moguće je otad pa ubuduće identificirati u velikom broju fenomena ili čak pokreta umjetnosti kroz cijelo 20. stoljeće.

Osim slobode stvaranja i autonomije umjetnosti, osim politizacije umjetnosti, osim različitih oblika nacionalizama, za nastup modernista važan je moment relativizacije ljepote. Jednu od varijanata zastupa književna kritika većinom pod utjecajem pozitivistič-

ke tradicije i estetike koja se oblikovala u krilu pozitivizma, no vrlo različitih provenijencija i, dakako, različitih intencija. Uz jugoslavenstvo kao političku orijentaciju MILAN MARJANOVIĆ (1879—1955) je pozitivistički eklektik s prilično neuravnoteženim nazorima, ponekad vrlo nejasnim, s ambicijom da se nametne kao ideolog »mladih«, tj. »modernih«, što mu dijelom i polazi za rukom. U punom jeku Moderne dao je nekoliko izjava u kojima se razabire njegova estetička pozicija. Primjerice 1901. pišući o Leskovaru: »Pogrešno bi bilo poimati ljepotu kao nešto objektivno, mimo i izvan nas. Ljepota je izraz za izvjesnu emociju, za izvjesno stanje i raspoloženje naše duše koja može da nas uzbudi raznim vanjskim sredstvima. — Netko nalazi ljepotu u ovom, drugi u onom. Ljepota je užitak, ona je subjektivna. Ako svi kulturni ljudi drže neke stvari lijepima, to može da bude produkt naslijeđa, odgoja, naobrazbe, to je neki consensus. Ali to nije apsolutno. Ljepota nije tako srećna da bi bila 'objavljena'.«³²

Više publicist nego književnik ili teoretik, Marjanović se u literaturi angažira zapravo iz političkih razloga u ime jugoslavenskog nacionalizma; pragmatički oslonjen na sociologizam u kritici, ne zazire od suvremenog subjektivizma i relativizma, da bi kasnije zaplovio u — misticizam. Osim općenito poznatih naslova u povijesti književnosti korisno je spomenuti barem neke od članaka iz kojih su razaberive Marjanovićeve pozicije: *Nova shvaćanja umjetnosti*, 1904, *Historijska i aktuelna kritika*, 1904, *Psihologija hrvatskog problema*, 1905, *Umjetnost i znanost*, 1906, *Aktuelni zadaci naše kritike*, 1909, i tekst vezan uz polemiku s Matošem *Artizam i realizam*, 1911. Politički mu je profil razaberiv u knjizi *Savremena Hrvatska*, Beograd 1913, no i u spisima kao što je *Ivan Meštrović, prorok i slava jugoslavenstva*, New York 1915. Aktivan je i poslije drugoga svjetskog rata uredivši, dakako pod subjektivnim kutom gledanja, izbor tekstova *Hrvatska moderna*, I—II, 1951, objavivši nekako istodobno u »Radu«, JAZU, opsežnije razmatranje *Funkcija umjetnosti*.

Nemoguće je ovdje nabrojiti sve autore i pozicije aktivne u kontroverzama oko »secesije«, moderni-

zma, »starih« i »mladih«. Bilo je dvadesetak, možda i više aktera. Svaki tekst sadrži zanimljivih pojedivosti, koje omogućuju dublje uvide u pravo stanje stvari. Cijeli kompleks zbivanja nije do danas nigdje integralno i nepristrano osvjetljen sa svih potrebnih strana, ni u prikazu u svim konzekvencijama, a koje su sezale do prvoga svjetskog rata... i dalje. Neposredno su angažirani s različitim nijansama i pozicijama tekstovi koje pišu Milivoj Dežman, Marijan Derenčin, Ksaver Šandor Gjalski, Vladimir Jelovšek, Guido Jenny, Srećko Albini, Ivan Krnic, Viktor Kovačić, Branimir Livadić, Milutin Cihlar Nehajev, Milan Marjanović, Antun Gustav Matoš, Milan Ogrizović, Petar Skok, Marin Sabić, Franz Selak, Milan Šarić, Zvonimir Vukelić (Zyr Xapula)- Marija Jurić Zagorka i dr. Ima znatan broj tekstova potpisanih pseudonimom ili bez potpisa (npr. cijele serije u Mahničevoj »Hrvatskoj straži«). Polemike osim toga vode, i opet s različitim intencijama i polazištima, Franjo Kuhač, Celestin Medović, Isidor Kršnjavi, Josip Frank, Antun Radić, Ante Tresić Pavičić, Hinko Hinković, Stjepan Korenić, Jakša Čedomil, Jovan Hranilović, Kerubin Šegvić, Natko Nodilo, Franjo Marković, Gjuro Arnold, Albert Bazala i dr.

Spomenuta imena svojom brojnošću, no i heterogenošću pozicija, profila, intencija i orijentacija, uvjerljivo demonstriraju spoznaju kako nam dosadašnje poznavanje odnosno uobičajeno prikazivanje Moderne za sva područja pruža preoskudnu, škrtu, jednostranu i nepotpunu, što će reći u mnogom pogledu manjkavu, kadgod baš pogrešnu ili samo djelomice točnu, a dijelom baš netočnu sliku doktrinarnih kontroverza Moderne.

Ostavljajući momentano postrance diskusiju o dometu i razini pojedinih tekstova nužno je upozoriti na okolnost kako se u doba Moderne načelnim i bar aspiracijom teorijskim spisima po prvi put javljaju žene-autori, više njih, dakle ne kao izuzetak ili osamljene pojave. Njihovi su prilozi skromniji, ali ih je uputno barem nabrojati: JELICA BELAVIĆ-BERNADZIKOWSKA, ZDENKA MARKOVIĆ, JAGODA TRUHELKA, CAMILLA LUCERNA, pa u predgovoru zbirci pjesama također IVANA BRILIĆ-MAŽURANIĆ.

Iz teorijskog aspekta bilo bi zanimljivo razmotriti pozicije pojedinih umjetnika, skromnijih talenata poput MILIVOJA DEŽMANA; od starih autora ne bi nezanimljivo bilo vidjeti metamorfoze i mimikrije ljudi kao što bijaše FRANJO KUHAČ (1834—1911), ili izjave likovnih umjetnika, koliko god skromnog dometa bile, ali korisne zbog raznolikosti pozicija i divergentnih političkih uvjerenja, poput onih OTONA IVEKOVIĆA, CELESTINA MEDOVIĆA, VLAHA BUKOVCA i dr; zanimljive, premda se često kreću samim rubom elementarnog stupnja pismenosti. Ne bi također bilo na odmet vidjeti kako su reagirali znanstvenici različitih područja, kao primjerice u »humanističkim« disciplinama u doba Moderne već konzervativni NATKO NODILO (1834—1912), a s područja »pozitivnih« i »egzaktnih« znanosti u »naprednjačko«-pozitivističkom duhu FRAN BUBANOVIĆ (1883—1956), i dr. No to bi znatno proširilo ipak primarno uže teorijsko-estetičke interese ove studije.

Ostanemo li kod inventariziranja za estetiku barem najrelevantnijih teoretskih tekstova, spomenuti je još jednu disertaciju kojoj je autor MILAN SUKNIĆ. Ona nije izrađena u Beču, kao Livadićeva, nego na Zagrebačkom sveučilištu, pa zavređuje historiografsku pažnju. Premda je fragment *O estetskoj mašti* objavljen još 1897, čini se da su temu aktualizirale debate oko secesije, pa 1900. izlazi Suknićev solidnom akribijom izveden, a informativno zanimljiv »prilog teoriji ćućenja«, što će reći prilog teoriji emocionaliteta. Rasprava je objavljena pod naslovom *Ćućenje u psihologiji, estetici i etici*, neopravdano zanemarena u kulturnopovijesnoj historiografiji. Premda ostaje u tradicionalističkim okvirima, vrlo je indikativna za tematizirani problem.

Herbartistička metodologija sugerira kako bi možda inicijator teorijskog tematiziranja kategorijalnih područja mašte i čuvstva u doba Moderne mogao (i kao mentor) biti FRANJO MARKOVIĆ (1845—1914). Sasvim u skladu s nekim komponentama modernizma! No Markovićevo je značenje za hrvatsku estetiku veće od ove ili one pojedinačne sugestije i njegova negativnog angažiranja na kontroverzama Moder-

ne. Međutim, prema Franji Markoviću interpretacije i prikazivači odnose se nepravедно, što je naročito vidljivo imamo li na umu njegovo veliko djelo *Razvoj i sustav-obćenite estetike* (1903). U trenutku objavljivanja tog djela Marković ima iza sebe više od trideset godina književnog rada uključujući kritiku i teoriju. Za života bio je možda precjenjivan, poslije smrti uvelike potcjenjivan. No zbog okolnosti da je zastupao stanovit oblik herbartističkog formalizma i da se suprotstavio tzv. »mladima«, zatim zbog priličnog broja literarnih i kritičkih promašaja, pogrešno je izvesti negativnu ocjenu o svim njegovim naporima na polju teorije, navlastito estetike i filozofije.

Primijetiti je pro primo: kao cjelina ostadoše Markovićevi radovi do danas neproučeni, brojni od njih doslovce nepoznati.³³ Mnogi su ocjenjivani bez razumijevanja. K tomu Markovićeva *Estetika* ne smije biti prosuđivana u kontekstu dnevnih polemika Moderne, a niti (jedino!) pod vidnim kutom tekuće umjetničke kritike. Treba je vidjeti u svjetlu doprinosa razvitku teoretskog mišljenja u Hrvatskoj, ne samo u datumu njenog pojavljivanja kao knjige, nego i u povijesnoj perspektivi nastanka. Za hrvatsku je kulturu, naime, to djelo doista od kapitalnog značenja: i svojim historiografskim i svojim sistematskim dijelom; jer uči temeljitosti, korektnosti, a prije svega smisaoj dosljednosti, dakle sustavnosti teoretskog (»aps-traktnog«) mišljenja. Osim toga, usprkos ponekoj manje uspješnoj prevedenici ili neologizmu, *Estetika* je Franje Markovića trajna poučna paradigma cjelovitog minucioznog apsolviranja filozofijske i estetičke terminologije, nastojanja da se u hrvatskom jeziku izrazi svaka teorijska misao. Zato je potrebno naći prave modalitete pristupa prosudbe Markovićeve *uloge kao teoretičara* 19. stoljeća, koji omogućuje suvereno ulaženje u dvadeseto. Dakle, valja ga razumjeti tako i u kontekstu Moderne, kritički razabravši njegova estetička nastojanja u njemu složenom suvremenom spletu estetičkih tendencija i teza. Ne tražiti ono čega nema, nego baš ono po čemu je Markovićevo djelo vrijedno i nezaobilazno u hrvatskom povijesnom nexusu ipak prilično oskudnih sustavnih teorijskih napora.

Nema nikakve sumnje da je Marković kao učenik Roberta Zimmermanna bio pod utjecajem (ili čak sljedbenik) njegove herbartistički utemeljene formalističke estetike. Previđa se, međutim, i ne spominje kako tu teoriju Marković ne prihvaća doslovno, nego se spram nje odnosi kritički. U enciklopedijskoj bilješci o Markoviću opravdana je (ali osamljena) suzdržljiva formulacija kako njegova estetika stoji: »pod *znatnim* utjecajem Herbartova učenika Roberta Zimmermanna«³⁴. Dakle ne slijepo i apsolutno epigonstvo.

U Markovićevoj estetici ne mogu pažljivijem čitatelju izbjeći refleksi suvremenog psihologizma empirijske i eksperimentalne pozitivističke psihologije. Protivi se Zimmermannovu rigoroznom lučenju estetskog od etičkog, ali zajedno s njim smatra da »prvotni (osnovni) estetički oblici«, kojih je kao i kod Zimmermanna pet, determiniraju ljepotu: »oblik jačine (podpunosti), oblik sklada, oblik priličja, oblik pravilnosti i oblik uspostavljena sklada (konačna skladna izmira)«³⁵. Za razliku od Zimmermanna smatra kako je oblik pravilnosti vrhovna kategorija i obuhvaća četiri ostala temeljna oblika. Važno je, međutim, upozoriti na neke po svemu sudeći neshvaćene i pogrešno tumačene bitne aspekte u Markovićevoj estetici. On se doduše zalagao za univerzalističko poimanje ljepote smatrajući kako »ima obći ljudski i svedobni ideal ljepote«, ali se pretjeralo pripisujući Markoviću doslovnu simplificiranu apsolutizaciju takvog stava. Marković, naime, izričito kaže da se »mogućnost abstraktnog nekog obćenita uzora ljepote ne može razložito tvrditi«, jer »uzor ljepote može za nas ljude biti samo relativan«³⁶. A to je nešto sasvim drugo spram onoga što se već desetljećima (napamet) prepričava o Markoviću.

Estetika je Markoviću filozofijska znanost. U duhu herbartovske tradicije razlikuje teorijsku i praktičnu filozofiju, pri čemu se »etika i estetika zajedno zovu praktičnom filozofijom«. Tu je opet »etika ogranak estetike«. Naime, »dobrota je ljepota volje, a etika je jedan dio estetike, ona je estetika volje«. Međutim, »etika kao nauka o ljepoti volje, a to će reći o dobroti, razlikuje se od estetike, koja radi i o ljepoti fizički pojavnog«, pa je stoga obuhvatnija. Obje, tj. i

»estetika i etika ne idu za spoznajom pojedinaka, koje su krasne ili dobre, nego za spoznajom obćenitih pojmova o krasoti i dobroti«, a od teorijske se filozofije razlikuju po tome što, osim spoznaje ljepote i dobrote, još i »zahtievaju da se dobro i krasno činom tvori«. Sama pak estetika lakonski je definirana: »Estetika je znanost o formah ljepote, kako je logika znanost o formah istine.« Premda analogiju ovdje ne valja posve doslovno shvatiti, ona ipak dobro pogađa temeljnu orijentaciju, iz koje onda, na kraju krajeva, nužno slijedi estetički formalizam. Ipak »estetika, kao umstvena spoznaja ljepote i divote ima filozofijski obraditi i usavršiti plodove empirijske spoznaje o ljepoti i divoti«.

U temeljnom suglašavanju svojih estetičkih nazora Marković eksplicite izjavljuje: »pristajem uz Zimmermanna da je estetičan samo oblik«, ali ujedno s jedne strane zamjećuje da »nije tvar posve neznatna prema estetičkom obliku«, a s druge se opet ne slaže s Zimmermannom kad on »od oblika estetičkog kao pojavnog odlučuje idealni sadržaj«, pa nasuprot striktnom Zimmermannovu formalizmu stavlja estetici u zadatak da dokaže »da je i idealan etički sadržaj potreban za podpunu ljepotu«. Osim toga, Marković je smatrao da »estetika ne može biti apriorna znanost tj. samoumstvena, bez iskustvene podloge«, i eksplicite tvrdi da »samo konkretno, pojedinačno, živo, psihologijsko iskustvo može nam podati obavijest o miljenju ili nemiljenju (dopadanju ili nedopadanju, sviđanju ili nesviđanju — op. Z. P.), o miloćutnom ili nemiloćutnom dojmu«.

Prikaz i stručnokritička interpretacija Markovićevih estetičkih nazora neobavljena je zadaća. Koliko god nema smisla poricati brojna »mrtva« i »suhoparna« mjesta (osobito u kritici), treba točno prosuditi teorijsku vrijednost sustavnog Markovićeva napora zajedno s težnjom da, koliko je moguće, asimilira nove tendencije, uključivši čak i one na razmeđu stoljeća. Prem nije riječ o tome da se suglasimo s Markovićevim nazorima, dužnost je upozoriti kako je mnoga lucidna i moderna opservacija (pored tradicionalnih) u njegovoj estetici ostala zanemarena i zaboravljena.³⁷

Dijelom u osloncu na poglede Franje Markovića, često se pozivajući na njegovo djelo i opus, no i uz neke druge i drukčije implikacije i smjernice, iznosio je početno konzistentno koncipirana svoja estetička gledišta CHERUBIN ŠEGVIĆ (1867—1945). Zanimaren je njegov prilog u debatama o modernizmu jer se angažirao na strani »starih« i jer se kasnije, kada očito više ne prati razvitak estetičkih nazora, upleo u ideološke konfrontacije u kojima nije bio sretne ruke. U godinama na početku stoljeća, dakle u vrijeme dok su mu očito tragovi studija i lektire stručnih djela bili svježiji, a možda čak i pod dojmom živog kontaktiranja s glavnim predstavnicima ondašnje hrvatske teorije (Marković, Arnold, po svoj prilici mlađi Bazala, no i drugi), Šegvić je napisao nekoliko tekstova koji ni danas nisu nezanimljivi ukoliko se želi dobiti prava slika o aktualnim problemima u doba Moderne, odnosno o stanju ideja i teorije u Hrvatskoj na početku 20. stoljeća. Kao indikativna u tom pogledu navesti je barem tri naslova: *Geneza najnovijih pojava u hrvatskoj književnosti*, 1905, zatim *Sloboda stvaranja*, 1906, i napokon sustavno kraće razmatranje pod naslovom *Kritika*, također 1906. Ranije polemike protiv Tresić-Pavičića o Katarini Zrinskoj — u koje se zbog Tresićevih »posuđenica« na strani Šegvića umiješao Kumičić — kao žurnalističke kritike nemaju teorijske težine, ali su ideološki signifikantne.

Koliko god s današnjeg stanovišta Šegvićeva estetička naziranja djeluju kao simplifikacija, ona su ipak među rijetkima svojedobno markirala — barem djelomice — faktičnu ideologijsku i filozofijsku pozadinu onodobnih umjetničkih kretanja. Nije ovdje riječ o suglasnosti s njegovim pogledima, nego više o historiografskom registriranju detekcije.

Ne oduševljavajući se onim što se zbiva i konfrontirajući se s aktivnim djelovanjem nekih tendencija, on ih, za razliku od mnogih koji nisu ni znali ni slutiti o čemu je riječ, identificira: »Pozitivizam u znanosti i demokratizam u društvenom životu osvoji malo po malo i carstvo književnosti i umjetnosti.³⁸« Budući da se čovjek počeo gubiti u toj bezličnosti, »ustadoše dva pisca da povrate čovjeku izgubljeno prijestolje: Friedrich Nietzsche i Toma Carlyle. Ali

koja ogromna razlika između njih!?» I dakako, Šegvić se buni protiv utjecaja »nietzscheizma«, no za čudo čak blaže nego — Bazala. Zanimljivo je da pri tome brani tezu stanovitog estetičkog racionalizma, u kojem razum i razložitost omjerava slobodu, pa i slobodu stvaranja, koja na temelju osjetnosti i mašte ujedinjuje ideal i čuvstvo kao pravu razinu umjetničkog ostvarenja (*Sloboda stvaranja*). Kritika pak može biti filološka, psihološka i estetička, pri čemu prve dvije mogu bez treće, a ova ne može bez prvih dviju. Ipak, zadatak je estetičke kritike »objektivno prosuditi neprolaznu vrijednost umjetničkog djela«³⁹. Zastavši na tim premisama u razdoblju između dva rata Šegvićevi pogledi više nisu mogli biti primjereni novim vremenima.

Još prije nego što je izišla Markovićeve *Estetika*, započeo je aktivno objelodanjivanje iskaza o svojim estetičkim pogledima G. JURO ARNOLD (1854—1941). Djelatan kao filozofski pisac već ranije, na početku stoljeća sudjeluje u estetičkim kontroverzama. I u slučaju Arnolda, kao i kod Markovića, pogrešno je sud o njegovu slabijem pjesničkom talentu prenositi na područje teorije. Premda nisu nošene izrazitije modernim tendencijama, estetičke rasprave što ih Arnold objavljuje na početku 20. stoljeća nisu nesuvremene, nisu bezvrijedne i u mnogom su pogledu vrlo instruktivne. Nisu slijepe za suvremene teme, i samo nepoznavanje koordinata intelektualnih obzora na prijelomu stoljeća zatvorit će mogućnost da se u Arnoldovim radovima razabere specifična aroma »duha epohe«. Koliko su oni značili »pravu« orijentiranost na povijesnoj vjetrometini, drugo je pitanje. Otklonimo li naivnost da nas pozitivan sud o Arnoldu obvezuje na pristajanje uz njegova rješenja, mirno možemo konstatirati visok stupanj angažiranosti, a u raspravama i nekim govorima visoku stručnu, što će reći teoretsku razinu. Arnoldove su rasprave razrađene sa sviješću o pretpostavkama i konzekvencijama, pa su kao malo koja doktrina tada u Hrvatskoj poučne i gotovo školski primjer, koji govori protiv još uvijek žive predrasude da estetika može opstati bez filozofijske fundiranosti⁴⁰.

Potcjenjivanje Arnoldovih pogleda proizlazilo je dijelom iz činjenice da je kao tradicionalist branio pozicije »starih« i da je bio duboko religiozan. Njegova razmatranja, međutim, teoretski nastoje zahvatiti sve najvažnije estetičke probleme mjesta i vremena gdje i kada nastaju. Rasprave poput *Umjetnost prema znanosti*, 1906, zatim njegova izlaganja o narodnoj umjetnosti kao i neki drugi predsjednički govori u Matici hrvatskoj 1903. i 1904, pa zatim svojedobno aktualna tema *Može li umjetnost zamjeniti vjeru*, 1908, primjeri su korektnih angažiranih filozofijskih rasprava. Ukoliko i nisu svagda impregnirane modom vremena, superiorne su mnogoj »modernističkoj« površnosti. Isto vrijedi za neka druga područja i filozofijske discipline⁴¹. Programatski karakter s ideološkim implikacijama ima članak *Jedinstvena hrvatska narodna kultura*, 1909.

Kao filozof zastupao je Arnold spiritualistički pluralizam. Iz naknadne perspektive, kad se govori o stilskom pluralizmu Moderne, ta verbalna korespondencija nije nezanimljiva. U estetici se izjašnjavao protiv formalizma. Nije se protivio autoritetu znanstvene spoznaje, pa je zastupao sintezu djelatnosti genija umjetnosti i genija znanosti. U analognoj relaciji kategorija istine i ljepote vidi šansu da se ostvari idealni realizam odnosno realni idealizam. Nadalje, po Arnoldovu se shvaćanju »ljepota imade smatrati simbolom duševnosti i čutilnom manifestacijom idealnosti — otkud prirodno slijedi, da nije milota izvanje forme, ni poredjaj elemenata u skladne skupine, niti uopće čutilno kakvo drugo dražilo, čime nas umjetničke tvorevine začaravaju — nego da je to redovito *dublina njihova značenja*«⁴². Zato umjetnik treba »znatne ideje«. Na isti način »zato ne može ništa biti lijepo, što ujedno nije istinito«, a što istodobno ne znači »da je sve istinito ujedno i lijepo«. Budući pak da sama ideja kao apstrakcija treba osjetilni oblik, to Arnold određuje za ono doba važnu relaciju oblika i sadržaja: »Ideja mora sasvim pronicati formu, a forma mora sasvim odavati ideju.«⁴³

Ravnotežu između oblika i sadržaja zastupao je Arnold već u *Psihologiji*, 1893 (drugo izdanje 1895).

Problem obrađuje u okviru poglavlja o estetskom čuvstvu. Tematizira dakle i psihologijske momente umjetnosti odnosno estetike, čineći to doduše drukčije nego Ljudevit Dvorniković ili Franjo Marković, ali respektirajući aktualitet. I kasnije smatra da »nas u prvom redu ne zanima što umjetnost o sebi umije, nego kako na naša čuvstva djeluje i koje osjeća budi« (1904). Riječ je, dakle, mi bismo danas rekli, o tipu recepcije, tipu doživljaja.

Unatoč kadgod preuskoj dosljednosti svojih pogleda, Arnold je znao biti prilagodljiv suvremenim tezama. Ne propovijeda vječnost i stalnost pravila ljepote i umjetnosti: »Modifikacijama su podvrženi i zakoni prirodni, a kako da ne budu umjetnosti.«⁴⁴ Unutar eksplicitiranih nazora nastojao je razviti program stvaranja narodne, nacionalne hrvatske umjetnosti i obrazložiti ga teoretski; pokušaj koji, ostajući uglavnom u tradicionalnom okviru, kad i nije dovoljno uvažavao determinante novoga doba, nije nezanimljiv.

Generacijski mlađi od Franje Markovića Gjuro Arnold je zapravo spram njega u teorijskoj opoziciji. Hrvatska historiografija previdjela je taj detalj suprotstavljanja formalizmu, s tim da je teza o ljepoti kao simbolu duševnosti bila korespondentna jednom ne baš nevažnom aspektu duha Moderne. I u tom su pogledu, barem parcijalno, Arnoldove teze bile primjerenije vlastitoj epohi nego što bijahu nazori mnogih koje historiografija i danas ubraja među »moderniste«. Plodno je utjecao na estetičke nazore Vuka-Pavlovića.

Često ironiziranje Arnoldove teze da »umjetnik treba znatne ideje« nedobronamjerno je isticano, dakako izvan bilo kakvih teorijskih referencija. Pa ipak, bit će jednom zanimljivo baš tu tezu historiografski usporediti s nekim sličnim tvrdnjama W. Diltheya. Bit će to možda korisna dopuna, budući da su neposredni Arnoldovi uzori općenito poznati (Lotze, Leibnitz, dijelom Herbart). Usporedba s Diltheyem zanimljivija je utoliko što se i Arnold bavio filozofijom povijesti. Arnold naime tvrdi da je »povijest... slobodna volja čovječanstva«, pa budući da je »etika kritika volje«, onda je ona »zato i kritika povijesti« (*Etika i povijest*, 1879). Stoga ni estetsku sferu ne

valja pomišljati izuzetom iz navedenog kompleksa, gdje se razabiru razlozi zbog kojih se Arnold odlučio za neke od konkretnih teza.

Među mnoštvom članaka i rasprava estetičkog karaktera u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća na stanovit način pokazuje tipične oznake povijesnih promjena estetičkih nazora spram ranijeg razdoblja traktat *O umjetnosti*, što ga kao pristaša »starih« 1906. objavljuje mladi ALBERT BAZALA (1877—1947), u to vrijeme još »privatni docent«, a uskoro zatim profesor filozofije na Zagrebačkom sveučilištu. Neka ranija kao ni nekoliko kasnijih estetičkih Bazalinih razmatranja nisu toliko karakteristična za povijest estetike; premda ih ne treba previdjeti, dok su prvi njegovi tekstovi s tog područja, kao i pokušaji kritike — praktično bezvrijedni. Kao kulturnopovijesni, a za povijest hrvatske književnosti, filozofije i estetike interesantan dokument zanimljiva je polemika »*Moderni*« — *i narodna književnost*, 1904.

Estetičku poziciju Bazalinu (!?) donose ponešto eklektički pisana, no fizionomijom izdiferencirana i teoretski fundirana, upravo spomenuta razmatranja *O umjetnosti*. Rasprava demonstrira dominantan položaj psihologizma, što ga Bazala otvoreno deklarira i u nekim formulacijama III knjige poznate *Povijesti filozofije*, 1912.⁴⁵ U raspravi *O umjetnosti* Bazala nasuprot objektivistički koncipiranim estetikama razmatra subjektivnu stranu problema u stvaralačkom i primalačko-doživljajnom aspektu podjednako. Ujedno referira o nekim suvremenim europskim doktrinama, između ostalih npr. o Einfühlungstheorie, teoriji uživljavanja (tj. »uosjećanja«), koja tako ulazi u obzor estetičke refleksije u Hrvatskoj. Na žalost, Bazalin psihologizam ne nastavlja se na posao koji je započeo Ljudevit Dvorniković. Bazala ga ne spominje, premda je vjerojatno poznavao njegove radove.

Obrazlažući potrebu metodološkog obrata odnosno mijene predmeta istraživanja od estetike objekta prema estetici subjekta Bazala uzima kao uporište konstataciju: »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. Zaslužan bio je stoga korak Kantov kad je uzeo za ishodište istraživanja sud, veleći da ljepota ne pripada stvarima nego duševnom sopstvu.«⁴⁶ Bazala se doduše poziva na Kanta, no Bazaline teze idu smjerom psihologizma i tako nastavljaju, prihvaćaju i u neku ruku dovršavaju već obavljene predradnje usmjerivanja estetike Moderne u tom pravcu. Stoga tvrdi: »Umjetnost nije dakle ništa, što postoji neovisno od nas; umjetnost neovisna od neke umjetničke svijesti nije umjetnost.«⁴⁷ Bazala prihvaća čuvstvo kao centralnu kategoriju estetskog, pa umjetnika tretira kao tvorca, koji ljudima daje »nov zakonik čuvstva«⁴⁸ unutar zajednice kojoj pripada — zajednice nacionalne i cijelog čovječanstva.

U svim izlaganjima Bazala nastoji oko dojma spekulativne metodologije i estetike, u početku bliz kantizmu, no karakter pozicije zapravo je samo definitivna potvrda psihologizma, kojem je pridani dignitet filozofijskog izvoda.⁴⁹ Kulturnopovijesno je time eksplicite formuliran obrat estetike objekta prema estetici subjekta. Bio je to na stanovit način korak naprijed, ali korak koji je, zajedno sa svim što se dogodilo u doba Moderne, dalekosežno vrlo jednostrano determinirao kasnija shvaćanja.

Makar i skromnije, pretenzije na relativnu potpunost historiografskog pregleda estetičkih doktrina u doba Moderne moraju još jednom spomenuti doista veliku aktivnost katoličkih krugova na području estetike i teorija pojedinih umjetnosti. U prvi mah se čini kao da su katolički orijentirani pisci uglavnom ponavljali uvijek iste tvrdnje, ali pozornije promatranje pokazuje uz stalnu temeljnu srodnost brojne diferencijacije; također inovacije. Pojave na početku 20. stoljeća nije moguće više shvatiti jedino kao neotomizam. Neistraženo je u kakvim su relacijama pojave u Hrvatskoj oko 1900. s pokretom poznatim pod francuskim nazivom *renouveau catholique*, no i nekim drugim pojavama u ostalim dijelovima Europe.

Na početku 20. stoljeća počeo je izlaziti, sit venia verbo, prvi hrvatski filozofijski časopis pod imenom »Hrvatska straža«. Obavijen čudno glasnim izvikivanjem hrvatstva i netolerantnog katolicizma, taj ekstremistički organ slovenskog biskupa Mahničā mah-

nito je napadao sve što je iole bilo znamenitije i vrijedno u hrvatskoj kulturi na prijelomu stoljeća. Ne samo što napada Kranjčevića, Novaka, Matoša i dr., nego su napadnuti čak i ljudi poput Arnolda ili biskupa Bauera. U estetičkom pogledu »Hrvatska straža« početno zastupa šturi neoskolastički estetički idealizam. Ipak, istini za volju valja reći kako je proučavanje toga očito artifično forsiranog časopisa korisno i poučno: čak nužno. Osim dragocjenih indicija za osvjetljavanje ideološki komplicirane situacije u doba Moderne, moguće je u »Hrvatskoj straži«, unatoč svemu, naići na poneke vrijedne priloge, na častan, pošten rad, izvan spletkarske »mahničevštine«.

Na početku 20. stoljeća u katoličkoj estetici brojni tekstovi bez oznake autora neprekidno zastupaju »idealizam u umjetnosti«. Teza je u Hrvatskoj poznata već ranije, a u doba Moderne dobiva sad jače sad slabije izraženu koju od tradicionalnih crta. Godine 1906, kada je urednik »Hrvatske straže« bio ANTE ALFIREVIĆ, doktrina ima ovu formulaciju: »zadaca (je) umjetnika, bio on slikar ili kipar ili pjesnik ili glazbenik: on mora u nama jak i neobičan dojam ljepote prouzročiti, pa zato nam mora prikazivati veću, uzvišeniju ljepotu, mora prirodu shvatiti te nam ju predočiti u onim momentima, gdje ona pokazuje neobičnu izvanrednu ljepotu, a budući da su ovi momenti u objektivnoj prirodi rijetki, mora ih umjetnik stvoriti subjektivnom svojom stvaralačkom fantazijom, koja u prvom redu sačinjava umjetnički dar. — Hoćemo li to jednom riječju izraziti treba kazati: umjetnik mora prirodu *idealizovati*, mora svoj predmet podići do ideala, do idealne ljepote, i to na temelju istine, jer ne smiju prirodu preinačiti ili patvoriti nekakvoj prividnoj ljepoti za ljubav.«⁵⁰

Između većeg broja katolički orijentiranih pisaca u mlađoj se generaciji, navlastito mladenačkim spisima, ističe LJUBOMIR MARAKOVIĆ (1877—1959). Nastojao je koliko je mogao fiksirati cjelovit estetički nazor; ujedno je zahvatio u mnoge aktualne probleme, dotičući niz konkretnih aspekata, uključivši njihova praktična rješenja. Programatsku i teorijsku intenciju ima knjiga *Novi život* (Sarajevo 1910), koja naslovom sadrži aluziju na svojedobno kratkotrajni

časopis zagrebačkih modernista pod imenom »Život«. Zasnovana je kao neka vrsta rezimea na temelju povijesnog iskustva hrvatske književnosti. Fizionomiju mladenačkih Marakovićevih pogleda pregnantno izražava kratko predavanje s naslovom *Književno pitanje*, 1910, gdje se zalaže za stanovitu vrstu klasicizma, zapravo neoklasicizma prema helenskom uzoru, koji zajedno s načelima ideala i harmonije, pa dakako i kalokagatije, treba da bude temeljem za »rad oko jedinstvene klasične narodne kulture«.⁵¹ Maraković je protiv pretjeranog realizma, no isto tako i pretjeranog subjektivizma kao izrazite crte modernizma; zastupa tezu ravnopravnosti idealizma i realizma. Isti kompleks dotiče raspravom *K problemu hrvatske drame*, 1910, gdje izričito dolaze do izražaja helenski uzori: zalaže se za modernu obnovu kora grčke tragedije, koji bi u modernoj drami bio *vox populi*. Vrhunčem drame imale bi biti »svečane narodne igre, priređene jednom u godini, na kojima bi se prikazivala 'hrvatska drama u najužem smislu', hrvatska drama par excellence...«⁵²

Zalažući se s jedne strane za historizam kao plodno iskorištavanje povijesnog iskustva, no i za uvijek nove momente suvremenosti, Maraković zagovara »novi romantizam«, koji također u sebe uključuje »jedinstvenu, klasičnu narodnu kulturu«, te nije »samo prolazna literarna škola, već opći kulturni pokret u smislu cijeloga naroda, čovječanstva«. Pojednost s nazivom »nove romantike« važna je utoliko što na stanovit način rezimira dio tendencija u doba Moderne, budući da u Europi postoje čitave nacionalne kulture koje za razdoblje Moderne smatraju bitnom komponentom neoromantiku, pa je čak tako i zovu (Poljska, dijelom Njemačka).

Zanimljiv je i Marakovićev rani pokušaj teorije književne kritike. U »Hrvatskoj straži«, 1911, postavlja tezu o tri vrste književne odnosno estetičke kritike: postoji negativna, pozitivna i stvaralačka kritika, smatrajući najvišim oblikom upravo stvaralačku. Razvijajući tu i teoriju lirike, konzekventno zadržavajući katoličko polazište, smatra kako »lirika ima da teži za tim, da što izravnije, što cjelovitije i naivnije izrazi pjesnikovu individualnost i njegovo gledanje

i osjećanje svijeta». ⁵³ S takvim konceptom postao je tada Maraković jednim od prvih i najuspješnijih interpretata hrvatskog ekspresionizma. Bio je plodan i kasnije (studija o filmu!), postupno gubeći senzibilitet i kritičku osjetljivost.

