



Zlatko Posavac

POVIJESNI SUSRET UMJETNOSTI I ZNANOSTI od romantičnog klasicizma do realizma



1. Uvod. Teoretsko razmatranje povijesnih perspektiva

Zatekavši svijet svagda onakovim, kako je prethodno priređen, svaka ga generacija modernog doba prihvaća — ili točnije: mora ga prihvatiti, jer joj ne preostaje ništa drugo — kao vlastiti svijet. Prihvaća ga ujedno i kao polazište za neki drugi, navodno, svoj vlastiti. Zatečeni svijet svaka nova generacija smatra na stanoviti način »prirodnom« okolinom, ne primjećujući u prvi mah, kako jedva još možemo identificirati ono što bismo doista smjeli nazvati »prirodna priroda«. U svakodnevnoj brizi mnogima izmiče iz vidjela kritički odnos prema cjelini svijeta: ili čitave generacije ravnodušno prolaze mimo problema ili ih doista ne vide. Neki izbjegavaju istinu, neki je prikrivaju pred sobom i pred drugima, a mnogima jednostavno nije dostupna.

Većina generacija dvadesetog stoljeća na sličan se način odnosi spram umjetnosti, no i uopće spram sfere kulture ili objektivnog duha.

I umjetnost i znanost su zatekli u inventaru svijeta pa ih kao samorazumljive prihvaćaju. Svi smo spremni poslužiti se njihovim štedevinama ili čak veličati njihove idealne vrijednosti, uživati ih i koristiti, a njihovu sudbinu prepustiti njihovoj »vitalnosti«, »uspješnosti« odnosno »korisnosti«, dakle njima samima u njihovim posebnim, »vlastitim« područjima.

Samorazumljivost zatečenog svijeta zajedno s njegovim inventarom, pa dakle i posebnim sektorima estetike i umjetnosti na jednoj, a tehnike i znanosti na drugoj strani, održiva je i traje samo toliko, koliko smo pripravnici odnosno preparirani biti, a još više ostati — nekritičnima. Jer niti su područja estetike i umjetnosti, a također ni tehnike i znanosti tako samostalna i odvojena kao što u prvi mah izgledaju, niti je njihov opstanak u inventaru svijeta jednoznačan i prepoznatljiv kao u nekom svijetu od jučer; isto tako — mimo privatne optimističke ili pesimističke sentimente — on još manje ostaje istoznačnim u jednom eventualno mogućem budućem svijetu, svijetu od sutra; bez futurističkog fantaziranja.

O upitnosti opstanka i povijesnoj krizi umjetnosti u modernom dobu zajedno s krizama ostalih oblika objektivnog duha, no i o sudbini čovjekova duhovnog bitka kao takovog, raspravljaju brojni oštroumni traktati, koji na različite načine pokazuju kako više nije riječ ni o čemu misterioznom. Samo još naivni mogu vjerovati da je moguća umjetnost koja ne bi značila identitet s razinom zbilje sebi suvremenog svijeta, što će danas reći, sa suvremenosti svijeta tehnike; svijeta strojnog pogona koji je znanostću nadvladao prirodu. Drugačiji svijet naime više ne postoji. Naravno, to ne znači da se umjetnost mora tehnificirati kako bi ostala ili postala suvremena, kao što na isti način to već odavno ne znači da je još uvijek relevantno moguće individualno subjektivno stvaralačko distanciranje povlačenjem u »svoj svijet« i tobože »svoj način mišljenja«. Takav intelektualni pubertet nažalost vodi samo u još veće zablude, totalne povijesne promašaje ili krivotvorenja. Međutim, o tome sada nije riječ.

Dok je autonomna sfera estetskog uopće, tj. u moderno doba osamostaljena umjetnost, već dulje vrijeme u krizi, jedan drugi oblik društvene svijesti ili objektivnog duha, znanost, čini se, nije nikada tako cvjetao kao u našoj epohi. Uvijek iznova se potvrđujući kao tehnika, ta je svijest osvijetljena zapravo tek u novovjekom obliku prirodne znanosti, matematizirane i racionalizirane. Stoga je o krizi umjetnosti, odumiranju estetike, morala, etike itd. napisano i u nas mnogo mudroslovnih rasprava. Istodobno jedva da je moguće i pomišljati na razmatranja koja bi tvrdila odumiranje — znanosti. Jer, napokon, i znanost i umjetnost su oblici društvene svijesti, a kao takovi su ideologizirani, što će reći podjednako podložni mijenama, i k tome također interpretiranjima društveno-povijesne zbilje. Ali ova suvremena »intaktnost« i neprikosnoveno dostojanstvo znanosti upravo govori o epohi tehnike i dominacije određenog modela znanosti.

Suvremena odvajanja znanosti od umjetnosti, a navodno i obratno, nikako ne znače njihovu zbiljsku protivštinu. Riječ je tek o dvostrukoj

ili raznolikoj povijesnoj projekciji novovjekog modela znanosti, prepoznatljivoj dijelom i kao projekcija novovjekih modela odnosno načina poimanja umjetnosti. Neka vrst podjele rada. Budući da je riječ o povijesnoj zbilji, nije moguće laboratorijski eksperimentalno isprobavati različite modele umjetnosti u odnosu spram znanosti kao konfekcijska odijela. Neki to doduše uspješno čine, no tada isto tako uspješno promašuju ono bitno: biti više od identifikacije.

Da bi postalo vidljivo kako prijašnji povijesni modeli znanja i znanosti, a također ni oni umijeća i umjetnosti nisu bili uvijek jednaki, niti prividno međusobno razdvojeni, a niti odvojeni od onog zajedničkog im umnog, dakle i duhovnog bitka ljudskog bića, ne treba gomilati veliku povijesnu gradu. Još u renesansi Leonardo govori o slikarstvu kao znanosti. U ranom srednjem vijeku glazba kao jedna od *septem artes liberales* ulazi u *quadrivium* pored aritmetike, geometrije i astronomije. Gotička katedrala i mnogi hram antike nije samo izolirano djelo umjetnosti, kako smo nažalost navikli misliti, nego povijesna manifestacija nekadašnjeg jedinstva čovjekova duhovnog bitka u zajedničkom odnosu religijske, umjetničke i znanstvene svijesti spram svega onog što jest, spram prirode odnosno mitskog svijeta ili božanskog bića. Davnašnja je primitivna magija nerazlučeno u sebi sjedinjavala život umjetničke i znanstvene svijesti. No i moderna znanost i umjetnost zadržavaju temeljni poriv magije: još danas nose pečat magijskih intencija, njihov je odnos prema svijetu strukturiran onim istim poticajima koji su pokretali magijsku svijest, samo što sad u visoko razvijenim oblicima stoje razdvojene, svaka za sebe, različite, i, kako se žele prikazati, — svaka na svoj način zaposlena samo na svom području — samostalne, međusobno ravnodušne, ako već ne i neprijateljske.

Nekada su znanost i umjetnost u istom svijetu surađivale na istom. Umnost uma umjetnosti korespondirala je s umnošću uma znanosti jer su obje nastojale oko njima primjerene umne zbiljnosti, umnog bitka svijeta i čovjekova bića. I pored svih tegoba, i pored straha, čovjek tad još uvijek podnosi svijet s nadom u spas koji dolazi od Boga i s povjerenjem u Prirodu, tako da Spinoza može reći *Deus sive Natura*; Bog ili Priroda. Leibniz već pretjeruje smatrajući ovaj svijet najboljim od svih mogućih — jer upravo u tom povijesnom trenutku i te kako izbijaju na površinu znakovi krize. Dugo pripremana povijesna sudbina mijenjat će crtu za crtom u fizionomiji svijeta. Vidljiva već u renesansi, promjena je utemeljena u sudbonosnoj izreci Francisa Bacona »znanje je moć« zajedno s Descartesovim racionalizmom, da bi u 18. stoljeću s prosvjetiteljstvom postala definitivnom. Riječ je o ljudskom povjerenju spram razuma, koji stvara modernu matematiziranu znanost kakvu je danas poznajemo. U povijesnom konfliktu s drugim oblicima tradicionalne društvene svijesti, osobito nekim njenim sadržajima, racionalizam i prosvjetiteljska filozofija rade na uspostavi suvremene znanosti, čiji je praktični uspjesi učiniše jednom za vazda neuklonjivom. Točnije, temeljem našeg opstanka.

