

IVO BIZZARO (BIZARIĆ), NJEGOVA ESTETIKA I PROBLEM »ROMANTIČNOG KLASICIZMA«

ZLATKO POSAVAC

(Institut za filozofiju,
Zagreb)

UDK 18.01
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 25. IX. 1995.

1. Pitanjâ historiografije hrvatske kulture, umjetnosti, filozofije i estetike kod pristupa razumijevanju prijelaza 18. u 19. stoljeće

U hrvatskoj historiografiji hrvatske kulture, u povijestima svih grana hrvatske umjetnosti, a dijelom također sociološke i političke povijesti, postoji – uz mnogo drugih – neriješen, otvoren, zabludama ili namjernim falsifikatima protkan problem prijelaza 18. u 19. stoljeće. Taj »prijelaz« inkludira u sebi, dakako, na isti način zabludama ili falsifikatima protkanu interpretaciju *svršetka*, »finala« (»fin de siècle«!) 18. stoljeća (zajedno s konceptom i načinom shvaćanja 18. stoljeća u cjelini), a još više problem *početka* 19. stoljeća u Hrvatskoj: za konkretne grane svih umjetnosti pojedinačno, nu također i za sve istodobno, zajedno, usporedno, komparativno, sinkretički, sintetički. To isto mora biti konstatirano i za hrvatsku filozofiju odnosno nastojanja oko formulacija njene historiografije, a otud bi onda, korespondentno interpretacijama koncepcijâ fenomenâ hrvatske umjetnosti, ta ista sjena mogla pasti također na – hrvatsku estetiku, respective njenu historiografiju. Naime, uobičajeno je i »znanstveno«-školnički prihvaćeno »shvaćanje« kako »prijelaz« hrvatskog 18. u 19. stoljeće predstavlja kulturološki siromašno i oskudno razdoblje, u kojem navodno zamire ranije bujniji kulturni život ili tek životari na jedva zamjetljiv način; dakle razdoblje u kojemu je tako reći prekinut kontinuitet povijesti hrvatske kulture. Izostaju tobože ozbiljniji dometi generalno, izostaje isto tako, prividno, sam kontinuitet svake pojedine umjetnosti za sebe. Per analogiam znači, naravno (!?), da se tad te »prosudbe« na isti način tiču i hrvatske filozofije, a onda, kako je rečeno, »samorazumljivo«, i estetike; njoj bi također tada trebao biti »pogođen« sadržaj njene historiografije, makar se u stanovitoj mjeri još uvijek nalazila in statu nascendi. Iz toga direktno proizlazi način »shvaćanja« početka 19. stoljeća:

hrvatsko 19. stoljeće, naime, na samom svom početku »bijedno je« i »siromašno«, praktično, tobože, *nema nikakav kontinuitet s vlastitom tradicijom* – da bi se najednom (?) sve to izmijenilo izmakom prve trećine 19. stoljeća kada, navodno, započinje hrvatski »preporod«, »oživljavanje« i »bujanje« hrvatske kulture i, što je najglavnije, ni manje ni više nego iznenadno uspostavljanje »prekinute« *tradicije*; kada je, dakle, navodno, povijesno na djelu ponovna ozbiljenost kontinuiteta velikih tradicija hrvatske kulturne povijesti.

Autor ovog teksta mora izričito priznati da je bez produbljenijih, zrelijih, kompleksnih spoznaja u proučavanju navedenih razdobljâ kontaktnog mjesta 18. spram 19. stoljeća, dakle najprije njihovog prijelaza, pa zatim samog 19. stoljeća eksplicite, i sam bio žrtvom tih naprijed navedenih zabluda i falsifikata hrvatske historiografije. Danas pak, nasuprot svemu tome, mora biti rečeno kako zablude i falsifikati, kojima smo »u doba znanosti« naivno povjerovali kao »znanstvenim« »istinama«, imaju itekako snažna ideologijska i filozofijska obrazloženja. Tamo gdje nije primjereno govoriti ni o jednom od navedenih mogućih objašnjenja ostaje tužno zaklonište što bismo ga mogli nazvati »*bezvjetarjem*« ignorancije! Ali, već je u starom Rimu bila uspostavljena norma primjenjiva i u ovdje razmatranom slučaju: *ignorantia (legis) non excusat*.

Zato u samom početku izlaganja, navlastito u okviru njegovog metodološkog (važnog!) uvoda, valja eksplicite istaknuti odnosno reći: tvrdnja da je na prijelazu 18. u 19. stoljeća hrvatske kulture okopnio njen kontinuitet, a stoljetna tradicija, ma kako »tanka« (?), puca ili se svodi na zanemarivo siromaštvo odnosno tu i tamo koju skromniju pojavu, naprosto *nije točna; nije istinita*. Obrazloženje ili proturazloge nemoguće je iznositi ekstenzivnije na ovome mjestu i u okviru ovog raspravljanja, ali je nužno upozoriti na to da su oni odavno navedeni te da se odonda uvjerljivo (pa relativno i obilno) umnažaju: negdje oko sredine sedamdesetih godina 20. stoljeća pisac se počinje distancirati od vlastitih zabluda »učeci« na općim zabludama i falsifikatima hrvatske historiografije, pa te zablude i krivotvorine, na temelju vlastitih novih uvida destruirati i mijenjati u nove, pozitivne, drugačije, nu autentične spoznaje što ih omogućuje (a probleme razrješava) epohalna povijesna hermeneutika koja se okuplja, fokusira i sintetizira u duhovno-pojmovnom horizontu »terminom«: *romantični klasicizam*.

Nastojanje je provedeno u nizu tekstova koji čine relativno zaokruženu *problemsku i historiografsku* cjelinu, potkrijepljenu faktografijom: da bi se zadovoljio horizont hrvatskog historiografsko-»pozitivističkog uma«. Vrlo je simptomatična, međutim, okolnost kako na to nastojanje autorovo nije bilo ama baš nikakvih »reakcija«, čak ni kritičkih (izuzetak je tek pozitivno intoniran jedan članak »primjene« objavljen u dnevnom tisku); nije bilo pokušaja da se s ekspaniranim nastojanjem – inače nimalo nepoznatim po karakteru za europsku historiografiju – u hrvatskoj historiografiji (»znanosti o književnosti«, »znanosti o ...«, itd.) obračuna ili barem »eksperimentalno« započnu pozitivni ogledi. Ta

duhovna tromost hrvatske »modernističke« historiografije ne pogada zapravo autora, niti ovdje u »vlastitu korist« eksponiranih njegovih inovativnih napora (najnotornije prešućivanje i klansko, koterijski vrlo diferencirano), nego ta tromost, imperativno prolongirana, ide neposredno na štetu cjelokupne hrvatske kulturološke (pa i političke) historiografije i njenih povijesti umjetnosti; dalekosežno ide na štetu njihove kritičnosti, njihove produbljenosti, šireg horizonta i više razine za svako predmetno područje, za svaku »specijalnost« napose; ukratko, ide nažalost na štetu hrvatske kulture kao takve. Nisu ni na pomolu, nisu bile ni poduzete pa se ni sada ne poduzimaju, a niti se »intuitivno«, barem kao slutnje ne doživljavaju najpotrebnije inovacije za rasvjetljavanje zabluda i odavno prijeko potrebna uklanjanja historiografskih falsifikata. Iz moderne (!?) instrumentalizirane i formalizirane racionalnosti »znanstvenosti« dominantnih metodologija i njihovih »izama« potječu onda također dodatno sve ignorancije, koje, i pored naglašenog »eruditivizma«, perpetuiraju *stare* zablude i falsifikate. Slučajno? Zar nehotice?

Ipak, valja istaknuti kako je potvrda *kontinuiranog prijelaza hrvatskog 18. u 19. stoljeće i perzistiranja* (epohalno postojeće) *tradicije* u novije vrijeme demonstrirano i mimo estetičkog pojma »romantičnog klasicizma« jer su nove spoznaje s novom faktografijom akribijski elaborirane upravo na području filozofije, i to, što će hrvatsku etabliranu »znanstvenu«, akademsku i elitnu »kulturnu« javnost iznenaditi, na području jedne »uske«, sasvim specijalističke, ali zato *temeljne* discipline – logike! Otkrića su to i doprinosi od neprocjenjive važnosti ne samo povijesti hrvatske filozofije, nego, vjerovala to naša »kulturna javnost« ili ne, po svojoj vrijednosti također i hrvatskoj kulturi uopće. Otkrića su to što ih je u Institutu za filozofiju, proučavajući rad visokog zagrebačkog školstva, nastave filozofije i navlastito logike u Zagrebu, napravio mladi, već sada uspješan i plodan znalac predmeta svog interesa u povijesti hrvatske filozofije dr. Srećko Kovač.¹ Trajanje tradicije i kontinuitet hrvatske kulture, pa i filozofije, argumentirano su demonstrirani, makar i kao tanka nit perzistiranja nastave »školske filozofije«, dakle visokoškolske nastave; no uz to i kao »tiho« postavljanje aktualnih problema, na području tradicionalne formalne logike, dakle naoko neovisno potrebi »epohalne sintagme« »romantički klasicizam« kakva je potrebna estetiци. Ne i logici! Ali je argumentacija kontinuiteta i na tom – uostalom itekako važnom području kao temelju svake metodologije – ipak istodobno i podjednako argumentacija za kontinuitet u hrvatskoj estetici odnosno njenoj historiografiji kao i historiografiji hrvatske filozofije u cjelini. Prigovor, kakav bi se mogao čuti da je razdoblje prijelaza 18. u 19. stoljeće u

¹ KOVAČ, dr. Srećko, *Najranija recepcija logičkih aspekata Kantove filozofije u Hrvatskoj*. Vidi knjigu: dr. Srećko KOVAČ, *Logika kao »demonstrirana doktrina«*, Biblioteka »Filozofska istraživanja«, Zagreb, 1992, knj. 53, II. dio.

Europi doba njemačkog klasičnog idealizma, a to je vrhunac novovjeke zapadnoeuropske filozofije uopće, te da o nečem sličnom u Hrvatskoj nema ni traga, naravno da počiva na posve pogrešno i metodološki neutemeljeno postavljenom pitanju (o čemu će još biti govora). Naime, pogrešno je europsku povijest vidjeti kao teatarsko »jedinstvo« mjesta, vremena i radnje. A na »pogrešna« i »besmislena« pitanja moguć je samo pogrešan i nesuvisli odgovor. Ili otklon pitanja i odgovora. Točni, suvisli odgovori iz netočno fiksiranog horizonta kao mogući bili bi puka slučajnost, a vjerojatnost mjerena u promilima isuviše je optimistična.

Unaprijed znamo kako će povjesničari hrvatske umjetnosti unisono graknuti (ili kao dosad gromko prešutjeti): što možda vrijedi za hrvatsku filozofiju i povijest hrvatske filozofije, za povijest hrvatske logike, ne vrijedi za povijest hrvatske umjetnosti (tj. za povijesti hrvatskih umjetnosti, uključujući političku, sociološku i navlastito jezikoslovnu povijest)! Odgovoriti nam je sada samo načelno: upravo zato što argumentacija zajedno s faktografijom zbiljski zatečena u filozofiji, odnosno, što je još važnije, radi metodologije, u logici, ona nije samo per analogiam vrijedna za estetiku i umjetnost ili sve grane povijesti hrvatske umjetnosti, nego je na njih aplikativna i za njih jednako važna, pa vjerujemo i plodna. Poznatu zaglušnu buku koja bi mogla biti podignuta ili (podjednako tako kao i dosad) poznatu »zaglušnu šutnju« s područja umjetnosti (povijesti odnosno kritike i historiografije umjetnosti) s »argumentacijom« kako je u filozofiji riječ o apstrakcijama, dok povijesti umjetnosti govore o konkretnom, otrcano je odavno, pa je smatrati dostatnim otkloniti ju ironično Hegelovim retoričkim pitanjem: »Tko zapravo govori apstraktno?«. Naravno, s poznatim odgovorom. Iza toga slijedi onaj uvijek toliko glasno izvikivan (ili jednako s pozom »pametnijeg« prešućen) argument koji neće propustiti ni hrvatska historiografija, dakako ni ona kulturna i umjetnička: ovdje zastupane tvrdnje, ako i jesu činjenice na području hrvatske filozofije, za povijest hrvatske kulture i umjetnosti ne odgovaraju činjenicama. Želimo li u hrvatskoj historiografiji zagovarati samo istinu ili barem istinoljubivost kao ideal, ne preostaje odgovoriti do li lakonski okrutno, ali doista s filozofskom odgovornošću također Hegelovom tezom: »tim gore po 'činjenice'!« (Uz napomenu autora ovog izlaganja: međutim, suprotno hrvatskim historiografima ovdje su, u ovom izlaganju, i činjenice na djelu. Nisu zanemarene, barem u metodološki minimalnoj mjeri kao potrebne faktografske – predradnje!).

Napokon, pri kraju ovih neizostavnih uvodnih metodoloških razmatranja mora biti dodana objecka kako nevolje s povijesnom artikulacijom određivanje bitnih determinanti epoha i epohalnih razgraničenja zajedno s bitnim stilskim kvalifikacijama, ne formalno kronološki, nego povijesno periodizacijski, s nezabilaznim zahtjevom razabiranja strukture povijesti, povijesti politike, kulture i umjetnosti, pa i filozofije, dakle poniranja u povijesnost povijesti same, nije neki slučajni »rubni« provincijalni problem hrvatske povijesti kulture i filozofije, nego je to isto tako »neprilika« europske i svjetske historiografije u kojoj

ni s obzirom na pripadnost povijesnih dionica pojedinim narodima (nacijama), a ni na »uobičajeni« redosljed slijeda stilskih razdoblja ili povijesne zbilje pojedinih stilova, stvari nisu nimalo jednostavne.

Navedimo nekoliko primjera ozbiljnih povijesnih i historiografskih aporija. Uzmimo literaturu! Goethe (1749–1832) objavljuje *Patnje mladog Werthera* 1774, djelo, koje, ako ga ne želimo pribrojiti »sentimentalnoj književnosti«, nosi obilježja romantike, iako je Goetheov *Faust* (I. dio), povijesno bitno, veliko djelo njemačke, europske i svjetske »klasike«, onog najklasičnijeg, a ne »romantič-noga« Goethea, ugledao svjetlo dana početkom 19. stoljeća, točnije 1808, te legitimno stigmatizirao epohu.

Ili uzmimo filozofiju: nije li Kant (1724–1804) začetnik »klasičnog njemačkog idealizma«, potpuno pripadan 18. stoljeću i zapravo u biti racionalističkom prosvjetiteljstvu (naravno ne francuskog tipa), ali je njegova filozofija (od *Kritike čistog uma* 1781, do *treće kritike* 1790) odredila ne samo »prijelaz« 18. u 19. stoljeće nego mu snaga utjecaja dopire sve do u 20. stoljeće, jer je ime velikog formata i nezaobilazne filozofije Max Scheler (1874–1928) još uvijek smatrao potrebnim razračunati se – napokon! – s Kantom: *Formalismus in der Ethik und materiale Wertethik*, 1913–1916 godine. S druge pak strane, nije li Schellingov *Sistem transcendentalnog idealizma*, 1800, romantična filozofija, dok će Hegel, respektirajući romantičarske komponente, aktualno žive suodrednice vlastitog vremena i vlastitog filozofskog koncepta, estetički zapravo zastupati klasicističke determinante umjetnosti!? Preferira ih...

Uostalom, zašto se njemački klasični idealizam zove *klasičnim* (a nije naprosto klasicizam ni klasicistički!), slično kao što se u povijesti glazbe tzv. »bečki krug«, počevši, recimo s »narodnim«, Hrvatima bliskim Haydnom i »kozmo-politskim« Mozartom, te zaključno s neohumanističkim, programatskim Nijemcem Beethovenom – zvaoo »bečkom klasikom«? (Mozart umire 1791, Haydn 1809, Beethoven 1827). Muzikolozi nerado govore o »klasicizmu« glazbe, ali im je zato cijelo 19. stoljeće »romantično«! Izuzmemo li metodološki za trenutak Haydna treba reći da Mozart doista pripada 18. stoljeću i nezamisliv je kao autor devetnaestog, ali Beethoven, gigant njemačkog duha, kako ga god kvalificirali, doista je »klasik«, ne bez crtâ romantike, mogućih i svojstvenih *samo* na početku 19. stoljeća. Rekosmo: Mozart je skladatelj 18. stoljeća. A nisu li skladatelji 18. stoljeća bili još i Bach (umro 1750) i Händl (umro 1759)? Händel 1742. komponira svojeg slavnog *Mesiju* s nenadmašivom *Hallelujom*, Bach umire, apostrofirali smo, 1750. godine objavivši tek 1744. II. svezak zbirke *Das wohltemperierte Clavire*, a već 1751. izlazi prvi svezak znamenite *Enciklopedije* (cijela serija 1751–1780) francuskih prosvjetiteljskih racionalističkih enciklopedista Diderota i D'Alamberta. Kako sada povijesno interpretirati te datume: je li 18. stoljeće s Bachom i Händlom barokno ili klasicistički prosvjetiteljsko, enci-

klopedističko, revolucionarno koje prati klasicizam slikara Davida npr. (1748–1825), dok bi cijelo 19. stoljeće muzikološki (sic!?) bilo, ponovimo još jednom, donedavno samo romantičarsko? Očito, kako rekosmo, ni u svjetskim, europskim razmjerima, ipak stvari nisu jednostavne, ni »rasčišćene«.

Kad već spomenusmo slikarstvo dodajmo: nije li klasicist Ingres (1780–1867) grubo napao poznatu sliku *Sardanapalova smrt* 1827 (godina Beethove nove smrti!) kojoj je autor romantični Eugen Delacroix (1798–1863), a koji će tek u godini Hegelove smrti, dakle 1831, slikati svoju nacionalno-programatsku sliku *Sloboda predvodi narod*. Ne može se doduše poricati da i kod Ingresova ima romantičarskih crta; pa kad Ingres (1780–1867) godine 1862. slika sjajnu svoju *Tursku kupelj*, onda ona sasvim sigurno ima – primarno sadržajno – romantičarske komponente, ali joj je formalno, pretežno, ipak teško poricati klasicističke. A Franz Schubert (1797–1828), romantičar par excellence, već je u to vrijeme tri i pol desetljeća mrtav. Ali zato R. Schumann – *Sanjarenje!* – živi od 1810. do 1856, a Chopin 1810–1849.

Probleme doista, evidentno, ne valja, kako je uobičajeno, simplificirati! Očito nisu jednostavni. A može se reći: ni europske historiografije, s obzirom na mnogi od ovdje samo napomenuti moment, ne samo da se nisu »proslavile« nego ih ni najelementarnije nisu ni školski, pragmatički suvislo riješile. A hrvatske historiografije, servilno, čak i kod većih znalaca respektiraju takve apsurde neriješenih aporija! Da moguće puke aplikacije nerazriješenih »otvorenih slučajeva« europske i svjetske historiografije na hrvatsku povijest moraju rezultirati barem, blago rečeno, konfuzijama, zar je čudno? Uostalom, ne govori li već Balzac (1799–1850) u glasovitom romanu *Izgubljene iluzije* (*Illusions perdues* 1837–1843) o antitezi klasicizma i romantizma, no i njihovoj artificijelnoj suprotstavljenosti? Međutim je privatno, kad god bi želio razgovarati o (svojoj) umjetnosti, o svojim djelima, govorio: »a sad se vratimo realitetu« – ergo realizmu...

Ostaje još eksponirati direktan zahvat u problem povijesnog prijelaza hrvatske kulture iz 18. u 19. stoljeće. Već je rečeno što je podtekst mnogih neizrečenih, ali jasno naznačenih, no i eksplicite izrečenih, potpuno točnih tvrdnji: na prijelazu 18. u 19. stoljeće hrvatska kultura (i filozofija ili estetika) nemaju nešto poput njemačkog klasičnog idealizma; u Hrvatskoj, pa ni u Zagrebu, Varaždinu ili Osijeku, ali ni Splitu ni Dubrovniku ni Rijeci nema nečeg poput glazbenog kruga »bečke klasike«; hrvatsko 19. stoljeće ne počinje nečim literarno intenzivno kao francusko ili njemačko, a niti takvim pojedinačnim djelom kao što je Goetheov *Faust*.