Na početku 20. stoljeća u vlastitoj nakladi objavio je JOZO DUJMUŠIĆ (1874—1942) knjigu pod naslovom *Nauka o pjesništvu*, Sarajevo 1906. U doba Moderne Dujmušićev priručnik nije bio suvremen, tj. odviše je koncipiran starinski, tradicionalno, »za širu publiku« (!?) i školski. Pa i to umnogom ne na prihvatljiv način. Odmah je to prigovorio Prohaska u »Savremeniku« iste godine, ukazujući, što je vrlo zanimljivo, na poetiku (!?) Crocea i Volkelta, u vrijeme kad Crocea nalazimo prije toga spomenutog samo kod Kršnjavoga i Livadića. No Dujmušića valja spomenuti barem da bi se znalo za postojanje tih tradicionalnih poetika, jer se većinom ne spominje konkretno protiv kojih su to tradicionalističkih shvaćanja i djela (knjiga!) nastupali »mladi«.

Dujmušićeva je knjiga pomalo naivna iako dobro namjerna kompilacija koja se na žalost poziva na R. Gottschalla, M. Carrierea, G. Gietmanna i — Franju Markovića. Kao prednost navesti je da Dujmušićeva knjiga teži sustavnoj cjelini, obradbi predmeta u svom njegovom kvantitativnom ekstenzitetu i širini. Možda su najslabije, najtužnije mjesto knjige — primjeri. Po zamisli pak jedva se razlikuje od poetika na sredini 19. stoljeća (Sladović, Macun, pa i Šenoa).

Dujmušić smatra da je izvorište pjesništva, no i umjetnosti uopće, »u umu i fantaziji«, s tim da je »božanskog podrijetla«, da je »učitelj čovječanstva« i »da je pjesništvu u prvom redu dužnost prikazati nešto lijepo, kako se to traži i od drugih umjetnosti«. Prihvaća Kleutgenovu definiciju da je »poezija umjetnost, koja govorom prikazuje ljepotu oponašajući život pomoću fantazije«. Premda je sklon i Gietmanovoj definiciji ljepote kao sjaju savršenstva (»Die Schönheit ist die strahlende Vollkommenheit als Gegenstand des Erkenntnisvermögens«), ipak se poziva na stav Franje Markovića (!) da je »prava i potpuna ljepota ideja potpuno očitovana u pojavu, iliti pojav potpuno prodahnut idejom«. Definicija, naravno, pod-

sjeća na Hegela (Prohaska čak govori o identitetu!), samo šala se sastoji u tome što je kod obojice autora ostalo neprojašnjeno što treba podrazumijevati kao pojav, a što je komu zapravo — ideja!

Od ljudi koji pozivom i djelatnošću nisu bili teoretičari, a čiji je rad nužno pribrojiti relevantnim estetičkim refleksijama Moderne, moraju biti posebno barem spomenuti — ukoliko već o njima nije bilo govora — još neki književnici odnosno književni kritičari kao npr. Fran Galović, Fran Hrčić, pa novinar Franjo Selak i drugi; zatim kao tipičan predstavnik »oficijelne« Moderne, tako reći njen miljenik, Milutin Cihlar Nehajev, a posebno još, kao najmarkantnije ime, A. G. Matoš. Ne bi trebalo zanemariti ni poziciju što je zauzima SILVIJE STRAHIMIR KRANJČEVIĆ (1865—1908). I njegovi pogledi pripadaju zapravo epohi Moderne. U jednoj od svojih glasovitih pjesama on se ironično ispričava što će »pozajmit klasičnu strofu« s punom sviješću kako »drukčiji danas treba Apolo«, jer »majčica Gea nešto je drukča negli je bila«. No budući da je njegovo stanovište samo *implicitno* njegovoj poeziji, ovdje će biti dostatno tek upozoriti kako je o uklapanju Kranjčevićevih shvaćanja u modernitet riječ na drugome mjestu (vidjeti: *Estetička struktura Kranjčevićeve poetike*, Forum, 1978, broj 9).

Premda je u nekim aspektima bio malo neodređen i kolebljiv, sažetu sliku za doba Moderne suvremenog poimanja zadaća umjetnosti eksplicite je dao MILUTIN CIHLAR NEHAJEV (1880—1931) nedugo poslije Pilara, samo s izrazitijim akcentima na planu kazališta i književnosti. U esejističkoj formi Nehajev govori o estetičkim problemima, i to su poznati, uglavnom uvijek isti citirani članci. Manje je poznato njegovo razmatranje pod karakterističnim naslovom *Nova umjetnost*, 1899. Valjda zato što mu je predmet glumac i gluma! Konstatiravši realizam i naturalizam kao zatečenu situaciju Nehajev piše: »Skora javila se reakcija (reagiranje; op. Z. P.). Dignula se ciela jedna škola, koja je kao prvi zahtjev umjetnosti stavila individualnost, tj. zahtjev, da u svakom djelu pjesnikovu vidiš njega samoga. Ova lozinka postala je krilatim riečju umjetnika 'secesije' pa

gdjegdje se je izrodila i u ekstreme; no bilo kako bilo — jedno se nigdje ne da tajiti: u zadnje doba uvlači se u literaturu sve više *lirski moment*. Od indiferentnosti naturalizma došlo se do čistih lirskih izljeva koje je bilo i teško razumievati. Od parnasia-nizma, koji je u lirici vrhuncem smatrao ljepotu forme i slikanja, došli smo do 'Stimmunga' tj. do čisto individualnog finog izraza čuvstva i dispozicija, koje su u duši pjesnikovoj najdublje i najskrivenije. Preovlađuje čuvstvo, osjećaj. Pjesnik se uvlači u se. U romanu se sličnim procesom od naturalističkih detaljnih opisa dolazi do analističkog i psihološkog romana Bourgetova — i napokon do *crtice* — forme, u kojoj dominira osjećaj u jednom momentu.«

Kao umjetnik od formata, koji kompleksno razmišlja o umjetnosti, neusporedivo je u doba Moderne najznačajniji od svih ANTUN GUSTAV MATOŠ (1873—1914). Stanovište što ga je izgradio kao kritičar, književnik i neumorni polemičar koherentna je smisaona i misaona cjelina koju je možda najuputnije nazvati art-izam. Za razliku spram predbacivanog mu esteticizma, običnog artizma i formalizma! Dalek je bio i simplifikacijama i ekskluzivizmu i larpurlartizma. Estetički, a time ujedno i kritičarski dio Matoševa opusa jest i ostaje, kao i onaj čisto književni, ponos novije hrvatske kulturne povijesti. Usprkos činjenici da je kao životni opus ostao torzo zbog prerane smrti pjesnikove. Danas više nije sporno Matoševo povijesno ključno i estetički najviše mjesto za epohu Moderne, pa eventualne sumnje najčešće imaju neke druge, a ne vrijednosne razloge. No kao što promašiše prosudbe koje su Matošu poricale njegove domete, mimo prave umjetničko-estetske vrijednosti njegovih inovacija i djela, tako se ne smije njegovo povijesno mjesto izolirati samo estetskom dimenzijom. Neki negativni povijesni aspekti njegovog opusa, negativni za hrvatsku povijest kulture, nisu još s dovoljno smi-one pronicavosti zahvaćeni historiografskom analiti-
kom.

Ipak: poznavatelji Matoševa pera i Matoševa djela opravdano će, mirno i bez kolebanja, no i angažirano, moći konstatirati da su »Matoševi temperamen-tni principijelni eseji . . . tekstovi koji su usmjerili ra-

zvoj hrvatske književne misli za desetljeća, (i) koji ni danas još nisu ništa izgubili na svojoj aktualno-sti«.⁵⁴

Ponekad se govori o Matoševu formalizmu, pa je u kontekstu pregleda povijesti estetike potrebno upozoriti kako u slučaju Matoša nije riječ o teorijskom, filozofijsko-estetičkom formalizmu, nego prije svega o Matoševu inzistiranju na što je moguće većem savršenstvu forme, tj. perfekciji umjetničkog izraza. Razumljivo je stoga što visoko cijeni umjetnički poziv kao i rad umjetnika (artizam!), uzdižući umjetnost i ljepotu među najviše vrednote. Premda je Matoš poklonik ljepote, harmonije i sklada, ne valja ga svrstavati u esteticizam, a s obzirom na povijesne relacije bio je na putu kao malo tko da intuire bitnu epohalnu mijenu koja se zbivala s umjetnošću i estetskom sferom. Taj je moment u Matoševim nazorima previden, a važan je podjednako u kulturnopovijesnom kao i teoretskom, estetičkom pogledu: »Dok je nama ljepota tek apstrakcija ili puko ime za izvjesne senzacije, dok je ljepota nama u najboljem slučaju tek ideal, Helenu ona bijaše život, istovjetna s istinom, i cirkulirala je kao krv kroz intimnost njegova vjerskog, spekulativnog i moralnog bića.«⁵⁵

Kao umjetnik nije Matoš u svemu bio teorijski jednoznačan. Svjestan karaktera svog rada, odgovorit će na prigovore Branimira Livadića, u povodu *Dojmova s pariške izložbe*, 1900: »pišem feuilletone a ne rasprave«. Za razliku od mnogih umjetnika hrvatskih Matoš ne zazire od filozofa i mislilaca. Ni u domaćim relacijama ne zauzima generalan stav, nego selektivan. O Arnoldu kao javnom radniku i misliocu ne izražava se negativno, a razmjerno kasno i suzdržljivo govori o njemu kritički — kao pjesniku. Ali zato polemizira s Bazalom. Samo površno poznavanje Matoševih angažmana može desetljećima kasnije izazvati čuđenje da je jedan artist Matoševa tipa mogao izreći konstataciju: »Mi nemamo još ni naučne (= znanstvene, filozofijske) terminologije, pa je zato skoro nečitljiv u naučnim radovima tako zanimiv duh kao dr. Franjo Marković.«⁵⁶

Matošu nije bilo ni na kraj pameti da kao čovjek na razmeđu stoljeća poriče važnost tradicije, no u

Hrvatsku je podjednako uvodio nove senzibilitete i stare i nove Europe. Nije bio sklon futurizmu, ali *Dojmovi s pariške izložbe* odmah na početku govore o svijetu tehnike: »Ljepota je... snaga — kao novac ili industrija. Francuz 'estetizuje', poljepšuje sve — pa i ono što se nekima čini nelijepo: industriju. Belgijanski je Francuz, Meunier, opjevao dlijetom garavog, neuglednog modernog rudara, kao stari Helen što je opjevao dobitnika olimpijskog. Zola je 'estetizovao' fukaru i tužne, dosadne tvornice, a rano preminuli umnik Guyau uspoređivao demonsku ljepotu lokomotive sa krasotama bijesnoga hata. Ako ima opreka između moderne industrije i osjećanja prirode, osjećanja ljepote — opreka, koju toliko naglasivao i pooštavao engleski reformator J. Ruskin — francuski je duh pozvan da ju izgadi. I tako je Palača industrije na ovoj izložbi kao krasan hram željeznih mišića, a Rochegrosseova, Chabasova i Boudinova će kičica dati simbolsku, šarovitu i nježnu dušu onim gvozdenim titanskim robovima napretka.«⁵⁷ Naravno, Matoš se u cjelini kreće u krugu fenomena 19. stoljeća, no upravo upozorava na one pojave koje čine strukturu moderniteta i tako presudno determiniraju ideološke, teorijske, pa i estetičke probleme što će neizbježno prokati 20. stoljeće. Uostalom, »rana pogibija Matoševa«, koristimo li čini se preciznu Krležinu formulaciju, nije Matošu dopustila potpunije sagledati perspektive stoljeća u nadolasku. Pa ipak će, kao jedan od malobrojnih koji je na žalost upoznao Pariz kroz prizmu siromašnoga provincijalnog prolaznika, intuitirati probleme modernog svijeta, za nijansu presklon oduševljenom idealiziranju — literaturi: »Ima i mašina svojih ljepota. Istina — stroj obezdušuje i defigurira radnika, ali New York i dokovi na Temzi: poezija rada. Čitajte Verhaerena i starog već Whitmana.«⁵⁸

Povijesna uloga Matoševa prelazi okvire književne povijesti. Osim što je u hrvatsku književnost uveo niz novosti zahtijevajući iznad svega vrijednosne kriterije između ostalog definitivno uvevši poetiku simbolizma⁵⁹, njegovi su se zahtjevi odnosili ujedno i na druga područja umjetnosti, na tako reći cijelu estetičku sferu zajedno s inovacijama u domeni estetič-

ke refleksije, pa je tako i stvaralaštvom i mišlju bio jedan od ne samo evidentno najtalentiranijih, najpotpunijih, nego također intelektualno najpotentnijih, a ujedno i najtipičnijih reprezentanata hrvatske Moderne; po umjetničkim dometima uz Kranjčevića i Vidrića, za svoje doba, u Hrvatskoj, nenadmašen.⁶⁰

3.

Zaokruži li se jednim pogledom samo skicozno naznačena sfera estetike Moderne — uopće ne svih autora, još manje svih zanimljivih tekstova — razabiremo kako hrvatska Moderna nije bila bez doktrinarne, teoretske i filozofijske podloge u izvornim razmatranjima domaćih teoretičara. Niti nedostaje teorijska podloga većini zbiljski djelatnih struja, niti se teorija nalazi u izolaciji spram umjetničkih stremjenja. Jedino bi pogrešno bilo tvrditi direktne i jednoznačne korelacije. Pridodaju li se tome, kao što treba, sve suvremene informacije na hrvatskom jeziku o svjetskim, često baš najvećim filozofima i estetičarima, kojima su doktrine bile u optičaju, a neke i ekstenzivno prikazane (poput Nietzschea npr.), slika bi postala još potpunija. Prem se ne može reći kako nije bilo dezorijentacije i nesporazuma — informiranost nije bila neznatna!

Pa ipak, predodžba o povijesnom razdoblju Moderne postala bi netočna kad bi se prešutjele brojne intelektualne pukotine, insuficijencije i konfuzije. Neke doktrine nedostaju! Razdoblje je puno paradoksa, teškoća i neriješenih problema koji će tištiti ubuduće ne samo naredno razdoblje nego cijelo 20. stoljeće. Samo radi primjera dovoljno je podsjetiti na koegzistenciju procesa demokratizacije umjetnosti s forsiranjem estetičkog artistokratizma. To nisu nikakvi provincijalni specijaliteti Zagreba nego u skromne prilike projicirane iste povijesno paradoksalne antiteze, kakve »fabricira« moderna europska povijest. Ali kao nesporazumi, u Zagrebu dvostruko, višestruko pogubnije.

Posebne je i prilično specifične teškoće teorijskom radu stvorila baš u doba Moderne — filologija. Navlastito Maretićeva *Gramatika i stilistika* 1899, pa Broz-Ivekovićev *Rječnik I—II*, 1901, a na početku 90-ih godina prijelom u pravopisnoj tradiciji.⁶¹ Sve to nije moglo biti bez refleksa na probleme stručne terminologije i modele teorijskog respective apstraktnog mišljenja uopće, jer je bilo vezano uz konkretne ideologije, estetičke doktrine i — osobe.

Napisati *Stilistiku*, kakvu je poslije Katančića, Sladovića, Macuna, Jurkovića, Vebera, Kurelca, Starčevića, Šenoa, Tomića, Badalića i Ante Kovačića, a u vrijeme Kranjčevića, Matoša i Vidrića, u Hrvatskoj na svršetku 19. stoljeća napisao TOMO MARETIĆ (1854—1938), zapravo je — žalostan promašaj. *Stilistika* mu nije samo sastavljena neoriginalno, nego je mucava i neuka, pa nije čudno što je doživjela poraznu kritiku suvremenika. Jednu od njih napisao je i logično argumentirao ANTE RADIĆ (1868—1910), respective M(irko) D(ivković), a objavio je 1901. u časopisu »Vijenac«.⁶² Premda je Radić zauzimao negativan stav prema modernoj umjetnosti, secesionistima i osobito Jugendstil⁶³, njegova je kritika suvereno protivljenje grubim simplifikacijama Maretićeve kvazistilistike. Radić doduše polemizira i protiv *Gramatike*, ali se u povijesnom pregledu estetičkih nazora Moderne može donekle mimoći taj komplicirani problem pa ostati samo pri napomeni o stilistici, koja iz lingvističkog područja prelazi također i na estetičko. Doduše, Maretićeva je stilistika nastala u osloncu na njegovu *Gramatiku*, i na neki je način njen integralni dio (dovodeći je u pitanje), tako da u toj svezi ne može biti posve zanemariv ni gramatikalni aspekt kontroverze. Ipak, dostatno je ovdje ukazati na stručno-estetičku i znanstvenometodološku insuficijenciju Maretićeve *Stilistike* kao jednog od niza fatalnih raskoraka i paradoksa Moderne, na oskudnosti i nisku razinu jedne znanstvene discipline baš u epohi zrelih umjetničkih i teorijsko-estetičkih rezultata.

Stvari ne stoje bolje, na žalost, ni s Broz-Ivekovićevim *Rječnikom*.⁶⁴ Neshvatljivo je kako se na pragu 20. stoljeća — poslije Vrančića, Vitezovića, Della Belle, Jambrešića, Belostenca, Patačića, Stulija, Voltića,

Katančića i Šuleka — mogao pojaviti *Rječnik* »književnog jezika« (!?) u dva zamašna sveska, u kojem ima čak osamnaest (18!) riječi odnosno izvedenica kao što su govno, govna, govna, govna, govna, govna, govna itd. . . , ali nema riječi kao što su kazalište, slikati, slikarstvo, kipar, kiparstvo, glazba, glazbenik, graditeljstvo itd. . . Taj isti Broz-Iveković ima dvanaest (12!) riječi za plemeniti dio tijela koji zovemo guz i »varijetete« kao guzica, guzičeta, guzičica . . . zajedno s glagolskom imenicom (!) guženje, ali nema — izuzevši pjesništvo i književnost — nijednu apstraktnu imenicu za pojedine grane *umjetnosti*. Anno Domini tisuću devet stotina i prve.⁶⁵ S gorčinom je moguće pomisliti *difficile est satiram non scribere*, samo što zaista nije lako s takvim vokabularom pisati estetičke traktate. Budući pak da se riječ i misao nalaze u tijesnoj vezi, pitati je kakvi su misaoni horizonti mogli biti dodijeljeni onima koji bi pristali na netom opisanoj drastičnoj amputaciji velike leksikografske povijesne tradicije i već postojeće terminološke prakse? U takvoj situaciji pomišljati na svjetski rang estetike prvorazredan je viteški podvig.

Nasuprot dezorijentaciji u pitanjima hrvatskog jezika paradoksalan je podatak da doba Moderne u Hrvatskoj označuje procvat klasične filologije! Samo djelomice i prijevodne djelatnosti. Od suvremenih prijevoda za estetiku relevantnih spisa važna je iz tog vremena *Filozofija umjetnosti* Hippolyte Tainea, dok su ostala djela iz grčke i rimske antike. Na svršetku stoljeća bio je u zrelih godinama MILIVOJ ŠREPEL (1862—1905), kritičar, književni historičar, pisac knjiga i rasprava s područja klasične filologije. Započeo je djelovati već u doba realizma. U doba Moderne piše prvu znanstvenu studiju o *Poetici* Franje Petrića. STJEPAN SENC (1855—1925) objavio je 1894. *Primjere iz grčke i rimske književnosti*, a KOLOMAN RAC (1863—1937) *Izbor iz spisa Ksenofonovih*, 1910, i *Platonovu Obranu Sokratovu* 1911, *Protagoru*, 1915, i mnoge druge. Za estetiku je u to vrijeme najzanimljiviji MARTIN KUZMIĆ (1868—1945). On 1900. objavljuje svoj *Prilog estetičkoj nauci o baladi i romanci*, kao osvrt na raspravu Franje Markovića. U tijeku 1903—1905. »Nastavni vjesnik« objav-

ljuje Kuzmićev *Komentar Aristotelovoj Poetici*, koju je i preveo (1902), a s kritičkim tekstom i komentarom objavio kao drugo izdanje 1912. S mnogo stručnih no i suvremenih referencija, popratni se tekst može smatrati posebnim estetičkim traktatom i prilogom povijesti estetike. Godine 1908. objavljuje *Tacitov razgovor o govorništvu*.

Samo ovih nekoliko podataka govori o različitim zamascima filologije u doba Moderne, zavisno od područja i discipline, a dakako i od osoba, no ne bez relacija spram društvenih i političkih silnica. Pa dok su neka područja napredovala, neka ne samo što zadržale nisku razinu, nego, kako je pokazano, prouzrokovale smetnje i na drugim područjima.

Filologija nije osamljena u stvaranju konfuzije. Kao malo koje razdoblje Moderna je hrvatskoj kulturi »darovala«
danas tugaljivo komične debate »o nuditetima«. Upletene su čitave serije »estetičkih«
teza u polemike pro et contra golotinje, u prvom redu likovnih umjetnosti. Debata je očito izvirala iz sasvim uskogrudnih moralističkih pobuda, mjestimice bila sasvim prizemna, čime je odaju neki znakovi da je naprosto (možda) podmetnuta. No u prilog dijela sudionika prijepora valja reći kako je upravo Moderna problem definitivno apsolvirala. Da pojava nije bila efemerna slučajnost, vidljivo je u perzistenciji potrebe daljnjeg elaboriranja iste (ili srodne) tematike: hrvatska umjetnost do danas nije sasvim načistu s razlikama između puke prirodne tjelesnosti, ljubavi, erotike, seksa, rafinirane putenosti, produhovljene senzualnosti, lascivnosti, opscenosti, pornografije itd., itd. Upravo je Moderna u Hrvatskoj taj problem pomakla s mrtve točke. Ipak je najvećim dijelom, upotrijebimo li blage izraze, hrvatska umjetnost i dalje ostala u svakom pogledu vrlo sramežljiva, stidljiva, premda nije salonska. I da je u erotskom pogledu — iako je tematizacija erotike jako naglašena crta Moderne — ostala bez naročite fantazije. Čak nije ni prokreativno stimulativna, da bi kasnije, poslije seksualne revolucije, ostala bez pravog smisla za diferencijacije.

Neprikladna je, nadalje, u kulturnopovijesnom pogledu — bila i ostala — podjela generacija Moderne

na tzv. »stare«
i »mlade«. Kontraindiciranih primjera je u izobilju: Đalskom su pedeset i četiri godine kad se kao već postariji konzervativac pridružuje mladima, dok mladi Marjanović stoji uz mlade propagirajući prilično stare teze. Mnogi se pisci nalaze na strani tzv. mladih pozivajući se na teze starih, kao Nehajev na Đalskog, dok se mnogi od mladih, poput Bazale, zastupajući novije, npr. »mlade«
psihologističke teze, otvoreno nalaze na strani starih... itd., itd. Ali ono što se možda činilo suvremenima prikladno kao životna pragmatika prihvatila je, na žalost nekritički, kasnije znanstvena historiografija. Pojednostavnjena dihotomija zapravo zastire, prekriva, da ne kažemo skriva, zbiljsku ideološku, teoretsku i umjetničku kompleksnost: i političke i socijalne i estetičke povijesne zbilje. Pojmovni je par u razvrstavanju aktera Moderne u »stare«
i »mlade«
mistifikacija i simplifikacija. Treba ga objasniti, jer je kulturnopovijesni fakat, a onda otkloniti kao samo tobožnju pomoć u ozbiljnim razmatranjima.

Povijesna zbilja u doba Moderne mnogo je komplikiranija od puke bipolarnosti »starih«
i »mladih«, tradicije i novoga, bila ona mišljena kao dijakronija ili sinkronija, ili oboje zajedno. Pluralizam kao karakteristika razdoblja Moderne nije samo izražen mnoštvom umjetničkih pravaca i različitih, paralelnih i divergentnih struja, nego se taj pluralizam pojavljuje također na planu estetičkih doktrina kao i u sferi političkih stranaka. Između svih tih aktivnosti, pravaca i grupa različitih područja nije utvrdiva jednoznačnost korelacija, premda »konfuzija«
nije bila bezrazložan kaos: u toj manipuliranoj zbrci bijaše logike i sustava, bojati se, u manjim kulturnim središtima možda i više nego u velikim.

Zadaća je kulturnopovijesnih istraživanja utvrditi što je moguće više i što veći broj što pouzdanijih korelacija izbjegavajući pojednostavnjenu identifikaciju da su »mladi«
značili progres, a »stari«
konzervativnost. Takve su podjele in ultima linea »biološke«
i u kulturnopovijesnim razmatranjima jedino se toleriraju kao pomoćna, radna metoda. U okvirima hrvatske kulturne povijesti baš tada se, u doba Moderne, javljaju implikacije koje, osim usmjerenja, uvjerenja i

stranačkih pripadnosti, na svjetlo dana definitivno iznose problem ranga, vrijednosti, stručnosti, stupanj profesionalno savladanog »zanata«, »europska mjerila«. Na planu teorije takve su implikacije možda najvidljivije: kadgod su bili pristaše »mladih«, a kadgod »starih« ili bez potrebnog obrazovanja, ili pak bez prirodno-instinktivnog, intuitivnog razumijevanja povijesnih perspektiva, pišući uporno i obilno, a ne brinući se za dosizanje ranga teorijske koherencije. Ponekad su »konzervativni« stari, koji dakako nisu bili avangarda, držali dostojanstvo struke, teorije i filozofije na onom rangu koji bi zadovoljavao »zakone umijeća« u bilo kojem većem kulturnom centru Europe, a »mladi« se probijahu »talentom«. No bilo je i obratno, s talentom i bez talenta. Ako je dakle nužno govoriti o »zaokretu prema Europi« — onda je to visina kriterija, razina, ne orijentacija. Pa ni sarkastična objeckcija o »književnicima od dva retka« nije nastala slučajno, jer su mnogi od njih to i ostali do u duboku starost.

U prosudbu Moderne nisu se miješale samo ideološke i estetičke suvremene predrasude, nego i naknadne, pa su mnogi aspekti kritičkog uvida do danas ostali problem: u objašnjavanju funkcija pojedinih opusa, orijentacije i shvaćanja, no i u prosudbama intelektualnih uvida faktičnih usmjerenja i htijenja, rezultata, promašaja i dometa zbiljske talentiranosti — zajedno s naporom da se uklone talozi moćnih mašinerija hvaljenja i kuđenja nagomilanih iz poznatih ili kamufliranih razloga, pri čemu su ovdje nabrojene samo neke, tako reći elementarne aporije.

Za svu kompliciranost povijesne, kulturnopovijesne, ideološke i estetičke zbilje u Hrvatskoj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, u Zagrebu kao i u ostalim kulturnim središtima Europe — si licet parva componere magnis — respektabilne su pronicavo-sarkastične objeckcije Roberta Musila iz romana *Čovjek bez svojstava*. Zagreb i Hrvatska integralni su dio K. und K. Monarhije i europskih zbivanja, pa veći dio svega što se tiče Kakanije neće biti bez refleksa ni u Hrvatskoj. Problem faktora proporcionalnosti zajedno s koeficijentima specifičnosti ne smije biti previđen, ali ni korespondentna dijagnostička slika ne može biti

zaobidena. Njena je nazočnost popudbina u 20. stoljeće. Sumarno izgleda ovako: (nakon što je general Stumm) »završio inventuru postojećih zaliha srednjoeuropskih ideja, ne samo da je morao na svoju veliku žalost ustanoviti da su pune proturječnosti i suprotnosti, nego je na svoje veliko čudo otkrio da se te kontradikcije, ako ih pobliže ispitamo, počinju međusobno ukidati... Našem je stoljeću poklonjeno mnogo velikih ideja, a uz svaku je ideju milostivi usud našem vremenu dao i protuideju u isti mah, tako da se u njemu jednako dobro snalaze individualizam i kolektivizam, nacionalizam i internacionalizam, socijalizam i kapitalizam, imperijalizam i pacifizam, racionalizam i praznovjerje, čemu pridolaze još nepotrošeni oblici bezbrojnih drugih aktualnih suprotnosti. To nam se čini već tako naravnim kao dan i noć, toplina i studen, ljubav i mržnja...«⁶⁶

Projekcija na prilike u Hrvatskoj otkriva da svi ekstremi nisu bili tako jako nazočni, a ni zbiljski zastupljeni, odnosno barem ne zastupljeni na svim razinama jednako. Mjestimice su aktivni samo informativno, mjestimice fizički, negdje kao svjetonazor, negdje kao politika, katkada estetika, no ponekad samo poetika ili kritika. Razumijevanje situacije moguće je tek na temelju poznavanja konkretno zatečene povijesne zbilje, koja ni svim talentima ni svim doktrinama nije pružila jednake šanse. Nedostajalo je štošta od punoće, perfekcije i noviteta. No nije vladala pustoš. Kao generalnu karakteristiku moguće je za estetičke doktrine reći kako je pozitivizam razarao idealizam, ali na žalost nisu tradirane, a ni razvijene, pragmatički uporabive komponente pozitivizma, nego naprotiv, idealistički aspekt pozitivističkog psihologizma: subjektivizam. Povijesno je stoga obilje doktrina ostavilo povišene kriterije, no i nove oblike dezorijentacije dok se išlo u susret ekspresionizmu, novom objektivizmu i dekorativizmu, te socijalno i nacionalno impregniranoj umjetnosti, vidljivo ili nevidljivo determiniranoj kataklizmom prvog, a onda i drugoga svjetskog rata.

Potpuna interpretativna elaboracija i stroga kritička ocjena hrvatske estetike u doba Moderne, njena izdiferencirana vrijednosna, teorijska i kulturnopovijesna prosudba zajedno s prijeko potrebnim radom na

kompletiranju faktografije i ekstenzivnog, što potpunijeg, adekvatno-pouzdanog prikaza u cijelom registru svih strujanja trajnim je ciljem i zadaćom svakoga daljnjeg studijsko-istraživačkog napora. Zasad su ovdje naznačene pojedine kritičke koordinate i najnužnije markacije prosudbenog orijentiranja. Prvenstveno je bilo nužno inzistirati na iznošenju elementarnih informacija, na pokušaju ocrtavanja što je moguće šireg dijapazona faktičnog stanja u sferi zatečenog i operativnog teorijskog arsenala estetike hrvatske Moderne . . . A da bi se prema dobivenoj slici zauzeo što primjereniji stav, treba imati neprestance na umu kulturnopovijesnu, političku i socijalnoekonomsku limitiranost mjesta i vremena, kao ujedno i limitiranost ovog pregleda dosegom dosad obavljenih istraživanja.⁶⁷

Tek nakon solidnog upoznavanja građe na razini teorije moguće je poduzeti preciznije, specificirane i radikalne kritičke zahvate. Nije stoga na odmet koristiti se analogijom, tj. načelnom sličnošću situacije, i prosudbom kakva se kristalizirala za književnost: »Moderna (je) ostavila mnogo otvorenih pitanja, ali je njezin prodor u literarno nesumnjiv.«⁶⁸ Premda se ne smije pomišljati na doslovnije analogije između teorije i umjetničke prakse (još manje bi metodološki bio dopustiv doslovni paralelizam), ipak je riječ o korespondentnoj prosudbenoj strukturi: Moderna je u Hrvatskoj razdoblje definitivnog prodora u relevantnu kompleksnu sferu estetičke refleksije odnosno teorije kao estetike — izražene nacionalnim jezikom. Prvi put ponovo poslije nekoliko stoljeća! Kamo sreće da je u doba Moderne bilo nekih uvida koji evidentno nedostaju, kamo sreće da je tu i tamo bilo dubljeg poniranja ili više širih vidika s većih visina — bile bi uštedene mnoge suvremene, a onda i kasnije, povijesne, u mnogom a ne jedino estetičkom i umjetničkom pogledu sudbonosne zablude. Ali taj deficit ne smije zastrti ono što je ipak bilo postignuto, što je bilo i ostalo rezultat usprkos naizmjenično kobnim povijesnim poigravanjima pozitivnih i negativnih predznaka u ne uvijek ili barem ne na prvi pogled transparentnom obilju raznovrsnih teza Moderne.⁶⁹

Na kraju ne bi smio ostati pogrešan dojam da raznolikost estetičkih nazora, pravaca i rješenja samo povećava ionako šaroliku zbrku kakva se kadgod stvara kao slika hrvatske Moderne, u kojoj npr. i Bogner, uza svu oštroumnost, prvenstveno vidi »konfuziju«. Valja istaknuti: ovaj skicozni, ma i nepotpun pregled estetičkih nazora poduzet je s punim uvjerenjem kako je u vid u estetičke doktrine, njihovu zbiljsku fenomenalnost, no i njihovu duhovnu, filozofijsku strukturu, jedan od nezaobilaznih i k tome jedan između pouzdanijih načina da se umanju broj nejasnoća i dobrim dijelom velik broj samo fiktivnih paradoksa utkanih u hrvatsku Modernu, no i kasnije, u konflikte 20. stoljeća.

O POČETKU ESTETIKE MODERNIH MEDIJA

novi estetički problemi
dramatike i kazališta međuratnog razdoblja

1.

Izrazito uzlazna linija razvitka počevši od Realizma i Moderne, računamo li novije profile periodizacije, pretpostavkom je za dosizanje visoke razine gotovo na svim poljima novije povijesti hrvatske umjetnosti u vremenu između dva rata. Time je, u antiteičkim strukturama, omogućen relativno plodan procvat književnosti, posebice pak drame, s takvim vrhuncima kakav je za nas bio, jest i ostat će opus Miroslava Krleže.

Pa ipak! Unatoč visokim dometima europske, svjetske, a onda i hrvatske umjetnosti u prvoj polovici 20. stoljeća, istodobno je i svijest o krizi bila svakim danom sve jača, sve izrazitija. Fenomeni uspjeha, no i duboke opće povijesne krize zapadnoeuropske kulture, postaju sudbonosni. Difuzna mnoštvenost umjetničkih pravaca u međuratnom razdoblju samo je slikovit izraz kriznog stanja dezorijentacije, tradiranog

kao strukture kulturne zbilje još iz doba Moderne. Razdoblje između dva rata, navlastito početno desetljeće, dakle vrijeme dvadesetih godina, ispunjavaju odnosno determiniraju modernizmi antimoderne, uzevši ovdje Modernu kao razdoblje što se nerijetko prilično netočno naziva imenom secesija. Međutim, koliko god je Moderna nužno povijesno ishodište, toliko je ipak riječ ne tek o novim »izmima« i nazivima, nego i o doista novim stilsko-tematskim kompleksima. Stoga interpretativno povijesno razumijevanje razdoblja ne može biti apsolvirano ni parcijalnim nazivom avangardizam, jer ni izdaleka ne iskazuje realno kompliciranost povijesne zbilje umjetničke teorije i prakse. Zbilja je izražena pluralizmom kao svojevrsnom strukturom u kojoj će sve »izme« biti potrebno elaborirati taksativno i analitički da bismo uopće mogli razabrati summu i sintetičku sliku zbivanja. Pri tome kao »homogeno« razdoblje valja uzeti cijeli raspon od oko 1910. do 1950 — dakako, s nekoliko karakterističnih faza.

Kriza umjetnosti u međuratnom razdoblju manifestirala se na različite načine i s različitim intenzitetom za pojedine grane umjetnosti. Na polju kazališta i dramatičke procesi su posebno naglašeni, mogli bismo čak reći — dramatični. Konstatacija se ovdje metodološki ograničuje samo na hrvatsku estetičko-umjetničku sferu, premda valja imati na umu kako je riječ o pojavama koje imaju podrijetlo u općim trendovima zbivanja povijesne zbilje kulture i umjetnosti svjetskih, a u međuratnim godinama već evidentno planetarnih razmjera. Nije dakle riječ o nečemu što je bila neka ovdašnja posebnost, nešto samo »lokalno«, prem nam je uvažavati »domaće« koeficijente specifičnosti, kao i faktore proporcionalnosti.