Ali prednosti nisu bile jednoznačne. Nastanak novih oblika svijeta i života prati rasulo nekadašnjeg jedinstva. Spominjemo li »rasulo«, nije riječ o sentimentalnom pasatizmu. Novo je bilo nezadrživo, ali je znalo biti plodotvornije u razgrađivanju, perpetuirajući svejednako baš ono što bi trebalo mijenjati, a ne popunjavajući novim nastale praznine. Ipak, novi oblici svijeta bili su tu, i uzaludno ih je poricati. Pokazalo se, što mi danas vidimo bolje nego brojne generacije prije nas, kako su i one »vječne« stvari dobile povijesnu dimenziju. Bez propadanja u puki relativizam. Ne samo *naše poimanje* prirode, nego i *Priroda* sama očitovala se kao povijesna. Njena davnašnja samorodnost i samoniklost, ono generativno, ono živo i stvaralačko u njoj samoj, promijenilo se: svedeno je na formule i zakone, samo na ono uvijek isto u eksperimentu koji pod stanovitim okolnostima daje predvidive, proračunljive i uvijek iste rezultate. Uspješno je i univerzalno provedena intencija »nadvladavanja prirode«, ali »sretan brak ljudskog razuma i prirode stvari« o kojemu je maštao Bacon, nije se, kao što to s pravom sarkastično podvlače Horkheimer i Adorno, pokazao baš sasvim uspelim. U tom procesu svladavanja Prirode nestaje ne samo njezina nekadašnjeg lika s lica zemlje koja sad pokazuje drugačiji krajolik, nego je nestalo i prirode kakva je doista bila: mi je znamo još samo kao fenomen prirodnih znanosti.

Je li u takovoj situaciji umjetnost zapadnoeuropskog kruga, što je stoljećima definirana formulom »oponašanja prirode«, onom znamenitom formulom *ars est imitatio naturae*, da li dakle u takovoj situaciji može ostati neizmijenjena, ta i tako definirana umjetnost, ako se njezin temeljni pojam, pojam prirode, mijenja? Budući pak da novovjeku »prirodu« definira novovjeka racionalna znanost, zar je čudno što se umjetnost sada povijesno susreće sa znanošću? Povijesni trenutak razdvajanja znanosti od umjetnosti, kad znanost postaje racionalnom čovjekovom konstrukcijom, omogućuje da se znanost i umjetnost, jer više ne strujē istom harmoničnom strujom, međusobno susretnu, suoče i konfrontiraju. Povijesno se počinje pokazivati, da su nekadašnji naponi filozofije, znanosti, religije i umjetnosti, ukoliko su nastojali oko istog, npr. oko istine, postali raznorodni. Novovjekovna znanost zna drugu istinu od one o kojoj umije filozofija ili koju još umije umjetnost. Istina umjetnosti više nije ista sa znanstvenom istinom. Doduše, to je određeni povijesni trenutak, određena struja, no ipak . . . Tako u sklopu komponenata novovjeka čovjekove povijesne sudbine umjetnost i znanost očituju svoje mijene i uzajamne odnose upravo s obzirom na temelje koji taj svijet izgrađuju; kao »sliku«, kategorijalno; i zbiljski, kao ono što jest istina, ljepota, priroda itd.

Sve su to uglavnom poznate stvari pa nije sada ni mjesto ni vrijeme iznova izlagati cijelu problematiku, niti naprečac donositi vrijednosne ocjene. Intencija je povijesno interpretativno usmjerena u drugom pravcu — pokušati odgovoriti na pitanje: kako se opisana povijesna mijena očitovala u sferi umjetnosti, odnosno, kako izgleda promatrana povijesno kroz prizmu teorije, dakle filozofije umjetnosti, estetike, poetike ili kritike? Pri tome je shvatljivo što novi filozofijski uvidi u novovjeka po-

vijesne dimenzije, u sudbinu našega vlastitog svijeta, moraju voditi otkrivanju novih uvida u dosad manje poznatu, nepoznatu ili pak interpretativno zanemarenu i zatorom krivih riječi prekrivenu povijest estetičke zbilje i estetičke svijesti; novih aspekata povijesti estetike i povijesti umjetnosti same. Budući pak da se iste ili analogne pojave nisu na svim geografskim točkama zapadnoeuropskog kulturnog kruga zbivale na isti način, a u Hrvatskoj je još mnogo problema ostalo interpretativno neobrađeno, razumljivo je što će u ovom razmatranju unutar svjetskog zapadnoeuropskog razvitka pažnja biti upravljena povijesti hrvatske kulture, njezinim teoretskim nastojanjima, pokušajima i ljudima.

Filozofijski obrat stanovitog tradicionalnog smisaonog sklopa zapadnoeuropske kulture izlazi na povijesnu javu kao povijesna zbilja, kako je rečeno, u 18. stoljeću: to je vrijeme kada započinje distanciranje znanja tj. znanosti spram umjetnosti, no i obratno, ali ujedno i vrijeme kada *one još uvijek nastoje oko zajedničke slike svijeta*, u još u sebi jedinstvenom svijetu. Filozofija se svim silama trudi očuvati jedinstvo duhovnih snaga, pokušavajući posljednja usklađivanja Prirode i Duha. Plodovi tog napora obilno će dozrijevati još početkom 19. stoljeća, da bi se zatim sva nastojanja pokazala iluzornima. Znanost u obliku pozitivne znanosti postaje dominantnom podređujući sebi podjednako i filozofiju i umjetnost. Znanost su i umjetnost sada razdvojene, one su međusobno postale neovisne, autonomne, rade svaka za sebe i međusobno protiv, pri čemu će umjetnost u toj razdvojenosti, no i podložnosti, okušati pomirljivu slogu, *nastojeći biti što sličnijom znanosti*, koristeći čak njezine metode: realizam, naturalizam, također impresionizam, divizionizam tj. pointilizam itd. Insuficijentnost se i tu brzo pokazala pa se već krajem devetnaestog, a osobito početkom 20. stoljeća javljaju reakcije: ponovno se želi povećati *razliku spram znanosti*. Krug je povijesne mijene zatvoren. Inzistiranje na razlici sve je sličnije očuvanju nekadašnjeg privida nego uvjerljivom izmicanju identifikacije, koje više ne može biti onaj rad na razlici, kakav bijaše početno. Jasno su izdiferencirana *dva razdoblja* u kojima se odvija opisana povijesna mijena, i o kojima će biti riječ. *Prva faza* — svršetak 18. i početak 19. stoljeća: sve znanje i umijeće upravljeno je na posljednji kao zadnji pokušaj očuvanja jedinstva svijeta kao harmoničnog kozmosa u obzoru zapadnoeuropske tradicije; i *druga faza* — »autentično« 19. stoljeće, vrijeme pozitivizma, identifikacije umjetnosti s ciljevima znanosti.