Na temelju svih (i mnogih sličnih konstatacija) nedvojbenih činjenica, postavlja se metodološki vrlo jednostavno pitanje: je li na temelju tako postavljenih relacija spram »europskog konteksta« dopustiv zaključak o povijesnom *hiatusu* hrvatske kulture, *nihilistički* zaključak o izostanku relevantnih kulturnih, filozofijskih, estetičkih i umjetničkih pojava (i djela i autora i strujanja), je

li unutar upravo europskog konteksta kojem hrvatska kultura ne samo pripada nego ga i aktivno suizgrađuje, je li dopustivo i logički, metodologijski opravdano govoriti o *zamiranj*u kontinuiteta baš te iste hrvatske kulture u horizontu tog istog europskog konteksta? Je li na temelju skromnijeg sudjelovanja dopustivo historiografski govoriti o *padu* na niske i najniže grane, na razinu jedva spomena vrijedne ili čak *bezvrijedne* produkcije svih područja, te napokon o tankim i praktično prekinutim nitima hrvatske kulturne tradicije kao tradicije u europskom kontekstu, te, što bi bilo najbojnije, *prekidu svoje vlastite hrvatske kulturološke tradicije*, koju će tek, navodno, trebati obnoviti, »preporoditi«, ponovno uspostaviti u drugoj trećini 19. stoljeća i dalje!?

»Komparativistička metodologija« koja bi htjela opravdati upravo navedene koncepcije ne može to i ne bi to smjela u moderno doba nikada i ni u kom slučaju više ni pokušati, kamoli učiniti, smatrajući svoje postupke opravdanim, a izvode i zaključke »točnim«, tj. povijesno zbiljskim, historiografski mjerodavnim; još manje istinitim. Takva »komparativistička metoda« kompromitira se potpunim nepoznavanjem same biti onoga što bi se moglo smatrati »europskim« i »povijesnim« kontekstom, kompromitirajući ujedno sam koncept konteksta (shvaćen u bilo kojem smislu), deklarirajući samu sebe kao »povijesnu prošlost« s razloga nerazumijevanja horizonta i biti povijesti, odnosno povijesnosti povijesti kao takove. Gore navedene odreda negativne izvode nije moguće (i posve je promašeno) pravdati prizivom na političku, sociološku, ekonomsku ili neku drugu »modifikaciju« povijesti. Nedopustivo je uvijek iznova potezati praktično faktografski netočnu i teorijski neodrživo nekonzistentnu tvrdnju kako su Hrvatima za sve njihove političke, a *navlastito kulturne* (jer to je sfera ideologijâ iz koje se trajno uspijeva plasirati destruktivne i negativističke ideje) neprilike, teškoće i eventualno neuspjehe – »krivi Turci«!² Ta do apsurdnosti smiješna historiografska, dakle pisana kao i usmena »tradicija« mogla bi se s prezirom naprosto zanemariti, kad ne bi bilo uvijek iznova provociranih realnih negativnih političkih posljedica.

Ni ostala najčešće prakticirana »politička« objašnjenja ne daju bolje rezultate, utoliko manje ukoliko se do slaboumlja, stupidno, ali ne manje zloćudno kao »argumente« navodi dileme »mađarizacije« (hungarizacije) i »germanizacije« (zapravo »österreichizacije«, austrijanizacije, a ne »ponjemčivanja«!), dok se sasvim zaboravljaju ili samo usput spominju trajne opasnosti s juga, navlastito ugroženost Hrvatske Venecijom sve do svršetka 18. stoljeća, zatim, ne samo pozitivne nego zastrašujuće posljedice francuskog utjecaja (sramotan udio u likvidaciji najmoćnije hrvatske aristokracije Zrinsko-Frankopanske, udio u

² O tome, ukoliko je riječ o islamu i Turcima odnosno ratovima s Osmanlijama u relaciji spram hrvatske kulture, te hrvatske historiografije svih grana hrvatske umjetnosti, ni o politike, vidjeti Zlatko POSAVAC, *Povijest manipulirana umjetnošću*; (podnaslov): *Kako su stvarane predrasude o Bosni*, Hrvatska Republika, Zagreb XLIV/1994, broj 183–184, str. 67–114.

propasti Dubrovnika, dioba Hrvatske na dva dijela, kad Hrvatska graniči s Francuskom kod Zagreba na Savi, te napokon ideja i kratkotrajna realizacija, ne bez posljedica – u odjecima – Velike Ilirije); a ni ruska, pa ni britanska uplitanja o kojima se do u novije vrijeme jedva čulo (ili se ocjenjivalo samo pozitivno) nisu bila manje fatalnim, itd., itd. To je zapravo taj »slavni« europski kontekst...!

Međutim, kao što ni sva specifično (?) hrvatska politička »osvjetljenja« zbivanja i prilika na prijelazu 18. u 19. stoljeće ne mogu ništa promijeniti na postojanju ili nepostojanju kulturnih fenomena, kao ni na njihovom karakteru, isto tako to ne mogu ni sociološki koncipirane, zatim ekonomski preparirane »metode« »objašnjavanja«, premda ovdje nije riječ o nijekanju da pri povijesnim, pa dakako i kulturološkim fenomenima kako u Europi tako i u Hrvatskoj, ne treba ili ne bi bilo nužno uvažavati političke, sociološke, ekonomske, pa naravno niti »puritanski« preskakati zbiljski djelujuće ideološke determinante. Naprotiv. Ali svi ti zahvati zajedno, koji sigurno mogu i moraju donijeti mnoga važna osvjetljenja pojedinih povijesnih epoha, povijesti same, tako i povijesti kulture, dakle i filozofije i umjetnosti, pa stoga i estetike, ne mogu pružiti uvid u »stanje duha« ili »objektivirani duh« pojedinih epoha bilo koje kulture, dakle ni fenomena hrvatske kulture i njene povijesti, pa prema tome ni njenog prijelaza 18. u 19. stoljeće koje se toliko podcjenjuje i omalovažava, procjenjujući ga gotovo najnižom točkom cijele hrvatske kulturne povijesti, starije, a navlastito novije, uopće.

Iako danas nije teško prepoznati zašto je to – još uvijek! – tako, izrada jedne *sinoptičke* karte važnijih zbivanja događaja, kretanja, osoba, stvaralaca i djela za razdoblje recimo od 1790 do cca 1830 pokazala bi jednu itekako zanimljivu povijesnu situaciju koja itekako zaslužuje posebnu pozornost upravo za specifične kulturološke interpretacije i analize, kulture uopće, no i umjetnosti odnosno estetičkih aspekata posebice, ali na posve drugačiji način, spram dosadašnjeg, jer sad iz drugačijeg čak pozitivistički, faktografski sumiranog, a ne više decimiranog polazišta. Pokazuju se i prave, a ne samo ideološki deformirane, falsificirane i vrlo koristoljubivo eksploatirane vrijednosti – ali sada i uz respektiranje ideologijskih tendencija u novom, istinitijem svjetlu.

Metodološki problem je vrlo jednostavan: ako smo konstatareli kako u Hrvatskoj nije bilo nečeg sličnog klasičnom njemačkom idealizmu na planu filozofije, kako nije bilo nečeg poput kruga glazbene »bečke klasike«, kako hrvatsko 19. stoljeće ne počinje literarno intenzivno kao francusko i njemačko, kako u Hrvatskoj kao u Njemačkoj 19. stoljeće ne počinje s Goetheovim *Faustom*, onda nema ničeg jednostavnijeg od puke konstatacije: svi koji tako nešto traže u Hrvatskoj, naravno to ne mogu naći, jer smo unaprijed vidjeli da toga u Hrvatskoj nema. Međutim, tada nije riječ o »dobivenim« negativnim »rezultatima«, nego naprotiv o volontaristički svojevóljno postavljenim pogrješnim postulatima, pogrješnim »očekivanjima«, pogrješno izabranom pristupu, pogrješnim

postupcima i metodama. Drugim riječima: tko traži ono čega nema, upotrijebio ma kakve metode, ne može to naći, tražio ma kako dugo, uporno i minuciozno. Da su prosudbe o povijesnoj epohi, njenom karakteru, njenim dometima i ozbiljenim, ostvarenim vrijednostima dobivene »znanstvenom« strogošću opisanih »metoda« puko *zavaravanje* i sebe (?) i drugih, dakle obmana, jer nije samo zabluda, više je no evidentno. Ono što prije svega treba učiniti jest sinoptički sumirati sve relevantno, barem pozitivistički, a zatim u pronalaženju horizonta epohe pokušati prosudbu. Dosada ni to, nažalost, koliko je poznato autoru ovih redaka, osim rijetkih, malobrojnih standardnih djela, nije u novije vrijeme ni pokušano iznova i na nov način.

Time, dakako, nije i ne bi ni bilo riješeno postavljeno pitanje odnosno zadaća s obzirom ne samo na ovdje povijesnu epohu nego uopće, načelno; ali sada, ovom prilikom upravo konkretno i paradigmatski o apostrofiranoj epohi. Riječ je, naime, o razumijevanju povijesti, o povijesnoj hermeneutici, o načinu pristupa. Budući da se 19. stoljeće ionako smatra stoljećem pozitivizma, pozitivnih prirodnih znanosti, epohom scijentizma i na njoj »znanstveno« (tehnički) utemeljenoj strojnoj (tehničkoj) proizvodnji, stvaranju kao industriji, nije se u Hrvatskoj dosada ni jednog trena dovela u pitanje *znanstvenost* pristupa označenom prijelazu 18. u 19. stoljeće. Naprotiv, činilo se legitimnim da to za područje kazališta čini teatrologija, za područje glazbe muzikologija, za likovne umjetnosti te književnost njima »pripadne« »znanosti«. Ali problem i jest upravo upitnost postupka znanosti; pitanje: što čini znanstvenost znanosti? Za 20. stoljeće u tom pogledu ne možemo zaobići Heideggera. Odgovor nalazimo u jednostavnom tekstu *Doba slike svijeta*,³ gdje se pokazuje znanost kao »istraživanje«. Ali kako? Istraživanje je zapravo projekt za zadanim ciljem, zadani problem kojemu se može ili ne može naći rješenje, projekt kojem je odgovor da ili ne. Znanost više nema kao svoju determinantu ideal istine, već odgovor na svoj projekt. Dakle očekivani odgovor. A zadani projekt nije drugo doli postavljanje problema za tehničko rješenje, pa se zbog toga privid kako je tehnika primijenjena znanost pretvara u obrat: znanost u službi tehnike. Ukoliko se pak takvo shvaćanje znanosti primijeni na duhovnoznanstveno područje, zar je moguće očekivati prave, istinite, »pozitivno« dobre i smislene, uvjerljivo argumentirane rezultate? Rezultat istraživanja je odgovor u zadanim okvirima.

Kad je dakle riječ o povijesti hrvatske kulture (i politike), povijesti umjetnosti, filozofije i estetike, o razmeđu 18. i 19. stoljeća, onda, koliko god hrvatski historiografi primjenjivali »nove« »znanstvene« metode (a toga baš i nije bilo u obilju), kada god oni to čine, oni se bave »istraživanjem« i kao »rješenje« uvijek dobivaju očekivani rezultat svog vlastitog projekta. Prosudbu smisla, vrijednos-

³ HEIDEGGER, Martin, *Doba slike svijeta*, preveo Boris Hudoletnjak, Biblioteka »Razlog«, Zagreb, 1969.

nih preferencija i usmjerenja, njihovu ocjenu, nije se smjelo podvrći raspravljanju, još manje sumnji. No istini za volju, ni prakticirani »znanstveni« projekti za hrvatsku političku i kulturnu povijest u najvećem broju slučajeva nisu bili nimalo »utješni«, jer od početka s različitih pozicija zapravo neprihvatljivi, od početka ne vodeći nimalo brigu o istinama i *razumijevanju* »činjenica« koje su već kao »činjenice« unaprijed – interpretacija. Uostalom faktografija nije sama po sebi nekakva znanost, nego tek nemimoi lazna predradnja znanstvenog rada: otud insuficijencija svakog pozitivizma. Pa i hrvatskog (zva o se on, kao u prošlom stoljeću, faktografski odnosno »filološki« »kriticizam« ili kao mode druge polovice 20. stoljeća: strukturalizam, »stilistika«, semiologija, itd.), od kojeg se pristupa duhovno-znanstvenoj dimenziji hrvatske povijesti hrvatska »znanost« ne može, a čini se i ne zna, odlijepiti. Jer ona treba nakon fenomenologijskog apsolviranja *Existenzphilosophie* slijediti aksiološku fenomenologiju i filozofijsku hermeneutiku.

2. Ivo Bizzaro (Bizarić), njegova estetika i kontekst njemu suvremenih nazora

Prijelaz 18. u 19. stoljeće na hrvatskom političkom planu epohalno je obilježen početkom 90-ih godina svršetka 18. stoljeća za Hrvate moćnom, snažnom i glasovitom izjavom predstavnika hrvatskog sabora: *Regnum regno non praescribit leges*. Izjava koja ima toliko dubok i snažan, trajan odjek da će i nakon više od stotine godina ući ne samo u politički nego i estetski dragocjen, vrijedan, zanimljiv (književnopovijesno pretežno zapravo neinterpretirani!) prelijepi sonet A.G. Matoša, gdje citirana povijesno autentična izreka predstavlja bitni uvod za drugi dio programske završne strofe, Hrvatima podjednako ideološki kao i estetski nezamjenjiv stih te iste Matoševe pjesme, onaj stih, koji je hrvatske generacije i generacije održavao politički živima. Programatski je čuvao i doista činio živom, aktivnom hrvatsku nacionalnu svijest. Ali je istodobno bio fokus, postavši žarištem vezanja estetičke hrvatske svijesti u najširoj publici uz najvišu estetičku razinu i onda kada hrvatska publika toga nije bila svjesna pri citiranju. Stih nije bio politički upravljen isključivo protiv nekakve »mađarizacije«, kako se često književno (»estetički«) historiografski manipulira, jer su riječi bile upućene podjednako onim budimpeštanskim, dakle mađarskim krugovima, koji su kolaborativno s Bečom, dakle Austrijom, pokušavali podrovati, a postupno i destruirati hrvatsku nacionalnu i političku samosvijest, hrvatska državotvorna i prirodna prava, dakle ne ni protiv puke »germanizacije«, nego baš »österreichizacije«. Uostalom, ne zanemarujući ni mnoge ostale aktivne gremije i »nacije« (= države) angažirane tim poslom. Usklik *Regnum regno non praescribit leges* bio je izraz jedne stoljetne, povijesne svijesti o nacionalnom državnom suverenitetu, pa je i umjetničkom ekspresijom označio bit jedne politički važne,

samosvojne epohe, artikulirajući svijest o njoj, što će reći epohe koja je osim političkih imala svoje reflekske i na kulturološkom planu jer je integrirala u sebi visoki estetički retoričko-poetski naboj, epohe koja je kao nova povijesna estetička zbilja trajno identificirana, prepoznata i kao politička i kao estetska. Praktično je ta izreka bila *prva*, središnja povijesna »zгода« (*Ereignis* kod Heideggera), manifestacija, koja u Hrvatskoj i Hrvatima markira početak 19. stoljeća – ergo: modernog doba – za političku i estetičku sferu prije njegova kalendarskog, kronološkog početka, determinirajući sve što će se tek dogoditi u tom novom razdoblju; bitno najprije u njemu, no i poslije. Oznaka je to hrvatskog političkog ulaska u novo stoljeće. Prijelaz. Ali ne i neko neodređeno razliveno i nespecifično »prijelazno doba«, kao »prolazno«, koje izmiče prosudbama i kvalifikacijama.

Na kulturološkom planu prijelaz čini povijesnu epohu svojevrsno strukturiranu i jednako tako svojevrsno karakteriziranu bitno determinativnim nazivom *romantični klasicizam*. Nije to nikakav krnji oblik dijalektičke hegelijanske trijade (mehanički sklop teze i antiteze – klasicizma i romantike – bez sinteze), ali ne ni povijesnog razvitka »na temelju mirne koegzistencije i supruživanja različitosti (distinti)« u stilu Croceova shvaćanja historije (Kruno Krstić), nego povijesno detektirana povijesna zbilja koja se manifestirala kao neke vrsti, *sit venia verbo* (uz ono *mutatis mutandis*), sekularizirana »coincidentia oppositorum«! Potrebno je to posebno naglasiti jer je u Hrvatskoj, naime, proučavanje pravog klasicizma zanemareno, sam smjer pomalo i omalovažen, a da se pri tom nikako ne razrješava relacija spram »romantike«, koje u Hrvatskoj, i opet u *pravom* smislu riječi, zapravo nije ni bilo – izuzev rijetkih iznimaka; uglavnom samo fragmentarno; sve se zbivalo u okvirima pretežno političkih manipulacija i na prizemnoj estetičkoj razini u horizontu tzv. »hrvatskog« »ilirskog preporoda«. Možda čak početno relevantnije *prije* njega. Ono pak što u Hrvatskoj uistinu perzistira snažnije nastavljaajući na različite stilske formacije 18. stoljeća jest varijanta klasicizma, klasična tradicija, kojoj se samo pridružuju i koju modificiraju neki novi – romantični – momenti. Nije dakle i ne može biti riječ o »klasicizirajućem romantizmu«, nego, kao što je i u Europi uobičajeno reći, o »romantičnom klasicizmu«! Tomu ne proturječe ni činjenice što su »hrvatski preporoditelji« Demeter (podrijetlom Grk) i Vraz (Frass, podrijetlom Slovenac) kao svoj uzor isticali teze – Horacija. (Ovdje navođenje podrijetla »hrvatskih« »preporoditelja«, među kojima jedva da je koji bio Hrvat, nema nikakvih »rasnih«, a još manje »agresivnih« nacionalno-etničko-genetičko-purističkih »zlih nakana«, što će postati razaberivo iz daljnjeg teksta. Nu ne može – i ne smije – biti zanemareno.)

Prijelaz hrvatskog 18. u 19. stoljeće u duhu *romantičnog klasicizma* paradigmatički predstavlja na književnom i estetičkom planu slavonac fra Matija Petar KATANČIĆ (1750–1825). Specifični se klasicistički duh tog hrvatskog budim-

peštanskog profesora numizmatike i arheologije očituje u rasponu od njegove za Hrvatsku važne hrvatsko-latinske zbirke pjesama *Fructus auctumnales* 1791, gdje već sami stihovi izriču estetički stav i estetičke teze (pri čemu ne smije biti zaboravljena zbirci prirodana raspravica *Brevis in prosodiam Illyricae animadversio*), pa do latinski pisane *Poetike* iz 1817, u latinskom izvorniku s naslovom *De pœsi Illyrica libellus ad leges aestheticae exactus* (rukopis objavljen tek nedavno i danas dostupan kao knjiga s latinskim originalom i hrvatskim prijevodom). Nesretna je tek okolnost što je Katančić preferirao u to već politički kritično vrijeme sintagmu »ilirskog jezika« koja je, zajedno s tezom da su Hrvati podrijetlom Iliri, teza »nažalost na krivu pretpostavku postavljena«, kako s pravom konstatira Slavko Ježić.⁴ Ime koristi Katančić za jezik naslovom *Etymologicon Illyricum*, nazivajući ga tako na isti način i u rukopisnoj ostavštini, no i u prvom hrvatskom o b j a v l j e n o m cjelovitom prijevodu *Svetoga pisma*, prevedenom na prelijepi jezik hrvatske slavonsko-bosanske štokavske ikavice, ikavice koja je istinski (i statistički najbrojniji, najrašireniji, a zapravo najkonstitutivniji, pa stoga i najvažniji) temelj u Katančićevo vrijeme *već dovršenog procesa oblikovanja hrvatskog književnog jezičnog standarda*; prije »ilirizma« i dakako mnogo prije »reforme« 1892. hrvatskih »vukovaca«. Činjenica porabe pogrešnog imena utoliko je tužnija jer je Katančić bio svjestan modernog (novovjekog) *hrvatskog* etničko-nacionalnog entiteta što dokazuje »zanimljiva...raspravica« *In veterem Croatorum patriam indagatio philologica* (Zagreb, 1790). Katančićev potez bio je povijesno utoliko fatalniji, budući da je zajedno, najprije s francusko-napoleonskim, a kasnije i austrijskim pokušajem trika zvanog »Velika Ilirija«, naprosto gurnuo u ruke Gaju i njegovoj družbi (odnosno u ruke njihovih manipulatora i onih koji su ih plaćali) »znanstveni« argument za potiskivanje autentičnog hrvatskog imena za hrvatski jezik, oblikujući time, i ne htijući možda, još jedan od momenata koji se ugrađivao u jugoslavenski karakter »ilirske« ideologije.