Kako je i na koji način profilirana svijest o krizi u domaćem intelektualnom obzoru, nužno je pokazati, a onda i dokazati spoznajama domaćih autora. Jer za nas je relevantno upravo prepoznavanje krize iznutra, onoga što se vidjelo i zbivalo kod nas ovdje. Nove situacije tražile su nova rješenja utoliko intenzivnije što je kriza postajala jača. Kriza pak dijelom je uzrokovala, a dijelom i sama bila uzrokom što su se javili *novi problemi* teorije i prakse umjetnosti uopće, pa i

tradicionalnih pojmova kazališta odnosno dramatičke posebno; u oba ih slučaja proširujući na sasvim nova područja, određujući za njih nov smisao, tražeći nova rješenja i nudeći novu primjenu.

Vrlo rana i vrlo radikalna spoznaja o povijesnoj krizi kazališta pojavila se u Hrvatskoj već na početku stoljeća, u doba Moderne. Izriče je nitko manji nego Antun Gustav Matoš 1906. u eseju *Suton kazališta*. Tekst i nije toliko nepoznat koliko je zapostavljen, smatran vjerojatno jednom od »cveba« za Matoševe »burgije iz dramaturgije«. Međutim je Matoševa dijagnoza dalekovidna u svom radikalizmu. »Drama se preživljuje i to je sasvim prirodno. Tako se otrcao i epos, junački epos u vezanoj formi... Drama postaje sve suvišnija i rudimentarnija i uskrsnut će kad poput romana, modernog romana promijeni i oblik i sadržaj.«¹ No važno je uočiti: Matoš nije ostao jedino pri konstataciji stanja. On pokušava intuirati smjernice puta na kojem leže nova rješenja. Pitati koja i kakva — iz Matoševa bi horizonta bilo preuranjeno.

Poslije Moderne gomilaju se srodne izjave. Kriza je nadirala nezaustavljivo, a konstatacije se više ne ograničuju samo na literarno-dramatski aspekt, nego i na ostale komponente tradicionalnog pojma kazališta. Donadini 1916, dakle upravo u trenutku famoznog zagrebačkog »historijskog koncerta« i likovnog »proljetnog salona«, piše gotovo zlurado: »Veća senzacija nego jedna nova opera bit će ako netko dođe u kazalište.«² Čak će i tradicionalistički orijentirani Nehajev desetljeće kasnije (1929) izreći paradoks: »opera, to karakteristično čedo našeg vremena, doživljuje svoj suton.«³ Međutim, Cihlarov »aristokratski« pogled na umjetnost nije optimističan bio već ni u članku *Drama i gluma* iz 1921,⁴ prem nije bio gluh ni za mnoge nove povijesne pojave, pa čak i popularne kazališne forme.

Uz načelne spoznaje ne nedostaje ni registriranje gravamina. Krnić piše 1919. godine: »Stagnacija hrvatskog kazališta... bjelodan je dokaz nesposobnosti naše vlade.«⁵ Iz naknadne su perspektive neke anegdote, popraćene gorkim pitanjem »Quo vadis Thalia nostra«, možda još rječitije nego u vrijeme nastanka: »Ovdje ne koristi ispitivati razloge i uzroke, zbog ko-

jih niveau našeg kazališta pada, dok se dešava da ministar prosvjete, blagoizvolivši primiti pred svoje vječno namrgođeno lice g. dra Gavella nagovori riječima: 'A tko ste vi zapravo?!...«⁶ Pavao Markovac doduše smatra da je međuratno razdoblje »doba krize svekolike opere«, ali će 1929. s posebnom gorčinom dodati kako je »zagrebačka opera, nekada dika i ponos, reprezentativna institucija na čitavom Balkanu... spala... na ustanovu trećega reda.«⁷ Neprekidno se baveći konkretnim problemima hrvatskog javnog života kao horizontom vlastite sudbine, Markovac uoči drugoga svjetskog rata pri analizama počinje od generalne ocjene: »Europska se umjetnost već godinama nalazi u teškoj krizi.«⁸

Disperziju smjernica u djelovanju kazališta međuratnog razdoblja konstatirao je Gavella na svršetku dvadesetih godina: »Pored realizma naredala se je masa raznih drugih 'izama'.«⁹ Da se suvremenici nisu prevarili u prosudbi, potvrđuju naknadne opservacije. Šime Vučetić, govoreći poslije drugoga svjetskog rata o hrvatskoj kazališnoj kritici međuratnog razdoblja, prepoznaje u njoj evidentan »trag rasapa.«¹⁰ Svijest o krizi stoga je i poticaj i izazov, imperativ usporednog traženja novih rješenja za nove probleme, pa je eksplicite nalazimo evidentiranu i u razmatranju Marijana Matkovića — kad za sudbinu kazališta želi naći »usprkos svemu vitalne mogućnosti koje (kazalištu) i danas, iako sklerotično ostarjelom i zaprašenom, garantiraju da će preživjeti ovo stoljeće njemu tako nesklono.«¹¹

Dio povijesne krize kazališta tražiti je u općoj poljuljanosti temelja kulture tradicionalnog zapadnoeuropskog tipa u cjelini, zajedno s pojedinim sustavima vrijednosti. Drugi dio kompleksa krize kazališta našeg stoljeća čas direktno uzrokuju čas tek pospješuju tipični fenomeni modernih vremena, nepoznati u ranijoj povijesti. Zajedničkim ih imenom nazivamo novi odnosno *masovni mediji*. Nekoliko je njih u funkcionalnom, praktičnom i teorijskom odnosu spram tradicionalnih pojmova kazališta, dramaturgije, odnosno dramaturgije. To su: film, radio i — vjerovali ili ne — strip. Stoga se osim novih pravaca i doktrinarnih rješenja u okvirima tradicionalno shvaćenih es-

tetika za međuratno razdoblje kao apsolutnu novost moraju postulirati proširenja njihova obaveznog područja interesa na sasvim nove pojave. Koliko se god činilo da je riječ o pronalascima čisto tehničke naravi, reperkusije nisu bile samo tehničke.

Novi su mediji danomice sve više isticali pretenzije na pribrajanje u oblast umjetnosti, svjesno se prilagođujući takvim ambicijama. S druge je strane postalo evidentno da estetika prije ili kasnije mora sferu svog interesa prilagoditi odnosno proširiti na nove pojave. Povijesni procesi početnog uzajamnog prožimanja bijahu najizraženiji upravo u međuratnom razdoblju. Tradicionalni pojmovi estetike, kao što su kazalište, drama i opera, tragično i komično, dramaturgija i režija, inscenacija, kulise, autor, glumac, djelo, kreacija, itd., itd., korespondiraju novim oblicima života, te se via facti primjenjuju s novim sadržajima na nova područja i na posve nov način. Pa kao što je tradicionalna estetika griješila jer se sporo bila odlučivala teorijski akceptirati zbiljske promjene, tako je novija refleksija, često samo quasimoderna, zajedno s tzv. stvaralačkom praksom, u susretu s novim problemima nepotrebno zapadala u teške promašaje zaboravivši na zbiljsku pomoć odavno riješenih stvari »starih« estetika — prazno ponavljajući prastaru halabuku: novo, novo, novo.

U Hrvatskoj će međuratnog razdoblja biti napisan razmjerno velik broj sustavnih i temeljitih rasprava o tradicionalnim estetičkim kategorijama i problemima kazališta. Literatura dramaturške struke obogaćena je obiljem interpretacija, dok su o nizu kazališnih velikana, osobito dramskih pisaca, objavljene brojne studije. Sad s više sad s manje vrijednosti one su prije svega bile koristan prilog općem kulturnom razvitku i profiliranju teatrologije: u optimalnom rasponu od antičnog teatra preko Shakespearea, Calderona, Molièrea, Racinea, Goethea i Schillera pa sve do Shawa; ili u nas od crkvenih prikazanja preko dubrovačkog i hvarskog, a kasnije i kajkavskog teatra do Miroslava Krleže.

Za sve što se ticalo estetike same, što znači estetike kao sustavne ili kritičke refleksije o umjetnosti odnosno teorijske i filozofijske discipline, pogrešno

bi bilo reći da u međuratnim godinama ne evoluirala i da barem neki autori nisu pratili suvremena kretanja struke. Situacija je svedjedno čudna. Mnogi teoretičari nastoje oko što sustavnijeg i modernijeg rješavanja estetičkih problema; direktno zahvaćajući u fenomenne kritike i umjetnosti razvijaju obilje raznolikih i kontroverznih struja, a unatoč svemu Aleksandar Mužinić pregledom *Filozofije u Hrvata od 1918 do 1938* možda i nehotice konstatira fatalnu istinu da u naznačenom vremenu »s estetskog područja (ne vodeći računa o manjim prigodnim člancima i sporednim umecima u ostalim djelima) nije izdano ni jedno sistematsko djelo.«¹² Još točnije: nakon *Razvoja i sustava obćenite estetike* Franje Markovića iz 1903. nije četiri desetljeća izišla nijedna knjiga zasebno posvećena sustavnom razmatranju estetičkih problema. Halterov *Doživljaj ljepote* u godinama rata bizaran je i apsurdan prekid toga nenormalno praznog intervala.¹³ Sve je u tim desetljećima opet ostalo razasuto po časopisima, pa je tako mnogo zanimljivih pokušaja, vrijednih nastojanja, korisnih napora i katkada baš uzorno pisanih rasprava ostalo nepoznato, nepristupačno i nedjelotvorno; izgubljeno u inflaciji tiskom objavljenih tekstova dvadesetog stoljeća. Naročito je fatalno što ostadoše nepoznatim brojni povijesno i teorijski relevantni tekstovi, jer samo ignorancija ili puko falsificiranje historiografije može tvrditi kako ni prije ni poslije Markovića nema ničeg spomena vrijednog.

Na estetičkom planu možda su najizrazitije u Hrvatskoj između dva rata dominirale teze vrlo raznorodnog psihologizma i sociologizma, stanovitog estetičkog idealizma i, uvjetno rečeno, esteticizma, k tomu još tematski kompleksi antitetičnih pozicija iracionalizma i racionalizma, kontemplativizma i aktivizma, individualizma, odnosno subjektivizma, i, kako se onda govorilo, kolektivizma; nadalje, preokupacije kategorijama intuicije, doživljaja, ekspresije, nacionalnog izraza, estetičkog relativizma i moderniteta, uz postupno analitično formiranje estetički autonomnog pojma stila. No disciplinarna estetika, estetika strogo teorijska i kao struka, u Hrvatskoj međuratnih godina uglavnom nije vidjela ili je mi-

moilazila novonastalu situaciju izazvanu pojavom novih medija. Bilo bi, međutim, netočno poricati publicističko postojanje relevantne estetičke refleksije koja se tiče upravo tih novih pojava. Međuratno je razdoblje i u Hrvatskoj povijesni trenutak rađanja estetike novih medija. Stoga je našom zadaćom identificiranje i historiografsko fiksiranje, no ne manje i problematsko kritičko interpretiranje na tom planu tada nastalih estetičkih tekstova.

2.

U kako se doktrinarno bezizlaznoj situaciji nalazi hrvatsko kazalište upravo u desetljećima dosizanja svojih dramskih vrhunaca, možda najevidentnije svjedoče razmatranja Nehajeva iz 1921, i ona kasnija, makar nedovršena, s naslovom *Aforizmi o budućoj umjetnosti*; također i *Umjetnost stoljeća*. Posebice još Bognera iz 1929. i 1932, *Suvremena hrvatska drama*, ili članak *Od naturalističkog teatra do teatra groteske*. Mijenjajući donekle s vremenom svoje poglede Bogner će fatalno proklamirati kako akciju, dakle radnju »nove« odnosno »moderne« drame, pa i hrvatske, strukturira »princip iracionalnosti«. Slika svih tih nesporazuma što sami sebe tada nazivahu »ekspresionizmom« i »simbolizmom«, postekspresionizmom i postsimbolizmom, zakašnjele su, ali historiografski važne i još više poučne meditacije Josipa Kulundžića. S druge strane medalje stajala je pojednostavnjena racionalnost raznovrsnih »pragmatizama«, ili čak scijentizma. Stoga nije nikakvo čudo što hrvatsko međuratno kazalište za mnogi presudni trenutak nema u rukama uporabiv kompas. Nehajev je tada počeo upirati prstom na prisutnost novih medija. U malo čudnom, ali briljantnom eseju *Umjetnost stoljeća*, 1932, interpretativno i historiografski nedopustivo prešućivan kao i neki tekstovi Milana Šufflaya iz 1929, Nehajev piše: »Neslućene su skrajne konsekvencije do kojih može dovesti gramofonska ploča i val radija«.

Kriza teatra međuratnog razdoblja ubrzo je dovedena u vezu s razvitkom kinematografije, pa se film smatrao neposrednim krivcem opadanja interesa za kazalište. Nešto će u tom smislu biti razaberivo već iz članka Gustava Krkleca *Sedma umjetnost*, 1921.¹⁴ Indicije su aktualne iako je tekst protkan inače neugodno čudnim konstatacijama. Sasvim radikalna bit će 1925. Otokar Keršovani: »Ne treba se na primjer čuditi što je cijelo naše društvo osvojio bioskop. Taj centar raznolikosti, dinamike zbivanja, američkog optimizma morao je da uzme mjesto pozornici anemičkoj i nepokretnoj.«¹⁵ Livadić 1931. samo paušalno savjetuje: »kad je već postala neizbježiva utakmica s tonfilmom, najbolje je da ju teatar poduzme svojim sredstvima.«¹⁶ Tri godine kasnije, 1934, Gavella u jednom od članaka iz serije u Krleža-Bogdanovićevu časopisu »Danas«, pod naslovom *Glumac i publika*, nastoji dati »jasan putokaz za rješenje odnosa kazališta prema filmu«. On konstatira, ponavlja i teorijski obrađuje ključna mjesta toga specifičnog problema, što su ga bili započeli rješavati i svjetski i hrvatski autori, uvijek iznova upozoravajući na težinu zabluda i »kreativne« promašaje. Tributi što ga tada plaćaju i što će ga ubuduće plaćati nedostatne spoznaje bio je golem. Gavella ističe kako »na žalost vidimo da se i u životu filma i u životu kazališta događa baš obratno od onoga što bi bilo logično. I jedna i druga umjetnost umjesto da se koncentriraju na svoja specifična sredstva i u svoje specifične mogućnosti, zapadaju u sve veću međusobnu imitaciju.«¹⁷ Uzajamno »posuđuju«, kombiniraju i kopiraju jedna drugu. Pogrešan put ubrzo je uočen, o čemu svjedoče brojne objekcije u relacijama tako reći spram svih novih medija.

Vremenski paralelno s objekcijama Livadića i Gavelle o generalnom relacioniranju kazališta spram filma (1931. i 1934) javljaju se — u historiografskoj, kritičarskoj i znanstvenointerpretativnoj praksi po nesreći mimoideni — važni članci Božidara Širole, gdje su fiksirani problemi novih medija specificirani za operu, odnosno koncertni život, dakle aspekti kojima je bilo zatečeno područje glazbe: *Radio i njegov zamašaj u muzičkoj kulturi*, 1931, a zatim *Kriza opere i njen snošaj prema tonfilmu*, 1934.

Potaknut stranim autorima — poimence spominje dvojicu Čeha — Širola govori o krizi zbog koje je »velik broj opernih i koncertnih priredaba prazan«; tu neugodnu činjenicu, kaže dalje, mnogi pokušavaju protumačiti tvrdnjom kako je »novim tekovinama — radijem i tonfilmom — nastala potpuna promjena u opernom i koncertnom životu«. Problemi su dakle uočeni, pa dovedeni u međusobne relacije i korelacije, ali Širola umjesto pesimističkog lamenta inzistira, kao i Gavella, na razlikama medija, zaključivši tezom: »nema razloga gledati u tonfilmu neposrednog uzročnika opernoj krizi.«¹⁸

Osim spram filma, posebice dakako tonfilma, Širola je uz još neke autore inzistirao na važnosti relacije glazbe spram radiofonije i obratno. O tom kompleksu problema i specifičnih odnosa eksplicite je raspravljao Pavao Markovac, što jedva da je registrirano, a još manje osvijetljeno historiografski odnosno znanstveno-kritički. Tematika je aktualna, jer, kao novi medij, radio nije bez refleksa i na ostale grane umjetnosti. Navlastito još na književnost. Stoga i dramsku. Uz izrazito poticajne i pozitivne aspekte, pažnji ne promiču negativni. Kao moguća spominje se 1935. *Agonija literature*, o čemu piše Josip Horvat inspiriran Huxleyem.¹⁹ Efektivno, ali slabo teorijski utemeljeno, pisao je Tin Ujević prije toga, 1929, svoj poznati esej *Sumrak poezije*, što je očito kasna učenička replika učiteljeva, tj. Matoševa, *Sutona kazališta*; tu i tamo također dotiče i poneki aspekt novih medija.²⁰ Dijagnostički je mnogo precizniji, a i teorijski bolje utemeljen pesimistički koncipiran već spomenuti tekst Nehajeva, *Aforizmi o budućoj umjetnosti*, iste, 1929. Njihova usporednost očito nije samo slučajna.

Na početku tridesetih godina izrečene su hrvatskim jezikom teorijski koherentno dalekosežne tvrdnje o relacijama dramske umjetnosti spram radija: »razvitkom radiofonije dobili smo i jednu sasvim novu formu umjetničkog izraza«. Pisac je citirane teze vjerojatno Gavella, koji opet kao i za film inzistira na osebujnosti medija držeći se tradicionalnog pravila qui bene distinguit, bene docet: »Drama pred mikrofonom i drama pred rampom u kazalištu, to su dvije sasvim oprečne stvari.« Gavella ne precjenjuje važ-

nost medija na račun autorstva, pa u tom kontekstu tzv. »stari« oblici stvaralaštva dobivaju nove impulse. Gavella misli da novi mediji ne kidaju veze s tradicionalnom umjetnošću, dakle ni s literaturom, i literarnom podlogom drame ili kazališta. Doslovce: »Na mikrofONU dolazi do izražaja čista vrijednost djela...«²¹

Novi mediji očito nisu djelovali direktno i povratno samo u određenim »parovima« ili »srodnim«, »sličnim« vrstama, naročito ne jednosmjerno, stoga i ne jedino na teatar. Utjecaji su kompleksni, isprepleteni, reverzibilni, pa je i spomenuta veza s književnošću — što je nije želio prekinuti Gavella — višestruko reverzibilna. Izrazita je ne samo za teatar ili radio nego i za film. Dakle, osim relacija radio-teatar, radio-literatura ili film-teatar (i obratno) važi relacija film-literatura (i obratno); itd. Uloga literature ima istaknuto mjesto. Čak i u naše dane Mc Luhan mimo mnogih svojih neuvjerljivih teza uvjerljivo inzistira na spoznaji da je »film blizak knjizi« i da je »realistički roman... predstavljao anticipaciju filmske forme«. No moguć je naravno i obratan »utjecaj«, rekotno, reverzibilan.

U povijesti hrvatske književnosti povratna spreaga, tj. projekcija tehnike filma na literaturu, dade se fiksirati vrlo rano. Govoreći o Krležinoj *Hrvatskoj rapsodiji* Ljubomir Maraković 1921/22. izriče objekciju od trajnog kritičkog i teorijskog interesa. U spomenutom je Krležinom djelu, po Marakoviću, »sve... istinito, ali pojedinci nisu realni... proporcije su namice poremećene... (a) sve to, uza sve opiranje, izaziva, ne sliku zbiljske pozornice, nego nekih kinematografskih mogućnosti. I što bi se iz ovog kaosa forme moglo da razvije, mogla bi biti isto tako pripovijetka, kao i drama, kao i jedna nova književna vrsta s umjetničkom formom filma«. ²² Zaboravlja se također na jednu izjavu »slovenskog krležijanca« Bratka Krefta koji tvrdi da »je *Hrvatska rapsodija* prvi ekspresionistički scenarij kolektivne drame koja čeka svog Eisensteina«. ²³ Tvrdnja utoliko važnija što je poznato kako ekspresionizam predstavlja, kao jedan od prvih, barem nakanom, identificirani »stil« odnosno »smjer« filmske umjetnosti; stil, dakle, »izam« ili

pravac, zajednički ujedno tradicionalnim granama umjetnosti, kao što su slikarstvo, kiparstvo, teatar i literatura, a istodobno, završnom svojom fazom, eto još i filmu«. Historiografije svake pojedine grane umjetnosti moraju voditi brigu o funkcionalnim korelacijama i utjecajima, dakako bez mehaničkog prenošenja rezultata. S pravom je ukazano na specifičnosti takvog zahvata za složenu relaciju literatura-teatar-film. ²⁴

Reflektiranje nazočnosti filma u djelima literature i teatra moguće je dokumentirati uvjerljivo i obilno. Vojnovićeva *Gospođa sa suncokretom*, 1912, spominje se kao moguća relativno rana paradigma, prema nema pravih formalnih razloga za ovu samo verbalnu ambiciju. Mogli bismo naime reći zašto tad ne spominjati Matoševu varijaciju na Vojnovićevu temu? Čak s više strukturalnog opravdanja! Pa i druge neke tekstove! Datumom je raniji Matošev *Mali kinematograf* iz 1908. Tekst feljtonistički po karakteru namjerno naslovom upozorava između ostalog na »filmsku strukturu« relativno autonomnih dijelova. Korepondenciju s povijesnim realitetom uspostavlja u prizivu na novi medij tek majstorski, ali ne bez snobizma i površnosti pisan Begovićev *Pustolov pred vratima*. Možda čak suprotno volji autora — jer obuhvaća pozitivne i negativne konotacije — jedno je mjesto u tom dramskom tekstu smatrati »klasičnim«. Kad Neznanc u drami obećava bolesnoj Djevojci da će joj ispuniti prije smrti njene uglavnom erotske želje, dijalog neočekivano dobiva tipološku dimenziju egzistencijalnih determinanti utemeljenih u modelu estetike modernih medija. Karakteristična je k tome transparentna lakoća i kratkoća u dijaloškoj formi... »Djevojka: Ja već vidim: vi ćete od svega napraviti kino. Neznanc: A što biste vi htjeli? Djevojka: Život — pravi život. Neznanc: Dakle — kino.« ²⁵

Na svršetku dvadesetih godina Krleža u eseju *O njemačkom slikaru Georgu Groszu* opširno parafrazira Groszovo tematiziranje problema relacije fotografije i filma spram slikarstva i cjelokupne umjetnosti. Geno Senečić tridesetih godina piše djelo s naslovom *Film naših dana*, a dvadesetih je godina Tomašić za svoj tekst *Modri čovjek* stavio podnaslov »kinono ve-la«.

Za utjecaj (filmskog) medija na zagrebačke građanske ili, točnije, malograđanske društvene slojeve karakterističan su dokument prozni odlomci Vjekoslava Majera. Primjer je iz knjige *Pepić u vremenu i prostoru* zaista — paradigmatičan. Jedan purger, gostioničar, govori o svojoj ženi: »Svemu su tome krivi ti prokleti filmovi! . . . Imala je čitavu sobu punu fotografija kino-glumaca i glumica. Kretala se slično kao ljudi u filmovima i cijeli dan pjevala šlagere, koje je tamo čula. Znao, ona više nije bila ona. A kad joj je jednom jedan gost polaskao da slični na neku kino-glumicu (vrag bi ga znao kako se zove) nije se više dalo izdržati s njom. . . .«²⁶ Mentalitet je to što će ga majstorski s neodoljivom duhovitošću ovjekovječiti Golik u filmu *Tko pjeva zlo ne misli*, također po uzoru na Majerovu prozu, koja prema gornjem citatu i te kako svjedoči da je film bio realitet, nova povijesna stvarnost, ne samo za umjetnost nego i u životu, gdje kreira nove oblike »teatralnosti«. Film nije tek novost u inventaru kulture, film je sudbonosan za dramaturgiju života, očito čak i više nego život za režiju.

Popularnost filma poprimila je u međuratnom razdoblju divovske dimenzije, pa se i mišljenja pro et contra gomilahu danomice. Razabirali su se historijski obrisi fenomena »industrije kulture« s neugodnim vrijednosnim rasponima i oscilacijama, gdje umjetničko-estetski aspekt sačinjava samo jedan relativno malen dio. Film očito nije više bio jedino sudionik odnosno participant kulturnog života. Nije međutim prestao aspirirati na »klub umjetnosti«, no sva je prilika da već Jurkas u »Savremeniku« samo dijelom nema pravo tvrdeći kako filmu »do danas« (dakle do 1920) »nije pošlo za rukom, da osim razvijanja pustog sjaja na sceni bilo išta doprinese razvitku umjetnosti«. ²⁷ Jer je, naime, sigurno da je, uz malobrojne filmove koji su bili umjetnička djela, proizvedeno, i sve se više proizvodilo, koješta što nije bila umjetnost, nego njen privid, često vrlo efikasan, ali jeftin surrogat.

Tijekom dva međuratna desetljeća razmatranja o filmu latit će se u Hrvatskoj brojni pisci. Možda je makar privremeno moguća tvrdnja kako je pojava

kinematografije bila najfascinantnija i zato i u Hrvatskoj obrađivana obilno. Gotovo ni u jednom tekstu ne nedostaju relacije spram teatra. Neće također biti slučajno što su većinom autori raspravljanja o filmu zapravo literati; samo iznimno ljudi iz drugih struka, najrjeđe, na žalost, pravi teoretičari. Broj imena i naslova nije malen: Milan Marjanović, Gustav Krklec, Ivo Hergešić, Josip Horvat, Ljubomir Maraković, Stanislav Šimić, Tin Ujević, Albert Haler, Branko Gavella, August Cesarec, Goran Kovačić, Ivan Marković, Ivo Ladika, O. Kržanić, Safet Krupić, Ranko Marinković i mnogi drugi s pseudonimom ili uopće nepotpisani.²⁸

Pozicije i razine iz godine u godinu sve učestalijih razglabanja bijahu raznolike. Uz lucidna zapažanja ima kadgod baš izrazito površnih i neukih. Doduše, već je sama kvantiteta respektabilna. Ali što je o količini moguće reći za film, nije za još jedan od novih i ne manje važnih medija u kojem su također apsorbirane tradicionalne estetičke kategorije: osim na prvi pogled uočljive naracije, više ili manje ideologizirane odnosno bezazlene, izrazito još dinamičnosti radnje i dramaturgije. Riječ je o fenomenu — strip. Enorman broj publike, što ga u Hrvatskoj ima strip tridesetih godina i koji danas vjerojatno možemo rekonstruirati samo s približnom vjerojatnošću, nije pratila ozbiljnija estetička ili uopće teorijska refleksija. Koliko dosadašnja istraživanja pokazuju, samo jedna usputna objecka Ernesta Bauera iz 1940, dakle relativno kasna, pripada razini teorijskog interesa: »ne bi bilo pogrešno kad bismo u današnjim modernim stripovima i njihovu publicitetu uopće gledali tendenciju za nekim slikovitim izražavanjem«; jer »slika sama po sebi ima izvanrednu sposobnost kao sredstvo za propagandu ideja i mišljenja. . . .«²⁹ Teorijske su, estetičke i vrijednosne analize stripa, znanstveno i historiografski relevantne, na žalost, u Hrvatskoj i danas rarissima.³⁰

Integriranje stripa u problematiku dramaturgije nije ishitrenom nategom. Osim što se strip početno u nas nominirao kao »roman u slikama«, istodobno je bio uobičajenim naziv »novinski film«. Već se iz toga daje naslutiti kako o tim pojavama nije moguće

raspravljati mimoilazeći pojmove kao što su režija, scenarij, kadriranje, dramaturgija i sl. Ponekad uvjetno, a vrlo često ne samo s figurativnim značenjem. Općenito je poznata generalna sprega obostranih međusobnih utjecaja između filma i stripa, kod čega je uzajamnost crtanog filma i stripa upravo notorna, s tim da se nijednog trenutka ne gube iz vida veze spomenutih novih medija, tj. i stripa i filma, s tradicionalnom — literaturom! Na kraju krajeva u velikom broju slučajeva strip je zapravo stanovita »Le-sedrama« i nije lišen kondicionalnih veza spram aristotelovske katarze.

Naravno, nikad ne valja zapustiti brigu o uočavanju specifičnosti medija stripa kao takvog, jer nije dobro pokušavati ga u cjelini svesti na tradicionalne pojmove interpretiranja. Postupimo li s dovoljnim oprezom, tad se bez opasnosti gubljenja istraživačke orijentacije može respektirati još i činjenica kako se u posljednje vrijeme doslovce prema stripovima snimaju filmovi, pa definitivno padaju sumnje o dodirnim točkama: *Barbarella*, *Superman* i *Flash Gordon*; *Tarzan* je klasičan primjer u oba medija, na temelju — literature; *Winnetou* Karla Maya poznat je u četiri medija: kao književnost, kazalište, film i strip (u Hrvatskoj prije i poslije drugoga svjetskog rata kao strip u obradbi braće Neugebauer). Dakako, nije sad riječ o vrijednosnim prosudbama, nego tek o protokoliranju činjenica što se neoprezno mimoilaze. Begovićev *Pustolov pred vratima* u tom pogledu podjednako korespondira nijemom filmu i — stripu. Ono pak čime je nužno privučena pažnja teorijskog interesa svodi se na svojevrzne indicije o nekoliko barem djelomično identičnih metastruktura starih i novih medija, uz respektiranje konkretnih izražajnih sredstava. Dodaju li se još svi tzv. »rubni fenomeni« kazališne sfere (kao što su pučki i popularni teatar, pa fenomeni subkulture i undergrounda, uostalom cijele serije rasprostranjenih, a zanemarenih rodova i vrsta, kao što su opereta i musical, cabaret, kazalište lutaka, itd.), tad veze postaju znatno potenciranije i šire.

Film, radio i strip — tri su glavna fenomena koji su za Hrvatsku međuratnog razdoblja ne tek novi, nego i s izrazito jakim relacijama spram svih aktualnih problema, pa i spram poetike teatra međuratnog razdoblja. U tom sklopu, a i sami po sebi, ne bez važnosti za estetiku u cjelini. Pojava televizije također je zapravo međuratna. U Zagrebu su prvi programi demonstrirani na Zagrebačkom zboru (danas Velesajam) 1939. godine. Ipak, televizija medijski postaje aktivna tek u drugoj polovici stoljeća, dok je tzv. »video«, što će reći pojava video-recordera, najnovijeg datuma i upravo se sprema na svoj planetarni osvajački pohod. Stoga u Hrvatskoj o njima u međuratno doba nema i ne može biti sustavnijeg razmišljanja. No utoliko je čudnije što medije diskothaliae i cassetophona (magnetofona), pa čak i filma, još uvijek na žalost jedva da tu i tamo prati neka mizerna svijest o dokumentarnoj funkciji — ako je o umjetnosti riječ. Podjednako na polju filmologije, muzikologije, kao i teatrologije. U likovnim umjetnostima na žalost tek nešto malo za nastavne svrhe.

O modernim i novim medijima možemo misliti što god nas je volja, no njihova je nazočnost u modernom svijetu moćna komponenta svih životnih zbivanja. Postankom su raniji, a upravo između dva rata ulaze u javni život; i ma kako bili ocijenjeni, bez obzira na to kojom su ideologijom impregnirani, to su fenomeni što ih mora uzeti u obzir svako historio-grafsko razmatranje ukoliko želi voditi računa o realitetu, o povijesnoj zbilji, pa i o zbiljskoj sudbini duha, kulture i umjetnosti. Razmahavši se u međuratnom razdoblju novi su mediji paralelna pojava s kulminacionim točkama krize tradicionalnih umjetnosti; u tom kontekstu indirektno ili direktno, ali sudbonosno, utječu na tradicionalne pojmove dramatike i kazališne umjetnosti uopće. Zatvarati oči pred tim značilo bi obmanu. A posljedice su na estetičkom planu: već postojeći *pluralizam izama*, što ga u drugom i trećem desetljeću 20. stoljeća čine *modernizmi antimoderne*, ubuduće se još umnožava pluralizmima medija. Javljuju se prvi fenomeni njihove koegzistentne

usporednosti, pa utjecaja, i napokon sinhronizacije. Među tipične stilske fizionomije takve interakcije ide u Europi tzv. »nova objektivnost« (Neue Sachlichkeit), dijelom i »magični realizam«, ili u Americi likovni »precizionisti«. Nije također čudnovato što se već između dva rata diferenciraju različiti »stilovi« odnosno »pravci« filma i stripa. Bit će vjerojatno i radiofonije, o čemu zasad možemo govoriti samo uvjetno, jer nedostaju pouzdane analitike i obilniji neposredni dokumenti!

Novi fenomeni povlače za sobom problem publike, kako tradicionalnih tako i novih modernih medija. Velika će »protežnost« i »difuzija« medijske produkcije i tu staviti pred estetiku nove probleme. I to ne, kao u tradicionalnim estetikama, jedino za estetiku impresije ili ekspresije, estetiku individualnog doživljaja, nego, kao što je u našem svijetu evidentno, u jednom egzaktnijem, ali zato i znanstvenički, što će reći aksiološki, tj. vrijednosno, indiferentnijem obliku: za estetiku recepcije. Kod toga se opasna tema ideologizacije prelijeva preko svih razgraničenja. Disproporcije pak interesa publike u doba krize umjetnosti, a paralelno s pojavom novih medija, upućuju na sociološke probleme raslojavanja i respektiranja novovjekih činjenica. Ti procesi »demokratizacije umjetnosti« kulminiraju naime baš u trenutku tehničkog posredovanja novih medija, tj. kad se »izjednačuju« s tradicionalnom umjetnošću. Dakako, ne bez ekonomsko-političkih preduvjeta. Demokratizacija je početno stvar još ipak donekle utopistička, i teorijski, no i praktično, a čak i tehnički.

Demokratizacija umjetnosti što je donose novi mediji primarno je statistička, pa je ne treba pobrkati sa simplifikacijama »kulturne industrije« i evidentno niskom razinom najvećeg dijela svekolike produkcije. Ipak mora biti razmotrena ne samo sociološki odnosno u svjetlu estetike recepcije, nego i u svjetlu pojma »homogenizacije publike« ili, filozofijski rečeno, »univerzalne uniformnosti«, tj. standarda. Sukob elitističke i masovne kulture nije »privilegij« tek novih medija, jer ga valja identificirati već kod pisane, a navlastito štampane riječi. Svejedno, upravo

modernu epohu, karakteriziranu novim medijima, karakterizira specifično mandarinstvo, umišljenost, pa i »aristokratska« uzvišenost nad modernim masovnim kulturnim fenomenima. Ta patetična »superiornost« ne mimoilazi ni domaće provincijalne prilike, u kojima djeluje groteskno i — uvredljivo. A budući da je npr. na film američka produkcija već vrlo rano imala znatnog utjecaja, diferencijacija se počela identificirati s Amerikom kao takvom. U tom nam je vidjeti obrazloženje za jednu važnu, prem usputnu, oštru objeckiju Miroslava Krleže, kojemu je bila jasna važnost pojave filma, a da je spram nje ipak ostao kritičan. Primjedba se tiče profesora filozofije, dra Vladimira Dvornikovića: »O Americi g. D. misli da je karikatura Evrope. To isto misli o Americi i nesretna gospođa Alis Šalek iz »Naje Fraje Prese«, (o toj gospođi Karl Kraus misli da je guska i ja mu vjerujem). A ja opet mislim da je i najgori američki film bolji od najboljeg predavanja g. D...«³¹

Akceptiranjem novih medija postavilo se istodobno pitanje vrijednosnih sudova, kritički obrazloženih i teorijski utemeljenih ocjena, oko čega se više-manje trudi većina domaćih pisaca o novim estetičkim fenomenima, za razliku od emfatične, gdjekad i brutalne primitivnosti »balkanskog barbarogenija« Ljubomira Micića i njegova zagrebačkog, a faktično »internacionalnog«, časopisa »Zenit«. U razmatranju pod naslovom *Radio-film i Zenitistička okomica duha*, 1923, pisanim s malo više pretenzije od uobičajenih mu estetsko-političkih provokacija, Micić tretira »... film kao jedini opšti kolektivni izraz savremenog života«. ³² Micić smatra: »Filmska erudicija... utukla je dosad najviše veštačku literarnu volju za dosadnim, nepomičnim, tromim i staračkim pozorištem, a kamo li ne oduvek omražene pesničke kovanice« (!?). Budući da kod Micića nije bila riječ o radikalizmu teorijske pozicije, ostala je na snazi provjerena istina kako ni ekstremni tradicionalizam, a još manje samo prividno radikalan i ekstremni »modernizam«, ne mogu izazavati svoju epohu, njen duh, smisao i napore. Ali je ostalo tipično za moderne medije: ukoliko su masovniji, utoliko više otklanjaju vrijednosne i estetičke sudove kao tobože nevažne ne samo za uspjeh ne-

go i za rang. Odbijaju također misaone i smisaone analize.