Za prvu fazu povijesno je presudna zadnja trećina ili čak posljednja četvrt 18. stoljeća, dakle u stanovitom smislu vrijeme s već akumuliranim plodovima epohe i aktiviranjem ideoloških priprema. Podsjetimo se: glavnu filozofsku struju 18. stoljeća čini prosvjetiteljstvo, iluminizam, Aufklärung ili age of enlightenment, kojemu neposredno prethodi sveukupni rad renesansne filozofije i znanosti, a osobito pak empirizma i racionalizma 17. stoljeća. U sferi umjetnosti 18. stoljeće naslijedilo je snažno stilsko-tematske komplekse baroka i klasicizma, u čijim okvirima upravo u prvoj polovici stoljeća nastaju još neki od najzrelijih oblika minulih epoha s već vrlo jasnim znakovima promjene. Modifikacije kao

što su manirizam ili, sredinom 18. stoljeća, rokoko, bitno ne mijenjaju opću sliku. Sâmo prosvjetiteljstvo nije stvorilo svoga umjetničkog izraza, pa se služi onim što mu je na raspolaganju: protivěći se baroku posegnut će za klasicizmom, navlastito u literaturi, a u likovnim će umjetnostima, no gdjekad i u književnosti, slijediti rokoko, s tim da će na red ubrzo doći opet klasicizam u novoj varijanti. Naime, sve ono što se zbivalo u drugoj polovici, a još više svršetkom 18. i početkom 19. stoljeća, moguće je interpretirati kao smisaono jedinstvenu epohu, koja, pored svih raznolikosti, pokazuje — kompleks istih tendencija. Povijesne interpretacije okolišaju smatrati je u sebi koherentnom cjelinom, premda u pojedinim strukama ono ima i svoje ime: to je razdoblje *neoklasicizma* ili u ideološkom smislu *neohumanizma*. Sadržaj i oblike povijesne zbilje optimalno ipak pogađa izraz *romantični klasicizam*. Nikoga ne bi trebala zbunjivati takva sintagma. U biti ona vrlo dobro izriče povijesnu dijalektiku kojom spomenuta epoha ujedinjuje tendencije što se inače, a na kraju razdoblja i eksplicite, pokazuju samostalnim i oponentskim, dopunjujući se oponiranjem, kao što je, uostalom, klasicizam 17. stoljeća bio barem alternativa, ako već ne svagdje moguć kao direktna opozicija baroku. U izrazu »romantični klasicizam« uputno je dakle inzistirati upravo na dijalektičkoj protivštini koju iskazuje, budući da je u njemu sadržana dijalektika zbiljskih povijesnih tendencija. Značenje naziva nikako ne bi trebalo, kako je gdjegdje sugerirano, suziti na taj način, da bi se »klasični klasicizam« odnosio na imitaciju grčke i rimske antike, dok bi »romantični« bio povodjenje za ostalim starim ili egzotičnim kulturama Indije, arapskog svijeta, Bizanta i sl.

Budući da je zapadnoeuropska kultura svojim zamahom daleko nadmašila vlastitu geografsku kolijevku, raširivši se svijetom, logično je očekivati da će i tako važna povijesna dogodovština mijene interpretacije svijeta i prirode, znanosti i umjetnosti, što je zrcali umjetnost toga doba, također dobiti svjetske dimenzije. Već je barok u stilskim emanacijama daleko zakoračio izvan europskog kontinenta. Neoklasicizam čini to neopozivo, proklamirajući na stanovit način istovjetnost izvorišta zapadnoeuropske kulture. Kao arhitektura rasprostrt je od Pariza i Münchena do Bostona i Philadelphije, od Washingtona do Petrograda tj. današnjeg Lenjingrada; prepoznatljiv u svim tradicionalnim europskim kulturnim metropolama: Londonu, Madridu, Berlinu itd. Nisu sve manifestacije jednako uspješne i jednoznačno provedene, ali su filozofski temelji epohe, klasični humanizam kao nasljeđe prosvjetiteljstva i sveukupnog kulturnog Zapada, djelotvorni i prepoznatljivo nazočni u svim umjetnostima: književnosti, slikarstvu, kiparstvu, glazbi, kazalištu. No još je značajnije, a može se i pokazati, kako i umjetnička zbilja ozbiljuje prepoznatljive uzajamnosti, stanovitu istovjetnost sklopova svojih oznaka, što ih se kroz prizmu estetike dade razabrati kao konstitutivne za *stilsko-tematski kompleks epohe*. Uostalom, povijesno moraju sve umjetnosti — barem u najbitnijem — biti proučavane zajedno, u međusobnoj uzajamnosti, jer je samo tako moguće razumjeti svaku od njih, no i epohu kao takovu.

Nužno je upozoriti da se neoklasicizam odnosno romantični klasicizam ne smije pobrkati s francuskim klasicizmom 17. stoljeća, koji je naravno važna povijesna komponenta u genezi romantičnog klasicizma, no ni izdaleka ne iscrpljuje njegov sklop. Ne smije se, također, taj široki povijesni kompleks identificirati s pukim formalnim oponašanjem antike, s besmislenim ponavljanjem praznih formi. Tako je Marx, i to s pravom, prigovarao što je umjetnost u doba francuske revolucije posuđivala dekor i kostime iz grčke ili rimske antike. Pa ukoliko je riječ o umjetnosti koja ostaje na razini kostima i dekora, o umjetnosti kojoj manjkaju njezini duhovni povijesni porivi, smisao strasnog poistovjećenja i antiteze spram suvremenosti, onda svaki prigovor o formalizmu i perpetuiranju formi, za svaku epohu, a ne samo za romantični klasicizam, ima puno važenje. Ali tendencije su romantičnog klasicizma proizlazile iz *uvjerenja*. Klasična Grčka i Rim bili su polazni modeli za *ideale*, što ih je trebalo realizirati; ne tek naprosto duplicirati davno izumrle oblike života. U staroj Grčkoj i Rimu prepoznane su okosnice zapadnoeuropske kulture s principima jedinstva sadržaja i forme, s povjerenjem u (klasična i klasicistička) pravila, jasnoću i razgovjetnost, u logičnost plana i smisao, razum i um *kao principe* realizacije ideala, kojem u najdubljem temelju leži načelo harmonije. Pri tome umjetnost i znanost u okrilju filozofije staroga svijeta pokazuju sklad, a priroda još uvijek postoji kao Priroda.

Oživljavanje interesa za stari svijet u drugoj polovici 18. stoljeća, eminentno unutar kulturne sfere, bilo je plodno. Rezultat: engleski arhitekt Robert Adam objavio je 1763. svoja istraživanja Dioklecijanove palače u Splitu, što nije bilo bez važnosti za hrvatsku no i za europsku kulturnu povijest. Slijedeće godine, tj. 1764, izlazi kapitalno djelo Johanna Joachima Winckelmanna *Geschichte der Kunst des Altertums* tj. *Povijest umjetnosti staroga vijeka*; ono dalekosežno determinira poimanja povijesti umjetnosti, zatim estetike i kritike, a također i umjetnosti same. Godine 1766. izlazi *Laokoon*, glavno djelo Gottholda Ephraima Lessinga, tipičnog predstavnika već neoklasicistički orijentiranih pogleda, pisca koji podjednako polemizira s francuskim klasicizmom i — Winckelmannom. A ne treba zaboraviti da će još Hegel u »klasičnoj umjetnosti«, što ju veliki filozof nalazi baš u stvaralaštvu antike i njezinu jedinstvu sadržaja i forme, da će dakle još Hegel u klasičnoj umjetnosti vidjeti vrhunsku povijesnu ozbiljenost estetičkog ideala.