Neovisno od jezikoslovnih samo nominalnih zabluda (možda je i on od nekog bio manipuliran?)⁵ Katančić ostaje primjer »opkoračenja« karakterističnog prijelaza hrvatskog 18. u devetnaesto stoljeće, te time i jedan od povijesnih aktera hrvatskog kulturnog kontinuiteta, što će reći također permanentnog kontinuiranja hrvatske kulturne tradicije također i na estetičkom planu. Njegova knjiga *Fructus auctumnales* najbolji je dokaz svega onoga što predstavlja estetički, praktično-teorijski profil kakav će kasnije, 1817, Katančić jasno arti-

⁴ JEŽIĆ, Slavko, *Hrvatska književnost*, Zagreb, 1944, paragraf 87, str. 180.

⁵ Usporediti naslov ovdje u bilješki 2. Hrvatska kulturološka, književna, no ni filozofska historiografija obično ne spominje (i o tome se uopće malo zna) da je Katančić dulje vrijeme bio u budimskom franjevačkom samostanu zapravo interniran zbog vezâ i prijateljstva s fra Ignjatom Martinovićem, filozofom i prirodoslovcem, koji je bio egzekutiran radi sudjelovanja u »jakobinskoj« uroti.

kulirati u svojoj latinski pisanoj, na teorijskoj razini koncipiranoj poetici. Međutim, okolnost da je pisana latinskim jezikom nikoga niti može niti smije dovesti u zabludu. Ako u Katančićevom na latinsku tradiciju oslonjenom estetičko-poetičkom klasicizmu vidimo nastavak hrvatske stoljetne kulturne tradicije, upravo kulturni kontinuitet za koji se želi tvrditi da baš u to (Katančićevo) vrijeme, kako rekosmo, a što se uobičajilo smatrati kao neprijeporno utvrđenom činjenicom, kopni i puca, te ako u Katančiću treba vidjeti također legitimni temelj (početak!) hrvatskog 19. stoljeća, onda ipak taj početak ne počiva niti počinje samo latinitetom sa živom nacionalnom porabom latinskog jezika najdulje zadržanom kao živom u cijelom zapadnoeuropskom kulturnom svijetu. Naime, paralelno uz Katančića hrvatsko 19. stoljeće u estetici *počinje klasicističkim prologom* zagrebčanin Tituša BREZOVAČKOG (1757–1805) njegovoj komediji *Matijaš Grabancijaš dijak*, izvedenoj 1804, a vjerojatno napisanoj i koncipiranoj bar nešto ranije – *na hrvatskom jeziku!* Na hrvatskoj kajkavštini! Estetički, to je kristalno jasna tradicija klasicizma, koja nije bez prosvjetiteljskih primjesa, ali ne ni bez blagih naznaka romantičarskih; no, u biti, djelo Brezovačkog ostalo je ipak živa *hrvatska klasicistička tradicija* uvijek prije svega na tragu Horacijevih normi: *docere et delectare i utile dulci*. Sasvim konkretno ukazujemo na *Predgovor k dobrovoljnom čtavcu* gdje je doslovce rečeno:

*Vsu dužnost je spunil
Koj je hasnovito s vugodnem
I smešnjem zmešal.*

Brezovački je svjesno proklamirao da zna »kulika je hasen napredka vu dobreh navukeh« smatrajući

*Da niti kreposti pohvaliti,
Niti falinge popraviti prez istine ni moguće.⁶*

Na prvi pogled bi moglo izgledati kako je kod Brezovačkog transpozicijom u hrvatski književni idiom uklonjena ili barem smanjena unutarnja napetost sintagme, no i napetost same povijesne zbilje romantičnog klasicizma. Zbog toga je korisno upozoriti na zbiljske povijesno-estetičke, dakako ideologijski garnirane, teorijske antiteze i antitetička shvaćanja odnosno međusobne relacije drugih autora i njihovih djela. Tako primjerice valja upozoriti na to kako se neki stihovi spomenute Katančićeve zbirke *Fructus auctumnales* odnose polemički ni

⁶ BREZOVAČKI, Tituš, *Matijaš grabancijaš dijak*, sva citirana mjesta uz cjelinu teksta vidi PSHK, knj. 22, Zagreb, 1973, str. 90–91. Osim Horacija, dakako, prepoznajemo i tragove prosvjetiteljstva. Vidjeti također »Stari pisci hrvatski«, knjiga XXIX., *Tito Brezovački*, JAZU, Zagreb, 1951., *Zavjetek i Predgovor k dobrovoljnom čtavcu*, str. 43–44. – O »modernim« i »modernističkim« »interpretacijama«, različit od iznesenih argumenata, te njihovoj prosudbi, detaljnije pri svršetku ove studije.

manje ni više nego na *Satira* (prvo izdanje Dresden 1762, drugo izdanje Osijek 1779) Matije Antuna Reljkovića (1732–1798).⁷ Do eksplicite otvorene polemike od strane Katančića nije došlo, ali je latentnost antitetičkih nazora više nego jasno dana do znanja. (Činjenica što je Katančić svoje drugačije shvaćanje izrazio relativno suzdržano i kasno vjerojatno je razlog da mu zbirku nije »progutao mrak« povijesnog »zaborava« kao većinu polemika upućenih na račun Reljkovića.)

Premda bi se antitetička relacija Katančić-Reljković mogla tumačiti stanovitom vremenskom diferencijom, budući da Reljković i Katančić pripadaju različitim povijesno-epohalnim horizontima, različitim konceptualno strukturiranim epohama, to time ipak ne bi mogao biti razriješen meritum njihovog *problemskog* spora. Međutim, Katančić pripada epohi prijelaza 18. u 19. stoljeće, dakle jednoj istoj povijesnoj zbilji kojoj pripadaju i neka ugledna imena »Dubrovnika na zalazu«, aktivno konstituirajući gotovo maksimalno izražen baš estetički obzor koji u fokusu povijesne hermeneutike opravdano nazivamo romantični klasicizam, konstituirajući ga svojim različitim pogledima upravo s obzirom na njegovu moguću unutarnju antitetičku tenziju: to su Junije RESTI (Džono Rastić 1755–1815) i mladi, kasnije rođen, Ivo BIZZARO (Ivo Bizarić 1782–1833). Međutim, koliko god bila mogućom analogija s relacijom Reljković-Katančić, ovdje ni vremenski pomak ni međusobno evidentne svjetonazorne razlike ne mogu biti shvaćene na taj način, a da se Bizzaro i Resti ne vide na estetičkom planu kao različiti autori bitno pripadni istoj epohi romantičnog klasicizma. Do javne, otvorene polemike ni ovaj put nije došlo ponajprije zato što Restijeve *Satire* nisu težile polemici, te stoga što je Resti već na kraju puta kada nepolemični Bizzaro nastupa svojim pogledima na umjetnost. Uostalom, Rastićeve stihove Appendini je objavio 1816, tek nakon njegove (tj. Rastićeve) smrti, a u to vrijeme je Bizzaro već završio tekst svog traktata. Budući da je autor ovog razmatranja o Rastiću, iako nedovoljno, ipak referirao donekle opširnije, a o Bizzarovom rukopisu sasvim kratko, to je nužno i korisno, iz više razloga, nešto više, makar sažeto, ali konkretno, reći o *estetici* Ive Bizarića.⁸

⁷ O Reljkovićevim pogledima i shvaćanjima umjetničkih fenomena vidjeti studiju Zlatko POSAVAC, *Reljković i estetika*. Tekst čitan prvi put na znanstvenom skupu (simpoziju) što ga je organizirala JAZU; Nova Gradiška, 1984; objavljeno najprije u sarajevskom časopisu *Život*, 1988, broj 9–10, str. 294–308, a zatim začuđujuće znatno kasnije u Zborniku JAZU, Osijek, 1991, pod naslovom *Vrijeme i djelo Matije Antuna Reljkovića*, posebna izdanja, sv. XIV, str. 105–115.

⁸ O Resti-Rastiću (1755–1815) autor je kao i o Bizzaru pisao u sklopu ciklusa studijâ na temu neoklasicizma i romantičnog klasicizma: zagrebački, slavonski, rimski krug. Za dubrovački krug vidjeti tekst u knjizi »Anali Zavoda za povijesne znanosti, JAZU«, Dubrovnik, 1982, sv. XIX–XX. – Resti, kojeg inače očito ne bez razloga zovu »hrvatski Horacije«, zavrijedio je – odavno – da u cjelini bude preveden (ne samo fragmentarno kao u PSHK ili prepričan kao kod Dujmušića) i da mu se posveti monografska estetička studija. Bez poznavanja njegovih nazora nije moguće razumijevanje kompleksnosti cijelog prijelaznog razdoblja u Hrvatskoj, kao ni estetičke antiteze Bizarića. Temeljiti

Bizzarov estetički traktat bitno pripada prijelazu 18. u 19. stoljeće hrvatske kulture obilježavajući početak devetnaestog i ne može se »istrgnuti« niti »odvojiti« od toga kompleksa. Već sada je, samo iz dosad rečenog, uočljiva zanimljiva plodnost u ovoj inače po hrvatskoj historiografiji (!) »neplodnoj« povijesnoj dionici, u kojoj Bizzarov estetički nazor, antitetičan Rastiću, različit od Katančića, nakon studiozne prosudbe integriran u hrvatski estetički povijesni kontekst, ima važan udio i baca novo svjetlo razumijevanja epohe kojoj pripada. Za razliku od svih uobičajenih dosadašnjih predodžaba hrvatskih kulturoloških stereotipa, uključujući dakako i posebne historiografije svih grana hrvatske umjetnosti. Upravo stoga je važno upoznati, pa na pravi način shvatiti Bizzarove poglede, jer je njihova relevantnost profilirana baš unutar pripadnog povijesnog konteksta i kompleksa što ih sa svoje strane ujedno i sam profilira. Promatrati ga izolirano značilo bi zasigurno promašiti pravi uvid i u sam tekst i u epohu. Dakako, primat je razumijevanje Bizzarovog shvaćanja ljepote i umjetnosti na temelju njegova traktata, iz njega samog, ali ne bez uspostave odnosa spram drugih autora njegova doba, bilo da ih je znao ili ne; nu isto tako ne bez povijesno-političkih, ideoloških, psiholoških, socioloških itd. aspekata, koji nam itekako pomažu pri osvjetljenju Bizzarovih nazora, premda se te aspekte ne može ni posebno, ni kumulativno uzeti kao izvorno determinatorne za njegovo mišljenje. U tom pogledu možda je najbolji kvalifikat inače dobrobrano pojmovno neprecizna, no u radne svrhe korisna, sintagma – »duh vremena«.

Ivo BIZZARO ili točnije, kroatizirano, Ivo plemeniti BIZARIĆ-OHMU-ČEVIĆ poznat je u starijoj literaturi češće u talijanskoj verziji svoga imena: Giovanni de Bizzaro; ime, privatno, sam, zajedno s prijateljima, piše hrvatski kao Ivo, a sin mu je prezime pisao Bizarić. Rodio se, kako navodi Cvito Fisković, »u Orebićima, nekadašnjoj Trstenici na Pelješcu« (danas Orebić), 24. travnja 1782, a umro u Dubrovniku kao zreo čovjek prilično čudnim načinom – kao da

studij Rastićevega opusa u cjelini, a navlastito još upravo i njegovih estetičkih nazora, pa i samog svjetonazora, potreban je da se iz razumijevanja i reinterpretacije otkloni ponavljanje klišeja i predrasuda o njemu – iz konteksta epohe. Tako Rafo BOGIŠIĆ o Rastiću npr. piše: »Svestrano naobražen čovjek. Pored književno-filološkog proučavanja bavio se proučavanjem geometrije i fizike, a bio je u svom gradu cijenjen kao najbolji pravnik. Kao potomak stare aristokratske porodice i kao aristokrat po uvjerenju (kurziv Z.P.) ne samo da nije shvaćao tekovine i tendencije novog prosvjetiteljskog vremena nego je bio ogorčeni protivnik svega novog što se u društvu javljalo. Vlastiti izraz nezadovoljstva i žuč gorčine zbog raznih novotarija izlio je u brojnim satirama, pa je stekao ime najvećeg satiričara hrvatskog latinizma«; citirano prema seriji *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, 1974, knjiga 3, uređuju Slavko Goldstein, Milan Mirić, Vera Čičin-Šain-Senečić, Kate Zorzut, treći dio: *Književnost prosvjetiteljstva*. – Do deformirane prosudbe i kvalifikacije dolazi nužno ako se periodizacijsko-metodološki npr. i Rastić i Katančić i mnogi drugi strpaju pod naslov »prosvjetiteljstva« kada evidentno ne pripadaju toj struji niti mogu biti uvršteni u tu epohu, pa stoga ne mogu normalno ni doći pod taj naslov. A što se tiče konstatacije da Rastić »nije razumio tendencije... novog vremena«, valja reći da je on (ukoliko se i distanciramo spram koje njegove satiričke pretjeranosti), sva je prilika, itekako dobro razumio svoje vrijeme. Možda čak predobro. Tek nakon toga o stanovištu što ga je zauzeo – možemo raspravljati.

mu je smrt nametnula prezimenom sudbonosna igra riječi – bizarno: umro je, naime, kao jahač 30. travnja 1833. od posljedica pada s vlastitog konja! Dijete je i član imućne brodovlasničke obitelji orebičkih kapetana koja ima svoje ogranke od Bakra do Kotora. Plemstvo začudo nije talijansko, nego austrijsko, potvrđeno 1818, a prezime obiteljske grane loze Ohmučević – podrijetlom iz Bosne – službeno se bilježi tek od 1896. Školovao se najprije u Dubrovniku kod isusovaca, za vrijeme djelovanja braće Appendini, a kasnije, poslije očeve smrti, 1793, nastavlja studij u Veneciji boraveći kod ujaka Roka Banfiola, konzula Dubrovačke Republike. Oficijalno se dalje školuje u mjestu Treviso, zatim stječe obrazovanje putujući Italijom, obavljajući poslove za ujaka, no uz neprekidno zanimanje za umjetnost (Milano, Bologna, Pisa, Firenza, Modena i dakako Rim). Bio je članom raznih učenih društava (Venecija, Firenza, Rim), poznavao je mnoge ugledne osobe javnog i navlastito kulturnog života, između ostalih, od hrvatskih, rimski krug Raimund Kunić-Rugjer Bošović, a od umjetnika tada europski, svjetski slavnog klasicističkog kipara kojemu se divio: Canovu.

Pjesme i kulturološke (arheološke!) rasprave počeo je pisati vrlo rano, barem se pjesništvom cijelog života uz izrazito zanimanje likovnom umjetnošću. Za hrvatsku estetiku posebno je važna njegova rasprava *Dell' Influenza delle Bell'Arti sullo spirito, e sul cuore, Dissertazione accademica...* 1812, no i neki drugi njegovi tekstovi (u stihovima) kojima izražava svoja estetička shvaćanja: *L'Architettura, Ad Antonio Canova* ili npr. *Oda sopra Flaco* i dr. Važno je upozoriti na to da je svoju glavnu estetičku raspravu čitao kao redovni član u Akademiji Veneto Ateneo, u kojoj je čitao i svoja izlaganja o arhitekturi i o R. Boškoviću. (Je li o arhitekturi čitao stihovanu poemu ili je napisao posebnu raspravu tek treba utvrditi?!)

Valja napomenuti da je npr. u »Hrvatskoj enciklopediji« (sv. II, Zagreb, 1941, str. 649–650) o Bizzaru-Ohmučeviću pisao M.D.-ić (dr. Mirko Deanović) s napomenom čak da se prezime Bizzaro čita, tj. izgovara Bidzaro. M. Deanović prikazuje (i očito pozna) samo Bizarićeve pjesničko-literarne preokupacije, ali ne estetičko-teorijske, još manje i nikako filozofijske. Cvito Fisković je u »Analima zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku« objavio zanimljiv, faktografski bogat i uopće opsežan tekst pod naslovom *Ivo Bizar i likovne umjetnosti* objavivši čak po prvi put izvorni tekst *Dell' Influenza delle Bell'Arti sullo spirito, e sul cuore* i neke druge važne priloge.⁹ Međutim, kritički moramo primijetiti kako Cvito Fisković ne samo da nije obradio, ni prikazao, još manje analizirao estetičko-

⁹ FISKOVIĆ, Cvito, *Ivo Bizaro i likovne umjetnosti*, Analizavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku, svezak XVII., Dubrovnik, 1979, str. 283–363. Ima »summary«: *Ivo Bizar and Fine Arts*. Kao priloge je osim glavne rasprave Cvito Fisković publicirao još poemu *L'Architettura* (str. 354–357), zatim stihove, u kojima opjeva Canovu kao »novog Praksitelu« i »slavu Italije«, *Ad Antonio Canova* (str. 357–359), te na kraju i *Popis knjiga Bizarove knjižnice iz povijesti umjetnosti* (str. 360–362). – Pomalo je čudno da se Cvito Fisković odlučio prezime autora »nosterificirati« kao Bizar (!?), ne navodeći argumente za tu soluciju, premda je logičnija kroaizirana verzija *Bizarić*, koju mu koristi već vlastiti sin. Inače nam se čini bolje zadržavanje izvornog Bizzaro.

teorijsku odnosno estetičko-filozofijsku dimenziju glavnog Bizarićevog teksta, pa niti samo za likovno područje problema, nego tek prilično neujednačeno prepričava neke aspekte sadržaja rasprave, jer očito taj temeljni moment Bizarićevog interesa, ma koliko Bizarić katkada bio ponesen samo literarnim zanosom, entuzijazmom Schöngesta, izmiče znanstvenom horizontu dr. Cvite Fiskovića. Od *priručnika*, koliko je autoru ovih redaka poznato, hrvatskoj kulturi, a Bizarićevom vremenu važnu estetičku komponentu njegovog opusa prvi puta navodi »Hrvatski bibliografski leksikon«, sv. I, Zagreb, 1983. (autor priloga dr. Miljenko Foretić). »Enciklopedija Jugoslavije«, svezak I, Zagreb, 1955, Bizarića uopće ne spominje, ali ga tri desetljeća ranije spominje reprezentativno ambiciozno djelo »Znameniti i zaslužni Hrvati«, Zagreb, 1926, gdje je pod imenom Ivan BIZZARO bio prikazan pozitivno, doista kao zaslužan, ali također na isti način kako je to poslije punih četvrt stoljeća učinio Mirko Deanović u »Hrvatskoj enciklopediji«: samo kao pjesnik – na talijanskom jeziku!