Ekstenzitet modernih pojava, koji je sugerirao statističku demokratizaciju kulturnih fenomena, kao i postuliranje vrijednosnih prosudbi koje nisu pukom projekcijom tradicionalnih normi, ali ni obezglavljenom oduševljenost novitetima, u novom će svjetlu postaviti na dnevni red pitanja o dostupnosti, a onda i ponovljivosti, reproducibilnosti estetičkih fenomena. I kad se s novih pojava dignu magle sajamske atraktivnosti, a ideološka dimenzija svede na normalu, tad je i u razdoblju između dva rata bilo evidentno kako svi noviteti podjednako postaju predmetom kritike i estetike, no i potrebe novih, dosad nepoznatih oblika reproducibilne dostupnosti. Poželjne dostupnosti. Cesarec je 1939. postavljao pitanje za budućnost, zapravo maštajući: zašto npr. i filmove »čovjek ne bi mogao da od vremena na vrijeme opet proživi, lista tako reći kao po sabranim djelima omiljelog pjesnika?«. Očekivao je vrijeme »kada će biti otkrivena film-knjiga, neko džepno izdanje filmskog aparata i filma...« pri čemu bez dvojbe misli na film kao umjetnost.³³ Prijeratni utopizam Augusta Cesarca realizirat će se u poslijeratnom razdoblju, napokon, po svoj prilici 80-ih godina, serijskom proizvodnjom video-rekordera. U tom smislu, kad je naime riječ o umjetnosti, tradicionalna i moderna sredstva podjednako moraju biti predmet i kritike i estetike, pa je Cesarčeva anticipacija utoliko dragocjenija. Došla je od autora s nepravom zapostavljene drame *Sin domovine*, djela koje i samo ujedinjuje reflekse tradicionalnih i modernih struktura izražavanja.

Historiografski, a s pozicija estetike i teorije umjetnosti, dopustivo je zaključiti: u Hrvatskoj između dva rata nisu prošli nezapaženi fenomeni novih medija, kao što se ni preko fenomena krize tradicionalnih umjetnosti nije prelazilo šutke. Pojave su doveđene u međusobnu vezu, relacije su i korelacije akceptirane, ali gotovo na svim planovima preteže razborito protivljenje zbrci sa zalaganjem za specifičnost svakog medija i načina izražavanja posebice, autonomno. Ekskluzivnih negacija novih medija u ime tradicije ili starog u ime novog nije bilo mnogo, nego

se i u tom pogledu plediralo za razvijanje svih potencijala. No istini za volju treba istaknuti: prem se čini da je teorijski jača bila tradicionalna komponenta, ipak, u sprezi novih i starih fenomena, upravo ta sprega ostaje samo tekstualno registrirana, donekle deskribirana, no u teorijskom aspektu, dubini, opsegu ili visini neobrađena. Stoga senzibilitet koji je nastao *via facti* u naletu novih pojava i utjecaja, u preplitanju s umjetnošću uopće, pa i kazalištem kakvo nam pruža povijest, ne bi trebalo da ugasimo nasilno ili mistifikatorskim negiranjem vitalnih relacija, kao ni specifičnih autonomnih razlika. Za kontinuiranje započetih napora u nadovezivanju na već učinjeno potrebna je što nepristranija historiografija i obradba povijesne strukture, periodizacija i valorizacija ovdje tek na svjetlo dana izvučenog i samo ocrtanog predmeta interesa. Valja prihvatiti evidentne poticaje međuratnog razdoblja, ma kako bili kadgod skromni, prekratki, pa i promašeni, a prije svega ih smatrati samo početkom i naznakama, koje neodgodivo treba podići do šire i više, teorijske, a napose još i estetske razine. Zadaća je otvorena, dvostruka, obostrana: novi mediji moraju kao i tradicionalna umjetnost odonosno kritika odustati od zablude kako estetika nema o njima što reći, jer su i oni naime — ukoliko jesu ili žele biti umjetnost — predmet estetike, koja nije ni mrtva ni suvišna gdje su spoznaje, duhovni život i mišljenje potentni. A estetika sa svoje strane obuhvaća i mora obuhvatiti probleme novih medija.

KLIMAKS KRIZE TRADICIONALNIH UMJETNOSTI

estetičke varijacije uz Krležina zapažanja

1.

Smatramo li se dijelom velikog svijeta iz kojega se više ne možemo izvući baš da hoćemo, kako sebe tada izuzeti od onoga što se zbiva u svijetu? Ostaje, dakako, pitanje postignutoga, zauzetoga, odnosno do-dijeljenog mjesta i položaja, po svemu sudeći ne baš zavidnog, kao što najvećma ne oduševljava za sve baš ne podjednak način obitavanja u tom »kontekstu« . . .

Krize kulture i umjetnosti modernog svijeta obrađivani su fenomeni, pa nije moguće držati kako je riječ o nečem posve novom ili nepoznatom. Dapače: osim dubine i totaliteta pojava upravo je svijest o krizi ono što njene moderne oblike razlikuje od mnogih prijašnjih povijesno srodnih događaja. Rasprave i raspre traju, spoznaje su obilne i suptilne, pa su i brojna djela napisana u svijetu na tu temu. Ne bez odjeka u nas! Informacije iz svjetske stručne literature, možda ne sasvim nepristrano i navlastito početno podosta inkompletno, ali zato ipak . . . nisu ostale

nepoznate ni u našim takozvanim stručnim krugovima. Bilo je čak prodornih izvornih zahvata, samostalnog dopiranja do istih ili približnih rezultata, poticajnog referiranja, senzibilnog razumijevanja i razmatranja. Sve je ipak svedeno na osamljene glasove — ako apstrahiramo replike pukog fraziranja. Velik dio konzekvencijâ ostade nepoznat ili kao da ih nema zapravo, kao da su nebitne i neegzistentne.

Simptomatične povremene galame, koje su u nas stvarale privid kao da se nešto važno zbiva i kao da tobože netko ima nešto reći, po svemu sudeći dobrim su dijelom imale jedinu svrhu: odvući pozornost od pravih, bitnih problema. Budući da u nas već više od stoljeća i pō velik broj naših intelektualnih i artističkih lutaka, predviđenih za povijest i čitanke, čitav život hoda na koturnama i ne osjeća pravo tlo pod nogama, ili nas pak teroriziraju kao inspicijenti jednoga provincijalnog teatra, temeljito i bezrazložno pobrkavši replike i tekstove najrazličitijih scenarija, drama i komedija, bolnih tragikomedija, u kojima, osim po koristoljublju, više nije razaberivo komu pripada koja uloga, i budući da je u toj obnevidjelosti u nas štošta previđeno i promaklo kao da se i nije dogodilo, nužno je apostrofirati komplekse nekih spoznaja, dosegnutih i pristupačnih, istakavši ih kao konstitutivne našoj epohi, dakle i vlastitim nam sudbinama; spoznaje koje su nastale kao autentično povijesno iskustvo, uvid na temelju senzibilizirano uznemirenih kontakata i susreta dvadesetom stoljeću suvremenih zbivanja u svijetu, pa i kod nas, u dimenzijama duhovnog života i kulture, no i modusa ljudskog opstanka uopće; istaknuti ih je kao bitne spoznaje, kao nešto nezaobilazno suvremeno i što je tu, ne kao import i poza, ne kao razmetljiva parada kulturnom garderobom po kroju najnovije intelektualne mode ili zadnjem kriku dizajna u industriji svijesti, niti kao mandarinski sarkazam gledanja odozgo bolje informiranih (i, dakako, svagda bolje situiranih) na neinformirani neuki plebs, nego kao autentičan uvid u situaciju epohe, u zbivanja našeg svijeta, zajedno s odvijanjem filma njegove kulture i umjetnosti, a posebice i »s osobitim obzirom« na sve ono što je nama palo u dio, aktualne nam, ni apstraktno univerzalne ni subjek-

tivno egoističke, nego svima u zajednicama zajedničke, no time ujedno i naše specifične sudbine.

Relevantni uvidi u dijagnostiku epohe počinju se kod nas javljati od Starčevića, Kranjčevića i Matoša nadalje, postaju na različite načine, aktualna tema između dva rata, doživjevši svoju najdublju i radikalnu eksplikaciju na umjetnički način u djelima i razmatranjima Miroslava Krležę.

Poslije Krležine smrti nadošla je lavina tekstova o njemu, ali se o njegovu djelu, aktualnosti, manama i vrsnoćama, osobito pak o problemima što izviru iz tog opusa, govorilo zapravo malo i uglavnom konvencionalno.¹ »Atraktivnost« je postizana jedino različitim pokušajima denunciranja. Istina, doznali smo za neke važne stvari, bilo je novih podataka i po koji osebujniji pristup, ali jedva da je tko posegao dublje u gusto tkivo Krležina zamašnog djela. Ne želeći sudjelovati u kontinuiranom gomilanju riječi oko Krležę, koje već sasvim uspješno počinje zastirati samo djelo, upravo najvažnije dijelove tog djela, ovdje poduzeta razmatranja polaze od uvjerenja: najviše je moguće pridonijeti osvjetljenju Krležina opusa i njegove aktualnosti tematiziranjem nekoliko bitnih komponenti, što ih je Krleža sam osjećao kao bitne, a koje su korespondirale onome što je u svijetu sve više i više postajalo tema dana. U kompleksu problema kojima je Krleža strasno bio zaokupljen jedna od pojava determinatorno se manifestira kao signum temporis: problem krize umjetnosti. Nije dakle riječ o analizama književne i umjetničke vrijednosti Krležina rada, nego o problemima što ih je na svjetlo povijesnog tijeka zbivanja novije historije iznijelo Krležino stvaralaštvo.

U sabiranju i objavljivanju manje dostupnih ili gotovo nedostupnih Krležinih tekstova ne manje senzacionalan od *Antibarbarusa* bio bi svezak sabranih njegovih likovnih kritika i svega što je više ili manje sustavno pisao kao vlastita zapažanja o likovnim umjetnostima. Naravno, ako se čitavoj stvari pride bez snobovskih predrasuda i oportune »samorazumljivosti« kao modernog nečega što se uporno lansira kao jedino moderno, aktualno i pravo — bez argumenata.

Na planu likovnih kritika izrekao je Krleža niz relevantnih spoznaja o modernoj umjetnosti, koje su samo u provincijalnom i kolonijalnom mentalitetu, kakav je u pravilu naš, primljene s indignacijom i — šutnjom. Nije rečeno da kod Krleže nema promašenih ocjena, čak ni to da nema kontradikcija ili zabluda, no zbog toga mu tekstovi ne postaju manje relevantni. S razloga što su mnoge od najvažnijih teza formulirane na planu likovnih, sve druge umjetnosti zajedno s njihovim kritičarima, teoretičarima i historiografima (ukoliko ih uopće imamo u pravom smislu riječi) smatrale su kao da je riječ o »lokalnom ratu« i likovnim »specijalitetima«. Međutim, teze nisu ograničene samo na uže područje likovnosti nego se kao filozofijske i estetičke spoznaje, kada to doista jesu, u najbitnijem odnose na sve umjetnosti.

Krleža je na planu propitivanja o temeljima i bitnim determinantama umjetnosti dramatično angažiran od najranijih tekstova: počevši od poznate drame *Michelangelo Buonarroti* (1919) i manje poznate, ali važne, kritike *VI izložbe hrvatskog proljetnog salona* (1919), koju treba povezati s nekoliko fragmenata iz memoarskih *Davnih dana* i u razumijevanju kompleksnosti ondašnje situacije kritički uvažiti unatoč nepravednim i netočnim aluzijama koje se odnose na Crnčića, Ivekovića i neke druge; zatim preko razglašenih *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* (1921) (u prvotnoj kao i u kasnijim verzijama!), i dalje, preko manje poznatih, a vrlo relevantnih naslova kao što su *Kriza u slikarstvu* (1926) i razmatranja *Grafička izložba* (1926), zajedno s varijacijama *Kako se kod nas piše o slikarstvu* i drugih specijalnih tekstova o Groszu, Beciću, Račiću, i posebice još glasovitih *Podravske motive* (1933), pa sve do meditativnih fragmenata utkanih u čisto literarne tvorevine kao što su *Povratak Filipa Latinovicza*, ili pak *Glembajevi*, no i takvih kao što su drame *U logoru* (*Kroatenlager* odnosno *Galicija*) ili *U agoniji* . . .

Neku vrstu rezimea čini poslijeratni, tako reći platoničko-sokratski *Razgovor o pedesetgodšnjici apstraktnog slikarstva* (1911—1961). Na žalost je za taj bilo još manje razumijevanja nego za većinu prijeratnih tekstova o koje se naša kritika, historiografi-

ja i teorija uglavnom — oglušila. Doživljava najviši stupanj »demokratizma« i »tolerancije« ako se protokolira bibliografski, odnosno faktografski uredno, bez prešućivanja.²

Razgovoru iz 1961. pripada posebno mjesto. Pao je u vrijeme kad u nas »već« euforično trijumfiraju »apstraktizmi« svih vrsta, pa se u toj zaglušnoj buci pobjednika, čini se, još netolerantnijeg od predšasnika kojeg sahranjuje, nije više mogao čuti glas dijaloga, osim po koji osamljeni, naivni glas koji ne povlađuje apstrakciji, ne prihvativši kurentnih slogana kvazimodernizma, onih, očito, »za opsjeniti proustu«. Ali Krleža nije bio naivčina i brani vrlo jasne teze. Gundanje mu je u tom trenutku shvaćeno kao mrmljanje zastarjelog, preživjelog nezadovoljnika kojega je pregazilo vrijeme; gundanje, interpretirano i shvaćeno dakle na jedan iznenađujuće identičan način kao 20-ih godina, kad je Krleža okvalificiran — tada ima oko 30 godina — »kao čovjek starije generacije«; dakle kao čovjek nesuvremenih, nemodernih i, ergo, zastarjelih nazora.³

Danas je očigledno kako ni Krleža nije svagda imao pravo kad je dvadesetih godina emfatično uzvikivao »aut-aut«, jer je u skladu s vlastitim konstatacijama trebalo da tolerira »simultanitet stilova«, ono što danas nominiramo kao pluralizam i na što sam Krleža ukazuje u zrelosti kad se od apstraktista s uzurpiranim kašnjenjem — čuo samo netrpeljivi aut-aut. Budući da u nas nije uobičajeno svladavati povijesne dimenzije, niti obrazovanjem i kulturom prodrijeti u dublje mehanizme naše povijesne sudbine, i Krležino je povijesno iskustvo, kao i mnoga druga uzaludno propaćena individualna i povijesna iskustva, bilo uzaludno. Za dugi niz godina uzaludnim će ostati Krležino upozorenje što ga danas identificira još samo arheološko prekapanje »u potrazi za izgubljenim vremenom«: »između apstraktnog slikarstva i socijalističkog realizma ima još nešto pod kapom Poezije, o čemu, usprkos našoj estetskoj radoznalosti, i-pak nemamo pojma, mili moj Horacije!«.⁴ Tvrdnja, naime, Krležina bitno pogađa vrijeme i epohu na koju se odnosi, precizna je i mimo činjenice da bi »dilemu« za prilike u Hrvatskoj, kad je izrečena, bilo

nužno proširiti na trilemu, dodavši olinjale ostatke ostataka u Zagrebu jednako zakašnjelog drugog (ili trećeg?) vala nadrealizma. Poslije drugoga svjetskog rata!⁵

U mnogim će konkretnim ocjenama Krležin sud, navlastito iz novije hrvatske likovne povijesti, ostati relevantan, premda znamo da je doista umio izreći mnogo strančarskih i pristranih ocjena. Šteta je što nije eksplicite obradio i dovoljno istakao ključnu povijesnu poziciju najvećega našeg talenta, Miroslava Kraljevića, i što je u tandemu Račić-Kraljević, za njansu, očito rukovođen literarno-sociološkim pobudama, dao prednost Račiću — ali s pravom ga cijeneći visoko, s razumijevanjem i suosjećanjem za njegovu sudbinu. No, svaki put kad Krleža usmjeri pažnju na kompleksne teme, bez obzira na prihvatljivost konkretnog rješenja, on je u nizu svojih temperamentnih i kadgod žestokih tekstova uvijek otvarao probleme; probleme teorije i estetike uopće, a kritike i historiografije umjetnosti navlastito, probleme tipične za 20. stoljeće, koji nisu prestali biti problemi zato što ih danas prekriva pristranost, mistificiranje ili šutnja.

2.

Tema krize umjetnosti dvadesetog stoljeća utkana je u cjelokupan književni rad Miroslava Krleže, trajno je imanentno i organsko pitanje o smislu, odnosno mogućnostima toga specifičnog aspekta ljudskog svijeta, no i vlastitog angažmana. Dok se pri nužnim valorizacijskim analizama, u diferenciranju rodova, vrsta ili žanrova, biografskih momenata ili formalnih i strukturalnih obilježja, predmet interesa pojavljuje kao nešto samo po sebi razumljivo, dotle će vrlo lako promaknuti generalni konspekti u kojima su kod Krleže tako evidentno i neotuđivo nazočna temeljna pitanja, horizont u kojem se pojavljuju sve pojedinosti zajedno i unutar kojeg pulsiraju znakovi epohe: sjene i sumnje. Varijacije na upravo indiciranu Krležinu temu autor je ovog razmatranja svojedobno fiksirao kroz prizmu dramskog Krležinog

stvaranja, esejistički, tako da je uočeni problem sada moguće radikalizirati teorijski, estetički odnosno filozofijski, čime je po prirodi stvari, premda ovdje artikuliran problemima slikarstva, ujedno projiciran u sferu svih grana umjetnosti.⁶

U prvom izdanju Krležine knjige *Izlet u Rusiju*, 1926, nalazio se jedan tekst kojega nema u knjizi sa-branih djela, svezak XVII (1960). Izostavljanje se, dakako, nije dogodilo slučajno, jer o tome postoji ponešto komplicirana bilješka, uvrštena u spomenuti svezak. Međutim, u izostavljenom tekstu eksplicite n-ačet problem nije prestao zanimati Krležu, jer isto ta-ko nije slučajno što se javljao uporno uvijek iznova. Članak s više nego karakterističnim naslovom *Kriza u slikarstvu* većim dijelom govori o slikarstvu Ljube Babića, no temeljni ton cijelog teksta, kao i težište razmatranja, jest i ostaje njegov naslov. Odmah na početku nalazi se kapitalna konstatacija: »Slikarstvo, kao i sve vrste umetničkih vještina i zanata, nalaze se danas u teškoj krizi.«⁷ Lajtmotiv koji će kao kritička svijest trajno pratiti Krležin rad, podrazumijevajući dakako i književnost, umjetničku granu vlastitog Kr-ležinog stvaralaštva, budući da se kao i slikarstvo u krizi doista nađoše »sve vrste umetničkih vještina i zanata«.

Iz istog je vremena likovna konkretizacija povi-jesnog procesa, formulirana u isto tako manje pozna-tom tekstu *Kako se kod nas piše o slikarstvu*, a gdje je ukomponirana zapravo kritika pod naslovom *Gra-fička izložba*, kojoj će se reducirani elementi javiti ubačeni u kasnije verzije *Marginacije uz slike Petra Dobrovića*, ne pojavljujući se nikad više u izvornoj cjelini. Ondje je izrečena teza kako se nalazimo »u ogromnom stadiju raspadanja jedne epohe evropskog slikarstva«⁸ s preciznom determinacijom: »Od Seza-na do Kandinskog išli su slikari u apstrakciju, u sa-vršenu anarhiju, u ništa.«⁹

Ne ostajući samo pri općoj konstataciji, Krleža će inzistirati na nekim konkretnim karakteristikama de-mistifikacije fenomena umjetnosti, koje možda i ni-su otkriće, ali su toliko nezaobilazan moment upravo za pojave umjetnosti 19. i 20. stoljeća. »I slika je da-nas roba, kao kefica za zube i čokolada...«¹⁰ pa se

»slikarstvo industrializovalo«,¹¹ a moderni umjetnici, čak i najveća imena, ponajprije »vrlo često blefiraju svijet blefa radi, a drugo, to su veleindustrijalci slikarstva u doslovnom značenju te riječi«; uz pripomenu da ti ljudi s uzvišenim pozivom, kakvom ih je aureolom tradicija ispratila u našu suvremenost, da ti ljudi zapravo i »nemaju uvijek pred očima baš tako visoke ciljeve«. ¹² Materijalne i uopće utilitarne determinante s višestrukim dimenzijama praktičnog i pragmatičnog »života umjetnosti« Krleža nije previdio ili poricao ni u kojem kontekstu, ali ga uz to prati podjednako jasna i decidirana svijest: »Kretanje robe i novca nikada mi nije služilo za kriterij estetskih vrijednosti.«¹³

Pekunijarna dimenzija dobrim dijelom ipak se može svesti na moralno-etičke ili socijalno-političke kvalifikative, iako ne do kraja i ne bez stanovitih realnih korelacija spram estetičke sfere same. Istodobno, međutim, ona nijansa da se »slikarstvo industrializiralo« ima dalekosežnije posljedice. Dobrim dijelom kod Krleže fraza ima funkciju metafore, ali u cjelokupnom kontekstu Krležina načina mišljenja zapravo zaoštrava aktualitet novovjeke sudbine umjetnosti uopće. Industrializacija je samo neoboriva činjenica koja govori da se umjetnost nalazi u neposrednom doiru, preplitanju s tehnikom, zbog čega se u samoj umjetnosti bitno mijenjaju mnoge stvari. Otud je transparentnije zašto pri parafraziranju i komentiranju dijelom ironičnih, a dijelom posve ozbiljnih programatskih teza Georga Grosza (i Wielanda Herzfeldea) *Die Kunst in Gefahr* (Umjetnost u opasnosti, 1925) Krleža citira baš ono mjesto gdje Grosz kaže da »ilustracije, novine, kinematografsko platno realiziraju danas sve slikarske potrebe, kao što ih je realiziralo slikarstvo, dok nije bilo fotografskih aparata i kinematografskog platna«. Zatim Krleža dodaje: »Slikarstvo je dakle izgubilo svoju svrhu. U traženju nove slikarske svrhe diferenciraju se suvremene slikarske struje. Slikar konstruktivist zaostaje u svakom pogledu za pravim konstruktivistom inženjerom ili graditeljem. Slikarstvo zaostaje za tehnikom.«¹⁴ Kako je tehničar bio najbliži konstruktivizam, eventualno suprematizam i geometrijska apstrakcija (od-

nosno njima slični stilovi), oni su najneposrednije, uz ostale oblike apstrakcije, sugerirali konkluzije, što ih rezime o apstrakciji 1961. generalizira zapravo za dezorijentiranost modernog slikarstva uopće, a otud onda i za umjetnosti svih grana: one više nemaju što reći!

»Do čega je, međutim, dovelo slijepo... ambiciozno traganje za bezuslovnom originalnošću, kao jedinim garantom uspjeha? Do apsurdnog obespredmećenja umjetnosti, do brbljave bezsadržajne i neodgovorne površnosti koja se pretvara u neizrecivo dosadnu igru arabeska. Što se danas slika i što bi još moglo da se naslika što već hiljadu puta nije prodano kao apstraktna, razlivena gluhonijema poplava? Kovitlanje i talasanje obojadisanih plinovitih volumena i magmi erozijske, vulkanske ili mineralne smjese, u masama sive smolave kaše neljudskog, himeričkog besmisla i bezosjećajne, deskriptivno-geometrijske simbolike, koja pod ovim bezidejnim i praznim nebeskim vakuumom *nema što da kaže ni sebi ni drugima.*«¹⁵

Formulacija bi za neke druge modernizme glasila nešto drukčije, utoliko više što se s tehničke strane u međuvremenu inaugurira u klub umjetnosti televizija i kompjutor. Ali onaj osnovni smisao zaključka ostaje: umjetnost govori malo ili ništa. Reći će netko, doduše, pa zašto bi umjetnička djela govorila! Svejedno shvatimo li ovo »govoriti« uže ili šire, doslovno ili metaforički. Možda umjetnost uistinu ne saopćuje nikome ništa! Djela umjetnosti tada su samo nijeme nepotrebne i ravnodušne stvari, svakako suviše, stvari ni za koga i ni za što — a upravo ih to i dovodi u sumnju. Sve se više čini kako djela moderne umjetnosti nisu dorasla povijesnom vremenu kojem su izdanak. Djela moderne umjetnosti, naime, najvećma ne iskazuju više povijesnost povijesti vlastitog vremena: niti mu daju smisao, niti ga primaju od njega. Pitanje tada glasi vrlo grubo: čemu uopće umjetnost i njena djela? Aspekte takvog svijeta imamo odvajkad, a i moderni svijet ih uporno proizvodi, »naravno«, i bez umjetnosti i mimo nje.

Da ne ostane dojam kako je radikalni konkluzio kao argument izlaganja kod Krleže nešto slučajno ili

usputno, smisao se težišta teze može osnažiti jednom kasnijom izjavom — kasnijom, barem datumom objavljivanja — u *Marginalia lexicographica*, gdje na temu *Slikarstvo danas* između ostaloga piše: »Sva su pitanja otvorena . . .« kaže Krleža, apostrofirajući kako slikari (respective umjetnici) nisu više sputani tradicionalnim sponama, pa eksplicira bez uvijanja: »Suvremeni slikar neće da kleči ni pred kakvim božanstvom, on se ne moli nikakvom moralnom autoritetu, on ne vjeruje u prekogrobne tajne, on ne propovijeda nikakve programe, on ne popravljaju ni svemir ni društvene odnose, on se veoma često ruga samome sebi i svojim bližnjima, on poriče sve svoje uzore i oslobodivši se potpuno od toga balasta, on je postao bezidejno prazan i on nema više što da kaže. On je prazna lutka u jednom praznom društvenom prostoru sastavljenom od isto tako praznih društvenih lutaka, koje kupuju te prazne slike . . .«¹⁶

Nije riječ o pukoj alergiji samo spram jednog »stila«, premda je upravo slučaj apstrakcije paradigma problema. Riječ je o načelnom stavu. No, također, nije moguće Krleži prigovoriti kako zaviruje tek u tuđi posao, a svoju muzu, književnost, štedi. Spram knjiga je, znamo, nemilosrdan: »Knjige su postale danas roba kao kravate ili kaloše i sve što se danas po Evropi o knjigama piše samo je plaćeni oglas.«¹⁷ Razmislimo li zašto je i puno stoljeće poslije Balzacovih *Propalih iluzija* potrebno inzistirati na toj tezi, tada se stvar više neće činiti slučajna, nego — epohalna. Za Hrvatsku problem je otvorio Ante Starčević u 19. stoljeću konstatacijom kojoj vrijednost dopire do u posljednju četvrt dvadesetog: »knjižtva neima, vladajuće čerčkanje nije van plaćena sramota«. Problem je signum epohe, dio našeg suvremenog svijeta.¹⁸

3.

Krležine formulacije u kojima demistificira neke od konstitutivnih komponenata umjetnosti, točnije, umjetnosti modernog svijeta u epohi poslije ili počev-

ši od industrijske revolucije, mnogima su se činile samo kao publicistička žestina netrpeljive pozicije koja u permanentnim polemikama vidi garanciju efekta. Konzervativniji su sve to smatrali naprosto ekscesivnim i nedoličnim, a kvaziekscesivni modernisti — konzervativnim. Blasfemičnim i neprihvatljivim bija-hu Krležine teze nerijetko i za jedne i za druge. Spominjanjem Balzacovih *Propalih iluzija* pokušavamo upozoriti na okolnost kako doista nije riječ o slučajnim ekstravagancijama, budući da već vremenska distanca između Balzaca i Krleže, uzmemo li u obzir srodnost nekih spoznaja, ide u prilog tvrdnji o epohalnoj dijagnozi. A ipak su se neke od spoznaja o industrijalizaciji, o politizaciji umjetnosti zajedno s njenim definitivnim pretvaranjem u robu, paralelno s podržavanjem aureole o njenoj autonomiji unutar viših (!) oblika nadgradnje, smatrale u nas uglavnom trivijalnim. U prijeratnom i poslijeratnom razdoblju problem je u Hrvatskoj simplificiran do dileme kobasica ili Shakespeare! Da stvari stoje drukčije, i da u povijesnoj perspektivi problem nije nepoznat, ali da je mnogo dublji, a otud i sveobuhvatniji, znat će naravno svatko iole upućeniji u povijest kulture i umjetnosti novovjekovlja, navlastito iz uvida u teorijsku stranu problema. Budući da je to najčešći stav spram Krležinih ma koliko decidiranih, suvislo ekspliciranih, ali i britkih riječi u poslijeratnom razdoblju sve više apsolviran odmahivanjem ruke, gotovo s prezirom i sažaljenjem — čak ga ponekad ne spominju ni historiografski naknadni rezimeji sukoba oko apstrakcije — nije na odmet podsjetiti do koje sve oštine dopiru, istodobno, u netom proteklih pola stoljeća, suvremene filozofijske spoznaje; ili barem one na planu kritike i, uvjetno, teorije. U nas i u svijetu. Korisno je ukazati na okolnost da Krležine misli o krizi nisu drugorazredna bizarna iznimka, da ne izlaze iz nedostatka uvida, da nisu provincijalna egzotika ni zakašnjelo konzervativno zanovijetanje.

Problemi krize u smislu orijentacije našega današnjeg obzora tematizirani su akutno već u razdoblju između dva rata. O zbivanjima u svijetu nije se teško informirati u europskoj literaturi. Ali kako se isti problemi javljaju i kroz koje se prizme lome u nas —

zasad nema nikakvih sveobuhvatnijih informacija. Zato je nužno, bez pretenzija na iscrpnost, stvari skicirati barem u nekoliko natuknica.

Odjek svjetskih kretanja s okusom krize najprije se javio po svoj prilici kao refleks lektire Spenglerove *Propasti Zapada (Der Untergang des Abendlandes, 1918—1922)*, no poslije su pristizale i druge informacije: o Heideggeru, o Jaspersu, o personalizmu itd., a neće biti da je ostao nepoznat ni kasni Husserl. O svemu postoje amo-tamo po periodici razbacane poneke informacije što bi ih jednoga dana bilo i te kako zanimljivo prikupiti, pa sredivši ih — rezimirati. Ali se prilično sigurno može reći da su Husserl i Heidegger intelektualno apsorbirani s razumijevanjem tek poslije drugoga svjetskog rata.

Koliko god bila neprecizna, simplifikatorska i ponešto vulgarna dihotomija na lijeve i desne intelektualne krugove prije rata, ona ipak daje barem neku primarnu orijentaciju, pa je tako moguće utvrditi kako su bili svjesni krize na obje strane. U oba se kruga o njoj govori pretežno publicistički, manje strogo teorijski, a najmanje profesionalno-akademski. Pri jednom definitivnijem i ekstenzivnijem historiografskom sumiranju bit će potrebno napraviti strogu razliku između nevolja naših jadnih prilika i dubokih povijesnih napuklina kao epohalnog manifestiranja krize. Ovdje samo u letimičnoj naznaci nekoliko detalja kao simptoma.

Na lijevom krilu radikalno je i s argumentima o krizi znao progovoriti na području kritike i teorije Pavao Markovac. Najbolje i najradikalnije strane tog aktivnog publicista ostadoše, čini se, neotkrivene: »Evropska se umjetnost« — piše Markovac 1940 — »već godinama nalazi u teškoj krizi. Zamašite zadaće i probleme, koji joj se godinama postavljaju nije uspjela riješiti... Treba ustanoviti da je većina predstavnika službene evropske umjetnosti već odavno zatajila pred tim zadaćama... Odavle pustoš u posve industrijaliziranoj građanskoj umjetnosti, koja pretvorena u artikl za tržište, pozna uopće još samo merkantilne principe.«¹⁹

Izjave Markovca na stanovit su način rezimiranje međuratnog razdoblja. No kako informacije, spoznaja

i svijest o stanju stvari, pa u stanovitom smislu čak neposredna iskustva o krizi, rastu postupno s razvitkom povijesne situacije, izjašnjavanje o krizi postaje od opreznih osamljenih izjava sve češćom i sve glasnijom dijagnozom. Tako npr. u informativnom članku relativno liberalnog časopisa »Književnik«, pod naslovom *Suvremeno kazalište* (1930), gdje se između ostalog referira o radu reformatora kakvi su Reinhardt, Meyerhold, Piscator i dr., odmah na početku piše: »O kazališnoj krizi govori se u pola glasa. O njoj se govori veoma oprezno, uvijeno i prilično nerado. Više manje u obliku isprike. A kriza postoji. Ne kao slučajna posljedica časovitih odnosa nego kao dio velike općenite krize, koja se u jednakoj mjeri očituje na području osjećanja i mišljenja, kao i na području socijalnih odnosa.«²⁰

Izuzmu li se izolirane i u Zagrebu neorganske, sasvim artificijelne pojave dadaizma i zenitizma, bile su za umjetnost, osobito likovnu, vrlo interesantne poneke sporadične, relativno rijetke i dosad neidentificirane opservacije — zbog svog radikalizma. Na primjer dva članka Ive Hühna, *Umjetnost umire* (1929) i *Smisao suvremenog slikarstva* (1932). Hühn posve suvremeno, u doba kad počinje svjetska ekonomska kriza, ukazuje na temeljne oblike krize umjetnosti: »Umjetnost stoji danas u proćurječnosti sa životom, ona ga nastoji zaustaviti...«, a umjetnici »mjesto da ruše konvencionalni pojam ljepote, kušaju stvoriti nove izgovore za stare laži.«²¹

Nekoj vrsti slutnje i »vijesti« o poslije produbljenoj problematici krize, koja je imala doseći filozofijsku refleksiju, dao je u nas publicitet Drago Čepulić svojim esejima *Montaigne, filozof krize* (1936) i *Descartesova kriza, rađanje novovjeke filozofije* (1937). Objavio je također malu knjigu estetičkih ogleda *Pjesnik govori*, (Zagreb s. a.). Pišući nesustavno feljtonistički, sa stanovitim kavanskim stilom i bijegom ideja, temu je Čepulić dotaknuo i u fragmentima pretežno memoarskog spisa *Eis heauton* (1940) u kojem eksplicite kaže da zastupa »kršćanske, katoličke... ideje«. Prem s filozofijskim ambicijama, no u biti ostajući na publicističkom i u najboljem slučaju literarnom prikazu Montaignea i Descartesa, ti su ese-

ji — ma i ne razumijevajući problem — upozorili na dvoje: prvo, da je bit novovjeka filozofije početno, ali definitivno iskazana zapravo tek s Descartesom, i drugo, da je novovjekovlje doba krize što kulminira upravo u 20. stoljeću: »Sve su tradicionalne vrednote u krizi, sprema se golemi Umwertung. To je karakter Montaigneova i našeg doba.«²² Da su oba momenta filozofijski povijesno ujedinjena tek pojavom Descartesa, kao i uvid u pravu misaonu strukturu tih spoznaja, pripada poslijeratnom arsenalu teza i pravom teorijskom produblivanju u horizontu druge, mlađe generacije. No i u poslijeratnom je razdoblju premalo naglašeno, a u prijeratnom tako reći nikako, da teza o Descartesovoj filozofiji kao početku epohe »modernog doba« ima svoje mjesto u Hegelovoj periodizaciji povijesti filozofije, čineći bitan moment njene strukture, ujedno determinirana tom strukturom.