Osamnaesto stoljeće, stoljeće prosvjetiteljskog racionalizma, uspostavilo je dominaciju *razuma*. To je ujedno bilo stoljeće koje, upravo razumom, afirmira *čuvstvo* i njegovu prirodnost, zajedno s intuicijom i osjetnošću. Na tragu klasicizma razum je lako našao uporište u njegovanju pravila i strogih formi, dok je iz baroka potjecalo nasljeđe afektiviteta praćeno dijalektikom osjetnog i nadosjetnog. U rokokou nije došlo do spajanja ovih tendencija: ostao je pri površini. No ni jedinstvo poimanja svijeta, istine i prirode, barem za određene slojeve društva, nije još uzdržano. Dublji zahtav poduzima neoklasicizam odnosno romantični klasicizam. Nastoji afirmacijom racionalnih oblika i prokušanih pravila harmonije uspostaviti sintezu spoznaja sa svijetom čuvstava i

moralnih ideala, nastojeći oko cjelovitog humaniteta, i to tako da se u okvirima prirode afirmira priroda čovjeka, čemu tad u novom svjetlu za potrebe novih povijesnih događaja umjetnosti pomaže nekadašnja velika gesta i *pathos* klasicizma. Sinteza je bila potrebna jer su »pukotine« svijeta već bile i te kako vidljive.

O tome da su na pomolu bili veliki događaji, prijelomni datumi u povijesti zapadnoeuropskog svijeta, dovoljno govori godina 1776, kojom počinje nezavisnost današnjih Sjedinjenih Američkih Država, zatim 1789, godina izbijanja francuske revolucije, a napokon i 1812, kao Napoleonov slom kod Moskve. Za hrvatske su krajeve presudni događaji: na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće propast Venecije, a malo zatim slom Dubrovačke Republike i stvaranje »Ilirije«.

Niz posve konkretnih datuma leži u temeljima moderne povijesti, a ujedno zaključuje dotadašnju povijesnu tradiciju i u njoj izgrađen svijet. Istom nakon što se smiri političko-povijesna tektonika izići će u potpunosti na vidjelo kako je krizom zaključena istodobno jedna velika epoha i da je na pomolu nova. Njezine odrednice određuju temelje drugoj fazi, na koju ovdje smjeramo. Premda mnogi datiraju početke realizma već 30-ih godina 19. stoljeća, ipak će se situacija ukazati jasnijom tek nakon što se smirila »burna 1848«, dakle od sredine stoljeća pa dalje. Dobna je granica u tom smislu osobito prikladna, tj. ukoliko je riječ o novijoj hrvatskoj kulturnoj povijesti. Naime, negdje oko pedesetih godina započinju oni procesi koji zajedno sa svime što kasnije pridolazi čine karakteristiku pozitivističkog 19. stoljeća i strukturiranja stilsko-teatske formacije realizma-naturalizma. U Europi je taj proces, dakako, tu i tamo raniji, a i jasniji u antitezi spram romantike, da bi sedamdesetih, pa osobito osamdesetih godina s naturalističkim inovacijama, postao općenitom europskom pojavom.

U pojedinim je granama umjetnosti i moguće i korisno razlučivati realizam od naturalizma; u filozofskom, teoretskom pogledu treba ih razmatrati kao različite pojavne razvojne oblike identične strukture, koja je u praksi hrvatske književnosti doslovno homogena, tj. realizam i naturalizam označuju istu epohu.

Što se u međuvremenu povijesno dogodilo? Ambicija očuvanja slike svijeta kao harmoničnog kozmosa u kojem djeluje priroda — propala je. Naprotiv, realizirana je prosvjetiteljska racionalistička ideja znanosti. Priroda postaje predmet znanosti, ono što treba spoznajno i praktički prevladati. Znanost je matematizirana prirodna znanost, korisna kao industrija i tehnika. Predodžba o Prirodi zapravo je postala kompleks prirodnih zakona ili ostala romantično idealizirana; ili naivna. Ukoliko će umjetnost još na svoj način — mimo znanosti — prići prirodi, to su onda tad najčešće samo još prijelazne forme romantičnog pejzaža, odjek romantičnog shvaćanja, još ne posve znanstvenog, onog znanstvenog, s kojim će se, što je u naturalizmu bjelodano, umjetnost identificirati. Zato kad npr. jedan predstavnik njemačkog naturalizma kaže »Umjetnost ima tendenciju ponovno postati prirodom«, onda već sama formulacija iskazuje da ovo »opet postati« govori o nečemu izgubljenom, izmijenje-

nom. Njemački naturalizam nije suvremeno utjecao na hrvatsku književnost, ali u smislu bitne povijesne mijene svijeta pretpostavke su bile iste za sve nacionalne kulture zapadnoeuropskoga kulturnog kruga: u Francuskoj i u Njemačkoj, a u to doba već i u Rusiji, pa i u Hrvatskoj.

Zanimljivo je još samo upozoriti na obrnutu proporcionalnost realnih pojava znanosti i umjetnosti u odnosu na prethodnu fazu. Rasprostranjenost je umjetnosti u epohi romantičnog klasicizma, njezinih estetičkih nazora, no dakako i djela, velika; intenzivna i ekstenzivna — po cijelom za onda poznatom svijetu pod zapadnoeuropskim utjecajem — znanost nije osobito naglašena, premda je bogata. No znanost, zajedno s industrijom i tehnikom, dominira devetnaestim stoljećem, nezaustavljivo prolongirajući svoj razvitak do u naše dane. Umjetnost je pak 19. stoljeća bogata i zanimljiva, no ipak u nečemu kao da gubi na zamašitosti; gubi na presudnosti. Njezine se funkcije i njezini utjecaji modificiraju, a ukoliko raste rasprostranjenost, raste matematički, u skladu s tehnikom: npr. velike naklade knjiga i novina, reprodukcije, popularnost, itd.

Slika se sumarno dakle izmijenila. U romantičnom klasicizmu, istina i ljepota kao ideali stoje usporedo, znanost je još uvijek znanje s kojim umjetnost sudjeluje u harmoniji svijeta, kozmosu, koji djeluje kao priroda, kojoj pak pripada i čovjek, mikrokozam u makrokozmu. U epohi pozitivističkog 19. stoljeća istina i ljepota nisu više identičan ideal jer je »idealom« postala znanstvena istina; u znanosti pak, a to je za 19. stoljeće odmah postalo načelo umjetnosti, lijepo i ružno su jednako zanimljivi, stoga i estetički priznati kao ravnopravni: Priroda je nadvladana, iskorištavana kao korisna, dakle instrumentalizirana, pa je i hladovina parka samo ugodno iskorištena priroda, kao što se ljepota prirode može iskoristiti za umjetnost.

Dvije su epohe u potpunosti razvile svoje karakteristike, svoja načela za definiranje funkcije, mjesta i relacije umjetnosti spram znanja i znanosti; i obratno: znanosti spram umjetnosti.

Sada još ostaje pronaći, sabrati, razgledati pa eksplicirati historiografsku materiju estetičkih nazora, interpretirajući ih u svjetlu uočenih determinanta povijesnih sklopova i dijalektike, kako se konkretno manifestirala kao zabiljnost hrvatske kulturne povijesti; prikazati dakle rad i nazore dviju epoha što su priređivale strukturu svijeta i života stoljeća u kojem živimo.