Bizarićev estetički rukopis autor je prvi put imao u rukama početkom 70-ih godina za vrijeme svog postdiplomskog studija u Dubrovniku i proučavanja ostavštine Alberta Halera u svrhu pisanja monografije o Haleru (jedan dio završenog teksta branjen kao magistarski rad). Fotokopirajući tada Bizarićev autograf (nalazi se u Dubrovniku), odmah je bilo jasno kako je riječ o tekstu koji znači važan doprinos hrvatskoj estetici, tj. njenoj povijesti, a ujedno čini bitan moment u mozaiku estetičkih nazora početka 19. stoljeća, ili, točnije, kako je uvodno izlagano, jedan od izuzetno relevantnih momenata u rješavanju problema povijesnog prijelaza hrvatske kulture iz 18. u 19. stoljeće; inkluzive, dakako, filozofiju i estetiku. Otdad je autor uzimao u obzir Bizarićevu komponentu i njenu imanentnu vrijednost pri artikuliranju rasprava o hrvatskoj estetici ukoliko bi one doticale ili u povijesnim rezultatima imale povijesne odjeke, te direktnog povijesnog udjela, s obzirom na vrijeme i nazore Bizarićevog djelovanja, odnosno njegovih prethodnika, suvremenika ili onih koji su dolazili poslije njega – sa sličnim, posve suprotnim ili naprosto disparatnim nazorima. Bizarićeva je rasprava konstitutivna dionica tog povijesnog kompleksa. Stoga je i pored njenog povremenog spominjanja ostala otvorenom potreba da se barem kratko teorijsko-kritički, s filozofijskim referencijama, prikaže temelj i bitne teze Bizarićevih estetičkih nazora glavne njegove rasprave, što je, uz neka usputna pitanja, kako je rečeno, zadaća ove studije.¹⁰

¹⁰ Vidjeti prve pokušaje uvrštavanja Bizarića u »povijesni kontekst« POSAVAC, Zlatko, *Povijesni susret umjetnosti sa znanosti, od romantičnog klasicizma do realizma*, Croatica, Zagreb IX/1978, svezak 11–12, str. 107–137; također POSAVAC, Zlatko, *Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku*, Anali zavoda za povijesne znanosti Istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku, svezak XIX–XX., Zagreb, 1982., str. 263–289. Kao što Cvito Fisković očito nije znao za prvu u ovoj bilješci navedenu raspravu (ili ju nije smatrao potrebnom koristiti za svoj tekst) tako ni autor ovih redaka nije nažalost prilično dugo, priređujući objavljivanje svoje studije, znao za Fiskovićev tekst. Ni jedan ni drugi nisu se, ponovimo, nažalost, koristili važnim podacima. Štetovala je u oba slučaja hrvatska kultura: i hrvatska povijest umjetnosti kao i povijest hrvatske filozofije respct. estetike.

Puni cjelovit naslov estetički glavnog, dosad poznatog i proučenog, Bizarićevog estetičkog razmatranja u prijevodu glasi: *Utjecaju lijepih umjetnosti na duh i srce; akademička disertacija koju je redovni član gospodin Co. Giovanni Bizzaro pročitao u Veneto Ateneo dne 6. kolovoza 1812. godine.*¹¹

Cijela »disertacija«, tj. izlaganje što ga je Bizarić držao u venecijskoj Akademiji odiše njegovim osobnim karakterom, onim što je on uistinu bio: poklonik muza, štovatelj Apolona. Mogli bismo reći: posve u skladu s epohom kojoj pripada, suvremenim strujanjima i jakim osloncem na klasičnu tradiciju. Ne bez nekog optimizma, premda je i proživio godine i živio u vrijeme povijesnih zbivanja, koja ni za njegov zavičaj, ni njega osobno, a ni za cijelu Europu ne bijahu baš ružičasta. Rasprava je pisana, smijemo reći, s puno mladenačkog zanosa, mjestimice ne bez pathosa, primjereno, kako rekosmo, svom vremenu i na svoj način, govorimo li rječnikom što ga je instaliralo 20. stoljeće, angažirano. Ili barem: temperamentno. Bizarić je doista i prvenstveno *Schöngeist*. Zastupa teze koje nastoji obrazložiti, ali koje češće ilustrira primjerima; no ipak teze koje imaju određenu filozofijsku pozadinu, podlogu, teorijski profil. S tim je u skladu i činjenica što je bio ne samo strastveni ljubitelj nego i strastveni sakupljač antikiteta, lijepih stvari, starina i knjiga – kao što to bijahu na sjeveru A.A. Baričević u Zagrebu ili u Slavoniji, dok je i kako je mogao, M.P. Katančić. Tek što je Bizarić u obitelji moreplovaca, sam putujući, te očito uvijek materijalno dobro zbrinut, za sve to imao više i bolje prilike. S razlikom, također, što hrvatski »sjevernjaci« nisu bili tako »belkantistički« nastrojani kao Bizarić.

O intonaciji cijele rasprave govori već sam njen početak. Prve su riječi eksklamacija, usklik: »Belle Arti ... Qual nome!« *Lijepa umjetnosti ... Kakvo ime (kakav naziv)!* Usklik, što ga Bizarić nastavlja: »Naziv, koji ima moć buđenja divnih, prekrasnih i ugodnih ideja.«¹² Međutim, prevario bi se svatko, a ne bi odgovaralo ni stanju stvari, držeći da Bizarićeva rasprava nema pojmovnu okosnicu, nego da se sastoji od patetičnih, možda mjestimice čak pseudo-poetičnih (a takvih mjesta tu i tamo ima) naklapanja...

¹¹ Naslov rasprave, ovdje kao i ubuduće, te iz nje svi u ovom razmatranju korišteni citati, bit će navedeni prema prijevodu gđe Ivice MEDERAL., Zagreb; broj stranice naveden je prema strojopisu kojim raspolaže autor ovog prikaza (mjestimično uz neke autorove manje stilске, terminološke, leksičke, sintaktičke i ortografske preinake). – Ono »Co.« u naslovu vjerojatno treba dešifrirati kao *conte*. Prema Bratoljubu Klaiću: *conte*, tal. (čitaj *konte*) = grof.

¹² BIZZARO, prijevod, str. 1. Autor ovog prikaza podsjeća čitatelja kako je Franjo pl. Marković za efekt estetičkog doživljaja ugone, svidanja i estetičkog užitka (M. Feler = naslade) rabio termin *milota, milina*, koji bi ovdje više odgovarao tekstu izvornika, no kako danas Markovićeva terminologija uglavnom nije u optjecaju, autor je ostavio prijevod gđe Mederal. Ukoliko bi pak studij prijevoda imao argumente za termine *dražestan, ljubak*, to bi govorilo u prilog utjecaja nekih dodatnih (ipak sporednih) komponenti na glavne teze Bizarićevog teksta: s jedne strane rokoko i empire-stila, dok s druge strane već nadolazećeg (ali uglavnom srednjoeuropskog sjevernjačkog, a ne dubrovačko-venecijsko-talijanskog utjecaja: bidermajera). No takve finese prijevoda ovdje se ne mogu raspravljati jer pripadaju komentaru pri poželjnom što skorijem objavljivanju *hrvatskog prijevoda Bizarićeve Disertacije*.

Odmah, na samom početku, nakon inicijalnog uistinu patetičnog usklika Bizarić formulira svoje shvaćanje umjetnosti, bolje rečeno shvaćanja što ga prihvaća na temelju obrazovanja kakvo je primio (počevši od Appendinija s Horacijem na tragu Batteuxa u Dubrovniku!), uz modifikacije kasnije stečenim vlastitim uvjerenjima i artikulacijom vlastitih misli. Naime, kod Bizarića, taj za njega zadivljujući, očaravajući skupni naziv »lijepa umjetnosti«, što »ima moć buđenja divnih, prekrasnih i ugodnih ideja«, čine istodobno, zajedno i funkcionalno, sumativno »poezija, glazba, ples, slikarstvo« itd. (»sve to u jednoj riječi«!), tvoreći »ono što se rodilo oponašajući prirodu, da bi bilo stvaralac lijepog, te jedan narod (u izvorniku *naciju* op. prev. i op. ZP) uzdiglo na razinu kulture, uzvišenosti i blagostanja«. ¹³ Znalcima nije teško zapaziti koje sve doktrine i autori predstavljaju prepoznatljivi utjecaj tako formuliranog temeljnog nazora. Minucioznije komparativističko proučavanje, taksativno pobranje utjecajâ, inspiracijâ i uzorâ nije zadaćom ovog prikaza, kao što također nije dovoljnim razlogom odustati od potrebe: konkretno apostrofirati, eksplicite ocrtati polazne, temeljne Bizarićeve teze.

Ponajprije stoji konstatacija, dakako u različitim stoljećima različito modificirana – u novovjekovlju od 16. do 19. stoljeća gotovo u svim tim stoljećima ili pojedinim njihovim fazama drugačije – s posve određenim prepoznatljivim podrijetlom: *ars imitatio naturae est*. Bizariću je ta drevna, tradicionalna teza polazištem. Stoga: temelj je i geneza umjetnosti *oponašanje* prirode. Svrha je pak i bit umjetnosti *stvaranje ljepote*. Povijesno se, dakle, nalazimo u onoj struji Bizarićevog shvaćanja umjetnosti u kojoj za njegov nazor u njegovoj epohi ljepota determinira umjetnost. Čak ni određivanje zadaće te lijepa umjetnosti (lijepih umjetnosti!) ne iznenađuje u namjeri uzdizanja »na razinu kulture, blagostanja i uzvišenosti«. ¹⁴ Kultura i blagostanje djelo su čovjeka odnosno ljudi uopće, pa su kao umijeća i umjetnosti konkretizacija pojedinih naroda, tako da i spominjanje *naroda (nacije)* pri čitanju Bizarićevog traktata izgleda samorazumljivim s obzirom na moguće asocijacije utjecajâ njegove lektire. I dok uistinu glavne polazne teze Bizarićeve jesu estetički tradicionalna »opća mjesta«, kod nekih izvoda i pojmova, ma koliko teze izgledale usidrene u tradiciji, valja u njima ipak prepoznati stanovite inovativne specifičnosti.

U Bizarićevom horizontu, te u kontekstu teksta, u obzoru načina mišljenja i epohe, u okvirima tradicionalnih temeljnih estetičkih polazišta s vremenom primjerenom orijentacijom, već pojam, riječ, izraz *narod (nacija)* treba interpretativno uočiti kao nešto čemu ne valja pripisivati tradicionalno značenje i karakter »općeg mjesta«. Premda Bizarićev pogled na umjetnost nikad ne zaboravlja individualnu egzistenciju čovjeka, individualitet osobe, pojedinca dakle

¹³ Strojopis, op. cit., str. 1.

¹⁴ Op. cit., str. 1.

s jedne, a čovječanstva s druge strane, upravo toga radi – s obzirom na mjesto i vrijeme – artikuliranje Bizarićevog teksta zaslužuje pozornost. Prije svega zato što je tema nacije (naroda) u Bizarićevo vrijeme maksimalno aktualan problem, ne samo politički nego i filozofijski, pa eo ipso i estetički. Zanimljiv utoliko više što Bizarić, iako je pisao i objavljivao na talijanskom, nikad sebe nije smatrao Talijanom, a Italiju domovinom, što je izrijeком sam potvrdio u jednom sačuvanom pismu gdje sa sjetom i ljubavlju piše o svom zavičajju.¹⁵ Tematiziranje apostrofiranog fenomena ima svoju povijesnu važnost i težinu (bez obzira na okolnost što ne znamo pobliže, barem zasad, tj. ne znamo ništa određenije o Bizarićevim pozicijama vezanim uz taj kompleks). Problem naroda kao nacije u Hrvatskoj na estetičkom se planu artikulirao već u 17. stoljeću,¹⁶ a u osamnaestom i devetnaestom, navlastito pak u 19. stoljeću, on je posvuda u Europi i politički, filozofski, pa i estetički, ergo umjetnički, direktno na »dnevnom redu«. Govoriti da je »hrvatski romantizam« kao ilirizam u tome »atipičan« čista je besmislica i glupost, kad ne bi ostala primisao namjernog falsifikata hrvatske povijesti kojim se prikriva pravo, po Hrvate štetno političko, nacionalno, pa čak i kulturno »preporodno« »ilirsko« usmjerenje s omalovažavanjem imena Hrvat (»Horvat« = »mađaron«) u ime maglovitog, za tuđe, samo ne za hrvatske interese »guranja« ilirsko-jugoslavenske koncepcije kao »kulturnog« i »političkog« pokreta.¹⁷

¹⁵ FISKOVIĆ, Cvito, *Ivo Bizar i likovne umjetnosti*, Anali zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku, svezak XVII., Dubrovnik, 1979, citat iz pisma na str. 306. »U pismu majci 10. travnja 1801. piše iz Mletaka u Orebiće: '...a ja uzdišem za trenutkom da te ponovno vidim i da u zagrljaju svoje obitelji i rodbine uživam onu tišinu i mir koji se ne mogu naći među tuđom čeljadi u Italiji'« (u bilješci 66 na istoj stranici citiran je original pisma). Cvito Fisković inače izbjegava govoriti o Bizarićevim političkim uvjerenjima.

¹⁶ POSAVAC, Zlatko, *Hrvatska estetika 17. stoljeća*, I. i II. nastavak u časopisu HFD, »Filozofska istraživanja«, Zagreb, 1994, brojevi 53–54 i 55 (godište XIV).

¹⁷ Na primjer Vinko BREŠIĆ (r. 1952, izvanredni profesor na Katedri za noviju hrvatsku književnost zagrebačkog Filozofskog fakulteta) u studiji *Byron i byronizam kao načelo definicije hrvatskog romantizma* u knjizi *Novija hrvatska književnost*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1994. O tome primjerice – dakle u funkciji širenja recepcije određenog poimanja ilirizma – Branka Kamenski piše: »Hrvatsku književnost, koja se u ilirsko doba 'iz političke nužde (?! op. Z.P.) stavlja u ulogu konstituiranja moderne hrvatske nacije' Vinko Brešić vidi kao 'atipičnu europsku pojavu s posljedicama koje su se odražavale u svim njezinim vidovima – od estetskog do komunikacijskog', a kao jednu od najuočljivijih atipičnosti on izdvaja interakciju književnosti i politike, ili (prema njegovoj formulaciji) dijaloga *ideologema i estetema* (?! – op. Z.P.) na kojima je oblikovana i novija hrvatska književnost.« Branka Kamenski, *Dijalog književnosti i politike*, Večernji list, Zagreb XXXIX/1995, broj 11.331, nedjelja 19. III. 1995, str. 21, nedjeljni prilog »Kulturni obzor«, str. 5, stupac 1.

Zastupati takvu tezu »pod titulušom« »bajronizma« utoliko je apsurdnije ukoliko znamo da je istina, kao što je u *Znamenitim i zaslužnim Hrvatima* naveo dr. Velimir Deželić, da je između ostalih velikana svoga vremena Bizarić osobno poznao i Byrona. Byron pak ne samo da se bavio politikom nego je iz političkih »uvjerenja« – ratovao: i to ne tek za slobodu vlastite (!) domovine... (Dr. Velimir Deželić stariji, sveučilišni bibliotekar u Zagrebu kaže za Bizarića: »Bio je član mnogih akademija i prijatelj Byrona, Foscola itd.« – vidjeti *Znameniti Hrvati*, Zagreb, 1925., str. 29).

Da umjetnost može biti shvaćena s obzirom na politiku također u »horizontu« političara, Bizarić spominje taksativno i utoliko je njegova svijest vezivanja umjetnosti uz naciju povijesno teorijski vrijednija. Naravno, ne ograničuje se samo na politiku i političare nego uvažava i druge moguće modalitete pristupa, dakle interpretacije odnosno shvaćanja. Nu, ipak, političar je prvospomenuti! Ovaj akcent nacije, dakle ideologije i politike u sprezi s umjetnošću, dokazuje aktualitet, nikako ne »atipičnost« problema. Stvar je poznata odavno na isti način kao što bi se mogli navesti stariji primjeri kako različiti ljudi s različitim interesima različito »shvaćaju«, no i »cijene« umjetnost; dakako s primjesama korespondentnim epohi te svoje formulacije. Ali početkom 19. stoljeća takva opservacija i osvještjenje činjenica ima snažnije i određenije značenje od »primjesa« i »nijansiranja«. Bizarićev tekst povijesno je situiran poslije francuske revolucije, a prije »hrvatskog« »ilirskog« »preporoda«. Citirajmo: »Ljudi različito doživljavaju rezultate djelovanja (umjetnosti) i to na način da gledateljstvo različitih okruženja različitim očima gleda na predmete pred kojima se zatekne. Političar ih promatra kao izvor bogatstva i slave određenih nacija. Trgovac kao izvor trgovačkog poslovanja i prosperiteta. Njihov tvorac kao siguran put pribavljanja vrhunskih počasti, bogatstva i (osobne) slave. Zaljubljena mladost i ljepši spol kao ures duha. Učen čovjek kao okrjepu koja će ga osvježiti nakon što mu se duh izmučio bavljenjem mukotrpnim i temeljitim stvaralačkim proučavanjem. Neznalica kao predmet divljenja. Moralist kao čarobnice i sirene.«¹⁸

Međutim, koliko god Bizarić neke aspekte, pa i onaj političara, idealizira ili (svjesno ili nesvjesno) uzima naivno (politički shvaćena umjetnost bez ideologizacije, manipuliranja i zlorabe shvaćena kao blagostanje!), to ipak uviđanje različitih mogućih pristupa znači teorijski početkom stoljeća preduhitriti vulgarnu i »zdravorazumsku« jednoznačnost pozitivističkih (neinterpretiranih, »neideologiziranih«) »činjenica« na kojima se insistiralo upravo tijekom nadolazećeg zamaha ne više tradicionalnog filozofskog, nego scijentističkog, »znanstvenog« stoljeća. Bez pretjerivanja se može reći, ponovimo, kako i pored eventualnih pojednostavljenja, pa možda i naivnosti te, dakako, i mogućih inspirativnih uzora, Bizarić ipak izriče tezu kojom anticipira stav, ne toliko apriornog momenta koliko spoznajno-teoretskih i psiholoških konsekvencija jednog

O koliko se zaabludi odnosno mistifikaciji (falsifikatu) radi ako je riječ o *romantici* (romanticizmu, a u hrvatskoj *ilirizmu* kad je o relaciji politike i umjetnosti riječi), dovoljno je upozoriti ne na interpretacije, nego *dokumenta* npr. u njemačkoj romantici – primjerice konzultiranjem knjige *Von der Aufklärung zur Romantik, Geistige Strömung in München* (Sigried von MOISY, Verlag F. Pustet, katalog izložbe u Münchenu 26. 6. – 24. 8. 1984, Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskatalog 29. – Riječ je o dokumentima ne baš malih europskih imena kao što su Jacobi, Schelling, Goethe itd. O francuskom romanticizmu za relacije umjetnost-politika jedva je potrebno trošiti riječi.

¹⁸ Prijevodi u strojopisu, str. 1.

filozofskog uvida što ga početkom 20. stoljeća formulira i artikulira Alexius Meinong, profesor filozofije u Grazu, svojom »Gegenstandstheorie«.¹⁹

Premda navedene Bizarićeve objekcije uz već spomenuti tradicionalizam glavnih početnih teza ne smijemo ni u kojem slučaju shvatiti površno ili kao nešto sporedno, to ipak kompleks tih tvrdnji, a zapravo i citirano mjesto čini samo uvod, gotovo akcidentalan za ono supstancijalno. Danas je sasvim shvatljivo kako je nekad slikar pri pogledu na šumarak plemenitog i lijepog drveća pomišljao na umjetničku realizaciju doživljaja, prirodoznanstvenik sa zanimanjem konstatirao vrstu flore i faune krajolika, trgovac drvetom u kvaliteti stabala vidio »mastan« financijski posao itd., itd. Međutim, sve je to ipak još samo deskriptivno i neka vrst »inkantacije«, sasvim kratke, dok je Bizariću, koliko god »literarizirao«, ipak stalo do merituma stvari, tako da odmah u produžetku citiranog mjesta, doista na samom početku rasprave, iskazuje ono bitno. Prizivom na filozofiju. Naime, piše Bizarić, »polazeći od najuzvišenijeg i istinskog načela f i l o z o f (sve umjetnosti) promišlja kao one koje razvijaju *razum* (ragione) i *dobar ukus*, te ulijevaju *plemenite navike* i *istinske vrline*. Naša *duša* sačinjena je tako da bi prepoznavala *istinu*, te ju jedna dobro smišljena geometrijska odnosno metafizička rečenica primorava na priznavanje *te istine*, i baš je tako satkana da bi nalazila *zadovoljstvo u lijepom*. A filozof, koji raspoznaje odnose što struje između nje (tj. duše) i *predmetâ oblikovanih (obdarenih) ljepotom, prosuduje ih odmjeravajući dojmove koji dominiraju razumom i srcem*«.²⁰

Ako se ponnije razvidi navedeni dio Bizarićeve rasprave, nije teško uočiti kako su nazočne i u razmatranje odmah interpolirane doista sve za njegove poglede i njegovu epohu estetički bitne kategorije. Ponajprije *uvođenjem problema u horizont filozofije* Bizarić raspravljanje izvlači s fluidnog terena slučajnosti i nejasnih varijabilnosti stavljajući ga u izoštreni fokus *načelnih* razložitih promišljanja i uvida. Kao glavno načelo istaknuta je *istina* koja u Bizarićevu konceptu predstavlja »provodni« princip iz 18. u 19. stoljeće, jer sadržajno ima korijen tradicije 18. stoljeća vezane dakako s komponentom klasicizma, tako da je ujedno pripremna podloga za novi, tek dolazeći kategorijalni (pozitivistički) smisao 19. stoljeća, istodobno okupljajući momente što ih kao horizont istine afirmira i romantika. Pojam »dobrog ukusa« možemo također pripisati tradiciji 18. stoljeća, bilo da ga se svjesno akceptira kao konstitutivan ili ga se naprosto »šlepa« perzistiranjem. Slično je moguće reći za »plemenite navike« i »vrline« što su također često puki uobičajeni tradicionalni pojmovi, tek što kod Bizarića

¹⁹ MEINONG, Alexius, *Über Gegenstandstheorie*, Leipzig, 1904. Sadržaj djela s glavnim tezama sažeto izložen u *Lexicon der philosophischen Werke*, hrsgb. Franco VOLPI und Julian NIDA-RÜMELIN, Kröner-Verlag, Stuttgart, 1988, str. 750–751.