Teza o Descartesu kao presudnom početku misaonog novovjekovlja poslije dobiva pri rezimiranju prijeratnog razdoblja potvrdu i u popularnoj verziji hrvatske akademske, univerzitetske filozofije. Ali u tematiku krize ni ona se ne upušta eksplicitnije i ekstenzivno. Specijalnije temom krize bavit će se u to doba drugi autori. Osim opširnijih prijeratnih referiranja o Jaspersu (Julije Makanec) sa sustavnijim pretenzijama s predmetom krize bila je za vrijeme rata knjiga Stjepana Zimmermanna *Kriza kulture* (1942). Ne dodirujući uopće fenomene umjetnosti, suživši problematiku na moralističke i političke aspekte, a koncipirana kao apologija hrvatske nacionalističke državnosti, Zimmermannova knjiga ostaje s problemima jedino na tlu ideologije, bez konkretnih analiza, a kao politika bez adekvatnih socioloških, povijesnih i politoloških interpretacija.²³

Ideološku komponentu, međutim, nedopustivo je apstrahirati ako je riječ o problemima krize. Ma koje provenijencije bila. U tom pogledu možda je za međuratno razdoblje najinstruktivniji članak A. H. Žarkovića, *Kulturna kriza i ruralizam* (1934), dakle pogledi jednog od ozbiljnih kulturoloških ideologa i teoretičara Hrvatske seljačke stranke s pozivom na tradiciju nauke braće Radić. Bez obzira na pojednostav-

njeno i jednostrano, a i neargumentirano rješenje, ta kratka pronicavo pisana studija svojim je horizontom podignuta do — na žalost — i odviše ideologizirane, ali zato ipak ozbiljne problematizacije i analize društveno-povijesne situacije. Uz poznavanje i kritički komentar aktualne svjetske literature! Zanimljivo je pri tome da se Žarković u konstataciji krize na stanovit način suprotstavlja dominantnoj crti pesimizma. Suprotno tvrdnji da europskoj kulturi predstoji »propast« (Spengler) i »ništavilo« (Jaspers), prema Žarkovićevoj interpretaciji stoji tvrdnja: »Suvremeno doba je kulturna kriza, u kojoj propada stara epoha individualističke kulture, a rađa se nova socijalna kultura.«²⁴ Demokratska!

Radi potpunijeg uvida u intelektualni raster ideja između dva rata u nas, valja dodati još jednu informaciju: »Marijan Tkalčić, pedagoški pisac (u poslijeratnom razdoblju profesor estetike na zagrebačkom Filozofskom fakultetu, op. Z. P.), zastupa filozofiju 'dijalektičkog realizma' u kojoj je 'kriza' ishodišni pojam. Zbilja je nikada nedovršen proces stvaralaštva, obaranje gotovoga i težnja prema novome; *Pokušaj određenja filozofije*, 1920« (citirano prema: Kruno Krstić, *Filozofija u Hrvatskoj*, zbornik »Naša domovina«).

Na planu književnosti umjetnici su, između dva rata, začudo, umjereniji. U stanovitom smislu s užim spoznajnim područjem nastaju članci poput onih Nehajeva, Tina Ujevića i Stanislava Šimića, ili opet onih poslije iz mlađe generacije, poput nekih poetskih spoznaja Ive Kozarčanina i drugih. Bez teorijskih kompasu ostaju ti članci ponekad efektni eseji registrirajući samo simptomatične, indikativne fenomene; ili — epifenomene. Indicije, simptomi!

Posljednji esejistički fragmenti Nehajeva i previše pokazuju tragove artistskog aristokratizma ponesenog u novu situaciju kao nespretnan i nekoristan prtljag iz vremena Moderne. Nije nužno, a i promašilo bi meritum problema, inzistirati samo na nekoliko njegovih jednostranih tvrdnji, primjerice kad kaže: »Na žalost je odviše očita istina da je demokracija suton umjetnosti.« Od većeg je značenja inzistiranje na obječajama temeljnog karaktera: »Smisao

za umjetnost mrvi se, i strah nas je smrvit će se do kraja« (Nehajev, *Aforizmi o budućoj umjetnosti*, 1929). Ujevićeva shvaćanja iscrpljuju na tom planu dva glavna eseja: *Sumrak poezije* (1929) i kasnije *Izvori, bit i kraj poezije* (1934), literarno briljantni tekstovi ali, kao većina Ujevićevih eseja, usprkos erudiciji, samo s prividom misaonosti, a spoznajno »prekratka« i zapravo intelektualno siromašna. Tekstovi pak Stanislava Šimića nastavljaju časnu tradiciju hrvatske stilistike i moralistike, ali, ostajući na žalost jedino pri metodologiji porabe zdravog razuma, u nedostatku bilo kakve spekulativnosti ne nalaze pravih uporišta za orijentaciju. Na kraju onda kulminira samo duboka gorčina Kozarčaninova izvedena iz grubog neposrednog iskustva: »Lažu, koji kažu, da je tako moralo biti . . .« Kozarčanin s pozicija svoga mladenačkog idealizma pošteno gleda problemima direktno u oči; međutim, njemu još uvijek nedostaje zrelost, prodornost uvida u pravu strukturu zbilje, a dobrim dijelom i erudicija, pa su mu interpretativno-analitički zahvati također »prekratki«, mjestimice tragično, bolno naivni. Kreće se ili zastaje na žalost samo na razini psihosociopatske, moralističke i pomalo »salonsko«-kavanske kategorije taštine, zavisti, a uz to još nasjeda i onoj ne bez »lukavstva duha« u optičaj ubačenoj primitivnoj verziji »hrvatskog jala«. Sve to, naime, nije netočno, ali je preoskudan instrumentarij za razaranje malograđanskog horizonta. No ipak taj dragi odrasli, a nadasve talentirani dječak, koji je tako naivno i apsurdno izletio pred cijev karabina, oštrim okom nemilosrdno i precizno registrira kako zapravo stoje stvari: »Trebalo biti načisto s tim da *veći dio današnjeg društva književnosti ne traži*, da je spreman priseći na to i da to ne taji. On je uvjeren da su funkcije, socijalne i kulturne, a naročito političke (jer politiku jednostrano i neinteligentno tumači) književnosti u današnje vrijeme iluzorne, da je književnik parazit na društvenom organizmu, kojega će prije ili kasnije zbaciti sa sebe, te da *vrijeme u kome živimo, ne treba duhovnu kulturu*, nego treba reda, sportskih stadiona, električnih stolica i gostionica . . . Ljude su uznemirile sasvim druge brige, koje nemaju veze s pisanom riječju i nisu

suhoparne kao knjige.«²⁵ Literarno slika krize iz horizonta hrvatskoga privatnog i povijesnoga života kulminira u zasigurno najvišem dometu hrvatske književne prijeratne proze, one uoči samoga rata, u infernalno začaranom krugu Kozarčaninove novele *Tri gavrana i jedan čovjek*.

Međuratni susreti tradicionalnih umjetnosti, vlastito kazališta i književnosti, s pojavama modernih masovnih medija poseban su kompleks problemâ i reakcijâ, ne bez korelacijâ spram tematiziranja krize. Premda u međuratnom razdoblju za spomenuti kompleks nema većih sustavnih rasprava, broj tekstova koji zahvaća u novonastalu povijesnu aporiju nije malen. Odnedavno su razmatranja o novim medijima i u nas postala vrlo glasna, no strogo teorijskih radova nema, pa ni prikaza geneze problema. Zato je, za razliku od intelektualno sterilnih poslijeratnih navijačkih galama sedamdesetih godina našeg stoljeća, tek nedavno poduzet prvi sumativni, a dosad, čini se, osamljeni napor teorijskog historiografsko-interpretativnog otvaranja teme.²⁶

Na skiciranoj povijesnoj pozadini situacije domaćih tekstova koji tematiziraju krizu, Krležine se teze ocrtavaju i profiliraju znatno jače nego da su eksplicirane izolirano. Krležina polustoljetna ustrajnost aktualiziranja svijesti o krizi dobiva tako specifičan dignitet i težinu. A dodati je: puno svoje osvjetljenje prima iz jasno formuliranih poslijeratnih spoznaja.²⁷

4.

Što kaže poslijeratna teorija? Pri sastavljanju antologije teorijskih tekstova *Nova filozofija umjetnosti* (1972) njezin autor, Danilo Pejović, kao »gotovu stvar« zapravo samo rezimira da »ono, što je suvremenoj umjetnosti postalo problematično, više nije ovaj ili onaj stilski postupak, 'položaj umjetnosti u društvu' ili 'kriza publike', nego je to umjetnost sama kao takva postala upitnom«,²⁸ s tim da je bitnom karakteristikom »suvremene umjetnosti njezino progresivno obraćanje u tehniku«. ²⁹ Poslijeratno razdoblje nave-

liko uvažava Heideggerovo pitanje *Čemu pjesnici?* s konstatacijom propadanja u »oskudno vrijeme«, gdje i umjetnost šuti. Čak i ljudi poput Adorna, koje valja uzeti kao teorijske apologete moderne umjetnosti, a koji su u nas bili poznati relativno rano, ne mogu previdjeti dimenzije problema; s punom svijesću piše npr. kako je Brecht »iskusio nešto što se ne ograničuje na neki poseban medij: da *danas stvari stoje zlo za svaku umjetnost*; da čutimo kako tlo pod nogama podrhtava . . .«³⁰ Riječ je o kompleksu problema koji nužno ulazi u svaki bolji priručnik filozofije 20. stoljeća. Upozorivši tako da je već pri svršetku 19. stoljeća Dilthey nastojao teorijski zahvatiti u problem ondašnje — kako on kaže — »anarhije ukusa«, pisac vrlo informativnog priručnika *Suvremena filozofija*, (1952), Ludwig Landgrebe, upozorava kako »'anarhija ukusa' ima danas dublje razloge nego u vremenu Diltheyeve rasprave; ona (tj. anarhija) ne počiva na neslaganju estetičke teorije s faktički mjerodavnom umjetnošću, nego na tome da danas takve uopće nema, da je uopće sporna pretenzija umjetnosti da u današnjem tu-bitku igra neku bitnu ulogu.«³¹ Kratko i jasno: »Nije više problematično samo slaganje estetičke teorije s faktički postojećom i živom umjetnošću, nego je cjelina umjetnosti postala problematičnom.«³²

Teza o krizi nije bila samo trenutni odjek još perzistentnih trauma tek minulog drugog svjetskog rata, niti je mišljena kao neprilika stanovite situacije s nevoljama ove ili one regije svijeta. Ne. Teza je postavljena kao dijagnoza epohe. Zato ju nalazimo i dva desetljeća kasnije, primjerice, kod historičara estetike, opreznog Poljaka Wladislawa Tatarkiewicza: »Pojam umjetnosti danas je poljuljan ne manje od pojma lijepog. U 19. stoljeću izgledalo je da se estetički pojmovi počinju stabilizirati (govoreći na kantovski način) da počinju 'stupati na nepogrešivi put znanosti'. Međutim, u 20. stoljeću nastupa *kriza*! (Tatarkiewicz, *Historija šest pojmova*, »Završetak«, Warszawa 1975).

Uostalom, problem je isuviše bolan, a teza nije bizaran izuzetak. U svakom ozbiljnom duhovnom obzoru za nju znaju svi koji to hoće ili trebaju znati — osim ako nojevski ne guraju glave u pijesak. Nije eks-

kluzivnom tvrdnjom samo jedne filozofijske orijentacije ili tipa mišljenja. Javlja se iz različitih spoznajnih izvora i metodoloških perspektiva. Pedesetih je godina o tome u Hrvatskoj referirao Rudi Supek, autor, u čijim je tekstovima inače bilo polemičkih aluzija spram Krleže. Supekova rasprava *Psihologija modernizma* (1953), u knjizi *Umjetnost i psihologija* (1958), ima i ovu konstataciju: »Moderna se umjetnost razvija u znaku krize, krize građanskog društva, krize ideologije, krize humanizma, krize čovjeka, krize civilizacije, pa nužno i specifične krize same umjetnosti. . . Da je po srijedi kriza, o tome postoji gotovo apsolutna jednodušnost među povjesničarima i kritičarima moderne umjetnosti, kao što svjedoči o tome sastanak u Ženevi 1948. posvećen položaju i smislu moderne umjetnosti. . .« (str. 28.); s napomenom da »kriza nije na svim područjima umjetnosti podjednaka«.

Prigovori li tko kako je filozofija, već sama po sebi »apstraktna«, previše poopćila polazna pitanja udaljivši se od konkretnih manifestacija umjetnosti, valja mu zadovoljiti traženje svođenjem razmatranja na konkretan teren jedne od umjetnosti. Kako pak početno usmjeren interes pažnje ovih razmatranja egzemplificira slikarstvo, demonstrirati je pun opseg problema upravo na tom području. Tako reći paralelno s Krležinim tekstom o apstraktnom slikarstvu, dakle, u vrijeme još aktualnih kontroverzi, pojavilo se i u nas jedno izvorno, a dosad definitivno i neoboreno teorijsko projašnjenje situacije. Godine 1963. objavio je Vanja Sutlić briljantan tekst *Svjetovno-povijesne pretpostavke čiste umjetnosti*, misaono precizan izvod, koji filozofijski pogađa samu bit problema; izvod, na kakvom bi pozavidjela mnoga intelektualna metropola, da se pojavio u nekoj od njih umjesto u modernističkoj provinciji kakva je Zagreb. Sutlić ne polemizira protiv »apstraktne umjetnosti« nego naprotiv postavlja tezu kako je ona zapravo legitimna »umjetnost vremena, epohe«: »apstraktna umjetnost, naravno ukoliko nije puka moda, simulacija i kič, ukoliko nije pseudoumjetnost, *konsekventno je dovršavanje stare umjetnosti kao apsolutno čiste umjetnosti*«. ³³ Ali to je tvrdnja s obrazloženjem: kako i na koji

način? »U 'apstraktnoj umjetnosti' sabiru se razvojne mogućnosti novovjekovne umjetnosti uopće, umjetnosti kao produkta u smislu *naprave, sprave, stroja i postava*. Slavljeni proces 'autorizacije' umjetničkih djela, koji u novom vijeku dobiva kao emfaza 'stvaralaštva' neslućene razmjere, samo je eufemistički izraz za krajnje *subjektiviranje*, tj. *samopostavljanje*, za *tehnizaciju* umjetnosti u okviru tehničko-ekonomsko-ideologijskog svijeta u kojem, naposljetku, *anonimnost* opet, mada na sasvim drugim, 'organiske' zajednice lišenim pretpostavkama, počinje dominirati.«³⁴ Ono najnezaobilaznije, što se nikako ne smije previdjeti ni prešutjeti, nalazimo u okolnosti da je »umjetnost postala za nas danas jedan od indeksa naše suvremeno temeljno problematične, od iskonske povijesti ponajprije *ispražnjene*, desupstancijalizirane situacije«,³⁵ pri čemu »čak, štoviše, historijska geneza (te umjetnosti) samo dokumentira unutarnju mogućnost same umjetnosti kad je ova izgubila onu supstancijalnost i svjetovnu puninu koju je imala u velikim svojim epohama.«³⁶ U svom »radikalnom subjektiviranju« ostaje tada umjetnost još »samo postavka subjekta koji se« — u povijesnom sklopu subjektiviranja svega što jest — »identificira s bitkom. Rezultat ove identifikacije jest *blizina umjetnosti, koja ide do istovjetnosti, s tehnikom* . . .«³⁷

Ono što je u Sutlićevim izvodima najporaznije za umjetnost modernog doba koncentrira se oko uočavanja po tradicionalnu umjetnost fatalnog, ali očito nužnog zaključka o identificiranju tehnike i umjetnosti unutar povijesnog sklopa u kojem se nađoše obje komponente. Za samu pak umjetnost njena se »desupstancijalizacija«, to fatalno »ispražnjenje« u bitnom podudara s jednostavnim konstatacijama kako ni umjetnik, pa ni umjetnost sama, ukoliko podliježe označenim koordinatama, »nema više što reći«.

Što dakle pokazuje letimičan pogled u suvremenu, modernu teoriju i filozofiju, dakako, u njene relevantne, a ne tek modne misaone tijekove? Razaberive su korelacije i adekvatne korespondencije s obzirom na profil i glavne točke Krležinih kritičkih nazora o modernoj umjetnosti. Riječ je, naime, o pitanjima od epohalnog značenja, o uočavanju momenata povijes-

nog sklopa našeg doba, povijesne naše i duhovne sudbine koja je mnogo, mnogo dublja od žurnalističkih senzacija. Ukoliko se, dakle, i ne bi moglo — a ni trebalo — braniti, odnosno opravdavati svaku pojedinačnu Krležinu tvrdnju, ocjenu, afirmaciju ili negaciju, utoliko se više potvrđuje održivost temeljne pozicije — njen trajni aktualitet za još uvijek neapsolviranu našu epohu. A utoliko se, teorijom, potvrđuje i aktualitet Krležine pisane riječi, njegova opusa, kojem su njegove teze, uvijek zainteresirano, integralno konstitutivne. Na neočekivani način, upravo u momentima kad se u povijesnoj perspektivi otpisivao ili otpisuje aktualitet Krležinih shvaćanja, njih potvrđuje teorija i filozofija. Jednostavna istina, s nimalo jednostavnom, a još manje bezazlenom pozadinom, da nam umjetnost nema više što reći, ne može se mimoići nikakvom »formalizacijom« problema ni uvlačenjem u specijalizam strukâ, za koje doduše postoje specijalisti, ali do kojih na žalost najčešće ne dopire »apstraktnost« filozofije.

Nakon svih ekspertiza ostaje otvoreno pitanje zanijemjelosti umjetnosti, »onijemjelosti slike«, kako glasi naslov jednom Gadamerovu predavanju: *Vom Verstummen des Bildes*.³⁸ Drugu stranu te medalje, ili, bolje, model donekle sarkastičnog odgovora, vezanog uz sasvim određen tekst i metaforu, nalazimo u Matkovićevu *Heraklu*: »Sva sreća što su naši pjesnici slijepi.«³⁹

Krleža ne pripada onom najvećem broju hrvatskih pjesnika koji nikada nisu progledali. Naravno, danas je lakše znati kako iz okolnosti da se »umjetnost industrijalizovala« slijede također sasvim određene pojavne i praktične konzekvence, u koje se ne ulazi pri filozofijskim izvodima, no za koje ima dovoljno potvrda u Krležinim tekstovima. Nastojeći se svojim stvaralaštvom svim silama oprijeti osuđenosti na nijemost, i još više nadiranjju šutnje, šutnji, što nametnutoj što dobrovoljnoj, što onoj koja sa svijuju strana navaljuje kao povijesni trend, Krleža uz punu i budnu kritičku svijest ne želi zatvoriti oči pred spoznajom kako zapravo stoje stvari, znajući da ni sebe samoga ne može »uzvisiti« nad tu nimalo cvjetnu povijesnu praksu.

Neke bitne stvari ipak su izrečene. One su konstitutivne za naše doba i govore podjednako iz teorije s jedne i umjetničkog Krležina opusa s druge strane. Progovaraju kao aktualitet. Govore glasno još uvijek, premda se tako malo pravih glasova čuje iz onog što čini kreativni misaoni svijet i svijet umjetnosti našeg doba. Samo, zanima li to još uopće ikoga?

5.

Svi se ponašaju kao da ne primjećuju. Kao da nije istina ili je riječ o šupljoj frazi, o kavanskom paradoksu. Većina općinstva u Hrvatskoj, svi slojevi obrazovane i neobrazovane publike dvadesetog stoljeća zajedno sa speciesom tzv. intelektualaca — umjetnike i servisere »kulturnog sektora« da i ne spominjemo — svi se oni drže kao da nikada ništa nije rečeno. Pričinjaju se kao da doista nisu čuli. A i ono što tu i tamo kao moguća misao dopire do njih, čini se, smatraju ne treba vjerovati čak i onda kad to ima težinu teze da je riječ o produkciji smisla odnosno »industriji svijesti«. Tko da time razbija glavu, imamo valjda i prečeg posla! Kritičari zajedno s historiografima svih grana umjetnosti, novovjeke, osobito moderne, puni su elana i optimističkog aktivizma, ni trenu ne sumnjajuć da s poslom koji obavljaju možda nije sve sasvim O.K. Pa i mnogi teoretičari, profesionalni »mislioci« — jer je i mišljenje u moderno doba samo uža struka, specijalnost, a ne više kao u Descartesa na opće zadovoljstvo demokratski pravedno raspodijeljen »rad glave« — čak i mnogi teoretičari sliježu ramenima. Ako izostavimo papagaje, koji ponavljaju bez razumijevanja ono što su čuli, malo ih je s dovoljno intelektualne oštine razabiralo dimenzije problema i još ih je manje s moralnom dosljednošću eksponiralo dalekosežnost i potresnu mučninu situacije. Riječ je o domaćim prilikama — naravno.

A o čemu je zapravo riječ? O nečem što se odavno zna, o čemu se odavno govori: o krizi umjetnosti! Ti-

pična dijagnoza obzora kulture 20. stoljeća, stanje postupno i logično pripremljeno korak po korak devetnaestim stoljećem. Suprotno tome Krleža se nije ponašao kao da ništa ne zna ili ne vidi, odnosno kao da ga se ništa ne tiče. Duboko zainteresiran zauzeo je sasvim određen stav. Nije li možda ipak pripadao jednom prošlom vremenu?

Gdjegdje i danas još možemo naići na poneku zabrinutu rečenicu, no sve u svemu svijet nije propao i svi živimo dalje — kao da nitko ništa ne zna. Po svemu sudeći na djelu je tipična karakteristika načina opstanka zapadnoeuropskog čovjeka: od početka svoje misaone povijesti, od antike pa do nekih pravaca filozofije dvadesetog stoljeća, kritični su duhovi zapazili kako se u ljudskim životima sve zbiva kao da smrti — nema, kao da ništa, nitko i nikada ne umire. Međutim, samo se tek opsjenjivanju optimizmom površnosti može činiti kako je iz jednog ozbiljnog *memento mori* nužnom konzekvencijom mistifikacija egzistencije — ili odustajanje od života ili apsolutna relativizacija. Niski udarac toga brutalnog vitalizma pri svakom suptilnijem nastojanju prodiranja u problem *vremenitosti* ljudskog opstanka ipak ne samo što ne ukida, nego ne može ni zastrijeti »činjenicu« smrti. Egzistencijal. Ni onu bitnu »malu« razliku: što umire, i što nadživljuje i da li nadživljuje? Kako umire i kako, ukoliko uopće, traje dalje? Spoznaje, naime, mogu otkloniti infantilni nesuvisli aktivizam; istodobno: podjednako neugodne spoznaje ne opravdavaju pasivizaciju, nego iz negativiteta otvaraju prostore širih razmjera za iskušavanja neiskušanog kao potencijalno smislenog orijentiranja.

Palijativni postupci ne mijenjaju ništa u dijagnozi epohe: kriza umjetnosti ostaje kriza. Cijelo jedno područje ljudskog svijeta, cijeli jedan sloj i aspekt ljudskog bića kao ljudskog, jedan od konstituensa humaniteta, kompletna jedna sfera i komponenta povijesti dovedena je u sumnju i stavljena pod znak pitanja. Čini se da se gasi, nestaje, iščezava. Ono što je ostalo relikv je zalutalih iz davno prošlog vremena, nešto našoj epohi neprimjereno, a najvećim dijelom opsjena i podvala, patvorina i mistifikacija. I nikom ništa. »Uvek je tak bilo da je nekak bilo . . .«

Sva je prilika kako se od učestalog ponavljanja spoznaje aktualiteta krize i smrti umjetnosti, umjesto probuđenog interesa za novootvorene probleme, većina jednostavno navikla na tu vrstu konstatacije. Ljudi su sve ravnodušniji spram mnogo tragičnijih i statistički enormnijih oblika smrti uopće, zašto bi spram smrti umjetnosti bili zabrinutiji? Nije li to k tomu problem ljudi u »kulturnom sektoru«, tako reći cehovski, onih zaduženih i plaćenih za to — pa neka svatko brine o svom poslu. Uostalom, u onom »a možda i nije istina« da je umjetnost na umoru leži opravdanje za već uhodanu naviku — živjeti bez umjetnosti. Nevjerojatno, ali istinito. Upravo u povijesnom trenutku kada je barem za dio svijeta materijalna egzistencija zbrinuta, i kad je obilje zajedno s tehnikom otvorilo neslućene mogućnosti. Zar se obiljem u »društvu obilja« kompenzira nekadašnje obilje umjetnosti? Zar kakvo takvo funkcioniranje »kulturnog sektora« kompenzira »duhovni bitak«? ⁴⁰ Živimo li doista od rente? Ne više u suvremenosti koju kao budućnost oblikujemo iz tradicije, nego naprosto parazitski — od nasljedstva!?

Bit će ih koji dobronamjerno upozoravaju da činjenice govore suprotno! Zar nismo »umjetnošću« doslovce poplavljeni, okruženi u količinama kao nikada dosad u povijesti!? Uvjerenje što naivnima, nimalo naivno, još manje bezazleno, sugeriraju svi oni koji opravdavaju legitimitet suvremenog svijeta, zajedno s našim položajem u njemu i svime što se lako može iskalkulirati kao »naša budućnost«. Produkcije su enormne i stara se rukotvorna umjetnost, nekad savjesno doradenih, promišljenih i osmišljenih djela, doista industrijalizirala. Samo je li to još zaista umjetnost? Kad jest, a kada nije?

Postoje i apsolutno moderni tješitelji s pregršti »novih« argumenata. Ideolozi naših duhovnih (a neće biti manje ni materijalnih) sudbina dirljivo nas podsjećaju da se uzbuđujemo bezrazložno: jer ako je nešto na umoru i ako krize ima, onda je na umoru tradicionalna umjetnost i u krizi su naročito neke od njenih grana; novo vrijeme otvara nove mogućnosti, novi mediji zamijenili su stare. Kako progresistima progres ne može ne progresirati, napredovali smo do

toga da tradicionalnu umjetnost valja više ili manje uredno pohraniti u muzejska spremišta. Pa dok i u nas uzvišeni, a socijalno osigurani umjetnici, kad ne »stvaraju« za tržište, stvaraju direktno za muzej i tako po svom uvjerenju postaju povijest, dotle progresisti pakosno tvrde kako je osim dekorativnih i muzejskih funkcija ulogu nekadašnjih tradicionalnih umjetnosti preuzeo splet novih medija koji su, kako vidimo, u nesavladivoj ekspanziji, pa jedno zrno pijeska od zbirčice nekakvih pjesama ili kakva izložbica slika ne znače ama baš ništa u relaciji spram velebnih valova moćnog oceana planetarnog komuniciranja modernih masovnih medija. Samo pasatiistička i nostalgična duša još može cmizdriti da stvari stoje loše, kad one stoje zapravo bolje nego ikad. Tek je težište premješteno, i jedino treba biti dovoljno moderan, nekonzervativan, suvremen itd., itd.

Ali, stvari, ponovimo, nisu tako jednostavne, još manje bezazlene.

Ostavljajući po strani problem uzajamnih relacija odnosno utjecaja tradicionalne umjetnosti i modernih masovnih medija, kao i enormne razlike u mogućnostima difuzije ili recepcije, valja upozoriti — što se preučuje ili previđa — da i masovni moderni mediji podjednako podliježu krizi umjetnosti; ukoliko, naime, novi mediji aspiriraju na to da budu umjetnost. Drugim riječima, kad npr. film i televizija jesu umjetnost, tad je u njima nužno prepoznatljivo isto stanje kulture ili duha, ista sudbina duhovnog bitka kakva je dijagnostički relevantna za tradicionalne umjetnosti. Ono što masovne medije u realnim oblicima i programima »same po sebi« čini tako vitalnim i uspješnim — nije umjetnost. Kao i film, i televizija, u najvećem dijelu svojih golemih produkcija, ne došize rang umjetnosti. Kao mediji, oni načelno jesu i mogu biti umjetnost, ali oni to na žalost nisu većinom svih svojih programa, čak i specijalizirano »umjetničkih« ili onih »čisto« kulturnih. Najvećma stvaraju samo uspješan privid umjetnosti. Tradicionalnim umjetnostima, a ni umjetnicima, to ni u kojem slučaju ne daje pravo zauzeti stav uzvišene indiferentnosti — kao da ih se to ne tiče. De te fabula narratur — u oba slučaja. Ukoliko pak pitamo za teoriju, onda va-

lja konstatirati kako i one suvremene tvrdnje o nemogućnosti estetike i »smrti estetskog« (u nas npr. Danko Grlić) predstavljaju točno čitanje jedne povijesne zbilje; jedino je predznak takvih konstatacija suprotan onom kakav se čini njihovim autorima. Pojednostavnjeno rečeno: ne samo da umjetnost više nije lijepa, nego ni svijet više nije lijep — a u tome umjetnost ima svoju dionicu. No kao i uvijek, umjetnost je u biti produkt svoga vremena i njegova svijeta. Suvremeni je pak svijet doista lišen estetskog kao nečeg smisaonog — a upravo je ta insuficijencija, to pražnjenje, taj metafizički minus — problem.

»Životnost« modernih medija sasvim je drugo pitanje, prem oni »dobro prolaze« i zato što upadaju baš u taj od estetskog ispražnjen prostor. Budući da su, osobito radio, film i televizija, unaprijed u prednosti zbog mnogih posve izvanumjetničkih razloga, malo ih je briga za umjetnost. I to je sve. Film ili televizija naprosto ne moraju biti umjetnost, što ni najmanje ne znači da ih to diskvalificira. Tek valja znati razliku i o njoj zadržati punu i jasnu svijest. No baš zato što su prisutni u suvremenom svijetu s mnogo većim proporcijama od bilo koje duhovne, srodne ili samo slične produkcije više nego ikada dosad, moderni masovni mediji u isto tako velikim i grubim dimenzijama pokazuju pravo stanje stvari. U njihovu »izrazu« stupanj je realizma nenadmašiv, no i stupanj iluzionizma o dokumentarnoj vjerodostojnosti nikad u povijesti umjetnosti nije bio veći. Utoliko je podjednako na oba plana otvoreno polje pravoj umjetničkoj imaginaciji, ali, dakako, i opsjevnarstvu. Ono prvo je, na žalost, realizirano vrlo rjetko.

Ako je dakle u kompleksu problema o krizi umjetnosti što prigovoriti Krleži, onda to nije sama teza o krizi, nego činjenica što se nije s tako velikom strašću i tako ekstenzivno kao u slučaju slikarstva, kazališta ili književnosti angažirao na planu modernih masovnih medija. Ipak: bio je fasciniran radiofonijom, o filmu je imao izdiferencirano stanovište, a televiziju je uglavnom samo spomenuo — ne bez sarkastične svijesti o njenoj pragmatičkoj nenadmašivosti. Uostalom, razlika između kritičnosti spram tradi-

cionalnih umjetnosti i one spram novih medija više je u radijusu djelovanja, kvantitativna, nego u karakteru... što ne smije biti zanemareno. Ali kritike u oba slučaja pogađaju »isto«. Samo im radijus i oštrinu, efikasnost, treba povećati — uz kvalitativne specifičnosti.

Živeći epohu filma razumljivo je što će o tom sredstvu masovnih komunikacija — kao jednom od potencijalnih, ali doista mogućem i moćnom nosiocu modernoga objektivnog duha — Krleža povremeno iskazati svoje mišljenje. Ne razrađujući predmet u pojedinostima on u prijeratnom razdoblju za film identificira karakter industrije, zadržavajući pravo distinkcije u kvaliteti. Tako ide vremenski paralelno, a u stanovitom smislu čak ispred frankfurtske škole u tezama o »kulturnoj industriji«, a posebno ideološkijskom karakteru te industrije. Za Krležu je već 1934. film »opasna crno-bijela, od celuloidnih sjena i svjetlosti satkana tajlorizacija društvene laži, čarobna lampa najunosnije ljudske samoobmane«, a da na kraju, kasnije, 1971, ipak ne poriče načelnu mogućnost da se »audio-vizuelna senzacija pretvara doista u doživljaj mnogo plastičniji nego što se može postići isključivo samo lektiranjem nekog beletrističkog motiva kad ga čitaju laici«. ⁴¹ Jer koliko god nove probleme ne mogu do kraja osvjetliti stare spoznaje, ipak valja kritički početi od zatečenih, dosegnutih spoznaja. Stoga osvjetljivanje novih medija pomažu i neke »stare« spoznaje; i sociološke i estetske. A da je funkcioniranje njihovih modela Krleža počeo razabirati vrlo rano, i vrlo mlad, simbolički svjedoči njegova novela *Veliki meštar svijeta hulja*. ⁴²

Načelo uspjele i neuspjele sugestivnosti ostaje i u modernim medijima, pa je zato i unutar te dihotomije moguća potpodjela: uspjela sugestija ne mora još biti umjetnička, no da bi bila umjetnička mora biti uspjela u svojoj sugestivnosti. Zašto, međutim, ono što se nastoji podmetnuti kao umjetnost unutar novih medija, ili, još pretencioznije, svi oni slučajevi u kojima se medije same, kao takve, podmeće kao umjetnost, zašto se dakle te tvorevine i pojave lišene sugestije umjetničkog digniteta, kao i umjetnost uopće, nužno dijagnosticiraju krizom, reći će nam teoretičari

novih medija. Na primjer kad Hans Magnus Enzensberger, autor pojma »industrija svijesti«, komentira ključnu tezu najglasovitijeg teoretičara masovnih medija Mc Luhana: »Rečenica 'medij je poruka' prenosi još jednu poruku, koja je međutim mnogo važnija. Ona nam govori da buržoazija zaista ima sva moguća sredstva na raspolaganju da nam nešto saopći, ali da nema ništa više da nam kaže. Ona je ideološki sterilna.«⁴³ Bez ustezanja mogao bi se ideologijskom dodati umjetnički, estetički sterilitet. Uz napomenu: previše je svojevrijedno pripisati ovako paušalno nevolju sredstava modernog komuniciranja jedino jednom neodređenom pojmu buržoazije. Gdje, kada, kako, koja buržoazija? I ne pojavljuju li se srodne krize za ostale imaoce ili upravljače novih medija? No to nije predmet ovog razmatranja. Poanta je u onom »nemati ništa više reći«. — Nije li to upravo identičan izraz krize za tradicionalne umjetnosti o kojima je govorio Krleža, kao i za moderne medije i sredstva komunikacija, i kad nisu, a još više kad jesu ili bi barem htjeli biti umjetnost? Dakako, na različite načine, no ipak, nije li to ista oznaka iste epohe?

BILJEŠKE

ESTETIKA SREDNJEGA VIJEKA

- ¹ CURTIUS, Ernst Robert, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*; s njemačkog preveo Stjepan MARKUŠ, s izvornikom usporedio i redigirao Tomislav LADAN, MH, Zagreb 1971, str. 423 (Excursus II).
- ² Ekstenzivnije izlaganje pod naslovom *Propozicije istraživanja estetike srednjeg vijeka* emitirano je kao prva od dviju emisija o estetici srednjega vijeka na III programu Radio-Zagreba 4. studenog 1977. (Drugu emisiju 5. studenog sačinjavao je tekst ovdje objavljenih konkretnih istraživanja.)
- ³ KARAMAN, Ljubo *Pregled umjetnosti u Dalmaciji, od doseljenja Hrvata do pada Mletaka*, MH, Zagreb 1952, str. 36.
- ⁴ Op. cit., str. 37.
- ⁵ Op. cit., str. 25. — Kurziv u tekstu Zlatko Pošavac.
- ⁶ FALIŠEVAC, Dunja, *Načela kompozicije u djelima hrvatske srednjovjekovne proze*. »Dometi«, Rijeka IX/1976, br. 12, str. 6. Vidjeti također: Dunja FALIŠEVAC, *Hrvatska srednjovjekovna proza*, književno-povijesni pregled, Radovi zavoda za slavensku filologiju, Zagreb 1976, knjiga 14. Kao cjelina u knjizi Dunja FALIŠEVAC, *Hrvatska proza srednjega vijeka*, književno-povijesne i poetičke osobine, Znanstvena biblioteka Hrvatskog filološkog društva, sv. 10, Zagreb 1980.