2. Neoklasicizam ili romantični klasicizam — kriza prosvjetiteljstva — razdoblje druge polovice 18. do sredine 19. stoljeća

Pokušaj instaliranja formacije neoklasicizma odnosno romantičnog klasicizma u hrvatskoj kulturnoj povijesti može izgledati pretencioznom. Pa ipak su refleksi velikih povijesnih mijena europske kulture toga doba i ovdje na jednak način živi. Mnogi od sudionika bili su ozbiljni akteri

epohe ili su njezini lucidni promatrači. Ukoliko analiziramo učinke uzajamnih kriznih relacija umjetnosti spram znanosti kroz prizmu estetičke refleksije, onda je i u domaćoj kulturnoj povijesti moguće prepoznati taj isti povijesni trenutak. Time barem u načelu otpada prigovor s prevelikih ambicija. Za prava osvjetljenja velikog povijesnog obrata tradicionalne spoznaje svijeta u modernu znanost, i svih refleksa te mijene u estetičkoj sferi, moraju — kao i uvijek u relacijama spram takozvanog velikog svijeta — biti respektirani *faktori proporcionalnosti* zajedno s *koeficijentima specifičnosti*. Pri najbitnijim određenjima sklop i orijentacija epohe, odnosno njezin *stilsko-tematski kompleks*, ukoliko su promatrani u vizuri aktualiziranih problema, ostaju konstituirani svagda istovjetnim načinom, iz jednostavnog razloga što je u oba slučaja riječ o istom kulturnom krugu i njegovom povijesnom trendu. S pretpostavkom, naravno, da se uzmu u obzir one geografske lokacije gdje je istovjetnost moguća, a ne oni teritoriji ili kulturna središta, gdje to stjecajem povijesnih okolnosti nije bilo moguće. U tako zacrtanom kontekstu uspijeva nam onda napokon razjasniti jedan interpretativno neizdiferenciran i neopravdano nehomogeniziran dio novije hrvatske kulturne povijesti tj. druge polovice 18. i početka 19. stoljeća. Razdoblje je inače smatrano blijedim i difuznim, heterogenim. Historiografija ga opterećuje nepreciznim nazivima i nejasnim periodizacijama. Na primjer: »zakašnjeli klasicizam«, »humanizam kasnog baroka«, »predromantika« i slično. Svaka crta klasicizma krajem 18. i početkom 19. stoljeća, dakle u doba kad već počinju diferencijacije prema romantici, u takvom pristupu mora već unaprijed izgledati kao zakašnjenje i provincijalizacija u vremenskoj komparaciji ni manje ni više nego s francuskim klasicizmom 17. stoljeća, pa i s engleskim, u njegovim formama prelaznog razdoblja. Pojavi se automatski naljepi etiketa »konzervativizma« premda su protagonisti epohe daleko bolje osjećali bilo povijesti nego što je to uspijevalo njihovim interpretima jedno ili dva stoljeća poslije njih. Tobažnje zakašnjenje od stotinu godina, ukoliko se neoklasicizam simplificirano demonstrira kao klasicizam, samo je moralo povećavati zbrku kulturnopovijesnih interpretacija i sveudilj gomilati komplekse ionako iskompleksiranoj, premda relativno velikoj tradiciji jednog malog naroda. Međutim ako je riječ o neoklasicizmu interpretiranom kao romantični klasicizam onda je iznenada uneseno daleko više reda u nesređenu građu, više misaone susljednosti u nexus kulturne povijesti, te općenito više svjetla u njezine još neosvijetljene dijelove. I stare činjenice dobivaju nov lik, a u novom svjetlu izranjaju i nove činjenice što već svojim pojavljivanjem nužno restrukturiraju pa onda prestrukturiraju staru sliku. Prividna »retardiranost« u stvari je suverena suvremenost europskoj kulturnoj povijesti — zajedno sa svim prednostima i nedaćama koje izvire iz pojedinih orijentacija i pozicija.

Dosadašnje interpretacije zanemarivale su pri susretu s karakteristikama klasicizma krajem 18. stoljeća notornu činjenicu: od povijesne pojave klasicizma kao stilske formacije u 17. stoljeću proteklo je punih stotinu godina. »Pa o tome se i radi!« — uskliknut će slavodobitno ne-

kritička optužba želeći obraniti tradicionalno, a zapravo zastarjelo i netočno shvaćanje neoklasicizma. Svojedobni neposredni utjecaj prvobitnog klasicizma bio je relativno suvremen, ali oskudan. Zar Fran Krsto Frankopan nije pokušao prevoditi Molièrea? Utjecaj francuske komedije na Dubrovnik zbio se, kažu povjesničari, u prvoj a ne u drugoj polovici 18. stoljeća. No sve su to posve drugačiji fenomeni od onih o kojima je ovdje riječ. Osim toga nije moguće govoriti o pukom vremenskom intervalu koji bi samo protekao bez ikakvih događaja; u praznom hodu, »Leerlaufu«. Čitava jedna povijesna epoha odvijala se u tom intervalu, i njezine su posljedice bile na dnevnom redu. To je francusko prosvjetiteljstvo i sveukupna struja iluminizma 18. stoljeća. Ne, nije moguće zanemariti tako ekspanzivnu struju, bez obzira je li riječ o njezinim pristašama, neposrednim utjecajima, oporbi spram nje, objektivnim promatračima, informiranima i neinformiranima, zainteresiranim ili navodno dezinteresiranim. Ono što u prvi mah može izgledati jednako pojavama prije punog stoljeća, ili je čak željelo da tako izgleda, u svojoj biti, svojim funkcijama i sadržajima, te, ako se bolje promotri, čak i formama, nije bilo isto. Primijenjeno na povijesnu dimenziju i efekte vremena, tu također vrijedi ona stara: što dvojica rade isto — nije isto. Valja samo pažljivo sabrati ove komponente, pa će se, skinemo li usput očale starih metodologija, pojaviti sadržajne i formalne, a još više stilske i tematske inovacije. Kvantitativne odnose lako je zapaziti: dok u Francuskoj izlazi enciklopedija, u Hrvatskoj umjesto enciklopedije nastaju — rječnici. No ni ta puka slikovita usporedba ne smije zavesti. Posebno stoji zadaća interpretiranja naše filozofijske i znanstvene svijesti u horizontu europske i svjetske povijesti; in aestheticis suvremenost postaje neosporna.

U prikazu do sada istraživački sabrane građe moguće je pisce odnosno njihove teze razvrstati prema krugu njihova interesa, njihova djelovanja. Nije naravno riječ o kakvim grupacijama ili pokretima, nego tek o artikulaciji povijesne građe. Činjenica da će se slika novim istraživanjima možda i značajnije mijenjati, ne treba sprečavati pokušaje sređivanja prema sadašnjem stanju istraživačkih rezultata što ih je autor ove studije obavio samostalno.

Kao polazište za grupiranje pisaca u ovom pregledu služi okolnost da su oni pri oblikovanju svojih estetičkih nazora determinirani bilo neposrednim pristajanjem uz prosvjetiteljstvo, bilo kretanjem u drugačijim pravcima, čas pomirljivo a čas polemički spram konzekvencija što ih je donosila konkretna povijesna zbilja. Prva grupa brojčano je manja, no zato ne manje reprezentativna. Drugu je moguće artikulirati prema geografskoj situiranosti odnosno kulturnim središtima iz kojih odnosno u kojima djeluju pojedine grupe autora. Tako je moguće razlikovati rimski krug, panonski (odnosno užeslavonski tj. osječko-požeški), zagrebački, te napokon, naravno, i dubrovački. Unatoč prostornoj, što će reći geografskoj disperziji, te različitim intencijama, kod svih naših pisaca koje možemo interpretirati u duhu estetike neoklasicizma ipak ima nečega zajedničkog: onog naime što ih čini pripadnicima istoga doba i što ih kao suvremenike istinski pribraja istoj epohi; bez obzira na individualne i

stvarne divergencije, bez obzira kojim su smjerom upravljani, da li za ili protiv prosvjetiteljstva, te imaju li u vidu više humanističke ili prirodne znanosti. Riječ je dakle o nečemu što ih čini sudionicima europskog zbivanja, koje se u njima ili reflektira tako te oni o njem reflektiraju; ili, kako je već napomenuto, sudionici zbivanja kojega su i sami aktivnim akterima.