²⁰ BIZZARO, Ivo, *Dell'Influenza delle Bell'Arti sullo spirito e sul cuore*, 1812, strojopisni prijevod, str. 1. – Svi kurzivi u citatu Z.P.

nisu samo formalno nazočni: očito je njihova funkcija, istaknuta u početku, pridavanje umjetnostima poželjne »razine kulture i uzvišenosti« zajedno s »blagostanjem« koje sobom nose i koje im je pretpostavka; dakle, sve ono, po čemu se svaka umjetnost uvrštava među »izvršiteljice nevidenih čuda«. ²¹ To je, naime, već specificum epohe kojoj pripadaju Bizarićevi nazori. Ali najtipičniji konstitutiv epohe *romantičnog klasicizma* čini u Bizarićevu razvijanju misli sprega što ju *razum* i *srce* čine s *ljepotom*. To je naprosto ne tek zadana, nego upravo prirodno dana temeljna struktura, po kojoj je naša »duša sačinjena tako da bi prepoznavala istinu... i baš je tako satkana da bi nalazila zadovoljstvo u *ljepoti*«. Stoga svi ti elementi zajedno i upravo specifičnim načinom strukturirani kao uzajamna cjelina, bez hijerarhiziranja i povlaštenosti, ali ne zaboravljajući pitanje prioriteta pretpostavki, dakle svi netom navedeni estetički kategorijalni momenti konstituiraju karakterističnost nazora epohe.

Da su *istina* i *razum*, dakako istina u *racionalističkom smislu*, determinante *klasicizma* odnosno neoklasicizma, samo je po sebi razumljivo i općenito dobro poznato. Ali ne smije se tvrditi, zapravo nedopustivo je pasti u zabludu tvrdnjom kao da bi sfera *srca* bila nepoznata klasicizmu, te kao da u klasicizmu nije bilo afekata ili čak velikih strasti! Baš naprotiv. Međutim, ovdje svakako treba razlikovati načela stvaralaštva od sadržaja stvaralaštva i njegova učinka. Njihovim će se izmjenama položaja, odnosâ i ulogâ te međusobnim stapanjem i pretapanjem u povijesnoj zbilji odviti mijena i preobrazbe dominantnog klasicizma u romantizam, no i sferu, koja čini njihov specifični suodnos, gdje te dvije stilske formacije nisu postale ni antagonističke, ni antitetičke; podjednako u sinkronijskim, a pri prijelazu iz 18. u 19. stoljeće u nekim aspektima i regijama ni u dijakronijskom smislu ili zbiljskom sadržaju.

Da pak *srce*, naravno verbalno shvaćeno metaforički, ali pojmovno na kategorijalnoj razini (uz ovdje dosad nespomenutu *maštu*) čini bitni determinatni činbenik *romantizma*, također je izvan dvojbe. Može jedino biti postavljeno pitanje što zapravo znači »srce« budući da je doslovce riječ o tjelesnom organu. Bizarić rabi termin »srce« tako reći od prve do zadnje strane, ali ne može biti kolebanja koji sadržajni odnosno pojmovni kompleks podrazumijeva: to je područje čuvstva, osjećaja, emocionalnosti, afektiviteta, uzbuđenosti duše i duševnog života uopće. Može jedino doći u pitanje variranje intenziteta ili nijansi signiranog »predmeta«, nikako ne ono što treba biti označeno. Srce je tu zapravo, kako upozorismo, samo metafora, pri čemu je Bizarić na bezbroj mjesta eksplicitan i jasan kad kaže da umjetnost »izražava različite osjećaje«, »oponaša uzbibanost naših osjećaja«, »otkriva unutrašnje strane naše duše«, »pobuđuje ganuće« te tako »uranja u tajne« »srca«. ²² Međutim, odmah valja

²¹ Op. cit., str. 3.

²² Op. cit., svi navodi samo na str. 2.

dodati kako ti osjećaji mogu biti dakako i »nježno-strastveni«, ali da su Bizariću ipak lebdjeli pred očima zanosni osjećaji, patetični, tragični, uzvišeni, dâ, i herojski...

Veći dio Bizarićeve rasprave čini deskripcija i oduševljena pohvala svake pojedine umjetnosti, svih umjetnosti pojedinačno, jedne za drugom, gdje se tad povremeno ističu romantično-klasticističke komponente iz kojih probijaju načela estetičkih stanovišta. Međutim, izljevni zanos o svim umjetnostima, koliko god bili praćeni bogatom erudicijom, argumentirani primjerima, spominjanjem brojnih konkretnih doista velikih imena umjetnosti (no također i nekih nama danas manje poznatih) ipak bi ostali pri ljeporječivosti jednog ljubitelja umjetnosti da se nakon početnog problemski povijesno determinatornog eksponiranja polaznog, a kategorijalno jasnog rasporeda premisa, u tim deskripcijama tekst nije uzdigao na razinu *teorijskog*, zaista *filozofijskog* razmatranja. Ima, na toj razini Bizarićevog teksta, nekoliko ne baš zanemarivih problema, nu spis je kao teza koncentriran ipak oko jednoga, koji je doista glavni, uistinu povijesno epohalan. Riječ je naime o pitanju: ako se norme razuma i srca, istine i čuvstva javljaju međusobno usporedno, ili čak isprepletano, mjestimice nerazlučivo stopljeno, u kakvom su međusobnom odnosu? Ili, točnije, kako su karakterizirane ako su zajednički nazočne u funkciji ljepote? Ili još točnije: kakve su njihove zbiljske relacije?

Središnja je Bizarićeve teza, i u hrvatskom duhovnom horizontu njegovog doba originalna, da se istine gube u apstrakcijama, postaju grube, čak barbarski neprihvatljive, ako nisu podvrgnute doživljajima i zahvatima ljepote; dakle ne smiju biti naprosto prepuštene samo znanstveno-razumskom tretmanu, nego moraju biti prožete umom i srcem.

Bizarić smatra da je aristotelovska i porfirijevska logika isprazna, kao što je *metafizika šuplja ukoliko nije zahvaćena ljepotom*, dakle, ako nije konkretizirana u lijepoj književnosti, u ljepoti govorništva, govorene i pisane riječi ili bilo kojim drugim načinom; jezikom zadnje četvrti 20. stoljeća rekli bismo: bilo kojim (estetskim) »medijem«. U ljepoti umjetnosti uopće! Mudrosti starih – a u tome je Bizariću ideal antikna Grčka, iako se divio i Rimu – nestalo bi da nije bilo Empedokla i Lukrecija koji su filozofiju, znanost i sve spoznaje antike znali sačuvati u svojim privlačnim stihovima. Tu grčku mudrost tako je preuzeo nekad barbarski Rim, da bi je predao povijesnoj budućnosti. Bizarić se u tome priklanja nekim već od starine poznatim shvaćanjima jedne od mogućih funkcija odnosa umjetnosti, filozofije i (ili) znanosti, koja je upravo u njegovo doba i u njemu prethodnom stoljeću obnovljena. Bizarić time nije naprosto eklektik u priklonu jednom od mogućih mišljenja. Unutar stilske jednostavnosti te lakoće kojom sam literarno čitko izlaže svoje nazore Bizarić postavlja i rješava, ne okolišajući s odgovorom, jedan ozbiljan filozofijsko-estetički problem. Za njegovu epohu nimalo sporedan; suvremen, aktualan, gotovo da bismo rekli (a važi još uvijek)

moderan problem. Ne modni, nego baš moderni (također, još i danas). To nije samo asocijacija na »hrvatski rimski krug«. ²³

Problem, kao odgovor na pitanje, tj. Bizarićeva teza i nazor lapidarno glase: »prije nego se učio rasuđivanju u školama za logiku čovjek ukusa učio se rasuđivanju u školama za poeziju...« ²⁴ U prvi mah stvar izgleda jednostavna i gotovo da bi ju bilo moguće prepustiti subjektivnoj (privatnoj) odluci, zapravo priklonu ovoj ili onoj opciji. De gustibus... Međutim, riječ je ovdje o potrebi dubljeg uvida i zahvata s upozorenjem kako je aporija povijesno dozrela.

Ni manje ni više teza – po Bizariću svjesno ili ne, ali faktično da! – krije u sebi jedno temeljno Kantovo, a poslije kantovsko pitanje, Kantov problem: prethodi li sud ukusa doživljaju ljepote odnosno doživljavanju, osviještenoj »ugodi« i »užitku« ljepote, ili »doživljaj ljepote«, doživljaj ugodnosti odnosno užitka, uzbuđenja i radosti, ukratko afekta što ga pobuđuje ljepota i umjetnost prethodi sudu ukusa. ²⁵

Dilema što ju dužno eksponiramo potaknuti Bizarićevom raspravom, u Hrvatskoj, među tolikim znalcima i teoretičarima umjetnosti, svih od reda »upućenih« u aksiološke probleme i aestimativne sudove, za estetički »superiorne« pitanjima povijesne i suvremene kritike, dilema bi mogla, zar ne gospodo, zvučati pomalo parterno skolastički: koliko anđela može plesati na vrhu igle!? A ipak riječ je o jednom od temeljnih problema moderne umjetnosti odnosno kritike: pada li odluka u korist intelektualizma, razuma i znanosti kao primarnih ili temelj za sve leži u nečemu drugome (doživljaj, čuvstvo, srce, afekt, mašta, imaginacija, nagon, intuicija itd., itd.)? Pa iako je pitanje postavljeno *aut...aut*, kao *tertium non datur*, možda problem i nije dilema, nego u moderno doba ima, kao što znamo, neko moguće treće ili četvrto rješenje!? Raspraviti taj cijeli sklop

²³ Usputno treba uistinu ozbiljno upozoriti, što neće biti slučajnom asocijacijom, na veliku srodnost i sličnost s tezama tzv. hrvatskog rimskog neoklasicističkog kruga oko braće Stay, Kunića i Boškovića, u kojem je mladi Bizarić neke mogao, a zapravo i morao (barem tekstove!) poznavati. Bilo bi historiografski, faktografski, nu i problemski-sadržajno vrlo zanimljivo znati je li, te ako jest, kako i u kojoj mjeri Bizarić poznao djela Christophora Staya? Ne zaboravivši, naravno, ni djela Benedikta Staya. (Za kompleks i probleme rimskog neoklasicističkog kruga vidjeti poglavlje o toj temi u knjizi Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata*, Zagreb, 1986; tamo se navodi kada je i u kojoj formi tekst prvi put objavljen, te podatci o nekim drugim studijama ostalih umjetničko-kulturoloških krugova i problema romantičnog klasicizma u Hrvatskoj.)

²⁴ BIZZARO, Ivo, strojopisni prijevod, str. 22. Citat je naveden doslovno u formulaciji autorova prijevoda.

²⁵ Problem je izložen i »riješen« u djelu: KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*; vidi npr. u Kröner Verlag, Leipzig, 1925 herausgegeben von Heinrich Schmidt, Erster Teil, Erster Abschnitt, Erstes Buch, Paragraph 9; Seite 51–54 (edicija je praktična jer ima *Sachregister*); u hrvatskom prijevodu Viktora SONNENFELDA, *Kritika rasudne snage*, Zagreb, 1957. Prvi dio, Prvi odsjek, Prva knjiga, paragraf 9 pod naslovom: *Istraživanje pitanja da li u sudu ukusa osjećaj ugođe prethodi prosuđivanju predmeta ili prosuđivanje ugođe*, str. 55–57. (Drugi moment suda ukusa, naime prema njegovoj kvantiteti: *Lijepo je ono što se općenito predočuje bez pojma kao objekt općeg svidanja*, str. 49 i dalje.)

nije nimalo jednostavno i tijekom cijelog se 20. stoljeća, na višoj ili nižoj, pa čak i najnižoj razini, ruje po toj zagonetci. Nama je ovdje bilo važno istaknuti ga da bismo pokazali kako Bizarićevo literariziranje u estetičkom pogledu nije bilo površno: njegova »disertacija« postavila je nekoliko bitnih pitanja na temelju kojih mirno možemo reći da barem, koliko je riječ o estetici, hrvatsko ni 19. ni 20. stoljeće – uostalom kao ni u logici, kako je pokazao S. Kovač za devetnaesto – ne počinje samo »školski«...

Bizarićeva opcija, istakli smo, nije implicitna, nego, vidjesmo, eksplicitna! Odlučujući se u kantovskoj dilemi prema »dobroj« tradiciji 18. stoljeća u korist *ukusa*, ne bez francuskih odjeka, no dakako ne baš previše ni u korist Rousseaua, s tim da ne zaboravimo kako je za Immanuela Kanta estetika – dakle ne »transcendentalna estetika«, nego tek ono što danas podrazumijevamo pod nazivom »estetika« – zapravo »kritika ukusa«. (Premda, napomenimo još i to, Bizarić nije spominjao Kanta, pa vjerojatno čak nije ni poznao njegov opus.) Bizarić se u dilemi doživljava (čuvstvo, srce) ili razum, umjetnost ili znanost nije odlučio za intelektualizam. Daleko je od toga da bi poricao racionalističku komponentu, istinu i znanost, ali *prednost daje umjetnosti*. Načinom koji nije na temelju njegovog evidentnog klasicističkog ukusa klasicistički, nego uvodi romantičarsku komponentu. Iz klasične tradicije. I u tome je ta estetika doista zanimljiva.

Istine se Bizariću *ne izvode iz pojmovnih apstrakcija, nego iz prirode*. Ako nije uvažavan taj princip, što znači princip *ars imitatio naturae est*, put zasigurno vodi u zablude i promašaje; ili, naprosto ne pogađamo niti dosežemo istinu odnosno spoznaju kao svrhu i cilj. Stoga Bizarić doslovce kaže kako valja »znati za ovo neosporno pravilo, a to je, kako je za ispravno tumačenje prirode neophodno prethodno sve oponašati: kako je to Pitagora oslikao, nakanio Platon, Sokrat jasno utvrdio, a Ezop odjenuo uz pomoć najboljih umjetnika. Jednom riječju: *ukus je uvijek prethodnica razuma*. Pođemo li samo od smisla ove netom izrečene tvrdnje, dovoljno je da se razumije kako u svakom vremenu (svakoj epohi – op. ZP) pravi, dobri umjetnici odnosno tvorci (začinjavci, stvaratelji – op. ZP; začetnici, autori – op. prev.) prethode dobrim filozofima: tako su Tasso, Ariosto, Michelangelo, nakon što su uveli običaj dobrog promatranja prirode i njenog iskazivanja pripremili (renesansno – op. ZP) stoljeće za obnovitelje filozofije; kao što su Homer, Sofoklo, Fidijs i Apol pripremili Hipokratovo i Arhimedovo razdoblje«²⁶.

Bizarić bez suzdržanosti, promišljeno i sasvim jasno daje primat umjetnosti (umjetnostima) pred znanostu (znanostima). On jasno i odrješito kaže: »uzvišenost svih znanosti opada s njihovom strogošću, međutim, kad su uljepšane govorničkim izričajem, znanosti zanose i očaravaju. *Znanost govori razumu, govorničvo govori srcu* pomoću razuma; ona pokazuje *istinu* na krut način, ali

²⁶ BIZZARO, Ivo, prijevod u strojopisu str. 21.

je može i ljupko izražavati dok joj se približavamo surovim i vrletnim stazama koje zamaraju, ali koje su manje neugodne ako vode putem obožavanog cvijeća (umjetnosti) što preporuča²⁷. Naime, svoju snagu i uvjerljivost, zajedno s istinom koju inkorporira, znanost ne crpi »ni iz kakvog drugog vrela osim s izvora lijepih umjetnosti. Lijepa umjetnosti poučavale su ih kako stići cilju da konačno izraze ono što misle. Bilo je neophodno uvijek govoriti u skladu s maštom i osjećajima; ma bio čovjek i najveći filozof, činit će to kao i drugi ljudi, jer ima i zna za srce koje voli biti ganuto, maštu koja ga hrani...« ... budući da su »ideje preapstraktne, kako u duhu tako i u oku, (pa su stoga) vrlo daleke, neodređene, zbnjujuće slike predmeta«²⁸.

Po prethodno navedenim citatima »u igri« su sve kategorijalne komponente: i one, koje konstituiraju klasicizam (razum, istina, znanost) ili ubuduće (znanstveni scijentistički) pozitivizam, no također i one umjetnički determinatorne, koje govore uvijek »u skladu s maštom i osjećajima« (kao temeljne suodrednice »srca«) pa konstituiraju (estetičko-umjetnički) romanticizam. Ukoliko bismo ponovili dilemu srodnu Kantovom problemu suda ukusa (gdje se de facto Kant odlučio za intelektualističke konsekvencije, a Bizarić suprotno), tad je, vidjeli smo, u mogućim kolebanjima *umjetnost ili znanost* odluka već pala: Bizariću primat ima umjetnost.

Mogao bi tkogod i ovdje sugerirati kako taj primat, taj kod Bizarića izvedeni primat, nije drugo doli Bizarićev »Schöngesterei«. Stoga je potrebno otkloniti energično takvu primisao kao jedini, temeljni razlog ili obrazloženje. Oduševljenje Bizarićevo za ljepotu i lijepa umjetnosti, njegov estetički senzibilitet (premda, kad je praktično bila riječ o konkretnim kritičkim prosudbama izvan okvira erudicije, čini se nije bio pouzdan) zasigurno će imati udjela u opciji snažnog i zanosnog davanja primata umjetnosti; nu stvar i opet nije tek privatni psihološki subjektivitet vulgarno interpretiranog *de gustibus*, nego problem, koji ovdje ima teorijsko sistematski karakter. Ulogu sustavnosti. Stapajući, sintetizirajući klasicističku i romantičku komponentu, prisno ih za sebe osjećajući afirmativno u njihovoj uzajamnosti, samo prividno će Bizariću znanost (a to će reći razum i klasicizam) biti gurnuti u drugi plan, jer će mu se glasnije u prvom planu zajedno s umjetnošću naći srce koje uvijek govori »u skladu s maštom i osjećajem«. Ponovimo, taj debalans samo je prividan. U biti je riječ o jednom sustavno akceptiranom rješenju i nazoru.

Mirno možemo reći: iako Bizarić nije izgradio, koliko znamo, nikakav sustav spiritualne (spiritualističke) filozofije, njegovo je naziranje u biti anticipando estetičkog nazora što će ga početkom 20. stoljeća odrješito, clare et distincte, i, dakako, moderno, do kraja razvijati nitko manji nego Benedetto

²⁷ Op. cit., str. 24. Kurziv u citatu Z.P.