- ⁷ HERCIGONJA, Eduard, *Srednjovjekovna književnost*, Povijest hrvatske književnosti, knj. 2, Liber-Mladost, Zagreb 1975, str. 38. U metodološkom pogledu Hercigonja se poziva na J. LOTMANA i R. WELLEKA. — Napomenu i citat o KOMBOLU ne valja shvatiti pogrešno: riječ je o korekciji metodologije koju je Kombol primjenjivao s određenim konzekvencijama, a ne o osudi (briljantno pisane i dragocjene KOMBOLOVE knjige *Povijest hrvatske književnosti*. — Usporediti HERCIGONJA, citirano djelo, str. 208—209. O problematiki pristupa i metodologije kao suma svega dosad urađenog nezaobilazno je djelo Eduard HERCIGONJA, *Nad iskonom hrvatske knjige*, Zagreb, 1983. — Za probleme na području glazbe i muzikologije osim J. Andreisa još konzultirati Koraljka KOS, *Geschichte, Stand und Perspektiven der Forschungen zur Mittelalterlichen Kirchenmusik in Kroatien*, International Reviews of the Aesthetic und Sociology of Music, Zagreb 1975, broj 2, str. 289—306. U novije vrijeme znatna obogaćenja u radovima dra Mihe DEMOVIĆA. — Za područje kazališta konzultirati ediciju *Dani hvarskog kazališta*, osobito prva dva sveska. Moderna je i sustavna specijalistička studija s obilnom bibliografijom knjiga Francesco Saverio PERILLO, *Hrvatska crkvena prikazanja* (preveo autor), Split 1978; *Pogovor* napisao Nikica KOLUMBIĆ, također specijalist hrvatske književne medijevalistike. Za likovno područje, osim već navedenih djela i odgovarajućih mjesta u *Enciklopediji Jugoslavije*, posebno u *Likovnoj enciklopediji* (pod Hrvatska), vidjeti članak Tonko MAROVIĆ, *Dugo pamćenje, medijevalne likovne teme Miroslava Krleže*, »Kolo«, Zagreb VI/CXXVI/1968, br. 7, str. 36—41. Za raniju plastiku, a djelomice i arhitekturu, vidjeti mapu *Starohrvatska baština*, Uvod (str. V—XIX) Stjepan GUNJAČA; kataloška obradba Dušan JELOVINA (s informacijama i literaturom za svaki reproducirani objekt); fotografija i likovna obradba Mladen GRČEVIĆ; Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1976.
- ⁸ STROHAL, Rudolf, *Hrvatska glagolska umjetna knjiga*, Braća Hrvatskog Zmaja, svezak XXVII, preštampano iz časopisa »Hrvatska prosvjeta«, 1914, broj 6 i 7; isti autor, sustavno i opširnije: *Hrvatska glagolska knjiga*, Zagreb 1915., pp. 244.

- ⁹ FRANGEŠ, Ivo, *Pred stoljećima hrvatske književnosti*, PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, predgovor, str. VIII.
- ¹⁰ POSAVAC, Zlatko, *Estetika humanizma hrvatskih latinističkih pjesnika 15. i 16. stoljeća*, »Forum«, Zagreb XVI/1977, br. 6, str. 972—984.
- ¹¹ KRSTIĆ, Kruno: *Počeci filozofije u Hrvatskoj*, tekst čitan na simpoziju HFD-a 1968; prvi put objavljen u časopisu »Kolo« 1968, br. 5, zatim u *Prilozima za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, Zagreb 1975, br. 1—2.
- ¹² PAVIĆ, Armin, *Regule Sv. Benedikta*, Starine JAZU, Zagreb 1875, knj. 7, str. 114—115; također OSTOJIĆ, *Benediktinci u Hrvatskoj*, III, Split 1965.
- ¹³ Kolunićev zbornik, hrvatski glagolski rukopis od godine 1486, Djela, JAZU, knj. XII, Zagreb 1892; predgovor VALJAVAC; citirano mjesto str. 30.
- ¹⁴ *Regule sv. Benedikta*, citirano prema PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 102—103. Knjigu 1 PSHK priredili: Vjekoslav ŠTEFANIĆ i suradnici Biserka GRABAR, Anica NAZOR i Marija PANTELIĆ.
- ¹⁵ HERCIGONJA, Eduard, *Srednjovjekovna književnost*, Povijest hrvatske književnosti, knj. 2, Liber-Mladost, Zagreb 1975, str. 197 (parcijalno citirano).
- ¹⁶ KOŽIČIĆ, Šimun (oko 1460—1536), Zadrani, biskup modruški, iz predgovorne posvete u *Knjižici od žitija rimskih arhijerejev i cesarov*, Rijeka 1530—1531. Citirano prema PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 86.
- ¹⁷ Op. cit., l. c.
- ¹⁸ KOMBOL, Mihovil, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, II izdanje, Zagreb 1961, str. 33. — O Jeronimu vidjeti zanimljiv paragraf u knjizi Ernst Robert CURTIUS, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb 1971, str. 78.
- ¹⁹ *Septem artes liberales*, sedam slobodnih umjetnosti (umijeća), bilo je podijeljeno u dvije grupe, (1) *trivium*: gramatika, retorika i dijalektika, te (2) *quadrivium*: aritmetika, muzika, geometrija i astronomija. Za izvorno značenje i pouzdanu sažetu informaciju o *septem artes liberales* kao sustavu znanja (ili znanosti) vidjeti Joachim RITTER, hrsgb, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1., Darmstadt 1971, str. 532—534.

- ²⁰ *Život sv. Katarine*, citiran prema PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 276. — Kurziv u citatu Z. P.
- ²¹ ZORANIĆ, Petar, Ninjanin, *Planine*, Venecija 1569. — Istodobnost s prijepisom Gverine TIHIĆA potječe otud što je rukopis *Planina* dovršen 1536. Vidi u PSHK, knj. 8, str. 154. »Una scientia in septem artes liberales divisa undique irrigatur«; Jedno se znanje (tj. jedna znanost, op. Z. P.) podijeljeno u sedam slobodnih umjetnosti natapa sa svih strana.
- ²² Referirao na IV simpoziju iz povijesti znanosti, Zagreb 1981 (zbornik 1982—1983), Vinko VELNIĆ. Vidjeti također Žanko DADIĆ, *Povijest egzaktnih znanosti u Hrvata*, I. Zagreb 1982, str. 34—35.
- ²³ *Život sv. Katarine*, citirano prema PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 275. — Kurzivi u citatu Z. P.
- ²⁴ Citirano prema *Povijest hrvatske književnosti*, sv. 2, Eduard HERCIGONJA, *Srednjovjekovna književnost*, Liber-Mladost, Zagreb 1975, str. 34.
- ²⁵ U pogledu interpretativne metodologije vidjeti osobito članak Dunja FALIŠEVAC, *Načela kompozicije u djelima hrvatske srednjovjekovne proze*, »Dometi«, Rijeka IX/1976, br. 12; također Eduard HERCIGONJA, *Nad iskonom hrvatske knjige*, Zagreb 1983 (zbirka studija).
- ²⁶ *Dundulovo videnje*, PSHK, knj. 1, 1969, str. 219.
- ²⁷ *Prepiranje duše i tijela* (Visio Philiberti, tj. Videnje svetoga Bernarda), citirano prema PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 226. — Kurziv u citatu Z. P.
- ²⁸ SMERDEL, Ton, smatra kategoriju antičke »katarze« prisutnom i u srednjem vijeku, samo s drukčijom interpretacijom (kao »purificatio«).
- ²⁹ O mijeni pojma *Speculum* vidjeti K. E. GILBERT and H. KUHN, *A History of Esthetics*; u prijevodu, izdanje Beograd-Sarajevo 1969, *Istorija estetike*, glava VI, str. 139—141. — Za rukopis pod naslovom *Zrcalo seu speculum illyricum*, dovršen 1445, R. STROHAL je pisao: »Na žalost nije ovaj rukopis za danas jošte proučen.«
- ³⁰ Citirano prema Eduard HERCIGONJA, *Srednjovjekovna književnost*, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 2. — Hercigonja ne bez razloga stavlja taj tekst kao motto svojoj knjizi na str. 10. — Kurziv u citatu Z. P.

- ³¹ *Poljički zbornik I*, Zagreb 1968, str. 53. — Usporedi, također, izdanje JAZU: Monumenta historico-iuridica Slavorum Meridionalium, Paris I, Vol. IV, *Statuta lingue Croatica conscripta*, 1890.
- ³² Negativan odnos u srednjem vijeku prema glumcu, pa otud onda izvedeno i prema glumi općenito, ne smije biti shvaćen kao da se proteže na cijelo svjetovno područje ove vrste, makar ga se i ograničilo na zabavu, tj. kao da bi bio pozitivan samo ako je riječ o izvodiocima prikazivanja, mirakula, prenja itd, dakle samo u izvedbi nabožnih tekstova. Novije istraživanje doista je urodilo drugačijim spoznajama, a od budućih je očekivati i šira i još preciznija određenja. Usporediti zasad Zlatko POSAVAC, *Ars histrionica*, (*umijeće, umjetnost i gluma kao predmet estetičke refleksije hrvatskih srednjovjekovnih tekstova pisanih narodnim jezikom*), u zborniku Dani hvarskog kazališta, Split, 1984, str. 116—132. Kao rezultat pomnijovog proučavanja nekih inače već poznatih tekstova studija utvrđuje postojanje iskaza o sekulariziranim oblicima izvodilaštva i glume, o zabavama koje uključuju glumu, zajedno s popustljivim odnosom crkve prema njima u moralističkoj ocjeni; ta ocjena, naime, očito nije bila nužno i generalizatorski posve negativna, nego, identično shvaćanjima u ostaloj Europi, u augustinskoj tradiciji nalazi modalitete tolerancije.
- ³³ *Pritač* (ot slavića), iz *Fiziologa*, PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 342. Komentar spominje da fragmente *Fiziologa* sadrže i Petrisov glagoljski zbornik (1468) i Akademijin zbornik (IV a 48), sa svršetka 15. stoljeća.
- ³⁴ STEFANIĆ, Vjekoslav, *Hrvatska pismenost i književnost srednjeg vijeka*, PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 3—62, osobito navedeni primjeri str. 51—52; citat iz uvoda na str. 412.
- ³⁵ Op. cit., str. 51.
- ³⁶ Za razliku od primjera što nesumnjivo pripadaju književnosti srednjeg vijeka postoje i znatno kasniji zapisi koje očito nije prikladno — ni kao književnost ni kao svjetonazor — po svaku cijenu svrstavati u srednjovjekovlje. Tako su npr. latinicom pisani stihovi u Osorsko-hrvatskoj pjesmarici (oko 1533) već tipična barokna struktura ili barem evidentan barok in statu nascendi; versifikatorski čak i ne baš mnogo nespret-

niji od mnogih kasnijih baroknih stihotvora. Budući pak da postoje slični *glagoljski* zapisi iz istog doba (prema PSHK, knj. 1, str. 414), možda, uz dovoljan oprez, svu glagoljicom pisanu književnost ne bi paušalno trebalo interpretativno kvalificirati samo kao srednjovjekovnu nit kad je kasnija ograničiti samo na crkvenu.

³⁷ *Pisan na spominutje smrti*, glagoljski zbrnik, Arhiv JAZU IV, a 92, f 133. Objavio Rudolf STROHAL, *Zbirka starih hrvatskih crkvenih pjesama*, Zagreb 1916. Citirano prema PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 412. U jezičnom je komentaru navedeno: vidući = znajući (str. 412, bilješka 8).

³⁸ *Zač mi tužiš, duše*, iz glagoljskog Pariškog kodeksa (M. Slave 11), citirano prema PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 368. — Pjesma ima na početku neku vrstu upute »Poj željno« koja sadrži estetsko-emocionalnu kvalifikaciju. Komentari tumače: Pjevaj lijepo, osjećajno (bilješka na istoj strani).

³⁹ Citirano prema Eduard HERCIGONJA, *Kajkavski elementi u jeziku glagoljaške književnosti 15. i 16. stoljeća*, »Croatica«, Zagreb IV/1975, br. 5, str. 248.

⁴⁰ *Razgovor meštra Polikarpa sa smrću*, prema Petrisovu zborniku, glagoljskom rukopisu iz 1468; postoje i druge verzije (vidi Rudolf STROHAL, *Stare hrvatske apokrifne priče i legende*, Bjelovar 1917; citiran prema PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 227).

⁴¹ HERCIGONJA, Eduard, *Srednjovjekovna književnost*, Povijest hrvatske književnosti, Liber-Mladost, Zagreb 1975, knj. 2, str. 115.

⁴² *Lucidar* je, kažu eksperti, preveden prvi put na hrvatski vjerojatno u 15. stoljeću. Postoje dva sačuvana glagoljska rukopisa: u *Petrisovu zborniku* iz 1468. i *Žgombićevu zborniku* iz prve pol. 16. stoljeća (tekst verzije Žgombićeva zbornika objavio MILČETIĆ u *Starinama*, JAZU, br. 30). TIHIČEV je prijepis tekst jednog prijevoda (s talijanskog) »mlađe i kraće redakcije Honorijeva latinskog *Elucidariuma*« (V. Stefanić); to je lijep rukopisni primjerak iz 1533, koji je otkrio Benko HORVAT, u znanost uveo Rudolf STROHAL, a pristupačnim učinio Stjepan IVŠIĆ (*Starine*, JAZU, Zagreb 1949, knj. 42). — Korištenje teksta *Lucidara* u prijepisu Gverine TIHIČA ima dakako istodobno svoje nedostatke i

prednosti. Budući da su glagoljicom pisane verzije starije, bit će ih potrebno komparativno elaborirati. TIHIČEV je pak zanimljiv jer donekle, osim prolongiranja tradicije, anticiptira i akceptira novu epohu.

⁴³ MILČETIĆ, Ivan, *Hrvatski Lucidar*, Prirozi za literaturu hrvatskih glagoljskih spomenika, III, *Starine*, JAZU, knj. XXX, Zagreb 1902, str. 299. — Riječ je o tekstu iz *Biblije*, Stari zavjet, Knjiga o Postanku (»Knjiga Proroka«), 4, 20—21., (u zagrebačkom izdanju iz 1968. na str. 3). Važno je upozoriti da će isto mjesto početkom 19. stoljeća citirati Matija Petar KATANČIĆ, u svojoj *De poesi Illyrica libellus*, sada original i prijevod Osijek 1984, str. 12. i 115.

⁴⁴ *Lucidar*, 1533, I, 2, M (prijepis Gverina TIHIČA); *Starine*, knj. 42, Zagreb 1949 str. 126. U tijeku narednog razmatranja tekst uvijek citiran prema istom izdanju — riječi *Lipost*, *Lipota*, *Lip*, *-a*, *-o*, kurziv Z. P.

⁴⁵ *Lucidar*, XXIV, 1, str. 168.

⁴⁶ Op. cit., VII, 1 i 2, str. 140 — Kurziv u citatu Z. P.

⁴⁷ Op. cit., LXXIX, 2, M, str. 241.

⁴⁸ Op. cit., LXXIX, 1, M, str. 241.

⁴⁹ Op. cit., LXXXVIII, 5, M, str. 253.

⁵⁰ Op. cit., V, 17, M, str. 146.

⁵¹ Op. cit., XXXI, 3, M, str. 181.

⁵² Op. cit., V, 31, M, str. 138 — Kurziv u citatu Z. P.

⁵³ Op. cit., LXXXVII, 5, M, str. 251—252.

⁵⁴ HUIZINGA, Johan, *Jesen srednjeg vijeka*, s njemačkog preveo Drago PERKOVIĆ, izdanje Matice hrvatske, Zagreb 1964, drugo poglavlje, str. 29—54.

⁵⁵ Op. cit., str. 29.

⁵⁶ ŠTEFANIĆ, Vjekoslav, *Hrvatska književnost srednjega vijeka*, PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 14.

⁵⁷ *Slovo svetoga Anselma*, iz *Petrisova Zbornika*, citirano prema Eduard HERCIGONJA, *Srednjovjekovna književnost*, Povijest hrvatske književnosti, knj. 2, Liber-Mladost, Zagreb 1975, str. 397. — Riječ »Ljepota« spacionirao Z. P.

⁵⁸ FANCEV, Franjo, *Vatikanski hrvatski molitvenik i dubrovački psaltir*, dva latinicom pisana spomenika hrvatske proze 14. i 15. stoljeća, JAZU, Zagreb 1934.

- ⁵⁹ KRLEŽA, Miroslav, *Glagoljaši*, 1919; citirano prema *Panorama pogleda, pojava i pojmova*, 1975, sv. 2, str. 327, fragment 82; prvi put objavljeno *Iz davnih dana (1916—1919)*, »Forum«, Zagreb XI/1972, knj. XXIII, br. 3.
- ⁶⁰ ŠUFFLAY, dr Milan, *Starohrvatska baština iz prado-
movine*, »Hrvatska Revija«, Zagreb III/1930, broj 1, str. 54—55.
- ⁶¹ HADŽIJAHIĆ, dr Muhamed, TRALJIĆ, Muhamed i ŠUKRIĆ, mr Nijaz, *Islam i Muslimani*, Sarajevo 1977, poglavlje II, *Prvi susreti s Islamom na Balkanu*, str. 20—21; usporediti primjerice još Josip HORVAT, *Kultura Hrvata kroz 1000 godina*, Zagreb 1980, sv. I, str. 81—85 i bilješke na str. 414.
- ⁶² EVANS, Joan (hrsgb), *Blüte des Mittelalters, Die Welt der Ritter und der Mönche*, Droemer Knaur Verlag, München — Zürich — London 1980 (copyright i prvo izdanje 1966), str. 139.
- ⁶³ Svjetska medijevalistika ne izostavlja važnost udjela Hermana Dalmatina, što je moguće vidjeti i u knjizi prevedenoj kod nas: Jacques LE GOFF, *Intelektualci u srednjem vijeku*, Zagreb 1982 (Paris 1957); o Hermanu Dalmatinu iscrpnije kod nas Franjo ŠANJEK, *Herman Dalmatinac, pisac i prevodilac znanstvenih djela iz prve polovice XII. stoljeća*, »Croatica Christiana«, Zagreb 1979, br. 3, str. 108—123; također Franjo ŠANJEK, *Doprinos Hermana Dalmatina zbližavanju arapske i evropske znanosti na Zapadu u XII. stoljeću*, Zbornik radova IV simpozija iz povijesti znanosti (srednji vijek), Hrvatsko prirodoslovno društvo, Zagreb 1983 (simpozij održan 23—25. XI 1981). Za estetički aspekt (glazba!) vidjeti u istom zborniku prilog Stanislava TUKSARA.
- ⁶⁴ Zapis žakana Broza KOLUNIĆA na kraju *Korizmenjaka* 1486, citiran prema ŠTEFANIĆ, PSHK, knj. 1, Zagreb 1969, str. 33.
- ⁶⁵ Op. cit., 1. c; također i u knjizi Eduard HERCIGONJA, *Srednjovjekovna književnost*, Povijest hrvatske književnosti, knj. 2, Liber-Mladost, Zagreb 1975.

ESTETIKA RENESANSE

- ¹ Prvi pregled hrvatske renesansne filozofije dao je u svom nastupnom rektorskom govoru dr Franjo pl. MARKOVIĆ, 1881 (objavljenom 1882), gdje se nalaze i neki podaci važni za historiju estetike u Hrvata, koju Marković na žalost nije obradio posebno i opširnije. U istom smislu važan je informativni pregled što ga je u zborniku »Naša Domovina« objavio Kruno KRSTIĆ.
- Prvi sumarni pregled o hrvatskoj renesansnoj estetici autor je ove knjige objavio kao rezultat vlastitog izvaninstitucijskog istraživanja u časopisu »Kolo«, Zagreb 1968, broj 10; Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata, I. O Gučetiću* vidjeti monografiju Ljerke ŠIFLER, *Nikola Vitov Gučetić*, Zagreb 1974, i Zlatko POSAVAC, *Platonistički dijalozi u Trstenu*, »Republika«, Zagreb XXXII/1976, br. 7—8; o Monaldi ju još uvijek je najiscrpnija studija Franjo JELASIĆ, *Miho Monaldi »Irena iliti o ljepoti«*, Zagreb 1909. U novije vrijeme tiskana je monografija koja obuhvaća sav njegov rad. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi, ličnost i djelo*, Odjel za povijest filozofije Centra za povijesne znanosti u Zagrebu, Zagreb 1984; o estetici Franje Petrića, točnije o poetici, prvi ekstenzivno piše Milivoj ŠREPEL, 1892; a danas je najinformativnija i najpreglednija rasprava Ivan LOZICA, *O Petrićevoj Poetici*, »Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine«, god. VI, 1980, br. 11—12; također i nekoliko članaka Ljerke ŠIFLER prije toga u »Forumu«, kao i u »Prilozima«, 1977, br. 5—6. O Matiji Vlaciću vidjeti veliku monografiju Mijo MIRKOVIĆ, *Matija Vlacić Ilirik*, JAZU, Zagreb 1960; zatim Zlatko POSAVAC *Umijeće interpretacije — put k razumijevanju*, »15 dana«, Zagreb XVIII/1975, br. 8; također Vladimir FILIPOVIĆ, *Matija Vlacić kao začetnik suvremene hermeneutike i strukturalizma*, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, 1975, br. 1—2 (vidjeti također i br. 3—4). Za Flaciusa još vidjeti Željko PURATIĆ, *Prvi latinski polemički spisi Matije Vlacić Ilirika*, »Dometi«, Rijeka XVI/1983, br. 1—2—3, str. 179—183. Pregled renesansnih estetičkih teorija za područje glazbe Stanislav TUKSAR, *Hrvat-*

- ski renesansni teoretičari glazbe, Zagreb 1978; za područje ostalih grana umjetnosti nemamo specifičnih pregleda domaćih teorijskih napora. — Za latinističku (umjetničku) književnost vidjeti Zlatko POSAVAC, *Estetika humanizma hrvatskih latinističkih pjesnika*, »Forum«, Zagreb XVI/1977, br. 6. Najvažniji za nas do sada poznati autor islamske kulturne sfere Hasan KAFIJA PRUŠČAK, Izabrani spisi; Uvod, prijevod i bilješke Amir LJUBOVIĆ i Fehim NAMETAK; predgovor Sulejman GROZDANIĆ; Sarajevo 1983. — Specijalistički zainteresirani čitatelj naći će ostale podatke o dosadašnjim istraživanjima u netom navedenoj bibliografiji.
- ² TOMASOVIĆ, Mirko, *Prvi hrvatski pisac »svjetskog glasa«*, »15 dana«, Zagreb XXVI/1983, br. 1—2, str. 33—37; prikaz Marulićevih latinskih djela i prijevoda, s izborom iz novije bibliografije. O Maruliću općenito vidjeti osim standardnih povijesnih pregleda i knj. 4 u PSHK, Zagreb 1970, u novije vrijeme Marin FRANICEVIĆ, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb 1982, a s katoličkog stanovišta dr Bono VI. LEKIĆ, *Život i djelo Marka Marulića, moralno-tehnološki osvrt*, »Dobri pastir«, Sarajevo XXIV/1974, sv. I—IV, str. 147—191.
- ³ Na temelju komentara uz 15. i 16. stih *Judite* u knjizi Marko MARULIĆ, *Plavca nova*, Split 1971, str. 48. Također PSHK, knj. 4, Zagreb 1970, str. 41.
- ⁴ JEŽIĆ, Slavko, *Hrvatska književnost*, Zagreb 1944, str. 73.
- ⁵ MARULIĆ, Marko, *Judita (1501), Venecija 1521*; svi navodi prema knjizi *Zbornik proze XVI i XVII stoljeća*, PSHK, knj. 11, Zagreb 1972; isto PSHK, knj. 4. Originalan tekst dostupan u fotokopijskom izdanju JAZU, Zagreb 1950.
- ⁶ BOŠKOVIĆ, Ivan, *Marko Marulić i glazba*, u povodu 450. obljetnice smrti; »Marulić«, časopis za književnost i kulturu, Zagreb VII/1974, br. 4 (kolovoz), str. 1—10.
- ⁷ MARULIĆ, Marko, *Dobri nauci*, citirano prema »Plavca nova«, Split 1971, str. 124, stih 631—632.
- ⁸ MARULIĆ, Marko, *Spovid koludric od sedam smrtnih grihov*, PSHK, knj. 4, Zagreb 1970, str. 178 stih 483—484.

- ⁹ MARULIĆ, Marko, *Suzana*, u PSHK, knj. 4, Zagreb 1970, str. 125, stih 766—767.
- ¹⁰ Važnost kontinuiteta srednjovjekovne kulture u renesansi naglašava A. Hauser, s tim da početke renesanse pomiče u 13. stoljeće. Usporedi Arnold HAUSER, *Socijalna historija umjetnosti i književnosti*, u prijevodu, izdanje Beograd 1962, knj. I, dio V, poglavlje prvo: *Pojava renesanse*, str. 259—270. U knjizi K. E. GILBERT and H. KUHN, *A History of Estetics*, Indiana University Press, Bloomington, izdanje 1954, str. 167; u beogradskom prijevodu str. 143. (Vidi citirana mjesta u uvodu ovog dijela.) — Osim toga valja imati na umu da bi slika tog razdoblja vjerojatno izgledala drukčije da su sačuvana sva djela iz toga doba. Prikazivači renesansnog razdoblja upozoravaju kako su naši pjesnici sami uništili mnogo pjesama »u prvom redu zbog različitih ideoloških kriza«, kao što kaže Rafo BOGIŠIĆ u predgovoru za *Zbornik stihova XV i XVI stoljeća*; PSHK, knj. 5, Zagreb 1968, str. 11.
- ¹¹ PEDERIN, Ivan, *Književna estetika hrvatskih začinjavaca i njeno podrijetlo iz arhaičnih i religioznih predodžaba*, »Kolo«, Zagreb VIII/CXXVIII/1970, broj 7, str. 708.
- ¹² BOGIŠIĆ, Rafo, *Generacije i razdoblja u hrvatskoj renesansnoj poeziji*; predgovor za *Zbornik stihova XV i XVI stoljeća*, PSHK, knj. 5, Zagreb 1968, str. 9 (prva generacija potkraj 15. i na početku 16. stoljeća; druga na sredini 16. stoljeća i treća u drugoj polovici 16. stoljeća — već »pastoralna« i maniristička). O trima generacijama govori i S. JEŽIĆ. Općenito o karakteru te poezije vidjeti još: Marin FRANICEVIĆ, *Hrvatska renesansna poezija između petrarkizma i domaće tradicije*, »Forum«, Zagreb 1975, br. 1—2.
- ¹³ ŠEGVIĆ, Cherubin, *Kratka povijest hrvatske (srpske) književnosti do 1900*, Zagreb 1911. Citirano prema Mirko TOMASOVIĆ, *Mihovil Kombol*, Zagreb 1978 str. 49.
- ¹⁴ ČALE, Frano, *Petrarca i petrarkizam*, Školska knjiga, Zagreb 1971, str. 136. — O spomenutoj problematici vidjeti u istoj knjizi cijelo poglavlje *Antipetrarkizam Marina Držića*, u okviru četvrtog dijela sa zajedničkim naslovom *Antipetrarkizam*. — Citirano mjesto je iz ko-

- medije *Skup*, čin I, peti prizor; PSHK, knj. 6, Zagreb 1964, str. 145.
- ¹⁵ A. G. MATOŠ — ekscerpt iz Držića, *Bilježnica I* (1898); u »Sabranim djelima« sv. 17 (Zagreb 1973), str. 129, fragment 1114. Matoš spomenuto mjesto primjenjuje u tekstu *Jesenska idila* (napisan u Parizu, objavljen u Zagrebu 1903) kao riječi što ih izgovara Dživo BUNIĆ. Stihovi su inače iz pjesme koja počinje *Zaman će svaki trud . . .* a nalazi se među anonimnim pjesmama u *Zborniku Nikše Ranjine* (1507). Pripisuje se i Marinu Krstičeviću; vidi *Zbornik stihova XV i XVI st.*, PSHK, knj. 5, Zagreb 1968, str. 431 i 434. Također vidjeti *Pjesmu o dinaru* Marina Kaboge u istoj knjizi, str. 466.
- ¹⁶ DRŽIĆ, Marin, *Dundo Maroje*, prolog *Dugi Nos negromant, govori*, citirano prema PSHK knj. 6, Zagreb 1964, str. 194—195.
- ¹⁷ DRŽIĆ, Marin, *Dundo Maroje*, drugi at, prvi prizor — op. cit., str. 223—224.
- ¹⁸ DRŽIĆ, Marin, *Prolog* (drugi) za komediju *Dundo Maroje*, op. cit., str. 198.
- ¹⁹ ČALE, Frano, *Pometov makijavelizam*, Od umjetničke vizije do urotničke zbilje, u knjizi: *O književnosti i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik 1968, str. 11.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ VETRANOVIĆ, Mavro, *Pisanca u pomoć poetam* (kao i ostali Vetranovićeви ovdje citirani stihovi) prema *Zborniku stihova XV i XVI stoljeća*, PSHK, knj. 5, Zagreb 1968, str. 218.
- ²² FRANIČEVIĆ, Marin, *Razliki versi i prikazanja Dum Mavra Vetrani Čavčića*, »Forum«, Zagreb XII/1973, knj. XXVI, br. 7—8, npr. str. 26—27 i 63—65.
- ²³ SLAMNIG, Ivan, *Svjetska književnost*, Zagreb 1973, str. 43.
- ²⁴ LUCIĆ, Hanibal, *Jeronimu Martinčiću*, citirano prema knjizi: *Lucić—Hektorović*, PSHK, knj. 7, Zagreb 1968, str. 103, stih 37—38.
- ²⁵ Op. cit., str. 47, pjesma *Od kola*, stih 25—26.
- ²⁶ Op. cit., str. 55, pjesma *Za sve jer. od vele . . .* stih 5—8.
- ²⁷ Ibidem, stih 9—10.
- ²⁸ LUCIĆ, Hanibal, *Jeronimu Martinčiću pozdravljenje*, citirano prema PSHK, knj. 7, Zagreb 1968, str. 133.
- ²⁹ Citirana knjiga str. 61, pjesma *Tko bude štil . . .*, stih 11—12.
- ³⁰ LUCIĆ, Hanibal, *Jeronimu Martinčiću pozdravljenje*, citirana knjiga, str. 133.
- ³¹ LUCIĆ, Hanibal, *Pariz Elini*, stih 293—294; prema PSHK, knj. 7, Zagreb 1968 str. 144.
- ³² LUCIĆ, Hanibal, *Kad najpri ja tvoje*, stih 9—10, prema PSHK, knj. 7, Zagreb 1968, str. 40.
- ³³ LUCIĆ, Hanibal, *Robinja* (uvodni tekst:) *Anibal Lucij Francisku Paladiniću pozdravljenje*; prema već citiranoj knjizi PSHK, str. 63.
- ³⁴ FRANIČEVIĆ, Marin, *Petar Hektorović*, u knjizi PSHK, knj. 7, Zagreb 1968, str. 153.
- ³⁵ HEKTOROVIĆ, Petar, *Odgovor Nikoli Nalješkoviću*, citirano prema PSHK, knj. 7, Zagreb 1968, str. 245, stih 155—156.
- ³⁶ Op. cit., str. 242, stih 37—44.
- ³⁷ Op. cit., str. 245, stih 141—142.
- ³⁸ Op. cit., str. 243, stih 71—74.
- ³⁹ Op. cit., str. 243, stih 67—70.
- ⁴⁰ Op. cit., str. 242, stih 53.
- ⁴¹ Op. cit., str. 245, stih 169.
- ⁴² HEKTOROVIĆ, Petar, *Izvršnom umjetnosti i medicine doktoru g. Vincencu Vanettiju moje najdublje poštovanje*, preveo M. F., u knjizi PSHK, knj. 7, Zagreb 1968, str. 259.
- ⁴³ HEKTOROVIĆ, Petar, *Ribanje i ribarsko prigovaranje i razlike stvari ine*, prvo izdanje: Venecija 1568. Drugi dio: *Razlike stvari ine*, 1, poslanica *Poštovanom gospodinu Mikši Pelegrinoviću, vlastelinu Hvarskomu, kančiliru zadarskomu*, datirana u Starom Hvaru 1550. Citirano prema PSHK, knj. 7, Zagreb 1968, str. 224—225.
- ⁴⁴ Op. cit., str. 225.
- ⁴⁵ ZORANIĆ, Petar, *Planine*, Venecija 1569. Citirano prema PSHK, knj. 8, Zagreb 1964, cap. VI, str. 68, marginalija na latinskom.
- ⁴⁶ Op. cit., cap. VIII, str. 74, 80, 81.
- ⁴⁷ Op. cit., npr. cap. VII, str. 71—72, no naravno i na drugim mjestima, drugih osoba, u drugim prigodama.

- ⁴⁸ Op. cit., cap. XXIV, str. 167.
- ⁴⁹ Op. cit., cap. XX, str. 154.
- ⁵⁰ U tom pogledu neobično je poticajna studija Marin FRANIČEVIĆ, *Poetika Petra Zoranića koju »uzdarže« njegove »Planine«*; u knjizi *Pjesnici i stoljeća*, Mladost, Zagreb 1974, str. 50—62.
- ⁵¹ ZORANIĆ, op. cit., cap. XIV, str. 124.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ Op. cit., cap. VI, str. 68—69.
- ⁵⁴ Op. cit., cap. VIII, str. 79.
- ⁵⁵ Op. cit., cap. XIV, str. 120.
- ⁵⁶ Op. cit., cap. XVII, str. 140.
- ⁵⁷ Op. cit. (uvodna posveta), str. 35.
- ⁵⁸ Op. cit., cap. XIV, str. 114.
- ⁵⁹ Op. cit., cap. XVII, str. 146.
- ⁶⁰ Op. cit., cap. XIV, str. 121.
- ⁶¹ Op. cit., cap. XX, str. 156.
- ⁶² FRANIČEVIĆ, Marin, *Poetika Petra Zoranića koju »uzdarže« njegove »Planine«*; u knjizi *Pjesnici i stoljeća*, Mladost, Zagreb 1974, str. 57.
- ⁶³ ZORANIĆ, op. cit., cap. XXII, str. 164.
- ⁶⁴ Op. cit., cap. XVII, str. 146.
- ⁶⁵ MAŽURANIĆ, Antun, *Kratki pregled stare literature hrvatske*, »Neven«, 1855. Citirano prema PSHK, knj. 28, Zagreb 1965, *Hrvatski preporod*, I, str. 236.
- ⁶⁶ KOMBOL, Mihovil, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, II izdanje, Zagreb 1961, str. 74.
- ⁶⁷ RANJINA, Dinko, *Pjesni razlike*, Firenza 1563 (posveta:) Plemenitom knjižniku svake časti dostojnom gospodinu Mihu Menčetiću vlastelinu dubrovačkom Dinko Ranjina sniženim poklonstvom milo pozdravljen je piše. Citirano prema: *Stari pisci hrvatski*, knj. XVIII, JAZU, Zagreb 1891, str. 1; također PSHK, knj. 11, Zagreb 1972, str. 65.
- ⁶⁸ KOMBOL, Mihovil, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, II izdanje, Zagreb 1961, str. 182. — Bernardo TASSO (1493—1569) bio je otac slavnog pjesnika Torquata Tassa (1544—1595).