Sto je dakle zajedničko tim ljudima? O čemu je riječ? Prije svega: za sve njih povijesna uzajamnost uma i prirode još nije uzdrmana, istina znanosti ne smjera u drugom pravcu od umjetničke istine, znanost i umjetnost skladno surađuju; one još uvijek smatraju mogućim živjeti u skladu s Prirodom, a njihova filozofija nastoji oko tradicionalnog jedinstva svijeta u samoniklom, prirodnom i raznolikom bogatstvu harmonijski koncipiranom kao sustav prožet umnim smislom i svrhama. Diveći se uzoru antike, svijetu, koji je taj sklad prvi povijesno prepoznao i uspio izraziti, sve su pod tim dojmom, sve su srodnim načinom projicirale u stilsko-tematski kompleks poimanja zadaće tada suvremene umjetnosti. Povijesna je novost nastojanje oko sinteze iracionalnoga i racionalnog, emocija i razumnosti, vjere i spoznaje, prirode i uma, pri čemu čovjek nalazi još uvijek svoje mjesto u svijetu vođen *pathosom* ideala, gdje moralno biće vlastitom prirodom ostvaruje svoj humanitet; kao čovjek svatko je član čovječanstva, te ima mjesto u svijetu kao dio kozmosa, ostvarujući tako klasične ideale istine, dobrote i ljepote. Bio je to gord arsenal i jedan od ideoloških vrhunaca zapadnoeuropske kulturne povijesti. Ali će od svih tih odrednica nakon uzbudljivih političkih događaja ostati u 19. stoljeću tek odjeci, a zatim još samo puki obrisi, pa napokon sve bespomoćnije i beznadnije fraze.

Prosvjetiteljsko usmjerenje imaju estetički nazori za koje se zalagao **Stijepo Šuljaga Grmoljez** (umro 1790). Bio je Dubrovčanin podrijetlom, a život je proveo pretežno u Milanu. Kao suvremenik prosvjetiteljskog rokoka, nije skrivao klasicističkih crta. Ne treba ih shvatiti samo kao puku dekoraciju rekvizita njegovih polemika. Stijepo Šuljaga osobni je prijatelj Carla Goldonija i jedan od prvih branitelja Goldonijeve reforme kazališta. Zajedno s njim bori se protiv tada već sterilnih i posve vulgariziranih oblika *commedie dell'arte*. Brojni tekstovi što ih je Šuljaga pisao u obranu Goldonija i njegova shvaćanja kazališne umjetnosti, respective komedije, teoretski su obrazložene i utemeljene u duhu suvremene prosvjetiteljske poetike. Najčešća meta bio mu je Goldonijev protivnik, mletački grof Carlo Gozzi.

Pravim predstavnikom estetike romantičnog klasicizma s prosvjetiteljskom inspiracijom nedvojbeno je bio Splitsanin **Julije Bajamonti** (1744—1800). U spisu *Memorie della città di Spalatro in Dalmazia*, nastalom oko 1797, dolazi do nesputanog izražaja njegovo klasicističko oduševljenje antiknom umjetnošću. Bajamontijev je stav posve u duhu i stilu vremena, budući da je baš u Bajamontijevo doba, kako znamo, arhitekt Robert Adam objavio rezultate svog proučavanja Dioklecijanove palače. Indikativnim i središnjim tekstom Bajamontijevih estetičkih nazora smatrati je raspravu *Il medico e la musica, Liječnik i glazba*, koja je

1796. tiskana u Veneciji, a tek nedavno je dobismo prevedenu i na hrvatski jezik. Optužen da se kao liječnik više bavio umjetnošću tj. glazbom nego medicinom, Bajamonti zastupa načelnu poziciju prema kojoj »muze djeluju u dobroj medicini«. Znanost, što će reći njezina praktična primjena, medicina, i umjetnost međusobno se dopunjuju; oplemenjuju. Bez uzajamnog djelovanja ne bi njihov humanitet bio potpun — teza koja će već nekoliko desetljeća kasnije, u pozitivističkom 19. stoljeću, zvučiti apsurdno.

Bajamontijevu romantičnu komponentu nalazimo u jednom tekstu važnom za povijest metodologije znanosti o književnosti, tekstu koji se inače temelji na zabludi danas čitkoj već u naslovu: *Morlaštvo Homera* (prevedeno). U raspravu je pored zanimanja za klasičnu antiku inkorporirana za ono doba posve moderna i, rekli bismo, anticipatorno romantičarska teza. Riječ je o poziciji koja je i bila moguća tek na tekovinama prosvjetiteljstva. Baveći se sakupljanjem i proučavanjem djela narodne umjetnosti Bajamonti piše: »sirovi i originalni narodi nisu sposobni za fina razmišljanja, već se čitavi sastoje od osjećaja i fantazije, a ove sposobnosti puštaju korijen u tijelo i iz tijela uzimaju snagu; zato nalazimo da su Homerovi spjevovi upravo proizvod živih osjeta i snažne imaginacije i da nisu bili oslabljeni od hladne filozofije niti pravilima umjetnosti sapete«. Bila je to u ono doba za prilike u Hrvatskoj dosta kapitalno antiracionalistička (!) teza.

Osim Šuljage i Bajamontija ima u Hrvatskoj i drugih djelatnika inspiriranih prosvjetiteljstvom, no ili su se neposredno bavili umjetnošću ne upuštajući se u estetičke refleksije, ili su svoju aktivnost uopće manifestirali na ostalim poljima rada. Djelatnost **Matije Antuna Reljkovića** (1732—1798) u Slavoniji 18. stoljeća možemo samo djelomice pribrojiti ovom kontekstu. Njemu je, kao što je poznato, manjkao umjetnički senzibilitet, a nije vjerojatno ni osjećao potrebu za suptilnijom estetičkom refleksijom. Sveukupni je njegov opus u tom pogledu potrebno reinterpretirati, jer sve što je kod Reljkovića vrijedno moderni pristup tek treba otkriti u proznom izrazu i prijevodima (basnama i traktatima), a ne u poeziji.

Sasvim je razumljivo da je ideološki bio drugačije orijentiran — dakle ne iz prosvjetiteljstva — rad ljudi koje bismo uvjetno zajednički mogli označiti kao r i m s k i k r u g. Svi su oni doduše većinom Dubrovčani: Kunić, Stay, Bošković, Zamanja i drugi.* Međutim njihovi su pogledi bili ambiciozniji, jer su im i poticaji zamašniji od onih, što ih nešto kasnije imaju njihovi učenici, a i štovatelji, koji doista žive i rade u Dubrovniku. Govoreći o rimskom krugu valja imati na umu kako je riječ o talentiranim i obrazovanim ljudima, o učenjacima širokih, liberalnih pogleda, upućenima u sva suvremena duhovna, umjetnička i znan-

* Opširnije o svim u ovoj grupi navedenim autorima vidjeti u studiji Zlatko Posavac, *Na izvorima neoklasicizma*, »Republika«, Zagreb 1978, broj 7—8.

stvena kretanja; posebno pak ne smetnuvši s uma, da je njihovo doba još uvijek bilo, kako bi rekao Matasović, vrijeme galantnih opata, u još uvijek galantnom stoljeću . . .