²⁸ Op. cit., str. 25. – Kurziv u citatu Z.P.

Croce. (Dakako Croce s drugačijim rezultatima, bez priziva na »srce« i s otklonom od svakog »emocionalizma« i romantike.) Međutim, Bizarić je učinio taj potez, realizirao taj stav i tu načelnu sustavnost zacrtao u skromnijim razmjerima stotinu godina ranije, budući da je transparentno kako je riječ, ako ne baš o istoj, a ono zasigurno srodnoj zamisli. Zar i kod Crocea svaka spoznaja, istina, znanost (kao i logička sfera u cjelini) nema primat u intuiciji, zar u cjelini njegova filozofija duha nije utemeljena – estetičkom sferom? Tek što Bizarić rješava stare tradicionalne probleme i dileme svoga doba, za razliku od Crocea koji je imao pred očima noviju tradiciju (!) i već moderne probleme 19. i 20. stoljeća. Ono što pri toj analogiji, koja je više od analogije, budući da znači zbiljsko povijesno i historiografski-hermeneutičko fiksiranje problema, valja nepredvidivo, neizostavno, nezaobilazno sasvim ozbiljno historiografski uzeti u obzir, jest činjenica što se Bizarić – primjereno horizontu problema što ih je i osobno i povijesno imao pred sobom – nužno kretao u okvirima terminologije i kategorijâ sebi neposredno prethodnih stoljeća i tradicije, onako kako mu je bila dostupna, no i u misaonom sebi suvremenom horizontu epohe kojoj pripada; on je, naime, njenim autentičnim suvremenikom i on je – barem za hrvatsku estetičku povijest – bitno suizgrađuje.

Uvažavajući povijesnu hermeneutiku, pa i moment romantičarskog zanosa, unatoč evidentno klasicističkom Bizarićevom školovanju i ukusu, lakše ćemo razumjeti pathos kojim govori o umjetnostima i umjetnicima, podjednako antiknim, onim uistinu klasičnim kao i (gotovo) sebi suvremenim, nespутano ih afirmirajući u vrijednosnoj zamašitosti: »lijepim umjetnostima smo dužnici zbog najsavršenijih i najodličnijih djela koja su (nam) podarile, koja su Horacius i Boileau stvorili o poeziji, Ciceron i Quintilian o govorništvu, Longin o uzvišenosti, Vattelet i DuBoss o slikarstvu, Falconet o kiparstvu, Rameau, D'Alambert i Rousseau o glazbi, Voltaire o epskoj poeziji, a Batteux o principima književnosti. Tko bi ikad povjerovao da je isti duh vodio pisce jedne drame, jednog koncerta, jedne slike, izumitelja jednog sustava? Nema sumnje: umijeće (moć, snaga, duhovno sredstvo? – op. ZP) rasuđivanja je svugdje isto. S jedne strane ono zahtijeva vjerodostojnost, *jedinstvo radnje*, skladnost dijelova, postupnost intenziteta osjećaja i strasti. S druge strane *istin*u, jedinstvo sadržaja (predmeta, op. prev), povezanost izrečenog, te postupnost u razrješavanju (razpletu, op. prev.)«.²⁹

Pa iako je naprijed, u početku razmatranja, smatramo s pravom, Bizarićeva zanesenost umjetnošću identificirana kao adekvatan odjek »duha vremena«, kao pozitivan utjecaj romantizma, te iako smo ga prepoznali u stapanju, a ne tek adiranju s komponentama klasicizma, samo letimičan pogled na većinu

²⁹ Op. cit., str. 22 – Sintagma »jedinstvo radnje« istaknuta je izvorniku (Bizarić), a (riječ) *istin*u podcrtao Z.P.

autora kojima u prethodnom odlomku hoće istaknuti izvornost njihova djela pokazuje da je podloga, temelj, kojemu se Bizarić vraća uvijek iznova *klasičan*, odnosno, u biti, pored svih romantičarskih i romanticističkih inovacija, *klasicistički*.

Ostanemo li samo pri estetičkim kvalifikacijama, onda valja dodati kako je upravo Bizarićeva klasicistička suodrednica bila toliko jaka da nije dopustila inovaciju jedne specifične stečevine romantike: novog prisnijeg razumijevanja srednjega vijeka i afirmativan, a prema njemu pak ne samo negativan odnos. Bizarić *expressis verbis* govori protiv »lošeg ukusa gotičke arhitekture«. ³⁰ Taj Bizarićev stav nije rezultat činjenice što je obrazovan na kulturi romanskih naroda i mediterana, te da slabo poznaje kulturu europskog sjevera ili germanskih naroda. Očito ga bogatstvo kasnogotičke umjetnosti (arhitekture!) u Veneciji ne impresionira, iako je čak živio s njom kao i s dragocjenim gotičkim aspektima Dubrovnika. Izuzetno pak vrijedni, lijepi, te veličanstveni primjeri gotičkih katedrala ne nalaze se samo u sferi germanske kulture nego također upravo na tlu Francuske, dakle zavičaja onih brojnih autora na koje se Bizarić poziva spominjući im zasluge i veličinu. Doduše, lako je zapaziti kako je Bizarić jedva poznavao njemačku filozofiju, pa i književnost, spominjući tu i tamo koje sporedno ime, premda je suvremenik epohe kad njemačka (germanska!?) kultura, i umjetnost i filozofija, povijesno doživljava možda svoje najplodnije, najbogatije i najviše vrhunce. Međutim, bio bi veliki propust ne spomenuti da je Bizarić poznavao Goetheova djela, njegovog *Fausta*, pa i »faustovski problem«, a to mnogo toga kaže o Bizariću, s obzirom na okolnost da je Goethe bio znatno stariji, a obojica su ipak, bar neko vrijeme živi suvremenici. Bizarićev negativan odnos spram »gotičkog stila« rezultat je klasicističkog ukusa, no isto tako i činjenice da je Bizarić, nije teško prepoznati, dijete tradicije prosvjetiteljstva i onih slobodnih mislilaca kojima je srednji vijek do danas ostao povijesno tamno »reakcionarno« razdoblje, jedino i ništa drugo nego »mračni srednji vijek«. Da je upravo romantika bila onaj povijesni agens koji je tijekom 19. stoljeća kao pojavu »neoromantike« unutar tzv. »historijskih stilova« osim neorenesanse, neobaroka, neorokokoa i neoklasicizma omogućio pojavu neogotike (npr. »obnovljena« zagrebačka katedrala u današnjoj verziji jedan je od brojnih, ali najreprezentativnijih primjera u Hrvatskoj) ili neoromanike (nova zgrada iz 1850, danas Rektorat zagrebačkog Sveučilišta, pa isto tako dijelom, ali znatno kasnije, đakovačka katedrala) – o tome ovdje ne možemo raspravljati niti donositi ni generalne ni pojedinačne vrijednosne i kritičke prosudbe. Međutim, iz okolnosti da kod Bizarića manjkaju odnosno tu i tamo zakazuju baš neki od inovativnih momenata romantike, tj. romanticizma ništa ne umanjuje Bizarićeve zasluge njegovog estetičkog traktata kao efektnog, karakterističnog, što više tipičnog i

³⁰ Op. cit., strojopisni prijevod, str. 20.

vrijednog reprezentanta, reprezentanta visoke vrijednosti hrvatskog *romantičnog klasicizma*, ne na njegovom zalazu, nego u zreloj mu fazi početkom 19. stoljeća.

3. Povijesno-estetički kontekst i epohalni akcenti

Već u početku napomenut *karakter* Bizarićeva izlaganja u njegovoj »disertaciji«, kako rekosmo, više *literaran*, mjestimice *s jačim patetičnim tonovima*, dakle ne načinom uobičajenih načelno »hladnih«, staloznenih teorijskih strogo znanstvenih ili filozofijsko-estetičkih rasprava, i sada, nakon ekspozicije teza, ne može biti uzet kao nešto, kao neka instantia negativa, zbog kojeg bismo smjeli toj *Disertazione* poreći estetičku, pa, ukoliko se baš izričito treba reći, ni filozofijsku razinu i vrijednost. Zanesena predanost estetičkom razmatranju, povjerenje koje Bizarić ima za umjetnost, ne bi sama po sebi za duh njegova vremena, pa ni za njegovu osobnu mentalnu konstituciju bila možda uopće ni začudnom da nije situirana temporalno i geografski u doista izuzetno povijesno-tektonski nemiran kontekst upravo vezan kako za vlastiti mu zavičaj, tako i za ostala mjesta u kojima je živio. Ako trenutno čak ne spomenemo sve događaje i zbivanja što su tada protutnjali Europom, nemoguće je zaobići barem nekoliko datuma koji ne smijemo prešutjeti (!) govoreći o Bizariću. U godini 1797. »odigrala« se *propast Venecije*, koja mirom u Campoformiju pripada Austriji, što nije tek jedan od mnogih »ravnodušnih« datuma za ovaj dio svijeta: Mediterana, Dubrovnika, Hrvatske i Srednje Europe. Požunskim pak mirom Austrija prepušta 1805. Veneciju Francuskoj, a Francuzi »pod izgovorom prolaza za Kotor« 26. V. 1806. ulaze u Dubrovnik i okupiraju ga, da bi 1808. Napoleon proglasio ukidanje dubrovačke države (Republike) i njegove aristokratske vlasti (režima) ili, drugim riječima, suverene samostalnosti: nestaje stoljetne dubrovačke *libertas*. Na prolazu za Dubrovnik Francuzi su – spomenimo samo za primjer – suprotno mnogim tezama tek o njihovom pozitivnom utjecaju, samostan u Živogošću, koristeći ga kao vojarnu temeljito devastirali, kada je stradao i njegov također stoljećima tradiran inventar, pa dakako i stara vrijedna biblioteka.³¹ A to je samo jedan detalj. Francuzi su tada prepolovili hrvatski teritorij spojivši ga s današnjom Slovenijom osnovavši tzv. *Kraljevinu Iliriju*, obično prešućivanu kao tvrd i nimalo bezazlen *političko-povijesni realitet* historiografskog interpretiranja koji prethodi tzv. »hrvatskom« »ilirskom preporodu«: u to vrijeme, zvuči krajem 20. stoljeća gotovo apsurdno, Hrvatska kod Zagreba, na Savi, graniči s Francuskom! (Što je to značilo, ili moglo značiti, znaju svi koji su platili danak francus-

³¹ KAPITANOVIĆ, Josip, *Rukopisni priručnici franjevačkog filozofskog učilišta u Šibeniku (1699–1825)*, Prilozi... Zagreb, 1994, broj 39–40; »učeni fra Josip Radman, koji je pisao hrvatski, latinski i talijanski« nema sačuvanih filozofskih spisa niti je poznat njegov filozofski rad iako je predavao filozofiju na šibenskom franjevačkom učilištu 1746. i 1747. »Njegovi su tekstovi vjerojatno propali kad su Francuzi pretvorili živogoški samostan u vojarnu, samostan u kojem je Radman nekoć živio« (str. 167).

kim, kanadskim, belgijskim i britanskim (engleskim) trupama Ujedinjenih Nacija devedesetih godina pri raspadu Jugoslavije.) Gdje se sve točno i kada Ivo Bizarić nalazio u vrijeme tih burnih dana svršetkom 18. i početkom 19. stoljeća – što je zapravo radio!? – vrijedilo bi utvrditi biografski precizno, više kao kuriozum, kao »bizarni« splet zbivanja Bizarićeve biografije nego što bi se iz toga eventualno moglo izvući neke dalekosežnije zaključke. Ili možda ipak? Pouzdano je i ujedno evidentno da u doba svoje zrele mladosti i u zavičaju i u Veneciji Bizarić direktno kontaktira s Francuzima; otud i literatura i umjetnici frankofonskog područja, što ih u obilju navodi uz talijanske autore i, dakako, klasične grčko-rimske.

Budući da je Cvito Fisković, kako rekosmo, zaobišao ispreplitanje Bizarićeve biografije s politikom i povijesnim zbivanjima, što Ivo Bizarić nije mogao izbjeći koliko god se ograničavao samo na bavljenje trgovinom, obrazovanjem i lijepim umetnostima, to zasad njegovu tako reći neograničenu ljubav s pozitivnim povjerenjem za umjetnost u takvim vremenima možemo obrazložiti jedino njegovom trajnom osobnom egzistencijalnom životnom i financijsko-materijalnom zbrinutošću, egzistencijalnom sigurnošću. Nakon drugog braka Bizarić je vlasnik palače u Dubrovniku i triju (!) ljetnikovaca u nekad prekrasnoj, in-taktnoj dubrovačkoj okolini, od kojih se jedan smjestio na izvor Omble u Rijeci Dubrovačkoj. Zimu bi, po tradiciji dubrovačke aristokracije i poslije propasti Republike, provodio u Gradu, a ljeto u ljetnikovcima, odmarajući se, baveći se svojim knjigama i nadzirući gospodarstvo.³²

Visoka cijena, visoko mjesto za umjetnost i povjerenje spram umjetnosti kod Bizarića neće biti pogrešno još jednom i sada zaključno karakterizirati kao neprijeporni *signum temporis*: bez obzira na to koliko se takav stav korijenio u klasičnoj tradiciji, i u ondašnjoj njenoj modernoj formi, navlastito klasicizmu, čijim je predstavnicima, primjerice poput slavnog suvremenom kiparu kakav bijaše Canova (1757–1822), bezrezervni poklonik, Bizarićev je stav istodobno također izvira iz još novijih momenata romantizma. Zato spomenimo samo radi usporedbe: u to su vrijeme već iskazana Schillerova uvjerenja da se do *istine* stiže samo *kroz vrata umjetnosti*, a objavljen je i Schellingov *Sistem transcendentnog idealizma*, u kojem umjetnosti pripada najviše mjesto, iznad filozofije i

³² Neke od zgrada Bizarićeve posjeda sačuvane su barem djelomice. Sramotnu sudbinu doživjela mu je rodna kuća u Orebiću činjenicom koju Cvito Fisković navodi bez komentara: »kuću je njegova rođa... u selu Stanvićima zapalila Musolinijeva soldateska«, ergo Talijani, a »njegova jednokatnica na predjelu uz more zvanom Trstenik na istočnom dijelu Orebića, u kojoj se rodio, prodana je 1836–1837. na dražbi poslije Ivanove smrti. Prije Bizzarova vlasništva u 16. stoljeću ta je kuća pripadala Sorkochevićima, a danas je nakon mnogo izmijenjenih vlasnika ljetovalište PIK (Poljoprivredno-industrijski-kombinat) "Tamiš" iz Pančeva«, dakle iz Srbije. Cvito FISKOVIĆ, *Ivo Bizar i likovne umjetnosti* (Ivo Bizar and Fine Arts), Anali zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku, svezak XVII, Dubrovnik, 1979, str. 294.

znanosti, premda nije vjerojatno da je Bizarić poznavao ta djela i te autore. Međutim, oslonac na prirodu i specifičan pogled na relacije umjetnosti prema znanosti koji nije bio srodan samo shvaćanjima u hrvatskom »rimskom krugu« neoklasicista što ih je poznavao Bizarić kao potencijalne uzore, nego i drugim istaknutim osobama epohe (npr. Goetheu, kojeg je znao!) ne može, ne smije se zanemariti kao nešto sporedno. Sve su to stanovita shvaćanja, zapravo sasvim određena poimanja, koja su prožimala cijelu epohu, kako u Hrvatskoj tako i u Europi, podjednako, a bila su duhovno-povijesno i estetski konstitutivna.

(Usput je korisno, a možda i nužno napomenuti da Bizarić, i pored očite svoje načitanosti, erudicije i obrazovanja, pored svih imena umjetnika, bilo pisane riječi ili koje druge grane, što ih spominje, pa čak i kad je riječ o filozofima, nikada ne navodi je li koju svoju tezu izravno preuzeo iz nekog autora ili opusa; Bizarić nigdje nikoga ne citira.)

Povjerenje spram umjetnosti s uvažavanjem koje za nju ima mogli bismo tumačiti primjerice kao kod Schopenhauera (1788–1860): da mu je umjetnost u biti – tješiteljica. Pa ukoliko je umjetnost Bizariću i bila stanovito duhovno utočište, uporište i zaklonište u burnim vremenima, nije mogao poznavati Schopenhauerovo djelo, a niti su im ideje srodne. Osim toga, Bizarićevo stanovište, Bizarićev nazor, nije bio kontemplativistički, nego aktivistički.

Bizarić naprosto smatra kako umjetnost ima stanovitu, mogli bismo čak izreći tvrdnju, izuzetnu, snažnu i veliku *moć* djelovanja. Ta moć i snaga djelovanja, koja se temelji na istini, na promicanju (oponašanjem) prirode i pobuđivanju čuvstva, tj. na činjenici da umjetnost ne ostavlja slušatelja i gledatelja ravnodušnim, pripada svim umjetnostima i Bizarić ju ističe za sve njih, deskribirajući ih sve, kako upozorismo, a što nije preporučljivo previdjeti, svaku posebice. Svejedno je li riječ o govorništvu, poeziji odnosno kiparstvu ili pak, recimo, drami, kada doslovce kaže: »Tko može zanemariti *moć* koju ova lijepa umjetnost imade nad srcem.«³³ Istina tu moć je moguće kod nekih umjetnosti prepoznati kao zloporabu (poeziju, govorništvo, kazalište), čime je s jedne strane doveden u pitanje tradicionalno didaktički moment umjetnosti (*docere*), kojeg se Bizarić, naravno, ne odriče, striktno slijedeći klasiku, no ujedno s druge strane, ta ista moć također modernije shvaćena otkriva mogućnost ideologijskog utjecaja, koji, dakako, eo ipso uključuje i dimenziju manipulacije. Unatoč toj mogućnosti Bizarić ne gubi povjerenje u pozitivne funkcije umjetnosti budući da se mi uvijek »divimo *korisnom* čaru... umjetnosti koje zajedno« pokušavaju »e da bi od nas stvorile građane jednog boljeg svijeta.«³⁴

Citirana mjesta nedvojbeno govore kako iz Bizarićevih estetičkih nazora uz klasiku i klasicizam progovara eho prosvjetiteljstva. O tome nema nikakve sum-

³³ BIZARIĆ, Ivo, op. cit., strojopisni prijevod str. 15. – kurziv u citatu Z.P.

³⁴ Op. cit., strojopisni prijevod, str. 22 – kurzivi u citatu Z.P.

nje i mnogi bi aspekti Bizarićevog ne samo teksta nego baš i estetičkog nazora, čak svjetonazora, bez toga ostali nerazumljivi. Riječ je o poziciji, o epohi, orijentaciji, što ju se kadgod naziva *neohumazizam*.

Zadaća je umjetnosti, po Bizariću, generalno, da *oplemenjuje*. I čovjeka pojedinca, i narode (nacije) i čovječanstvo uopće. Što je Bizarić u tekstu na nekoliko mjesta zapravo (sadržajno) mislio govoreći o narodu, naciji, naime, što je mislio konkretnije i određenije, teorijski načelno, trebalo bi tek pažljivo analizirati, počevši od konteksta izlaganja preko uvida u značenje (i funkciju) te talijanske riječi početkom 19. stoljeća u Italiji, zatim u Hrvatskoj, uvažavajući modifikacije prije i poslije upada Francuza u Hrvatsku i na hrvatski Jadran. Bizarić upotrebljava izraze kao što su »ljubav prema domovini« »izdajnik domovine« itd. što ima jedan svoj specifični varijabilni smisao kad je primjerice riječ o starom Rimu i Senatu, a drugi, zasigurno, ako je riječ o Bizarićevoj suvremenosti. Razumijemo što je pomišljao kad kaže »rimski puk« govoreći o Marku Aureliju i (navodno) njemu podignutom spomeniku na rimskom Campidogliu, ali kako uzimati izvan konteksta leksem »narod« (nacija) kad je riječ o tome da se Marko Aurelije brine za »svoj narod«?³⁵ Ne treba zaboraviti ni okolnosti da Bizarić piše i misli poslije francuske revolucije, kad narod postaje nacija.