- ⁶⁹ HALER, Albert, *O talijanskim utjecajima na dubrovačku književnost*, povodom doktorske disertacije dr J. Torbarine, »Nova Evropa«, Zagreb 1931, br. 4, str. 204. (Riječ je o knjizi Josip TORBARINA, *Italian influence on the Ragusan Republic*, London, Williams et Norgate Ltd. 1931, o kojoj Haler inače piše vrlo pohvalnu recenziju.) — Moderni pristupi ovom kompleksu dubrovačke književnosti nisu prihvatili samo tolerantnije načine interpretiranja, nego stvaraju i nova polazišta, uporišta za nove valorizacije.
- ⁷⁰ Korisna je usporedba tekstova: Franjo MAIXNER, *Prievodi Ranjine Dinka iz latinskih i grčkih klasika*, Rad, JAZU, knj. 70, Zagreb 1884, str. 196—222; Ivan KASUMOVIĆ, *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku lirsku poeziju*, Rad, JAZU, knj. 203, Zagreb 1914. — Oba su teksta, što je vidljivo prema godini, nastala prije no što je utvrđeno da je djelomice riječ o prijevodu B. Tassa (vidi prethodnu bilješku). Sva je prilika da bi u slučaju Ranjine mogla biti riječ o notornom plagijatu, ako se osim komparativnih činjenica uzmu još u obzir i one biografske kako ih je izložio Jean DAYRE, *Dinko Ranjina i njegov životopis*, u knjizi *Dubrovačke studije*, Zagreb 1938. Ali ovdje nije riječ o moralnim ocjenama nego, ako ne drugo, a ono o kulturnopovijesnim.
- ⁷¹ RANJINA, Dinko, *Pjesni razlike*, Firenza 1563 (posveta poslanica:) ... gospodinu Mihu Menčetiću ... itd.; *Stari pisci hrvatski*, knj. XVIII, Zagreb 1891, str. 5. Također: PSHK, knj. 11, *Zbornik proze XVI i XVII stoljeća*, Zagreb 1972, str. 69.
- ⁷² RANJINA, Dinko, op. cit.; SPH, knj. XVIII, str. 3; PSHK, knj. 11, str. 67.
- ⁷³ Op. cit., 1. c.
- ⁷⁴ Op. cit., SPH, knj. 18, str. 5; PSHK, knj. 11, str. 69.
- ⁷⁵ Op. cit., 1. c.
- ⁷⁶ Op. cit., SPH, str. 4; PSHK, str. 69.
- ⁷⁷ Op. cit.
- ⁷⁸ Op. cit., SPH, str. 1; PSHK, str. 65.
- ⁷⁹ Op. cit., SPH, str. 4; PSHK, str. 68.
- ⁸⁰ Op. cit., ibidem.

- ⁸¹ RAVLIĆ, Jakša, *Dinko Ranjina*, PSHK, knj. 11, Zagreb 1972, str. 64. Ravlić kaže da Dinkov posvetni predgovor »možemo smatrati lijepim primjerom stila i jezika u našem 16. stoljeću. Mogli bismo ga nazvati — pjesmom u prozi«. Ocjena je možda ipak malo pretjerana, prem je riječ o prozi visokog ranga: Ravlić previda jaku prisutnost retoričkih modela. Upozoriti je također kako nije dobro Ranjinim platonizam svesti na tobožnju sentenciju: »prema onoj latinskoj: Est Deus in nobis« (op. cit., str. 63). — O Ranjininu predgovoru pisao je još u novije doba Rafo BOGIŠIĆ, *Jedna posveta Dinka Ranjine*, »Republika«, Zagreb XX/1964, br. 5, str. 218—219.
- ⁸² RANJINA, Dinko, op. cit., SPH, str. 6, PSHK, knj. 11, str. 70.
- ⁸³ BOGIŠIĆ, Rafo, *Dinko Ranjina*, u knjizi *Zbornik stihova XV i XVI stoljeća*, PSHK, knj. 6, Zagreb 1968, str. 354.
- ⁸⁴ VUČETIĆ, Šime, *O Maruliću* (1971) PSHK, knj. 127, Zagreb 1976, str. 295.
- ⁸⁵ TOMASOVIĆ, Mirko, *Opisi ljubavi i tjelesne ljepote u Marulićevoj »Davidijadi«*, »Forum«, Zagreb XV/1976, knj. XXXII, br. 10—11, str. 711—726.
- ⁸⁶ POSAVAC, Zlatko, *Estetika humanizma hrvatskih latinističkih pjesnika 15. i 16. stoljeća*, »Forum«, Zagreb XVI/1977, knj. XXXIII, br. 6, str. 973—984.

IZVORI NEOKLASICIZMA

- ¹ Teoretsku podlogu kategorijalnih povijesnih mijena epohe zajedno sa sinopsisom povijesti estetike neoklasicizma kao romantičnog klasicizma unutar hrvatske kulturne povijesti autor je prvi put javno izložio pod naslovom *Povijesni susret umjetnosti sa znanošću* na III programu Radio-Zagreba 25, 26. i 28. ožujka 1977. Neoklasicizam je obuhvaćen drugom emisijom. Skraćenu verziju tog teksta uz nominiranje središnjeg kategorijalnog kompleksa i povijesnim pregledom kretanja glavnih teza s perspektivom do duboko u 19. sto-

ljeće autor je pod istim naslovom objavio u časopisu »Croatica«, Zagreb IX/1978. sv. 11—12, str. 107—137.

- ² Kompleksu proučavanja nastanka i razvitka neoklasicističke estetike u Hrvatskoj komplementarno pripadaju još ove studije: Zlatko POSAVAC, *Romantični klasicizam zagrebačke kulturne sfere*, časopis »Kaj«, Zagreb XI/1979, br. 1, str. 31—55; Zlatko POSAVAC, *Slavonski neoklasicistički krug*, »Revija«, Osijek XVII/1977, br. 4, str. 54—73; o neoklasicizmu odnosno romantičnom klasicizmu Dubrovnika vidjeti »Anale« Zaveda za povijesne znanosti, JAZU, Dubrovnik 1982, sv. XIX—XX. Za novu i potpuniju sliku (zasad još neprikazane cjeline) teorijske misli u Hrvatskoj 18. stoljeća važno je i svojedobno autorovo otkriće donedavno nepoznatog mnoštva filozofijskih i teologijskih rukopisa u kontinentalnim franjevačkim samostanima, osobito u Slavoniji; rukopisi zasigurno sadrže i estetički zanimljive referencije kad i nisu naslovom estetički specijalizirani. U drugoj polovici 60-ih godina pisac je ovih studija pregledao neke samostanske biblioteke u Bosni, a zatim navlastito knjižnice franjevačkih samostana panonskog područja: Slavenska Požega, Slavonski Brod, Našice, Osijek, Vukovar, Šarengrad, Ilok, Bač, Subotica, Virovitica, Nova Gradiška. O rezultatima su pismeno izvještavani franjevački Provincijalat u Zagrebu i Institut za povijest filozofije Sveučilišta u Zagrebu (sada Centar za povijesne znanosti). Paradigmatički je u tom smislu Zlatko POSAVAC, *Izvještaj o pregledu franjevačkih samostanskih biblioteka*, Zagreb 1967, str. 24 (od toga str. 17—24 popis rukopisa) plus 7 tabli s fotografijama. Podaci su od interesa za buduće istraživače jer se poticaj ukazao i te kako plodnim primjerice u radovima F. E. Hoška i A. Sekulića.
- ³ Djelovanje M. A. Reljkovića u tom razdoblju poseban je problem. Po autorovu mišljenju Reljković je u književnoj povijesti uglavnom prikazan pogrešno i u svakom slučaju s preuveličavanjem. Da književni rad Reljkovićev nema znatnije umjetničke vrijednosti, upozorio je već Kombol, a ostali aspekti njegova rada uopće nisu razmatrani dovoljno kritički. Začuduje kako se nekritički generalno (generalizatorski paušalno) prihvatilo Reljkovićev rad kao pozitivan i umjetnički vrije-

- dan, bez kompleksnog kritičnog razlučivanja pozitivnih i negativnih aspekata. Smatrajući analitički zahvat u Reljkovićev opus otvorenom dosad neobavljenom zadaćom i ne slažući se s dosadašnjim historiografskim kvalifikacijama autor drži da je ono što se kod Reljkovića veliča od sekundarne ili minorne vrijednosti, a nerijetko i negativnog predznaka, dok su pravi vrijednosni akcenti, ukoliko ih ima, na drugim aspektima Reljkovićeve spisateljske djelatnosti. Pisac ovih istraživanja, smatra svojom dužnošću barem bilješkom upozoriti na problem. Uz napomenu da je u estetičkom pogledu Reljković kao pisac naprosto popularno instrumentalizirao neke od njegovoj epohi aktualnih pogleda na umjetnost. (Referat sa znanstvenog skupa o Reljkoviću 1984. u Novoj Gradiški nalazi se u tisku).
- ⁴ TORBARINA, Josip, *Rajmund Kunić*, »Forum«, Zagreb VIII/1969, knj. XVIII, br. 12, str. 848.
- ⁵ STAY, Benedikt, *Philosophiae recentioris versibus traditae libri X*; III, str. 4, 6—7. Citirano prema PSHK, knj. 3, *Hrvatski latinisti*, Zagreb 1970, str. 382.
- ⁶ Dio Kunićevih tekstova još je u rukopisu, premda su njegove pjesme objavljene u dvije oveće zbirke. Dostupnija je *Raymondi Cunichii Ragusini Epigrammata, nunc primum in lucem edita*, Dubrovnik 1827. Parmsko je izdanje iz 1803. donedavno bilo nepoznato, kako navodi J. Torbarina. Ovdje će tekstovi Kunićevi biti citirani prema knjizi PSHK, knj. 3, *Hrvatski latinisti II*, Zagreb 1970, gdje se nalaze usporedno tekstovi originala i prijevoda (prepjeva).
- ⁷ KUNIĆ, Rajmund, *Aulu koji kaže da pjesnik piše općenite stvari*, Epigrami, I. Satirični, 36, PSHK, knj. 3, *Hrvatski latinisti II*, Zagreb 1970, str. 464—465. Također u časopisu »Forum«, Zagreb VIII/1969, knj. 18, br. 12, str. 859. Epigrami, 36.
- ⁸ Op. cit., PSHK, knj. 3, str. 468. Satirički epigrami, 41; »Forum«, str. 861.
- ⁹ KUNIĆ, Rajmund, *O potrebi umijeća i uma za gjenje znanosti*, VIII. Epigrami razliki, 1, PSHK, knj. 3, str. 522; »Forum«, str. 878.
- ¹⁰ KUNIĆ, Rajmund, *Epigrammata*, VIII. Varia, PSHK, knj. 3, str. 524—525; »Forum«, str. 879.
- ¹¹ Op. cit., PSHK, knj. 3, str. 522. Varia, 2; »Forum«, str. 878.

- ¹² KUNIĆ, Rajmund, *O mnogostrukom bavljenju umjetnostima*, PSHK, knj. 3, str. 510. Moralia, XI; »Forum«, str. 875. Moralni epigrami, 11.
- ¹³ Op. cit., PSHK, knj. 3, str. 508—509. Moralia VI; »Forum«, Moralni epigrami, 6, str. 874. U citiranom epigramu riječ je *O pravilu morala*. Međutim, u istom smislu govori petnaesti satirički epigram, »Forum«, str. 855; PSHK, knj. 3, str. 452—453. Satyrica, XV.
- ¹⁴ Op. cit., PSHK, knj. 3, str. 450—451. Satyrica, XII; »Forum«, str. 854, I. Satirički epigrami, 12.
- ¹⁵ Op. cit., PSHK, knj. 3, str. 526—527. Varia, VII; »Forum«, str. 880.
- ¹⁶ Op. cit., PSHK, knj. 3, str. 486—487, *Ad Lydam*, XIII; »Forum«, str. 867, III. *Pjesme Lydi*, 13.
- ¹⁷ Op. cit., PSHK, knj. 3, str. 460—461. Satyrica, XXX, »Forum«, str. 858.
- ¹⁸ O tome vidjeti: F. MAIXNER, *Život i rad Rajmunda Kunića*, Rad, Zagreb 1889, knj. 98, str. 133—137. N. MAJNARIĆ, *Prilog za poznavanje Kunićeva prijevoda Ilijade*, Hoffilerov zbornik, Zagreb 1940. Također i Vladimir VRATOVIĆ, *Horacije u Dubrovačkom pjesništvu 18. i 19. stoljeća*, Rad, JAZU, Zagreb 1971, knj. XVI, sv. 357, str. 294—295 (isto p. o.). Vratović ukazuje na mogućnost uspoređivanja sa suvremenim teorijama u Italiji (Salvinij Bertolini) i u Francuskoj (D'Alambert).
- ¹⁹ ZAMAGNA, Bernardus, *Epistolae*, citirano prema PSHK, knj. 3, Zagreb 1970, *Ad Benedictum Stayum*... str. 564.
- ²⁰ STAY, Benedikt, *Filozofija u stihovima, šest knjiga*, citirano prema PSHK, knj. 3, Zagreb 1970, str. 357.
- ²¹ STAY, Benedikt, *Novija filozofija u stihovima*, citirano prema PSHK, knj. 3, Zagreb 1970, str. 374.
- ²² ŠREPEL, Milivoj, *Stay prema Lukreciju*, Rad, JAZU, Zagreb 1895, knj. 124, str. 227—228.
- ²³ BOŠKOVIĆ, Rugjer Josip, *De anima et de Deo*, citirano prema *Teorija prirodne filozofije*, reprint drugog izdanja (Venecija 1763), Sveučilišna naklada »Liber«, Zagreb 1974, paragraf 555, str. 261—262.
- ²⁴ Op. cit., paragraf 555, str. 255—256.
- ²⁵ Op. cit., paragraf 543, str. 255—256.

- ²⁶ Op. cit., paragraf 553, str. 261.
- ²⁷ Op. cit., paragraf 544, str. 256.
- ²⁸ DEANOVIĆ, Mirko, *R. Bošković i teatar*, Šišićev zbornik, Zagreb 1929, str. 321—335, *Resumé* na francuskom jeziku. — Citirana su mjesta na str. 327, 333 i 334.
- ²⁹ ŠREPEL opisuje primjerak koji je imao u rukama — po svemu sudeći onaj iz Nacionalne i sveučilišne biblioteke u Zagrebu: »U ovom izdanju ima najprije *Monitum*, zatim Kristofora Staya *Ad Benedictum fratrem epistola*, nadalje *Argumenta* iz pjesme, na koncu knjige, *Christophori Stay de poesi didascalica dialogus*, koji obuhvaća 30 stranica u 8-ni«; Rad, JAZU, Zagreb 1895, knj. 124, str. 195. — Dužnost nam je pripomenuti da ni autor ni naslov djela nisu registrirani u inače savjesno rađenoj i dragocjenoj bibliografiji: Šime JURIĆ, *Opera scriptorum latinorum natione croatarum usque ad annum MDCCCXLVII typis edita*, Zagreb 1968. Ime Christophor Stay ne spominje ni Tomus II, *Index Systematicus, Zagrabiae MCMLXXI*. Kada je autor ovog prikaza hrvatske estetike 18. stoljeća otkrio traktat Christophora Staya, nije imao nikakvih pozitivnih indicija, ni o spisu ni o njegovu tvorcu. Stoga je ovom prilikom dužan izreći zahvalnost svima koji su mu pomogli da interpretacija Stayeva *Dialoga* bude uvrštena u hrvatsku teorijsku i uopće kulturnu povijest. Posebno autor zahvaljuje dru Šimi JURIĆU, koji ga je u vrijeme priređivanja teksta za ovu knjigu uputio na Appendinija poslavši mi ujedno u pismu godine rođenja i smrti Krste Staya, te neke druge biografske podatke. (U »Republici«, 1978, studija je objavljena bez datuma rođenja i smrti Ch. Staya!)
- ³⁰ DILTNEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, III. Aufl. 1910. Uvodni tekst: *Gang der neueren europäischen Literatur*, str. 12.
- ³¹ STAY, Christophor, *De poesi didascalica dialogus*, str. I.
- ³² Op. cit., str. CVI.
- ³³ Op. cit., str. XVII.
- ³⁴ K. E. GILBERT and H. KUHN, *A History of Aesthetics*, cap. VIII; citirano prema prijevodu, izdanje Beograd — Sarajevo 1969, str. 216.

- ³⁵ STAY, Christophor, *De poesi didascalica dialogus*, str. IX.
- ³⁶ Op. cit., str. XIV.
- ³⁷ Op. cit., str. XV.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ Op. cit., str. XVI.
- ⁴⁰ Op. cit., str. XXIII.
- ⁴¹ Ibidem. Ova znamenita rečenica glasi: *Cumque se non unius loci popularem sed mundi ipsius tanquam ingentis municipii civem agnoscet, quam illum fere poenitebit rerum atque commoditatum omnium, quae angustis nostrarum urbium ac regionum spatiis coarctantur!*
- ⁴² L. c.
- ⁴³ Osim općih aluzija na stegu pravila ima i onih koja se tiču konkretne norme »dramskog jedinstva« (mjesto, vremena i radnje) francuskog klasicizma. Usporidi str. XXVIII.
- ⁴⁴ STAY, Christophor, op. cit., str. XXIX.
- ⁴⁵ Op. cit., str. XXIV.
- ⁴⁶ Op. cit., str. XXX.
- ⁴⁷ *Nullos alios ego quidem poetarum conatus, non scenas, non theatra huic tantae pulchritudini comparo*, Ch. STAY, str. XXX.

ROMANTIČNI KLASICIZAM NA ZALAZU

- ¹ Nužno je upozoriti na okolnost da postoji samo jedan jedini kratki pregled pod naslovom *Estetika u Hrvata*, koji obuhvaća razdoblje od renesanse do svršetka drugoga svjetskog rata. On do daljnjega ostaje polaznim izvorom faktografskih informacija i prvom orijentacijom unatoč nedostacima, unatoč skicoznom, samo bibliografsko-historiografskom karakteru i usprkos punoj svijesti autora o nepotpunosti, o potrebnim izmjenama i brojnim dopunama, a još više o potrebi jednog ambicioznijeg zahvata. — Razdoblje 19. stoljeća prikazano je u drugom nastavku (od ukupno tri): »Kolo«,

Zagreb VI/CXXVI/1968, br. 12, str. 503—525. Prikaz je metodološki opterećen tradicionalnom periodizacijom, što je rezultiralo stanovitim promašajima, od kojih neke, bar za prijelaz 18. u 19. stoljeće i sredinu 19. stoljeća, pokušava otkloniti ovdje izložena i argumentirana teza. Tekst je dosad još uvijek faktografski najbogatiji. — Za glazbenu estetiku korisno je konzultirati rad M. BOBETKO, prem bibliografsko-historiografski nepotpun. Za faktografiju o filozofiji u Hrvatskoj 19. st. vidjeti autorov članak u časopisu »Praxis«, Zagreb 1967, br. 3.

- ² Pomicanje granice između »stare« i »nove« književnosti u 18. stoljeće predložio je 1964. Marin FRANIČEVIĆ (*Problemi periodizacije hrvatske književnosti*); vidi *Pjesnici i stoljeća*, 1974; također PSHK, knj. 133, Zagreb 1976. Najnovija *Povijest hrvatske književnosti* (kolektivno autorstvo) za 19. stoljeće modernizira periodizaciju, akcentirajući niz novih interpretativnih momenata, no ipak zadržavajući oznaku »ilirizam« za prve dvije trećine stoljeća. Tekst međutim ne previđa stanovite stilske kvalifikate razdoblja. Vidi Milorad ŽIVANČEVIĆ, Ivo FRANGEŠ, knj. 4, Zagreb 1975. Temu dotiče i rasprava Miroslava ŠICELA, *Književni problemi u doba hrvatskog narodnog preporoda*, »Kolo«, Zagreb 1966, br. 8—10, str. 258—271. — Ostaje otvoreno pitanje postoje li uopće valjani (znanstveni!) razlozi da se novovjeka hrvatska književnost, od renesanse dalje, dijeli u »staru« i »novu«! Ni u povijesnom prijelazu iz srednjovjekovne u novovjekovnu (renesansnu) hrvatsku književnost nema prekida, nema lakune. — Postoji međutim jedan drugi problem korespondentan svjetskoj povijesti: razlikovanje termina 1. »moderno doba« (s početkom negdje potkraj 17. ili u tijeku 18. stoljeća), 2. doba »moderniteta« (u Hrvatskoj s početkom na sredini 19. st.), 3. doba »Moderne« (potkraj 19. i na početku 20. stoljeća), te 4. doba »modernizama« (prva polovica 20. stoljeća); ad 2. vidjeti studiju Zlatko POSAVAC, *Na razmeđu tradicije i moderniteta*, »Kaj«, Zagreb 1983, br. 1.
- ³ WELLEK, René, *Pojam realizma u književnom znanstvu*, prijevod knjige »Concepts of Criticism«, *Kritički pojmovi*, Beograd 1966, navlastito str. 165—166.

- ⁴ Riječ je o pokušaju da se za jedno razdoblje hrvatske kulturne povijesti, pa dakle i kazališta i književnosti — svršetak 18. i početak 19. stoljeća: dosad »bez oznake«! — deskribira »zajednički nazivnik«; tj. bitna stil-ska struktura, dominantna karakteristika epohe. Na temelju estetičkih tendencija, makar i sasvim skromno, ali zbiljski povijesno nazočnih! Razdoblje je katkada označivano kao *neoklasicizam*, u nekim ideološkim aspektima kao *neohumanizam*. O stanovitim razlozima u izboru naziva (i metoda pristupa) vidi uvod studiji *Na izvorima neoklasicizma, prilog povijesti estetike 18. stoljeća*, »Republika«, Zagreb XXXIV/1978, br. 7—8, str. 767—796 (u ovoj knjizi prethodno poglavlje).
- ⁵ O estetici u Slavoniji s obzirom na razmatrano razdoblje: Zlatko POSAVAC, *Neoklasicizam slavonskog kruga*, »Revija«, Osijek XVII/1977, br. 4. — Ne treba posebno napominjati kako je i dalje prijeko potrebno raditi na dopunjavanju i preciziranju; npr., u pogledu jednog dijela slavonskih »prigodničara«, koje također normalno treba integrirati u književnu povijest (ne gubeći iz vida vrijednosne kriterije), bit će možda potreban korektivni pomak u smjeru »rokoko« karakteristika. (U vrijeme nastanka ovog teksta još nisu bili publicirani ostali radovi o istom razdoblju; vidjeti stoga uvodnu bilješku za poglavlje *Na izvorima neoklasicizma*.)
- ⁶ Vrijednosno drukčije pristupe tzv. »staroj« kajkavskoj književnosti, suprotno tradicionalnim predrasudama, inaugurirao je u više navrata Miroslav KRLEDAMA. Između ostalog definitivno i eksplicitno također glasovitim *Baladama Petrice Kerempuha* (»Planetarijom«, »fascinatatio et incantatio daemonica rerum croaticarum...«). Dragocjeni su naponi u tom pravcu radovi Olge ŠOJAT.
- ⁷ TOMASOVIĆ, Mirko, *Tragedije Matije Jurja Šperera ili o odjecima klasicizma u hrvatskoj književnosti*, »Umjetnost riječi«, Zagreb XX/1976, br. 3, str. 293—305. — Tomasović je preveo na hrvatski glavnu poetiku francuskog klasicizma 17. stoljeća: Nicolas BOILEAU, *Pjesničko umijeće*, »Republika«, Zagreb 1975, i posebno.

- ⁸ Od Veberovih tekstova istaknuti nam je ranu ekstenzivnu raspravu *Něšto o kazalištu*, 1848. Opširnije o drugim Veberovim tekstovima vidi Zlatko POSAVAC, *Heteronomna poetika Adolfa Vebera Tkalčevića*, »Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine«, Zagreb 1984, broj 19—20., str. 61—81. O Veberovu filološkom radu: Zlatko VINCE, *Putovima hrvatskog književnog jezika*, Zagreb 1978.
- ⁹ O spomenutim autorima: Antun BARAC, *Hrvatska književnost*, II, Zagreb 1960, i Antun BARAC, *Hrvatska književna kritika*, JAZU, Zagreb 1938. Prikaz teoretskih aspekata knjiga Sladovića i Macuna: Zlatko POSAVAC, *Estetički temelji poetike Mane Sladovića*, »Republika«, Zagreb 1969, br. 10, i *Estetički temelji poetike Ivana Macuna*, »Republika«, Zagreb 1970, br. 10.
- ¹⁰ Poslije ranog članka iz 1845. Bogovićevu teoretsku erudiciju osobito iznosi na vidjelo polemika iz 1851. Osim djela Barca i standardne literature vidi o estetičkim pogledima Bogovića u članku: Zlatko POSAVAC, *Dva desetljeća znanstvene priprave*, »Forum«, Zagreb XII/1973, knj. XXIV, br. 4—5; također *Estetički horizonti Mirka Bogovića*, »Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine«, Zagreb 1983, br. 17—18.
- ¹¹ MATKOVIĆ, Marijan, *Hrvatska drama XIX stoljeća*, Zagreb 1949; također u knjizi *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949. i *Dva eseja*, Zagreb 1950. Također vidjeti specijaliziranu tematizaciju: Zlatko POSAVAC, *Interferencija tradicije i moderniteta, Studija o »stekliškoj« estetici Ante Starčevića*, »Forum«, Zagreb XXIV/1985, Knj. XLIX, broj 1—2, str. 14—56.
- ¹² STARČEVIĆ, Ante, *Nekoje historičke neistine A. T. Brlića, polog mnenja Sigme*, »Narodne novine«, Zagreb XVII/1851, br. 256, str. 732. — Kurziv u citatu Z. P.
- ¹³ A. S. (Ante STARČEVIĆ) *Ignacia Gjorgjića razlike pjesni, izdate po dru Ljudevitu Gaju u Zagrebu 1855*, »Narodne novine«, Zagreb XXI/1855, br. 76, str. 226.
- ¹⁴ Poslije Šenoine polemike kriza je definitivno izbila na razinu teorije serijom članaka (Pavić, Marković, Perkovac, Zahar i dr.). Citirano mjesto: Ivan ZAHAR, *Narodno kazalište*, »Vienac«, Zagreb IV/1872, br. 7, str. 108.

HRVATSKA ESTETIKA U DOBA MODERNE

- ¹ KRŠNJAVI, Iso, *Pogled na razvoj umjetnosti moga doba*, »Hrvatsko kolo«, Zagreb 1905, sv. I, str. 281.
- ² MATOŠ, Antun Gustav, »*Sintetička kritika*«, 1907, prema PSHK, knj. 65, AGM, II, Zagreb 1967, str. 250; također SD, 1973, IV, str. 226.
- ³ POSAVAC, Zlatko, *Realizam i naturalizam u doba Moderne, pokušaj nove interpretativne perspektive*, »Odjek«, Sarajevo XXXIV/1981, br. 5, str. 8; također *Impresionizam — ne samo u slikarstvu*, »Odjek«, Sarajevo XXXVI/1983, br. 2. Za prethodno razdoblje Ivo FRANGEŠ, *Kritika u doba realizma*, PSHK, knj. 62, Zagreb 1976.
- ⁴ Prvi citat iz teksta Antun Gustav MATOŠ, *Moderni simboli*, »Samouprava«, Beograd 1905; »*Novosti*«, Zagreb 1907; SD, 1973, sv. XV, str. 133; drugi citat iz kritičkog prikaza Antun Gustav MATOŠ, *Slikar Crnčić*, »*Savremenik*«, 1910; također *Naši ljudi i krajevi*, 1910, SD, 1973, sv. IV, str. 122; isto, PSHK, knj. 65, Zagreb 1967, str. 137.
- ⁵ Vidjeti Jelena USKOKOVIĆ, *Monumentalizam kao struja hrvatske Moderne i Mirko Rački*, »*Život umjetnosti*«, Zagreb 1980, br. 29—30, str. 4—25.
- ⁶ BATUŠIĆ, Nikola, *Hrvatska kazališna režija u doba Moderne*, »*Mogućnosti*«, Split XVII/1980, br. 2—3, str. 128—129 i 132.
- ⁷ O nesporazumima oko herbartizma vidjeti Zlatko POSAVAC, *Estetički nazori hrvatskog realizma*, Rad, JAZU, knj. 380, Zagreb 1980. O realizmu u doba Moderne vidjeti još već spomenuti članak ovdje u bilješci 3.
- ⁸ Opširnije o povijesnoj ulozi Ljudevita Dvornikovića na planu estetike vidjeti članak: Zlatko POSAVAC, *Jedan zaboravljeni estetičar, psihologistička estetika Ljudevita Dvornikovića*, »*Odjek*«, Sarajevo XXXII 1979, br. 13—14, str. 25.
- ⁹ Važno je upozoriti na okolnost da pojam »čuvstvo« (Gefühl) ima ne samo kod Ljudevita Dvornikovića (gdje je lako uočljiv tek pozitivistički prizvuk!), nego u tako reći svim primjenama unutar Moderne, drukčije zna-

- ²³ TRESIĆ-PAVIČIĆ, Ante, *Konferanca ... o izložbi hrvatskih umjetnika*, čitana u izložbenom paviljonu na 2. veljače 1899. — »Novi vjek«, Split IV/1899, br. 9, str. 485.
- ²⁴ TRESIĆ-PAVIČIĆ, Ante, *Poleti oko Biokova*, Tuzla 1902; citirano prema PSHK, knj. 61, Zagreb 1963, str. 81. Ekstenzivniji suvremeniji uvid u Tresić-Pavičićev rad omogućuje predgovor što ga je napisao Šime VUČETIĆ u citiranoj knjizi serija PSHK. Fragment teksta *Rane otačbine s podnaslovom Mane i zapreke u razvitku hrvatske književnosti* pristupačan je — osim izvorno u časopisima — u knjizi *Nehajev i suvremenici*, HKK, br. V, Zagreb 1964.
- ²⁵ Za reinterpetaciju odnosa prema fenomenima umjetnosti u doba »mijene stoljeća« (Jahrhundertwende) u Hrvatskoj, navlastito Jugendstila (u smislu stilske rehabilitacije), vidjeti Zlatko POSAVAC, *Nova umjetnost zagrebačke secesije*, časopis »15 dana«, Zagreb XVII/1974, br. 4—5, str. 6—12. — Za kompleksan uvid u isti problem usporediti također autorove studije navedene u zaključnoj bilješci ovog poglavlja (bilješka 69).
- ²⁶ PILAR, Ivo, *Secesija, studija o modernoj umjetnosti*, »Vienac«, Zagreb 1898, br. 35—39. Također posebno. Citirano prema p. o., str. 25. Nepotpuna verzija teksta u »slobodnoj redakciji« također u knjizi Milan MARJANOVIĆ, *Hrvatska Moderna*, I, Zagreb 1951.
- ²⁷ PILAR, Ivo, op. cit., str. 30; također Milan MARJANOVIĆ, *Hrvatska Moderna*, I, str. 100.
- ²⁸ PILAR, Ivo, op. cit., str. 28; također Milan MARJANOVIĆ, *Hrvatska Moderna*, I, str. 99.
- ²⁹ PILAR, Ivo, *Borba za vrijednost svoga »ja«*, pokus filozofije slavenskog individualizma, Zagreb 1922, str. 387.
- ³⁰ ILJIĆ, Stjepko, *Umjetnost i moral*, po tragu članka *L'art et la Moral* E. Müntzea, »Revue Bleue«, 11. lipnja 1898; »Novi vjek«, Split III/1898, br. 7, str. 408.
- ³¹ ANONIM, *K neuspjehu naše secesije*, »Hrvatska domovina«, Zagreb, ponedjeljak 18. prosinca 1899, br. 289, str. 2.
- ³² MARJANOVIĆ, Milan, *Janko Leskovar*, »Nada«, Sarajevo 1901; PSHK, knj. 71, Zagreb 1975, str. 242.

- ³³ Usporediti za teoriju dosad najpotpuniju bibliografiju na kraju ne baš vješto pisane knjige Krsto PAVLETIĆ. *Život i pjesnička djela Franje Markovića*, MH, Zagreb 1917. U pogledu ostalih Markovićevih radova (kritika i literatura) vidjeti PSHK, knj. 44, Zagreb 1970, a za kompletni uvid — Bibliografija Leksikografskog zavoda u Zagrebu (objavljen je samo dio koji se odnosi na literaturu). — O Markoviću su pisali studije B. VODNIK, LJ. DLUSTUŠ, A. BAZALA, A. BARAC i dr.
- ³⁴ FRANGEŠ, Ivo, *Franjo Marković*, Enciklopedija Jugoslavije, Zagreb 1965, str. 6, 22—23. — Kurziv u citatu Z. P.
- ³⁵ MARKOVIĆ, Franjo, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, Zagreb 1903, str. 275; o nazivu petog oblika vidjeti str. 273.
- ³⁶ MARKOVIĆ, Franjo, op. cit., str. 284.
- ³⁷ Informativan prikaz estetičkih nazora Franje Markovića vidjeti u tekstu Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata*, II, »Kolo«, Zagreb 1968, br. 12, str. 521—525. Budući da je ukllopljen u kratak historiografski pregled, prikaz ne inzistira na posebice zanimljivim ekskursima, modernijim i »atipičnim« mjestima, nego na profiliranju sustava glavnih misli. (Iz navedenog pregleda ovdje su preuzeti odlomci koji govore o estetici uopće, a svi su citati iz glavnog Markovićeve djela *Razvoj i sustav obćenite estetike*, 1903.)
- ³⁸ ŠEGVIĆ, Cherubin, *Geneza najnovijih pojava u hrvatskoj književnosti*, prikaz, »Hrvatsko kolo«, Zagreb I/1905, str. 453.
- ³⁹ ŠEGVIĆ, Cherubin, *Sloboda stvaranja*, »Glas Matice Hrvatske«, Zagreb I/1906, br. 11, str. 97—108; u istom časopisu, isto godište, tekst *Kritika*, br. 13—16, str. 138.
- ⁴⁰ Ne treba previdjeti, a bilo bi besmisleno prešutjeti, polemički tekst kojim je Miroslav KRLEŽA, opravdano kritizirajući stanovite oblike hrvatske intelektualne insuficijencije, izrekao nekoliko negativnih, oštro formuliranih mišljenja, između ostalog o Gjuri Arnoldu; vidi zbirku eseja *Europa danas*, pod naslovom *Hrvatska smotra*, 1933; SD, sv. XIII, Zagreb 1956, str. 95—113; fragment iz tog teksta također u *Panorama pogleda, pojava i pojmova*, Sarajevo 1975, sv. I, str. 93—94. — Upozoriti je kako se Krležino negodovanje tiče primar-

no fizionomije tada pokrenute revije »Hrvatska smotra« iz perspektive razdoblja između dva rata, a u pogledu Arnolda riječ je o ideološkoj konfrontaciji paralelnoj s književnokritičkom negacijom. Krleža ne poistovjećuje svjetonazorne razlike s problemima stručnosti.