Najistaknutijim in aestheticis et poeticis zasigurno je bio u krugu rimskih Dubrovčana **Rajmund Kunić** (1719—1794). Naši ga povijesni pregledi spominju samo usput, ali su ga za suvremenu publiku otkrili Ton Smerdel i osobito Josip Torbarina. Kunić je bio duh europskog formata, duhovit i pronicljiv, o čemu svjedoče njegovi poslije smrti objavljeni *Epigrami*. Treba ih samo dobro razumjeti u dimenzijama njegova doba i njegovih intencija. Osobno je poznavao i prijateljevao s nizom najistaknutijih ondašnjih umjetnika Europe. Amo pribrajamo slikare kao što su David i Mengs, kipara Canovu, skladatelja Cimarosu. Poklonik je Ticijanove umjetnosti, hvali Mengsa, odobrava nazore Alexandra Popea i kudi Voltairea. Smatra da je publika nepravedno izviždala Cimarosu, suzdržan je u odnosu na Metastasija, sokoli Alfierija. Zajedno sa svojim sunarodnjacima vjeruje u vječnu istinu. Za umjetnost smatra da joj i u njegovo kao i u antičko doba Priroda mora biti vrelo i uzor. Divi se starim pjesnicima, *Ilijadu* prevodi s grčkog na latinski, ali odlučno tvrdi:

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

Klasičar Kunić, poklonik antike, neprekidno inzistira na suvremenosti:

Molim te, možeš li Kvinte, o stvarima novim ti piši
Ako li ne možeš, bar piši na način nov.
Pjesnik, ne čini li jedno il drugo, ništa ne čini
S kojim se pravom tad on želi pjesnikom zvati.

Svoje dugove galantnom dobu odužuje galantnom formulom u spretnom epigramu.

Pitaš, što lijepo je, Tule. To, što se viđeno sviđa,
Prem zašto sviđa se to, gledajući ne možeš reć.

Ali Kunić zadržava stabilnu ozbiljnost svoje pozicije deklarirajući neoklasicizam.

Mrzim kićenost riječi i pjesme lišene smisla.

Druga znamenita osoba rimskoga kruga bio je **Benedikt Stay** (1714—1801). Po uzoru na Lukrecija pretočio je sredinom 18. stoljeća u stihove Newtonovu, a onda kasnije, dugogodišnjim trudom, i Descartesovu filozofiju. Premda bez ambicija da razmatra estetičke probleme, Stay u svojim znanstvenim spjevovima ipak implicitno formulira temeljnu poziciju estetičkog univerzalističkog usmjerenja rimskoga kruga.

Jer što doličnije i korisnije privlači umove ljudske
od obilna nektara Istine vječne, kojim se napajamo,

spoznati dok težimo uzroke i stvari podrijetlo,
zaputivši se tako u cjelinu Svijeta?

Jer što se više svetim govorom pjesnika uznosi
među plemenima tolikim, il što se pak godinama pamti
ako ne djelo neizmjereno razbora božanskog.

Istoj tradicionalnoj slici harmonijskog svijeta pripada u biti estetički jako impregnirana misao **Ruđera Boškovića** (1711—1787). Tek, on je već bio znatno suzdržaniji, oprezniji od Leibniza, pa u svojoj *Philosophiae naturalis theoria*, 1759, diplomatski razmišlja o tome je li Bog stvorio »najbolji od svih mogućih svjetova«: »ne može se prigovoriti njegovoj beskonačnoj mudrosti i dobroti da ne izabire najbolji (svijet) kad najboljega nema...«

Stihovati fiziku i filozofiju, teorije pretakati u stihove tijekom druge polovice 18. stoljeća, bio je ipak već dobrim dijelom promašen posao. Ali krug ljudi u kojem je taj podvig izveden tvrdoglavo ustraje u svom uvjerenju, nastojeći ga opravdati. Tako nastaje *Christophori Stay De Poesi Didascalica Dialogus*. Naravno, u modernoj epohi obrana »poučne« poezije ne može nas više oduševiti, a niti će dobiti odobravanje. No upravo navedenu raspravu ne smijemo suditi na prvi pogled: valja je razumjeti u kontekstu njezina vremena bez iskrivljavanja u prizmama kasnijih razdoblja, koja svojim drugačijim pogledima naknadno zastiru intencije rasprave. Nije dobro sadržaj vrijednosno procjenjivati po naslovu. Prije svega valja upozoriti na nijansu, na razliku: ono na što smjera pisac nije puka didaktična, tj. poučna, nego dublje, izvornije mišljena poezija: *poesis didascalica*. Ukoliko se ne povodimo za tom vanjskom oznakom obrane poučne poezije, pokazat će se da je **Christopher Stay** napisao zapravo izvanredan i osebujan estetički traktat. Tematski su zahvaćene relacije između znanja i umjetnosti, filozofije i pjesništva, istine i ljepote. Pjesništvo s nazivom *didascalica* djelo je stvaralaca koje možemo nazvati pjesnicima istine i mudrosti, *veritatis ac sapientiae poetae*. Pjesnik istine i mudrosti odriče se onih sredstava sugestivnosti, koja sobom unose nejasnoću ili upućuju na nešto čudotvorno ili mistično. Didaskalički pjesnici nadoknađuju to spoznajom i razumom, jer umjetnička sposobnost nije nikakova tajanstvena moć niti ima nekakav tajanstveni smisao. Umjetnici su istaknuti duhovi, ljudi velikog uma i dara (*ingenium*), s velikom tj. najvećom, optimalnom snagom osjećaja što je prati stvaralačka vještina razumijevanja. Umjetnici moraju maknuti prepreke između istine i ljepote, jer je pravim izvorom, sjedištem i nosiocem ljepote istina, dakle i znanje i znanost. Zbog toga je zadaća umjetnosti da iskazuje spoznaju o pravom, najdubljem i najvišem skladu svih stvari. Iskazujući tako najuzvišeniju harmoniju, najviši sklad, umjetnost je i sama uzvišena, jer je organon najdubljih no i najviših spoznaja.

Zanos teza što ih izriče *De Poesi Didascalica Dialogus*, svestrani oslonac na suvremene doktrine, poznavanje antiknih no evidentno i modernih učenja, s pokušajem sinteze, uzbudljivo je otkriće za našu povijest

estetike. Stroga, upravo klasična racionalnost u tezama, pored tako reći romantičnog pathosa, zajedno sa zamjernom erudicijom i univerzalističkom ambicijom, čini ga dostojnim pažnje i u našim i u svjetskim relacijama. Do Schellingove filozofije umjetnosti nije više bilo daleko.

Uglavnom neovisno spram rimskog kruga djelovat će u smjeru neoklasicističke orijentacije i neke istaknute osobe na domaćem tlu. Premda su poznavali djelatnost Kunića, Boškovića, Staya, Zamanje i drugih, premda ih poštuju i uvažavaju, ljude na domaćem tlu zaokupljaju srodne, a ipak drugačije zadaće. Ukoliko je riječ o slavonskom krugu, tad valja upraviti pogled prije svega na Požegu i Osijek, dodavši amo i nekad jaka kulturna središta ugarskih i bačkih Hrvata, s tim da se ne smiju previdjeti živi kontakti sa Zagrebom.

Požezanin **Antun Kanižlić** (1699—1777) zadavao je uvijek iznova brige interpretima i historičarima. Oni su ga naime pošto-poto neprestance gurali u barok, koji je u Kanižličevo doba bio već na izdisaju. Naše vrijeme s pravom otkriva u Kanižličevoj *Svetoj Rožaliji* umjetnički vrijedne momente; uopćava ih već Kombol. Nakon što je Peić identificirao komponente rokoka otpala su napokon ponavljanja o nevjerovatnom zakašnjenju. Moguće je ići korak dalje pa u klasicističkim pojednostima, koje uočavaju svi interpreti, dešifrirati ne opet »zakašnjeli« klasicizam, nego prve korake — neoklasicizma! Uostalom, ni barokna tradicija ne isključuje sasvim klasicističkih elemenata. *Sveta Rožalija* je spjev na kojem Kanižlić dugo radi u pozno doba života, tako da je objavljen tek poslije smrti. Klasicističku komponentu jasno pokazuju stihovi gdje pisac govori o naporu potrebnom da bi se postalo umjetnik:

Na Parnas uzaći nije dato svima:
Koji hoće zaći navrh, trudit ima.
Koji onu želi mudru vodu piti,
njemu Febo veli znojit se i bditi.