Međutim, oplemenjivanje ljudi ostaje zadaća i funkcija, bit i smisao umjetnosti bez obzira na to kako se koji put može (ili treba shvatiti), a vidjeli smo, funkcija ostaje mišljena pozitivno usprkos moguće zloporabe. Umjetnost, naime, oplemenjuje tako što »potiče ljude na ugodna i humana čuvstva«,³⁶ jer, nadalje, »umjetnosti nas i poučavaju«, (klasično *docere* – op. ZP), »ali ne tek u znanju nego i *tankoćutnosti*«. ³⁷ Kako to umjetnost postiže? Tako, što sugestivna moć, »poruka, koju daje bilo koja umjetnost ili znanost... ublažujući i obuzdavajući strasti...« izaziva »snažno *ganuće* što ga priroda potiče radi *uzvišenog razmišljanja* o njenim čudima, koja imaju razne pojavne oblike i predstavljaju društvo, fenomene smrti ili npr. terora« dakle »višestruka *čuvstva*, što ih čovjek u životu i svjedoči i pobuđuje«. ³⁸

Evidentno je kako Bizarić, s osloncem na klasične tradicije, dodaje nove nuance ustaljenim kategorijama tipa *movere*. »Sterilna je svaka glazba« – kaže Bizarić – »koja nije ugodna i ne dira srce«. ³⁹ Zato i jesu sve umjetnosti »izvor ukusa i znanosti zbog utjecaja na duh«. ⁴⁰ Taj ranije spominjani romantičarski

³⁵ Op. cit., str. 10–11.

³⁶ Op. cit., str. 5.

³⁷ Op. cit., str. 6 – kurzivi u citatima Z.P.

³⁸ Op. cit., str. 12; kurzivi Z.P.

³⁹ Op. cit., str. 7.

⁴⁰ Op. cit., strojopisni prijevod str. 2.

»primat umjetnosti« sa sistemskim anticipandom za Crocea ipak ostaje klasicistički kao što je horizont njegovog, tj. Bizarićevog nazora jasno iskazan u pohvali veličini Apela (=Apelesa) i Raffaella i njihove umjetnosti jer su »prikazivali svijet istine i uzdizali prirodu iznad nje same...«⁴¹. Istina je tu opet dakako tradicionalno klasicistička, pa iako stoji na početku 19. stoljeća, stran joj je svaki pozitivizam situirajući se na domaku teza klasičnog njemačkog idealizma, iako, vjerojatno, ne bez odjeka talijanske lektire (što tek treba komparativno konstatirati). Zašto? Zato što Bizarić umjetnosti napokon pridaje atribut »božanske umjetnosti«, jer »prenosi jasnoću istine u ljepotu konačnosti«.⁴² U tom, i povijesnom i estetičkom kontekstu, postaje punijom te u pravom svjetlu ocrtana ranije ekspanzirana središnja i temeljna Bizarićeva teza u svojevrsnoj romantično-prosvjetiteljskoj antitezi Kantove formalističko-intelektualističke dileme, naime Bizarićevo shvaćanje da je »ukus [je] uvijek prethodnica razumu«; umjetnost je izvor i temelj znanosti.

Respektiramo li ovdje prikazan i razmotren Bizarićev estetički nazor kao cjelinu, s dužnom pozornošću, a ne samo kao laganu literaturu i ugodnu atraktivnu lektiru, dakle promatrajući njegovo shvaćanje lijepih umjetnosti onako kako je sam želio, *filozofijski*, s punoćom, s ozbiljnošću uočavanja dubine njihovog utjecaja na srce i duh, onda tom sklopu misli treba uvažavati visoki rang bilo kao Bizarićev *osobni nazor*, bilo s obzirom na *povijesni kontekst* u kojem se javlja, dakle kao *prilog hrvatskoj estetici* odnosno njenoj povijesti s respektiranjem srednjoeuropskih, pa i europskih relacija. Taj visoki rang u doprinosima, zajedno s osebujnim svjetlom što emanira iz spoznajâ tih doprinosa, otvara, a i stvara uvjete, osim uvida u imanentno vlastito zamašito značenje, također još i za interpretativno uspostavljanje – u odnosu na dosadašnja znanja – drugačijih, *novih*, ali važnih relacija spram *drugih autora istog razdoblja* u Hrvatskoj, respektabilno time upotpunjujući sliku epohe i dajući joj sada, *još jednom*, zaista *posve novo svjetlo* njenog specifičnog karaktera, njenog posebnog mjesta zajedno s njenim povijesnim smislom; a cijeli taj kompleks istodobno daje i nov impuls daljnjim kako istraživanjima tako i proučavanjima respective spoznajnim produbljuvanjima onog najrelevantnijeg: same povijesnosti hrvatske povijesti, dakle povijesne biti epohe, što znači egzistencijalno-hermeneutički, ergo esencijalno (esencijalistički)!

Sadašnji, ovaj novi, a zapravo u Hrvatskoj prvi potpuniji povijesno-kritički prikaz Bizarićevih estetičkih nazora daje neprijeporno bitno drugu i doista dalekosežno potpuniju sliku (mada ju ni sada još ne kompletira) Bizarićevih estetičkih nastojanja u odnosu kako smo ih znali (i znamo) za vrijeme prvog susreta s autografom u Dubrovniku 1974, zatim napora kulturološke, umjetničko-

⁴¹ Op. cit., str. 8.

⁴² Op. cit., str. 2.

povijesne i filozofijsko-estetičke reinterpretacije spona hrvatskog svršetka 18. i početka 19. te također i tijeka samog 19. stoljeća u cjelini (temom »Povijesni susret umjetnosti sa znanostu: od romantičnog klasicizma do realizma«, te zatim inicijalnim ciklusom studija polaznih fenomena nekih – koje smo naveli! – tada u Hrvatskoj za tu temu važnijih kulturnih krugova: slavonski, zagrebački, rimski, dubrovački). U informativnoj studiji *Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku* Bizarićev estetički angažman i njegov doprinos hrvatskoj estetici bio je zapravo popraćen samo s nekoliko podataka i samo je registrativno istaknuta Bizarićeva »disertacija« uz priopćenje doista svega nekoliko najopćenitijih teza.⁴³ Slika je sada ne samo bitno bogatija nego i reljefnija, plastičnija, preciznija, točnija, dakle i autentičnija te, što je najvažnije, određenija – istinitija! – kako spram *autentičnosti* misli što ih je zastupao Bizarić, tako i spram pripadnoj epohi hrvatske kulturne, umjetničke i filozofijsko-estetičke, pa čak i ekonomske i političke povijesti. Epoha o kojoj govorimo nije, znači, u Hrvatskoj nimalo bila u misaonom pogledu i estetičkim konceptima ni oskudna ni uniformirana. Još manje »prazna«! Prepoznamo u njoj sadržajnu punoću i diferencijaciju povijesnog kontinuiteta, što se logično upire i oslanja na prethodnu epohu odnosno, smijemo a i moramo reći, na prethodna stoljeća, ili još točnije kontinuiru specifičnom artikulacijom prethodno dva stoljeća, sedamnaesto i osamnaesto, koja također ne bijahu kako se uobičajilo držati stoljeća za Hrvatsku silazne putanje, sve nižeg ranga, čak prazna i »mračna.«⁴⁴

⁴³ POSAVAC, Zlatko, *Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku*, Anali zavoda za povijesne znanosti Istraživačkog Centra JAZU, Dubrovnik, 1982, svezak XIX–XX, str. 263–289. (Tekst prihvaćen za objavljivanje na 6. sjednici Razreda za filozofiju JAZU od 6. X. 1980), str. 288–289. *Zusammenfassung*: relevantne podatke za ideju potrebe uvođenja kategorije »romantičnog klasicizma« uz vrijednosno interpretativno i periodizacijsko prestrukturiranje historiografije hrvatske kulture povijesti ciklusom studija, vidi još jednom u citiranim »Analima« tekst prve bilješke označene zvjezdicom na str. 263–264.

⁴⁴ Nažalost hrvatska je historiografija kriva što je shvaćanje o tobože sveukupno niskoj razini, ako ne i uopće najnižoj u novijoj povijesti hrvatske kulture, upravo doba hrvatskog povijesnog prijelaza 18. u 19. stoljeće prošireno i čak radikalizirano izvan Hrvatske. Tako primjerice Georgi STARDELVOV piše: »Stapuvajki vo XIX-ot vek, Hrvatska, nerazvijena ekonomski i socijalno, nerazvijena e i vo kulturnata i duhovnata dejnost« (str. 75). Stardelov ide tako daleko tvrdeći kako poslije renesanse »nastapuva povtorno hrvatskiot sreden vek, za koj beše ušte potipično ono što Engels go reče za evropskiot sreden vek – deka vo nego seš se razviva nanazad« (str. 70) smatrajući za cijela slijedeća dva postrenesansna stoljeća da su »gluvo duhovno intermeco što gi zafaka vo XVII-ot i XVIII-ot vek Hrvatite, kako i site sostanati jugoslavenski narodi...« (str. 71); Georgi Stardelov, *Summa aestheticae*, Skopje, 1991. (Knjiga Georgija Stardelova inače je sama po sebi zanimljiva i u mnogim aspektima, navlastito faktografski korisna – vjerojatno najinformativnija u makedonskoj dionici – ali je kao cjelina interpretativno i koncepcijski neprihvatljiva i – neodrživa.) Nasuprot prebrze generalizacije Stardelova vidjeti Zlatko POSAVAC, *Hrvatska estetika u 17. stoljeću*, Filozofska istraživanja, Zagreb, 1994, brojevi 53–54 i 55. Pri pisanju i pripremanju za tisak tog pregleda hrvatskog 17. stoljeća pisac nije imao u rukama tekst Stardelova, pa je za mogućnost ove (i mnoge druge, neizrečene) kritičke referencije iskreno kolegijalno zahvalan Sonji Damnievoj. O hrvatskoj estetici pak 18. stoljeća vidjeti barem ono što je uneseno u knjigu Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata*, Zagreb, 1986 i ovdje spominjanu raspravu o Reljkoviću.

Uvid u Bizarićev estetički traktat postavlja osim zahtjeva vjerodostojne, pune interpretacije, upozorismo, i pitanjâ uspostave ili očitavanja nekih strukturalno-interpretativnih, konstitutivnih kako povijesno zbiljskih tako i historiografskih relacija. Posebno razmatranje i prosudbu traži primjerice odnos između Resti-Rastića i Bizarića, što se ranije, bez podrobnijih, dubljih interpretacija, bez poznavanja Bizzarovih (i dakako Rastićevih) pogleda, moglo »apsolvirati« tezom o Rastićevom »konzervativizmu«, dosljednom tradicionalnom klasicizmu i otklonu (novih) »naprednih« francuskih autora koji se, kako kaže Resti-Rastić, »smiju svem što je strano« i brinu »se samo za ono što je francusko« (*Satyre*). (Vidjeti ovdje bilješku 8.) Kod Bizarića nema tog kritičkog odmaka pa stoga ni animoziteta uopće. Bizarić nije frankofob, pa se čak ne distancira ni od »prevratničkih« revolucionarnih ideja, iako ih ne zastupa, smatrajući kako lijepe umjetnosti i progres naroda cvatu svagda samo u miru. Međutim, ipak! Nemoguće je da Bizarić nije poznao Rastićeve poglede i spise. Ukoliko to nije bilo baš neposredno i direktno onda vjerojatno makar posredno preko Appendinija. Očekivali bismo da će Bizarić reagirati ili barem aluzijom »komentirati« Rastića. U teorijskom pogledu zasad o tome ne znamo još ništa. Istini za volju, razlika nije samo generacijska nego i u zatečenoj situaciji. Rastić sluti, pribojava se i doživljava propast Dubrovačke Republike, očito znajući unaprijed kako ju spremaju baš Francuzi. Bizarić je pak u svojoj mladenačkoj životnoj dobi zatekao francusku vlast kao povijesnu realnost: propala je i Venecija, okupiran je i Dubrovnik; o Francuzima govori kao normalnoj životnoj zbilji, a u francuskoj kulturi vidi uspjehe očito paralelno s francuskim političko-vojnim uspjesima, kao što normalnom smatra talijansko-rimsko-grčku klasičnu tradiciju.

Bizarno je za Bizarića što će svoju »disertaciju« u kojoj s oduševljenjem govori o starim klasicima i talijanskim umjetnicima zdušno prihvaćajući novije francuske autore, čitati u Veneciji baš iste godine kada Napoleon doživljava svoj definitivni poraz u Rusiji. Pa dok je bilo vjerojatno kako bi svojim tezama Bizarić mogao reagirati na starijeg i tradicionalnijeg Rastića, zapravo se dogodilo, indirektno, stjecajem okolnosti, obrnuto. Posthumno izdanje Rastićevih stihova *Carmina*, što ih 1816. u Padovi objavljuje Appendini, može se shvatiti kao reagiranje na Bizarićevo literarno frankofilstvo. Ako ne baš na Bizarića samog, a ono svakako na »dubrovački duh« epohe. Na ozbiljne i neozbiljne »frančezarije«. Dakako, nije to bio samo Rastićev potez nego i Appendinijev: ali po smislu i značenju ne gubi zbog toga Rastićev opus ovdje izdvojen, dodatni mogući predznak. Relevantnost je za nas, međutim, ipak, primarno estetička. No nije li možda Appendinijev potez imao i stanoviti političko-diplomatski utilitet? U svakom slučaju, bez dubljeg, temeljitog poznavanja antiteze opusa Rastić-Bizarić, ili kvadrature kruga Katančić-Brezovački-Rastić-Bizarić (kod Katančića s Reljkovićem u pozadini) nije moguće razumjeti prijelaz hrvatskog 18. u 19. stoljeće, još manje pravu polaznu fizionomiju hrvatskog 19. stoljeća u kulturi uopće, a dakako za umjetnost i estetiku napose. Najurgentniji postulati u tom su pogledu

proučavanje i pristupačnost opusa prvenstveno Rastićeva, no ne manje i Katančićeva – u cjelini.⁴⁵

Iz kompleksa tako viđenih antiteza Rastić-Bizarić, odnosno generacijske inovativne promjene gledišta kod Bizarića, cijelo razdoblje, ne samo u Dubrovniku, dobiva na dignitetu i živosti, nasuprot stereotipa i neargumentirano historografski proklamiranoj kulturološkoj i političkoj stagnaciji u Hrvatskoj svršetkom 18. pa i na početku 19. stoljeća. Uostalom, ni sam Rastić, koji kao i Bizarić prihvaća epohalnu afirmaciju kategorije i s t i n e (*ridendo dicere verum*), nije bio puki »reakcionarni«, »neprogresivni«, »nesuvremeni«, »zastarjeli« umjetnički odnosno svjetonazorno-estetski »konzervativac« (u lošem značenju te riječi), kako ga se običava opisivati respective otpisivati po kratkom postupku. Rastić je, naime, pišući latinski a s pravom noseći nadimak »hrvatski Horacije«, ipak zastupao stajalište: »U starom jeziku treba nove stvari predočavati i način novog života...⁴⁶ A takvu duhovno-intelektualnu za vlastitu epohu aktualnu aktivnost

⁴⁵ Kod Katančića je navlastito važan njegov (nedovršeni) rukopisni *Priručnik* što ga počinje izradivati kad je 1815. započeo prevoditi *Sveto pismo* (i starog i novog zavjeta), dakle rječnik koji je u Katančićevom slučaju važan ne samo za filološka proučavanja nego baš u svojoj štokavsko-ikavskoj (!) verziji, radi fiksiranja ili pokušaja stvaranja *terminologije* za različita područja humanističke obrazovanosti, inkluzive filozofskog, a time i estetičkog, budući da se u *Priručniku* ne nalazi, kao što je poznato, samo pučki, praktični leksik svakodnevnne komunikacije. Katančićev je prijevod *prvi kompletni tiskom objavljeni hrvatski prijevod Biblije* (1831) čime je definitivno proces formiranja hrvatskog jezičnog književnog standarda zajedno s nacionalnim autentičnim bitno integrativnim karakteristikama trebalo smatrati završenim – prije tzv. »ilirskog« »preporoda« koji nije, kako se do besvjesti trubi, stvorio tu živu integrativnu jezično-nacionalnu komponentu, nego, naprotiv, razorio već stvorenu. – Pri tome valja usput upozoriti na cijeli taj kulturološki, pa i estetičko-filozofski terminološki kompleks: prva rječnička cjelina što ju početkom 19. stoljeća kao zamašni podvig realizira Joakim STULLI (Dubrovnik 1729–1817) kao *Lexikon, latino-italico-illyricum* (I. vol. A-J., II vol. K-Z) objavljen je u Budimu 1801, druga *Rječoslojje* (I–II), u Dubrovniku 1810. Dodajmo da je i *Ričoslovník* (u osloncu na Della Bellu) iz 1803. što ga u praktične svrhe izrađuje Josip VOLTIĆ, slovinac dubrovačko-gundulićevog profila s idejom »velike Ilirije« (uzor Orbini), a pristaša »iluminizma«, čiji rad financira sam biskup Maksimilijan Vrhovac, proveden također na temelju integrativne tipične i bitno hrvatske – ikavice. Napokon, *Nova ričoslovnica ilirička* Šime Starčevića (1784–1859) izlazi u Trstu 1912; riječ je o autoru koji je bio svjestan da »štokavski jezik ikavskog izgovora« ujedinjuje »Dubrovnik, Dalmaciju, Bosnu, Slavoniju i Horvacku« (objavio je 1807. u Zadru *Kratak nauk čudoredni*). – Faktografija je to koja nije kulturološki općenita i neodređena (prije Vuka, prije Gaja i fatalnog »ilirizma«), nego vrlo konkretna i relevantna, s mogućom aplikacijom na estetsko područje (književnost) i teorijsko-filozofijski (terminološki) u smislu tradicionalne formule: »riječ je nosilac pojma« (V. Filipović). – (Drugi kompletni prijevod ikavicom *Svetoga pisma* dovršio je u Zadru profesor teologije Ivan Matija ŠKARIĆ godine 1857, ali je uz ikavicu koristio već pravopis s dijakritičkim znakovima: č, é, š, ž. Prvi svezak izašao je u Beču 1858, a posljednji, dvanaesti 1861. godine. »Škarić je svoje poglede (na jezik) oblikovao dvadeset i pet godina prije izlaska svojih knjiga, kad još nije bilo prihvaćenog općehrvatskog književnog jezika... (dok se) u Zagrebu pisalo kajkavski«; Zlatko VINCE, *Putovima hrvatskoga književnoga jezika*, SNL, Zagreb, 1978, str. 394.

⁴⁶ RESTIUS JUNIUS (RASTIĆ Džono 1755–1814), *Mecenatu*, prev. J. Dujmušić, Hrvatski latinisti, sv. II, edicija PSHK, knj. 3, Zagreb, 1970, str. 780–781. Kurziv u citatu Z.P. – Vidjeti ponovno komentare u bilješci 8.

ne treba, niti se opravdano može, a niti smije, vezati samo uz perzistirajuću tradiciju Dubrovnika, nego je valja prepoznati diljem cijele Hrvatske gdje god ju se našlo, a može ju se naći doista diljem Hrvatske, kod ljudi višeg obrazovanja, te posebice istinski prohrvatski angažiranih, angažiranih uistinu za svoj vlastiti narod, vlastitu naciju. Tako je A.A. Baričević (1756–1806) iz Zagreba održavao kontakte širom svijeta, u domovini pak i s Dubrovnikom, duboko svjestan kako nas Hrvate, »posvuđa... oštro okrivljuju, što ne poznajemo ono što imamo...«. ⁴⁷ A Baričevićeva se neugodna konstatacija proteže, a i mi je nažalost još uvijek također moramo protezati, eto, i na filozofijsko-estetičko područje. Sam formiran u duhu klasične tradicije, latinist i također poštovatelj Horacija, a od Hrvata s pravom štovatelj Raimunda Kunića, Baričević itekako brine o tome da priopći profesoru estetike Szerdahelyju na Budimskom sveučilištu, Katančićevom profesoru i uzoru, svoju nadu i uvjerenje kako i »u Panoniji pitome Muze još uvijek imaju svojih ljubitelja«. ⁴⁸ Pa ipak, uza sav oslonac na estetiku horacijevske provenijencije ne možemo reći da hrvatski kajkavski *Prolog za Matijaša Grabancijaša Dijaka* ima isti profil s Baričevićem ili čak možda s M.P. Katančićem u Slavoniji. Dakako, uz uvjet da se ni Katančića ne simplificira, ne »reducira« na »školnika«, a Brezovačkog na »karnevalskog« autora. ⁴⁹ Ako se za Katančića i Brezovačkog baš ne bi moglo reći bez stanovitih metodološko-historiografskih distinktivnih specifikacija da su prosvjetitelji (a zašto bi to uopće morali biti?), to ipak i Katančić i Brezovački s racionalističko-prosvjetiteljskom pozadinom otvaraju povijesno-romantičnu hrvatsku komponentu upravo kroz klasicističku prizmu, što danas više nikako ne može biti dvojbena. Sve se to isto, vrlo je vjerojatno, premda ipak u posve drugom svjetlu, može reći za Splitsanina Julija Bajamontija (1744–1800), uistinu iluministički nastrojenog, iz perspektive ne samo zavijačnog, pa podjednako romanističkog, talijanističkog ili fran-

⁴⁷ BARIČEVIĆ, Adam, Alojzije, *Mihajlu Denicu najsrdačniji pozdrav*, Beč (u Zagrebu 30. XI. 1790), Hrvatski latinisti, sv. II, edicija PSHK, knj. 3, Zagreb, 1970, str. 846–847.