- ⁴¹ O Arnoldu kao filozofu i teoretičaru svojedobno je pisao Pavao VUK-PAVLOVIĆ, *Stvaralački lik Gjure Arnolda*, 1934, *U pomen Gjuri Arnoldu*, 1941, a u obliku monografije Branko DESPOT, *Filozofija Gjure Arnolda*, 1970. — Na žalost, oba prikazivača izostavljaju kompleksnost kulturnopovijesnog konteksta, pa ni estetičko područje ne iscrpljuju sustavno u potpunosti, eksplicitno i do kraja.
- ⁴² ARNOLD, Gjuro, *Umjetnost prema znanosti*, Glas Matice Hrvatske, Zagreb I/1906, br. 1—2, str. 3.
- ⁴³ ARNOLD, Gjuro, op. cit., 1. c.
- ⁴⁴ (ARNOLD) *Govor predsjednika dra Gjure Arnolda na glavnoj skupštini MH*, 16. listopada 1904. Izvještaj MH, str. 41.
- ⁴⁵ BAZALA, Albert, *Povijest filozofije*, III, Zagreb 1912, str. 346—347.
- ⁴⁶ BAZALA, Albert, *O umjetnosti*, »Glas Matice Hrvatske«, Zagreb I/1906, br. 13—16, str. 124.
- ⁴⁷ BAZALA, Albert, op. cit., str. 122.
- ⁴⁸ BAZALA, Albert, op. cit., br. 17—20, str. 149. — Usputno je u istom godištu zanimljiva mala polemička bilješka protiv B. Livadića, koja nema toliko teoretsko koliko kulturnopovijesno značenje dokumenta o razvedenosti konfrontacija; br. 12, str. 119.
- ⁴⁹ BAZALA, Albert, na kraju III knjige *Povijesti filozofije*, referirajući o suvremenoj estetici, konstatira: »Spekulativna metoda u starijoj estetici ustupila je mjesto psihologijskoj metodi«; str. 346.
- ⁵⁰ (ANONIM), *Idealizam u umjetnosti*, »Hrvatska straža«, Krk IV/1906, sv. VI, str. 602; tekst je objavljen pod generalnim naslovom rubrike (serije) što se javlja i u ranijim godištim: *Kažiput po labirintu moderne književnosti*.
- ⁵¹ MARAKOVIĆ, Ljubomir, *Književno pitanje*, govorio kao predavanje Leonova društva u Zagrebu 6. travnja 1910; »Hrvatska straža«, VIII/1910, sv. V i VI, str. 635.

- ⁵² MARAKOVIĆ, Ljubomir, *K problemu hrvatske drame*, »Hrvatska straža«, VIII/1910, sv. IV, str. 418. — S obzirom na specijalističke interese teorije kazališne umjetnosti u doba Moderne napisan je znatan broj *teoretskih* razmatranja o problemima teatra uopće i nekih pojedinačnih konkretnih pojava napose, s vrlo različitim intencijama i polazištima. Nije na odmet spomenuti barem najpoznatije autore: Stjepan MILETIĆ, Ante TRESIĆ PAVIČIĆ, Antun Gustav MATOŠ, Franjo MARKOVIĆ, Ljubomir MARAKOVIĆ, Milutin CIHLAR NEHAJEV, Camilla LUCERNA i dr., a dodati je i komentare uz prijevode Aristotelove *Poetike* (Martin KUZMIĆ) pa brojne kritike u kojima se dotiču problemi kazališta u teorijskom aspektu.
- ⁵³ MARAKOVIĆ, Ljubomir, *Književna smotra*, 4. *K teoriji lirike*, »Hrvatska straža«, Rijeka IX/1911, str. 410.
- ⁵⁴ MATKOVIĆ, Marijan, *Antun Gustav Matoš*, predgovor u knjizi PSHK, knj. 64, AGM, I, Zagreb 1967, str. 23—24. Matković podrazumijeva ove tekstove: »*Književnost i književnici*, 1907, *O modernosti*, 1909, *Realizam i Artizam* 1911, *Umjetnost i nacionalizam* 1912, *Futurizam* 1913, pa više polemički intonirane kritike *Jovan Škerlić*, 1907, i *Sintetička kritika* 1907«. — Vidjeti također Marijan MATKOVIĆ, *A. G. Matoš kao kritičar*, »Republika«, Zagreb 1951, u seriji HKK, knj. IV, Zagreb 1962, str. 5—24, i PSHK, knj. 141, Zagreb 1976, str. 297—326. — Sa svoje strane dodajemo ovom preciznom izboru tekstove važne za povijest estetike, radi profiliranja Matoševih nazora: eseje o Baudelaireu, Verlaineu, Th. Gautieru, Voltaireu, Emersonu, Rousseauu, Nietzscheu i dr., te navlastito još o nekim hrvatskim književnicima i umjetnicima: S. S. Kranjčeviću, M. Kraljeviću, M. Crnčiću, A. Harambašiću, A. Kovačiću i dr.
- ⁵⁵ MATOŠ, Antun Gustav, *Književnost i književnici*, »Glas Matice Hrvatske«, Zagreb II/1907, br. 9—12; SD, 1973, IV, str. 289; PSHK, knj. 65, AGM, II, Zagreb 1967, str. 330; HKK, 1962, IV, str. 37—38.
- ⁵⁶ MATOŠ, Antun Gustav, *Po malom i velikom svijetu*, »Hrvatska sloboda«, III/1910, br. 222; SD, 1973, sv. XVI, str. 264.

⁵⁷ MATOŠ, Antun Gustav, *Dojmovi s pariške izložbe*, I, »Hrvatsko pravo«, VI/1900, br. 1338; SD, 1973, sv. III, str. 123—124.

⁵⁸ MATOŠ, Antun Gustav, *Pod florentinskim šeširom*, »Hrvatska sloboda«, IV/1911; SD, 1973, sv. XI, str. 201.

⁵⁹ Književnopovijesnu verifikaciju introdukcije Matoševa simbolizma kao jedne od komponenata njegova stvaralaštva, koja je novitet Moderne, utvrdio je Ivo Frankeš. Stoga o književnopovijesnoj ulozi Matoša i osobitoj stilskoekspresivnoj funkciji njegova beletrističkog opusa vidjeti eseje Ivo FRANGEŠ, *Stil Matoševe novelistike*, 1963; također A. G. Matoš, *Jesenje večere*, 1958. Obje studije sada u knjizi FRANGEŠ, *Matoš, Vidrić, Krleža*, Zagreb 1975. Za jednu komponentu na likovnom planu vidjeti Jelena USKOKOVIĆ, *Simbolizam u slikarstvu Mirka Račkog*, »15 dana«, Zagreb XXI/1978, br. 1—2, str. 10—19. Isto u monografiji o M. Račkom 1979.

⁶⁰ O Matoševu konceptu umjetnosti Zlatko POSAVAC, *Artizam AGM-a, ili o tome kako je Antun Gustav Matoš shvaćao i tumačio umjetnost*, »15 dana«, Zagreb XVI/1973, br. 4—5, str. 28—33. — Važan problem Krležina stava i odnosa prema »Gustlu« prvi je otvorio, nastojeći ga interpretirati u književnopovijesnoj perspektivi, dr Ivo FRANGEŠ studijom *Krleža i Matoš*, »Forum«, Zagreb XXI/1983, knj. XLIV, br. 10—12, str. 690—740.

⁶¹ Za informaciju o nekim od presudnih momenata sudbine hrvatskoga književnog jezika u doba Moderne nužno je konzultirati Zlatko VINCE, *Zaokret u hrvatskom književnom jeziku potkraj 19. stoljeća*, »Croatica«, Zagreb VI/1975, sv. 6, str. 131—159. Za *Rast, ostvarenja i suton zagrebačke filološke škole*, vidjeti knjigu Zlatko VINCE, *Putovima hrvatskog književnog jezika*, Zagreb, 1978. — Povijesna zbilja bila je još složenija. Spor tzv. »zagrebačke« i »riječke« škole više je skrivao nego rješavao bit problema. Osim tradicionalnih pravopisa na svršetku 19. stoljeća nastoji se definitivno likvidirati čakavština i kajkavština kao regionalne, a ikavica s izgovorom da je seljačka i primitivna definitivno gubi pravo participacije na dignitetu književnog jezika.

⁶² RADIC, Ante, *Maretićeva stilistika*, »Vienac«, Zagreb XXXIII/1901, također SD, 1938, knj. XIV, str. 271—

294; o stilistici i knj. XV, str. 23—24. Vidjeti također ediciju *Polemike u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1982, »Kolo« I, sv. 3, gdje je potpis navedenog članka o stilistici razriješen kao M(irko) D(ivković).

⁶³ RADIC, Ante, »Život«, tj. *smrt hrvatskog preporeda*, Zagreb 1899; SD, 1938, sv. XIV, str. 13—31. Radić nema dovoljno jasne i kritički diferencirane uvide ni u »kulturno nasljeđe« ilirizma, ni u kompleksnost, a donekle ni u zamršenost ideološko-estetičkih struktura Moderne. Njegov je spis jedino zanimljiv kao izvor informacija i kulturnopovijesni dokument, koji osvjetljava neke momente inače skrivene ispod površine uobičajenih predočaba.

⁶⁴ Nije bez povijesne važnosti napomenuti, a u ime znanstvene akribije dodati, da je Antun RADIC također napisao recenziju: *Rječnik hrvatskog jezika, Sakupili i obradili dr. F. Iveković i dr. Ivan Broz*, »Obzor«, Zagreb 1901, br. 103; SD, 1937, XV, str. 59—65. — Prikaz upozorava na poneki nedostatak *Rječnika*, no u biti je pozitivan i razlikuje se od negativnog stava spram stilistike i gramatike Maretićeve. Sto je Radića »prevelo žednog preko vode«, bilo bi brzopleto interpretirati bez konkretnog istraživanja; po prirodi stvari argumenti bi pro et contra morali biti analogni, ako ne čak isti kao i protiv Maretića, odnosno njegove *Gramatike i Stilistike*. Naravno, uz pretpostavku da je u oba slučaja autor bio Radić (vidi bilješku 62 ovog poglavlja).

⁶⁵ Evo nekoliko primjera s područja estetike i teorije umjetnosti: u *Rječniku* ima *gluma, glumac, glumiti* ali nema *glumište*; ima *pozornica*, no nema ni *kazalište* ni *pozorište*; ima *slikar, slikarica, slikarski*, ali nema *slikarstvo*; ima *kip*, a nema *kiparstvo*; nema *govornništvo, glazba, graditeljstvo*. Slično je s internacionalizmima: ne znamo zašto ima *poeta, poetički, poetski*, ali nema *drama, dramski, skulptura, skulptorski*, etc. Od »specijalnih« nema riječi *mašta, maštati, maštovit* (ni starije *razmniva*), nego samo *maštarije* (u značenju *opsjena*) i *uobrazilja* (rusizam prema njemačkom *Einbildungskraft*). — Da ne bude nesporazuma s primjerima *govno* i *guz* (kojih je mnogo više uzmu li se u obzir složenice kao *naguziti se* i sl.), potrebno je pripomenuti kako nije riječ o hipokriziji odnosno tobožnjem prigovoru sa stanovišta da u *Rječniku* ne

trebaju »ružne« ili »prostačke« riječi, tj. da se stvari ne bi smjele imenovati pravim imenom. Naprotiv! Prigovoriti je *Rječniku* jednostranost: miliji mu je *guz*, a izostavlja sva »bogatstva jezika« za spolne organe muške i ženske — u čemu nismo siromašni! Izostavlja također sve »narodne glagole« za »činiti ljubav«. Puritanizam!? Jednom pretjerani, drugi put »kroz prste«! Ali najteži je prigovor kako nedostaje sva kulturološka i urbana terminologija potvrđena u nekoliko stoljeća leksikografije i književnosti. Ilustraciju za problem i povijesnu diskrepanciju tendencija nalazimo u zapisima Miroslava KRLEŽE, *Djetinjstvo 1902—1903*. Krleža zapisuje sjećanje kako mnogi »... neologizmi za nas nisu bili artifičijelne tvorevine, 'kovanice', nastale tek prije jednog decenija, nego žive slike koje se podudaraju s našom predodžbom o pojavama, o predmetima i o pojavovima. Nama riječi, kao 'kolodvor', 'glazba' ili 'stožernik', nisu bile lingvistički problemi, nego neposredne plastične žive slike, sastavni dio našeg urbaniziranog načina izražavanja, one su postale konvencijom u koju nitko nije sumnjao, o čijoj problematiki nitko nije razbijao glave, sastavni dio našeg izražajnog inventara«. (Objavljeno u časopisu »Republika« 1952; citirano prema PSHK, knj. 92, Zagreb 1973, *Krleža*, II, str. 300—301).

⁶⁶ MUSIĆ, Robert, *Čovjek bez svojstava* (preveo Zlatko GORJAN), Rijeka 1967, I. dio, cap. 85, str. 336—367.

⁶⁷ Može se činiti neskromno, ali je nužno expressis verbis upozoriti čitatelja da je ovaj pregled prvi ekstenzivni sustavni pokušaj prikaza estetičkih doktrina i teorija u Hrvatskoj iz vremena Moderne. (Ovdje dopunjena verzija referata na Danima hvarskog kazališta i teksta u časopisu »Mogućnosti« 1980.) U povijestima pojedinih umjetnosti, ukoliko ih ima, za razdoblje Moderne nedostaju prikazi relacija spram pripadne teorijske podloge ili pozadine. Prvi pregled uopće — kratak uvod u 20. stoljeće Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata*, III, »Kolo«, Zagreb 1970 — bio je još znatno opterećen tradiranim zabudama historiografije.

⁶⁸ FRANIČEVIĆ, Marin, *Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti*, »Forum«, Zagreb 1973; citirano prema PSHK, knj. 133, Zagreb 1976, str. 420.

⁶⁹ O kompleksnosti Moderne kao teorijskom i historiografskom problemu vidjeti objavljene dijelove doktorske disertacije — između ostalog: Zlatko POSAVAC, *Mali umjetnički Babilon u doba Moderne*, »Kaj«, Zagreb XII/1980, br. 4, str. 55—65; nadalje *Moderne kao interpretativna tema*, »Republika«, Zagreb XXXVI/1980, br. 6, str. 540—556; također kao dopunu »Secesija« u književnosti, O jednoj specifičnoj komponenti Moderne, »Odjek«, Sarajevo XXXIV/1981, br. 12, str. 6—8., i razmatranje O esteticizmu Moderne, »Odjek«, Sarajevo XXXVII/1984, br. 2, str. 9—10.

O POČETKU ESTETIKE MODERNIH MEDIJA

- ¹ MATOŠ, Antun Gustav, *Suton kazališta*, »Narodne novine«, Zagreb LXII/1906, br. 110; zatim u knjizi *Vidici i putevi*, 1907; SD, 1973, sv. IV, str. 21.
- ² DONADINI, Ulderiko, *Suvremena umjetnost*, »Kokot«, Zagreb I/1916, br. 1; citirano prema knjizi Ulderiko DONADINI, *Izbor*, Znanje, Zagreb 1968, str. 257.
- ³ NEHAJEV, Milutin Cihlar, *Aforizmi o budućoj umjetnosti*, »Hrvatska revija«, Zagreb II/1929, br. 7, str. 415.
- ⁴ NEHAJEV, Milutin Cihlar, *Drama i gluma*, »Savremeni«, Zagreb 1921, br. 2, str. 90—94.
- ⁵ KRNIC, Ivan (novine »Hrvat«, 26. IV 1929), citirano prema Šime VUČETIĆ, *O našoj dramskoj kazališnoj kritici*, »Hrvatsko kolo«, Zagreb II/1949, br. 2—3, str. 480.
- ⁶ HORVAT, Mladen, *Quo vadis; povodom svršetka sezone Hrvatskog kazališta*, »Hrvatska metropola«, Zagreb I/1925, br. 21, str. 242.
- ⁷ MARKOVAC, Pavao, *Operna sezona*, »Hrvatska revija«, Zagreb II/1929, br. 1, str. 79—80.
- ⁸ MARKOVAC, Pavao, *Činjenice govore; umjesto kazališnog i koncertnog referata*, »Izraz«, Zagreb II/1940, br. 1—2; str. 62.
- ⁹ GAVELLA, Branko, *Putovi k novom teatru*, »Nova literatura«, Beograd I/1928—1929, br. 1, str. 7—9; citirano prema knjizi Branko GAVELLA, *Glumac i kazalište*, Novi Sad 1967, str. 7.

- ¹⁰ VUČETIĆ, Šime, *O našoj dramskoj kazališnoj kritici*, »Hrvatsko kolo«, Zagreb II/1949, br. 2—3, str. 490.
- ¹¹ MATKOVIĆ, Marijan, *California-Zephyr*, 1964, »Forum«, Zagreb 1973; citirano prema PSHK, knj. 141, Zagreb 1976, str. 409.
- ¹² MUŽINIĆ, Aleksandar, *Filozofija u Hrvata od 1918 do 1938*, Beograd 1939, kao p. o., str. 15.
- ¹³ O Halerovoj estetici vidjeti knjigu Zlatko POSAVAC, *Albert Haler*, Zagreb 1978, i ondje ekstenzivno navedenu literaturu.
- ¹⁴ KRKLEC, Gustav, *Sedma umjetnost*, »Savremenik«, Zagreb 1921, br. 2, str. 70—72.
- ¹⁵ KERŠOVANI, Otokar, *Nove generacije i njihovi pokreti*, Generacija pred stvaranjem, Beograd 1925. Citirano prema PSHK, knj. 102, Zagreb 1975, str. 326.
- ¹⁶ LIVADIĆ, Branimir, *Kazalište*, »Hrvatska revija«, Zagreb IV/1931, br. 10, str. 579.
- ¹⁷ GAVELLA, Branko, *Glumac i publika*, »Danas«, Beograd I/1934, knj. II, br. 5, str. 200—206; citirano prema knjizi Branko GAVELLA, *Glumac i kazalište*, Novi Sad 1967, str. 28.
- ¹⁸ ŠIROLA, Božidar, *Kriza opere i njen snošaj prema ton filmu*, »Hrvatska revija«, Zagreb VII/1934, br. 9, str. 498—501 i br. 11, str. 613—616.
- ¹⁹ HORVAT, Josip, *Agonija literature; književnost, film, radio*; »Obzor«, Zagreb LXXVI/1935, br. 31, od 5. veljače.
- ²⁰ UJEVIĆ, Tim, *Sumrak poezije*, »Novo doba«, 1929; vidjeti Sabrana djela; također PSHK, knj. 88, Zagreb 1970. *Tin*, II, str. 90—106.
- ²¹ GAVELLA, Branko, *Drama na mikrofONU*, »Sedam dana radio«, ilustrirani tjednik za radio, kazalište, kino, šport i foto, Zagreb II/1923, br. 13, str. 206. Članak je zapravo potpisan b. g., ali ga po shvaćanjima i načinu izlaganja možemo atribuirati Gavelli. — Još nekoliko podataka o problemima i pojavi radio-drame prije drugoga svjetskog rata ima u tekstovima Branka HEĆIMOVIĆA i Borislava MRKŠIĆA, tematski broj časopisa »Kolo«, Zagreb IV/CXXIV/1966, br. 5, u povodu »Četrdeset godina Radio-Zagreba«. Bibliografija članaka i studija odnosi se na poslijeratno razdoblje — isto u

- knjizi B. MRKŠIĆ, *Poetika radiodrame*, Zagreb 1967 — s iznimkom publikacije Hrvoje MACANOVIĆ, *Problemi naše radiofonije* 1937. Macanovićeve brošura uopće ne dotiče estetičko-teorijsku tematiku, ali sadrži neke bizarne informacije koje su indirektno interpretativno relevantne.
- ²² MARAKOVIĆ, Ljubomir, *Smjerovi drame*, Hrvatska prosvjeta, 1921—1922; citirano prema PSHK, knj. 86, Zagreb 1971, str. 439.
- ²³ Citirano prema Miroslav VAUPOTIĆ, *Svijet riječi Miroslava Krleže*; *Zbornik Miroslava Krleže*, JAZU, Zagreb 1973, prikaz u časopisu »Filologija«, Zagreb 1973, br. 8, str. 381.
- ²⁴ FRANIČEVIĆ, Marin, *Pet stoljeća hrvatske drame*, Dani Hvarskog kazališta, I, Uvod; Čakavski sabor, Split 1975. »Književna historija nije ni dotakla filmsku scenaristiku. Jedan filmski scenarij ne mora imati baš mnogo veze s literaturom. I često je tako. Ali ako tekst pisan za film jest književno djelo onda ni po čemu nije manje vrijedno od bilo kojeg drugog. Potpuna povijest dramske književnosti mora misliti na to« (op. cit., str. 26—27).
- ²⁵ BEGOVIĆ, Milan, *Pustolov pred vratima*, tragikomedija u devet slika... Radnja se događa A. D. MCMXXV. Djelo je datirano Sirmione — Zagreb, Juli—August 1925. Citirano prema PSHK, knj. 75, Zagreb 1964, str. 68. — U literarno i dramski manje uspjeljoj komediji *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, »Srpski književni glasnik«, 1930, malazi se, očito ne slučajno, gotovo identično mjesto. Stariji Amerikanac, Mr. Tudor, govori svojoj hirovitoj kćeri: »Ja te uistinu ne razumijem, Phoebie. Ti si uvijek nastojala da budeš originalna, mrzila si banalnost, bježala od kiča. A sad hoćeš da udesiš svoj život kao kakav najobičniji film. Siromašni kontel — bogata dolarska princesa... mjesecina, serenada — No, gotova opereta u tom filmu«: PSHK, knj. 75, Zagreb 1964, str. 200.
- ²⁶ MAJER, Vjekoslav, *Pepić u vremenu i prostoru*, MH, Zagreb 1935—1936, str. 94—95.
- ²⁷ JURKAS, E. *Kinodramatičnost*, »Savremenik«, Zagreb XV/1920, br. 1, str. 24—25.

Zenitizam je naprotiv imao cilj: veličanje nesalomive i barbarske snage zdravih i sunčanih energija južnih Slavena.« Katia KRIVANEK, *Dada Jugoslavien*; navedeni katalog, str. 3/108. O »zenitizmu« se obilno u Zagrebu pisalo 1983. u povodu gostovanja beogradske izložbe; kritičko-polemičke osvrte napisali su Vladimir MALEKOVIĆ, *Evropske ilustracije balkanskih ideologija*, »Vjesnik«, Zagreb XLIV/1983, br. 12805 od nedjelje 24. 4. 1983, str. 6; Dragoš KALAJIĆ, *Barbarogenij u zenitu*, »Start«, Zagreb 30. 7. 1983; br. 379, str. 6—9; Branimir DONAT, *Protiv kratkog pamćenja*, »Republika«, Zagreb XXXIX/1983, br. 5, str. 71—87.

- ³³ CESAREC, August, »Tri stoljeća« umjetnosti USA, »Nova riječ«, Zagreb III/1938, br. 85 od 30. juna, str. 2—4. Članak je potpisan sa G. K., što je razriješeno kao Guta Kornelli (usporediti monografiju o Cesarcu dra Vice Zaninovića).

KLIMAKS KRIZE TRADICIONALNIH UMJETNOSTI

- ¹ Duhovit, ali gorak osvrt na publicističku poplavu brutalnog eksploatiranja Krležine smrti vidjeti u »15 dana«, 1982, br. 1—2, Slavko KOVAČ, *Nojca*, str. 3—5. Dio poplave »komemorativnih« tekstova bio je ispod razine boljeg ukusa i pristojnosti, dijelom čak »hrabro« usmjeren protiv pisca, koji se više ne može, a u nekim slučajevima vjerojatno i ne bi htio braniti da je i živ.
- ² U trenutku pojave *Razgovora* (najprije »Vjesnik«, 1961, a zatim u »Sabranim djelima«, 1963, sv. XXI), apstraktizam likovnih umjetnosti u Hrvatskoj ima historijat aktivne nazočnosti od jednog desetljeća. Danas je moguće izbjeći nedopustivu jednostranost upućujući čitatelje na pozitivne prikaze, koji u tekstu i bilješkama sadrže podatke za genezu i popratne pojave: dio tekstova i kritika pro et contra. Prvi ekstenzivni sumativni pregled dao je Igor ZIDIĆ, *Apstrahiranje predmetnosti u hrvatskom slikarstvu 1951—1961*, »Život umjetnosti«, Zagreb 1968, br. 7—8; kasnije kao predgovor katalogu

kritičke retrospektive Zdenko RUS, *Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951—1961*, Zagreb 1981.

- ³ Vidjeti situaciju oko polemike Miroslav KRLEŽA, *Kako se kod nas piše o slikarstvu*, »Književna republika«, Zagreb III/1926, str. 78.
- ⁴ KRLEŽA, Miroslav, *Razgovor o pedesetogodišnjici apstraktnog slikarstva (1911—1961)*, najprije za »Vjesnik«, 1961, a zatim »Sabrana djela«, sv. XXI, Zagreb 1963. Eseji, IV, str. 326.
- ⁵ Premda nadrealizam u Hrvatskoj nije nastupio kao izdiferencirani pokret ili grupa, i nikad s nekim određenijim programom odnosno manifestom, niti čak s donekle profiliranom intencijom — dakle kao i mnoge druge pojave u Hrvatskoj, po »utjecaju«, a bez orijentacije! — historiografija ipak s punim pravom govori o nazočnosti nadrealističke komponente u povijesnoj zbilji hrvatske umjetnosti. O tome Igor ZIDIĆ, *Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo*, »Život umjetnosti«, Zagreb 1967, br. 3—4; uvodna poglavlja (iste) studije u časopisu »Kolo«, Zagreb 1968, br. 1—2; također u predgovoru katalogu istoimene izložbe Igor ZIDIĆ, *Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost*, Zagreb 1972.
- ⁶ Vidjeti zbornik *Dani hvarskog kazališta*, VII, Split 1981, str. 86—101; isto u časopisu »Mogućnosti«, Split 1981, br. 2—3: Zlatko POSAVAC, *Estetika u dramskim tekstovima Miroslava Krleže*; pročitano na znanstvenom skupu, Hvar 1980. — Budući da je zapravo riječ o eseju, pravi esejistički naslov treba da glasi *Sjene krize*, dok onaj sa znanstvenog skupa ostaje kao podnaslov.
- ⁷ KRLEŽA, Miroslav, *Kriza u slikarstvu*, citirano prema *Izlet u Rusiju*, Zagreb 1926, str. 49.
- ⁸ KRLEŽA, Miroslav, *Kako se kod nas piše o slikarstvu*, »Književna republika«, Zagreb III/1926, str. 75. Usporedi također Miroslav KRLEŽA *Grafička izložba*, »Obzor«, Zagreb LXVII/1926, br. 69 od 11. III.
- ⁹ Citirano iz časopisa »Književna republika«, Zagreb III/1926, str. 72.
- ¹⁰ KRLEŽA, Miroslav, *Kriza u slikarstvu*, citirano iz knjige *Izlet u Rusiju*, 1926, str. 49.
- ¹¹ Op. cit., 1. c.
- ¹² Citirano prema članku *Kako se kod nas piše o slikarstvu*, »Književna republika«, Zagreb III/1926.

- ¹³ KRLEŽA, Miroslav, *Razgovor o pedesetogodišnjici apstraktnog slikarstva (1911—1961)*, citirano prema SD, sv. XXI, Zagreb 1963, Eseji, IV, str. 317.
- ¹⁴ KRLEŽA, Miroslav, *O njemačkom slikaru Georgu Groszu*, 1926, ovdje citirano prema HKK, knj. 6, Krleža, Zagreb 1953, str. 257.
- ¹⁵ KRLEŽA, Miroslav, *Razgovor o pedesetogodišnjici apstraktnog slikarstva (1911—1961)*, citirano prema SD, sv. XXI, 1963, Eseji, IV, str. 325. — Kurziv pri završetku citata Z. P.
- ¹⁶ KRLEŽA, Miroslav, *99 varijacija, Lexicographica*, Beograd 1972, Biblioteka XX veka, sv. 10, dio III, *Varijacije na temu o umjetničkom stvaranju*, str. 111—112. — Kurziv u citatu Z. P. — Kao ilustracija faktičnog stanja stvari na planu moderne umjetnosti, korespondentno teorijskim izvodima, usporediti autorovo razmatranje o kiparstvu u povodu jedne svjetske izložbe: Zlatko POSAVAC, *Ravnodušno Ništa skulpture 20. stoljeća*, »15 dana«, Zagreb XXIII/1980, br. 7, str. 5—10.
- ¹⁷ KRLEŽA, Miroslav, *Amsterdamske varijacije*, citirano prema zbirci *Evropa danas*, SD, sv. XIII, Zagreb 1956, str. 48.
- ¹⁸ Ne proturječi ovdje ekspliciranim tezama detalj da je KRLEŽA svojedobno u knjizi *Moj obračun s njima*, 1932, napisao: »Kakva bi to bila kriza kad nam je tri-deset posljednjih godina lirike, drame i novele dalo više nego četristo godina prije« (sada u knjizi pod istim naslovom, *Sabrana djela*, Sarajevo 1983, Polemike, sv. 3., str. 41). Ako se, naime, i ne uzme u obzir polemičke i retoričke komponente Krležine afektivne tvrdnje, evidentno je riječ o razlikama između krize kao »epohalnog pojma« u dijagnozi strukture duha vremena moderne povijesti zapadnoeuropske kulture i krize kao »horvatskih«, specifično samo »naših«, »domaćih« gravamina.
- ¹⁹ MARKOVAC, Pavao, *Činjenice govore*, »Izraz«, Zagreb II/1940, br. 1—2, str. 62.
- ²⁰ MAJER, dr. Miro, *Suvremeno kazalište*, »Književnik«, Zagreb III/1930, br. 6, str. 257.
- ²¹ HÜHN, Ivo, *Umjetnost umire*, »Književnik«, Zagreb II/1929, str. 225.

- ²² ČEPULIĆ, Drago, *Montaigne, filozof krize*, Zagreb 1936, citirano prema knjizi *Ličnosti*, Zagreb 1941, Biblioteka lijepe knjige, knj. 5, str. 46. Tekst o Descartesu kao posebna publikacija *Descartesova kriza i rađanje, novovijeke filozofije, o tristogodišnjici njegova eseja »Discours de la methode«*, Zagreb 1937; također u knjizi *Ličnosti*, str. 83—126.
- ²³ Za ostala filozofska djela Stjepana ZIMMERMANN (1884—1963) vidjeti bilješku Danka GRLIČA u *Enciklopediji Jugoslavije*, Zagreb 1971, sv. 8, str. 625.
- ²⁴ ŽARKOVIĆ, A. H., (zapravo A. Heisinger), *Kulturna kriza i ruralizam*, »Obzor«, Zagreb LXXV/1934, br. 14 i 15 od 18. i 19. siječnja 1934. — Na žalost ne postoji nikakav, pa ni najkraći, samo informativni pregled *ideologija*, političkih i kulturoloških, u Hrvatskoj 20. stoljeća. Iz takvog bi uvida uz poznavanje demografskih i ekonomskih činjenica mnogo toga i u sferi umjetnosti bilo jasnije. Uostalom, splet ideoloških doktrina mnogo je složeniji od jednostranosti umjetno podržavanih priprostih, gotovo vulgarno-ignorantskih predočaba.
- ²⁵ Citat iz eseja Ivo KOZARČANIN, *Za ugled književnika*, iz novina »Hrvatski dnevnik«, Zagreb IV/1939, br. 1027 od 12. ožujka, str. 10. — Kurziv u citatu Z. P. — Ispred toga naveden je stih iz pjesme Ivo KOZARČANIN, *Utjeha*, 1936, prema PSHK, knj. 131, Zagreb 1975, str. 40.
- ²⁶ POSAVAC, Zlatko, *O početku estetike modernih medija*, zbornik *Dani hvarskog kazališta*, knj. 9, Split 1982; također »Mogućnosti«, Split 1982, br. 1—2, str. 16—29. Čitano na hvarskom simpoziju 1981. Uz navode o filmu i radiofoniji u istom članku podaci za strip. — Vidjeti u ovoj knjizi prethodno poglavlje.
- ²⁷ Detaljnije i opširnije o hrvatskoj poslijeratnoj estetici vidjeti neovisno od ovdje dotaknutih problema: Zlatko POSAVAC, *Estetika i dramska umjetnost u Hrvatskoj 60-ih godina 20. stoljeća*, zbornik *Dani hvarskog kazališta*, knj. 10, Split 1984.
- ²⁸ PEJOVIĆ, Danilo, *Nova filozofija umjetnosti*, antologija tekstova, uredio i predgovor napisao Danilo Pejović, Zagreb 1972, str. 6
- ²⁹ Op. cit., str. 8.

- ³⁰ ADORNO, Theodor, *Teškoće*, citirano prema *Nova filozofija umjetnosti*, antologija tekstova, priredio i predgovor napisao D. Pejović, Zagreb 1972, str. 134. — Kurziv u citatu Z. P.
- ³¹ LANDGREBE, Ludwig, *Suvremena filozofija* (copyright izvornika 1952), Sarajevo 1976, 5. poglavlje: *Filozofijski problem umjetnosti*, str. 103.
- ³² Op. cit., str. 102.
- ³³ SUTLIĆ, Vanja, *Svjetovno-povijesne pretpostavke čiste umjetnosti*, najprije u časopisu »Naše teme«, Zaagreb 1963, br. 6; zatim također u knjizi *Bit i suvremenost*, Sarajevo 1967; ovdje citirano prema korisnom i zanimljivo koncipiranom, ali na žalost u nekoliko aspekata vrlo jednostrano realiziranom zborniku »marksističkih interpretacija« *Svijet umjetnosti*, antologiji poslijeratnih tekstova iz estetike u Jugoslaviji, koju je uredio A. Marušić, Zagreb 1976, str. 213. — Kurziv u izvorniku. — Za uvođenje pojma krize poslije drugoga svjetskog rata vidjeti: Vanja SUTLIĆ, *Kriza filozofije i suvremena njemačka misao*, kritički osvrt na IV njemački kongres filozofa (održan u Stuttgartu 1954), »Pregled«, Sarajevo 1956.
- ³⁴ Op. cit., 1. c. — Kurziv u izvorniku.
- ³⁵ Op. cit., str. 315 — Kurziv Z. P.
- ³⁶ Op. cit., str. 213—214.
- ³⁷ Op. cit., str. 216. — O poistovjećenju tehnike i umjetnosti vidjeti još raspravu: Zlatko POSAVAC, *Identifikacija tehnike i umjetnosti*, »Praxis«, Zagreb III/1966, br. 2; tekst je čitan na simpoziju Jugoslavenskog udruženja za filozofiju, Varaždin 1965.
- ³⁸ GADAMER, Hans-Georg, *Kleine Schriften, II Interpretationen*, Tübingen 1967, str. 227—234.
- ³⁹ MATKOVIĆ, Marijan, *Heraklo*, 1957; citirano prema PSHK, knj. 141, Zagreb 1976, str. 175.
- ⁴⁰ Usporediti Vanja SUTLIĆ, *Kulturni sektor i duhovni bitak*, 1966; sada u knjizi *Praksa rada kao znanstvena povijest*, Zagreb 1974.
- ⁴¹ KRLEŽA, Miroslav, *Intervju za Svijet*, u tjedniku »Svijet«, Sarajevo 5. II 1971, br. 662; citirano prema *Panorama pogleda pojava i pojmova*, Zagreb 1975, sv. 2, str. 223, fragmenti 51 i 53.

- ⁴² Zanimljivu i misaono sugestivnu interpretaciju s jednako zanimljivim akcentom Krležine novele vidjeti u: dr. Ivo FRANGES, *Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi (Novela Veliki meštar sviju hulja)*, Radovi Slavenskog instituta posvećeni međunarodnom kongresu slavista u Moskvi u rujnu 1958, Zagreb 1958, 2, str. 24—42; također u knjizi: Ivo FRANGES, *Matoš, Vidrić, Krleža, Liber*, Zagreb 1974, str. 232—335. Sada i u PSHK, knjiga 149, Zagreb 1980.
- ⁴³ ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Industrija svijesti*, citirano prema knjizi *TV kao medij*, zbornik, Sarajevo 1978, str. 167.

KRATICE U BILJEŠKAMA

HKK = Hrvatska književna kritika; JAZU = Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti; MH = Matica hrvatska; PSHK = Pet stoljeća hrvatske književnosti; SD = Sabrana djela; SPH = Stari pisci hrvatski.