⁴⁸ Op. cit., 842–843.

⁴⁹ Antologija: *Hrvatska dramska književnost; Hrvatska drama do narodnog preporoda*, sv. I., Logos, Split, 1984, str. 27. (»U Matijašu Grabancijašu Dijaku Brezovački je preuzeo mnogo toga od pučkih, grotesknih i serioludičkih dramatizacija vezanih za poklade...«). Primjer Brezovačkog je poučan: niti je njegov »horacijski« *Prolog školnički*, još manje »pučki«, niti je po svom karakteru njegova komedija »karnevalska«, pa ni eufemistički rečeno »vezana za poklade«. Takve lakomislene zablude, plitke i nedomišljene (a možda i promišljene?) fraze, nažalost, imaju dalekosežno negativne refleksije ne samo na dramski život u Hrvatskoj, na povijest hrvatskog kazališta ili uopće samo na književnost, nego otvaraju cijeli corpus hrvatske kulture pogubnom površnom raskapanju i manipulacijama, tzv. »modernim« shvaćanjima koja nisu drugo doli »puerilizam« (Huizinga) u rasponu od infantilnosti, nedoučenosti, prazne razmetljivosti tobožnjom učenosti problematičnih »erudita«, pa do zlokobnih predumišljaja (»Književnost s predumišljajem«!), te nisu samo netočne, neprecizne i neistinite, nego – štetne. – Zbiljsku pak prosvjetiteljsku povijesnu pozadinu i literarno inkorporiranu njenu crtu Tituševog *Grabancijaša* nije teško ni pokazati ni dokazati; doista, baš nimalo teško. No, dakako, ipak ne pripada »iluminizmu«.

kofonskog, nego čak i anglofonskog (anglofilskog?) obrazovanja. Uostalom, o tome se može, a i mora, kao i za netom navedena imena, raspravljati, ali u *horizontu* n o v i h uvida u *epohu* kojoj pripadaju i koju, sad to znamo, sami čine; kojoj su konstituens.

Sumiramo li samo ovako škrto skiciranu sliku, daleko od ma kakve potpunosti, ni nabranjem, ni (re)interpretiranjem, nije teško uočiti, pa još jednom ističući ponoviti s punom sviješću kako je riječ o ne baš sasvim »skromnom« horizontu i ne baš »oskudnom« razmišljanju o umjetnosti u hrvatskoj estetici na prijelazu 18. u 19. stoljeće. Uistinu je, zbiljski povijesno, pa stoga nužno i historiografski riječ o stanovitoj raznolikosti, o stanovitom, makar i nevelikom bogatstvu s kojima hrvatska estetička misao započinje 19. stoljeće. Bizarić nije nikakva iznimka, nego upravo značajna dionica u tom kompleksu različitih opsega, dometa i profila. Zajedno s ostalim ovdje spomenutim i nespomenutim autorima i pogledima upravo on i jest jedan od onih koji snažno akcentira ne tek »neko« stanovito »perforirano« razdoblje, nego suizgrađuje povijesnu punoću kompleksa epohe kao suvise kompaktne cjeline od ranga što ju danas (re)interpretativno identificiramo kao *romantični klasicizam*. Silazna dionica hrvatske povijesti započinje dva desetljeća kasnije, čemu nasuprot, još kasnije, počinje – i opet za razliku stereotipnim negativnim forsiranim historiografskim predrasudama i mistifikacijama – ponovni zbiljski uspon za hrvatsku estetičku misao u antitetičkim, pluralističkim pojavama *sredinom* i u drugoj polovici 19. stoljeća. Bizarić je u prosincu 1832. pisao: »srljamo u loša vremena i time rekoh mnogo. Plačem nad posvemašnjim propadanjem svoje domovine«. Doista ne smije biti zanemareno kako to Bizarić nije napisao ni u prvom ni u drugom, nego početkom trećeg desetljeća 19. stoljeća: godine 1832 ...⁵⁰

Ostaje sad još da sinoptički hrvatski prijelaz 18. u 19. stoljeće, epohu *romantičnog klasicizma* zajedno s ranim početkom 19. stoljeća konkretno projiciramo kroz Bizarićevu estetiku i njegove teze na pozadinu – ili podlogu – »europskog konteksta«. Znamo da je bio poklonik Antonija Canove (1757–1822). *Amor i Psiha*, u verzijama 1787–1794 (sada Louvre) sigurno su mu poznate; popularnost tih likova nije ga mogla mimoći. Je li poznavao klasični mramor *Paulina Bonaparte kao Venera pobjednica*, naručen 1804, a dovršen 1808, koji se sada nalazi u Rimu, Vila Borgessi? Mogao je. Prvu verziju, herojsku, *Napoleona I.* u mramoru, iz iste, 1808. godine (Pariz, kasnije London, u kući vojvode Wellingtona!) vjerojatno nije vidio, ali je mogao vidjeti brončanog

⁵⁰ FISKOVIĆ, Cvito, *Ivo Bizar i likovne umjetnosti*, Anali zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku, sv. XVII, Dubrovnik, 1979, str. 321–322; vidi bilješku 142 a. Za ponovni uspon i doista inovativnu estetičku misao u Hrvatskoj počevši od sredine 19. stoljeća vidjeti Zlatko POSAVAC, *Interferencija tradicije i moderniteta; studija o »stekliškoj« estetici Ante Starčevića*, prvi put u časopisu »Forum«, JAZU (= HAZU), Zagreb, 1985; sada u knjizi *Novija hrvatska estetika*, Biblioteka »Filozofska istraživanja«, knjiga 43, Zagreb, 1991, str. 45–90.

Napoleona I. iz 1811. koji se sada nalazi u palači Brerra Milano. Sjajne aktove i poluaktove (primjerice *Venera i Adonis* 1789–1794) sigurno je imao prilike vidjeti, a velike nadgrobne monumente Papine zasigurno je vidio posjetivši Rim. Ne bi bilo vjerojatno da nije znao za kip *Venera Italica* (1804–1812) ili blistavi mramor *Venere* (1807–1810) (sada Residenzmuseum u Münchenu). A ostalo je, kao ljubitelj grafike i gravura, sigurno vidio i mogao vidjeti kao »reprodukciju«. Sve je to živo i posve korespondentno njegovim pogledima; no i obratno, moralo je djelovati na njegove poglede.

S arhitekturom je slično. To što kao klasicist nema razumijevanja za gotiku nije iznenađujuće, niti neprotumačivo, ali je ipak zbunjujuće za nekog tko je odgojen i živi u Veneciji, koju obilno rese upravo kapitalni nepredvidivi biseri gotike (primjerice *ca' d'Oro*) na Canal Grande. Nećemo ni spominjati nemali udio gotike na *Duždevoj palači*, uključujući amo i kasni prinos Jurja Dalmatinca. Doduše, Venecija ima snažnu renesansu, a dosegla je i klasicizam, no nije bez nametljivog baroka koji također ne prirasta Bizarićevom srcu. Ali crkva *Ste Genevieve*, tj. *Pantheon* u Parizu (nastaje tijekom 1764–1792) bila je završena građevina i ulazeći u horizont Bizarićeva životnog razdoblja obilježava epohu. Kao nekad i danas slavne dekorativne građevine *Brandenburger Tor* (1789–1891) zajedno s *Neue Wache* (1816–1818) (u Berlinu) Bizarić je morao poznavati, sva je prilika kao i *Pantheon*, samo vjerojatno iz literature i gravura, nu poznavao ih je zasigurno. A njegovi su klasicistički uzori graditeljstva i prije no što je dovršio svoj traktat prešli Atlantik (*Customs Taste*, Boston, 1804); La Manche, začudo, znatno kasnije (*British Museum* 1823–42). Od glazbenika Bizarić spominje, ergo poznaje barem nominalno, Pergolezija, Mozarta (!) i Rameaua. Suvremenik je Beethovenu, ali ga Bizarić ne spominje ni poimence ni po djelima (1808. završio je već Beethoven svoju slavnu »petu« *Schicksalsymphonie*, a 1809. remek-djelo, također »peti«, *Klavirskonzert Es-dur*). Doista, začudo, zašto Bizarić ne spominje Beethovena, jer Beč ne bijaše tako daleko, a Bizarić je k tome imao austrijsko (!) plemstvo? Nadalje, Bizarić se spram glazbe odnosio s ljubavlju i poštovanjem, bez distance, dakle ne poput Križanića, ili rezervirano poput suvremenika i sugrađanina Rastića, pa bi vrijedilo možda istražiti taj nimalo nevažni »detalj« »prešućivanja« Beethovena. Jer Bizarić je doista bio ljubitelj lijepih umjetnosti. Možda je njegova sklonost ipak bila više na literarnoj strani te na likovnoj, u kojoj, premda se njome bavio vrlo rado, kao da se ipak snalazio slabije. Glazba je možda, iako ju je visoko cijenio, za njega osobno praktički ostala postrance kao umjetnička praksa i životni sadržaj. Nešto je od toga evidentno i sigurno, a dio tvrdnji zasad samo nagadanje.

Poznavanje literature, po svemu sudeći, bilo mu je obilno, a za hrvatske prilike i situaciju, koja je Bizarića povijesno zatekla, zavidno. Kad navodi slavne pisce i pjesnike, jedva bismo našli koje ime, a da ne odgovara njegovoj doktrini. Odnosno, ako se baš tako želi reći, njegovim zanosima. Tu je doista sav uronio u veliku europsku tradiciju, »europski kontekst« i – vlastitu suvremenost.

A u Hrvatskoj? Možda je ipak bio bez potpunijeg poznavanja hrvatskog literarnog corpusa: i latinističkog nasljeđa i romantističko-klasicistički suvremenog, i, čini se, onog u verzijama nacionalnog hrvatskog jezika. Što se pak tiče likovnosti, živio je u Dubrovniku koji je sam umjetničko djelo, i u njegovim ljetnikovcima, koji su tada još kao arhitektura s nedirnutom okolicom i njegovanim vrtovima značili raj na zemlji; djelo Boga, čovjeka i prirode, djela »božanske umjetnosti« koja »prenose jasnoću istine«, »ljepotu konačnosti« (Ivo Bizzaro). Ali, kao da ne primjećuje kako već nije bilo njemu suvremenih (novih) impresivnih građevina u Dubrovniku.

Je li u Hrvatskoj za vrijeme Bizarića realno egzistiralo nešto iz arsenala njegovih ideala, makar to i ne znao, kao što nije vidio mnoga djela Europe koja utjelovljuju estetička mu načela? Da, bilo ih je! Može se to reći za *dvorac Januševac* kod Zagreba (oko 1820), a isto tako i za *dvorac Eltz* (1790) u Vukovaru (što su ga 90-ih godina 20. stoljeća razorili Srbi). A u Zagrebu se i danas nalazi također jedno djelo Bizarićevog idola: Canovin *Portrait generala Vrkljana*. Bizarić možda i nije znao za njega, možda nije vidio taj mramor, ali on je ipak tu: povijesni *Portrait generala* koji je dao sagraditi dvorac Januševac.⁵¹ Uostalom, u Zagrebu je 1801. na uglu Harmice (danas Trg bana Jelačića) i početka Illice sagrađena bolnica u – zar slučajno? – klasicističkom stilu. Bizzaro ju vjerojatno nije ni znao ni vidio. Nije bila tako monumentalna poput ovdje navedenih (i mnogih nenavedenih) arhitekturnih primjeraka diljem svijeta, ali je bila skladna, stilski čista i jasna, svojem vremenu primjerena građevina, koju je uvažavao ni manje ni više nego A. LOOS osobno. (Srušena u doba kraljevine Jugoslavije, ubrzo poslije Prvog svjetskog rata.)

Zaključimo dakle: korespondentnost i koherentnost povijesne zbilje i teorijskog estetičkog nazora u diferencirano strukturiranoj epohi prijelaza 18. u 19. stoljeće kvalificiranoj kao *romantični klasicizam* evidentna je i u hrvatskom i u europskom kontekstu: ni u jednom od navedenih aspekata nije dovedena u pitanje. Ona je, dakako, nerazumljiva (»nevidljiva«) bez potpunog uvida u cjelokupni opus M.P. Katančića, od zbirke *Fructus auctumnales* pa sve do njegovog povijesno prvog, cjelovitog hrvatskog tiskom objavljenog prijevoda *Biblije* i već spominjanog mu rukopisnog rječnika, tj. nedovršenog *Priročnika*, za čije se ne samo »fotokopije« (Katičić) nego za tisak valja pobrinuti što prije; zatim »nevidljiva« je bez proučavanja Bajamontija, bez estetičkih aspekata A.A. Baričevića i T. Brezovačkog (Brezovačkog na hrvatskom jeziku!), zatim ne bez

⁵¹ Canovin portrait generala Vrkljana u inventaru je Povijesnog Muzeja Hrvatske, Zagreb, a svojedobno je bio u ranijim postavima eksponat Moderne Galerije u Zagrebu. Reprodukciju i podatak vidjeti *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, sv. I., Zagreb, 1969, str. 573. Također vidjeti Mirjana SCHNEIDER, *Portreti 1800–1870*, Povijesni Muzej Hrvatske, Katalog muzejskih zbirki IX., Zagreb, 1973, reproduciran pod brojem 242 s podatkom »cararski mramor, visina s postoljem 62 cm, bs., Antonio Canova, oko 1822«.

podrobnog studija kontinuiteta visokoškolske nastave (Zagreba prvenstveno) iz estetičkog aspekta, te u istom smislu i djela Ćucićevog, a navlastito je apsolutno nerazumljiva (»nevidljiva«) ukoliko se ne promatra i prouči kroz prizmu ovdje postuliranog razmatranja relacije Resti (Rastić) – Bizzaro (Bizarić). Pokazano je kako znamenitost Bizarićevih nazora govori tome u prilog. Bizarićevo je djelo filozofsko-estetički vrijedno za sebe i u sebi, takvo da dodatno dobiva potvrdu, možda kao najsnažniji argument u svoju korist, baš iz tog »konteksta«. Ali ne tek formalno i faktografski, ne iz dosadašnjih stereotipa, nego (s prijevodima kao postulat) u interpretativnom razumijevanju kao istinskoj egzistencijalnoj povijesnoj hermeneutici; pa ponovimo i naglasimo zaključno još jednom, definitivno: samo esencijalistički...

IVO BIZZARO (BIZARIĆ), NJEGOVA ESTETIKA I PROBLEM »ROMANTIČNOG KLASICIZMA«

Sažetak

Osim prikaza estetičkih nazora, što ih je s naglašenim entuziazmom zastupao Ivo Bizzaro (Bizarić, 1782–1833), nazora utkanih u kompleks zapadnoeuropskog i hrvatskog kulturnopovijesnog i filozofijskog konteksta, posebno je postavljen i razmatran historiografsko-interpretativni problem hrvatskog prijelaza 18. u 19. stoljeće. Autoru je ove studije bilo, dakle, stalo do dvije stvari: prvo prikazati estetiku Ive Bizarića, s karakterizacijom njegovih nazora što samo po sebi predstavlja iznenađujuće otkriće; i drugo, pokazati da u Hrvatskoj prijelaz 18. u 19. stoljeće ne čini najnižu i još k tome točku diskontinuiteta novije hrvatske kulturne, pa i filozofijsko-estetičke povijesti.

Studija se sastoji od tri dijela: u prvom su historiografski otvorena metodološka (načelna) pitanja, problemi metodologije istraživanja apostrofiranog prijelaza Hrvatske 18. u 19. stoljeće; u drugom je izveden pozitivan prikaz Bizarićevih estetičkih nazora, a u trećem sumiranje kvalifikacija i konzekvencija njegovih teza, o njihovu aktualnom pripadanju vlastitom vremenu gdje sudioništvom u epohi »romantičnog klasicizma« bitno suodređuju ne samo horizont početka hrvatskog 19. stoljeća (prije »ilirizma« i tzv. »preporoda«) nego i neke druge momente ne samo hrvatskog devetnaestog stoljeća nego hrvatske kulturne, umjetničke pa i estetičke povijesti u cjelini. Razmatranja s usredotočenjem, s težištem na ekspoziciju Bizarićeve učenja u sklopu teza o epohalnom karakteru »romantičnog klasicizma« kao izdiferenciranom povijesnom razdoblju autor je svjesno metodološki, sadržajno i historiografski, proveo a navlastito interpretativno u zaključcima i konzekvencijama – inovativno!

IVO BIZZARO (BIZARIĆ) – SEINE ÄSTHETIK UND DAS PROBLEM DES »ROMANTISCHEN KLASSIZISMUS«

Zusammenfassung

Neben der Darstellung der ästhetischen Auffassungen, die – eingewoben ins Gefüge des westeuropäischen und kroatischen kulturgeschichtlichen und philosophischen Kontextes - von Ivo Bizzaro (Bizarić, 1782–1833) mit ungebrochenem Enthusiasmus vertreten wurden, wurde besonders das historiographisch-interpretative Problem des kroatischen ausgehenden 18. Jahrhunderts bearbeitet. Der Autor dieser Studie verfolgt, also, zwei Ziele: erstens, die Ästhetik von Ivo Bizarić darzustellen und seine Auffassungen zu charakterisieren – die an und für sich eine überraschende Entdeckung sind; und zweitens, aufzuzeigen, daß der Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert in Kroatien kein Tiefpunkt war, zumal nicht ein solcher, der eine Diskontinuität der neueren kroatischen kulturellen, ja sogar philosophisch-ästhetischen Geschichte darstellte.

Die Studie setzt sich aus drei Teilen aus: in dem ersten Teil werden auf historiographische Weise methodologische (grundsätzliche) Fragen sowie Probleme der Methodologie und Forschung des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert untersucht. Der zweite Teil enthält die positive Darstellung Bizarićs ästhetischer Auffassungen, während im dritten Teil die bisherige Beurteilung seiner Thesen sowie deren Konsequenzen zusammenfassend dargestellt werden. Es wird dargelegt, inwiefern diese Thesen zeitgemäß waren und durch ihre Teilnahme an der Epoche des »romantischen Klassizismus« in Kroatien nicht nur den Beginn des 19. Jahrhunderts (vor dem »Ilyrismus« und sog. »kroatischen Wiedergeburtbewegung«), sondern auch einige andere Momente sowohl des kroatischen 19. Jahrhunderts als auch der ganzen kroatischen Kultur-, Kunst- und sogar Ästhetikgeschichte mitbestimmt haben. Der Schwerpunkt dieser Abhandlung lag an der Darstellung Bizarićs Lehre im Zusammenhang mit den Thesen von epochemachendem Charakter des »romantischen Klassizismus« als einer differenzierten Geschichtsepoche.