Nije nikakova mudrost prepoznati odjeke Horacija. Ili Boileaua? Ostaje stvar interpretacije da li ćemo Kanižlića gurati u klasicizam ili normalno svrstati u neoklasicizam.

Glas predromantičara uživao je već od prije u hrvatskoj književnoj povijesti Valpovčanin **Matija Petar Katančić** (1750—1825). Stoga ne treba okolišati: njegove poglede smatrati je baš izrazitom estetikom romantičnog klasicizma. On ih je čak i formulirao u maloj raspravi, *De poesi Illyrica libellus*. Zadaća je poezije sasvim u duhu klasicističke orijentacije: *ut delectando doceat moneatque*; da zabavljajući poučava i opominje. Zalaže se za poštivanje pravila, što je tipična crta klasicističke tradicije, prekorava sve koji ih krše, ali ujedno upozorava da izraz mora biti korespondentan doživljaju, čuvstvima, budući da je »ritam stopa i mjera slogova u nekoj prirodnoj harmoniji sa ljudskim osjećajima«. Katančić je bio čovjek znanosti, baveći se pretežno humanističkim disciplinama. Okušavši se i na pjesničkom polju očito smatra da u duhovnom kozmosu znanost i umjetnost nisu međusobno nedodirljivo razdvojene, niti da bi jedna tobože ometala drugu.

Srodan je slavonskom zagrebački neoklasicistički krug. Piscima u Zagrebu također još nije utvrđena jednoznačna pripadnost epohi odnosno stilskoj formaciji. Tako je **Adam Alojzije Baričević** (1756—1806) interpretiran u okviru »kasnog baroka« (Spätbarok), premda brojni razlozi govore o klasicističkim, dakako, neoklasicističkim komponentama. U tom smislu moguće je shvatiti onaj mali sačuvani rukopis pod naslovom *Epistula Filomusi*... Naslov u cjelini, preveden, glasi: *Pismo Filomusija (tj. ljubitelja Muza) svom prijatelju Filantropu, gdje se izlaže dužnost profesora književnosti*... Pojedinstvo, da se riječ *Filomusus* objašnjava u Belostenčevu rječniku *Gazophylacium*, objavljenom u Zagrebu 1740, daje naslutiti njezin obzor i čvršće značenje kod obrazovanih ljudi u Hrvatskoj toga doba. *Filomusus* je »meštrie lyubitel«, pri čemu je »meštria« i *ars* i *scientia*, i *magisterium* i *artificium* i *eruditio*. Znanost (*scientia*) nije tad još bila odvojena od umjetnosti, od onog što je bila *ars liberalis*, »meštria szlobodna«.

Možda će nekog zapanjiti kako je i **Tituš Brezovački** (1757—1805) po svojoj estetičkoj orijentaciji ovdje svrstan u stilsko-tematski kompleks neoklasicizma. Govori se i piše o njegovom »racionalističkom prosvjetiteljstvu«, ali se ne precizira o kojem to zapravo i kakvom, ako znamo da se Tituš nije slagao s prosvjetiteljima i da se »puntao« protiv njih!? Bolje ćemo ga razumjeti bude li prosvjetiteljski racionalizam pojmljen i kao estetički neoklasicizam, kao romantični klasicizam. Upravo je nevjerojatno kako je interpretativno propuštena evidentna činjenica da se u *Predgovoru* za komediju *Matijaš Grabancijaš Dijak* Brezovački poziva na Horacija. Bit će da ga ipak ne upotrebljava zato da bi sam sebe svrstao u Boileauovo i Molièreovo 17. stoljeće! A Brezovački piše doslovce:

Vsu dužnost je spunil
Koj je hasnovito s vugodnem
I smešnem smešal.

To je kajkavizirani Horacije, kajkavski neoklasicistički slogan što ga akceptira i **Toma Mikloušić** (1767—1833). Zalagao se Tituš Brezovački osim toga za istinu, jer zna

Da niti kreposti pohvaliti
Niti falinge popraviti
Prez istine ni moguće.

Umjetnost se dakle klasicistički poziva na istinu, pa u tom smislu Matijaš Grabancijaš završava objašnjenjem, da čudne zgode i nezgode u komediji »ne coprijam, nego navuku i znanju naravskomu pripisati morete«. To je onda njegovo prosvjetiteljstvo, ali u svjetlu prosvjetiteljskog romantičnog klasicizma.

Budući da se svršetkom 18. i početkom 19. st. težište kulturnog života u Hrvatskoj premješta na sjever, Zagreb okuplja brojne kulturne radnike čija je djelatnost u stilskom pogledu aktivno kontinuirala konstituense

romantičnog klasicizma sve do u drugu trećinu 19. stoljeća, zajedno s tzv. »ilirskim preporodom«.

Posebno mjesto u epohi neoklasicizma čini dubrovački krug. Razlikujući se od slavonskog i zagrebačkog, dubrovački se krug razlikuje i od rimskog, ma da su i tamo i ovdje — Dubrovčani. U Dubrovniku je to bio klasicistički finale drevne Republike pa mu i otud jedna posebna crta. Krugu pripadaju Đuro Ferić, Đuro Hidža, Junije Rastić, Franjo Marija Appendini, zatim Ivo Bizzaro, Luko Stulli, no i drugi. **Đuro Hidža** (1752—1823) prevodi Horacija, pa je osim objavljenih prijevoda sačuvani koncept pokušaja prijevoda Horacijevе estetičke poslanice *Ad Pisones*, glavnog orijentira svake klasicističke poetike. **F. M. Appendini** (1768—1837) pak interpretira Horacijevu klasicističku poetiku za školske svrhe, (o čemu svjedoče brojne sačuvane bilježnice), ali se u prvoj rečenici poziva još i na — Batteuxa! **Đuro Ferić** (1739—1820) piše basne poput *La Fontainea* i *Krilova*, no za razliku od njih — latinskim jezikom.

Glavni je predstavnik dubrovačkog neoklasicizma **Junije Rastić-Resti** (1755—1814). Pripala mu je čast da ga u literaturi nazovu »hrvatskim Horacijom«. Restijeve su *Satire* prvenstveno jetka opservacija vremena. Sadrže međutim autorovu poetiku, a može se reći, šire, i estetiku. Rastiću je kao i svim neoklasičarima stalo do istine. Za satiričara naravno, prema formuli: *ridendo dicere verum*. Uvjereni aristokrat, tvrdoglavi poklonik tradicije, ljubitelj antike i ogorčeni protivnik francuskih prosvjetitelja brzopleto je kadgod prosuđen kao i svaki drugi, najobičniji konzervativac. Ali treba razumjeti čovjeka kojem je lebdjela pred očima ideja uzvišenog klasicističkog univerzalizma, a istodobno ga pratila svijest o neminovnoj propasti Dubrovnika, koju režiraju i kao statisti na pozornici izvode anonimno plebejske napoleonske trupe. No Rastića nam je potrebno razumjeti, ne moramo ga prihvatiti.

Umjetnost Resti shvaća u skladu sa uzorima klasicizma. Svim je umjetnostima glavna svrha da slijede i oponašaju prirodu. Najvrednija je među njima poezija, »jer može najviše stvoriti, a može ujedno poučavati i zabavljati«. U mnoge zanimljive pojedinosti Rastićeve poetike nažalost nije moguće ovdje ulaziti, kao što je uopće radi preglednosti morao biti preskočen mnogi zanimljivi detalj i kod ostalih autora.

Ipak još valja spomenuti da povijesno istom stilsko-tematskom razdoblju dubrovačkoga kruga pripada rasprava što ju je pod naslovom *Dell' Influenze delle Bell' Arti sullo Spirito e sul Cuore*, 1812, u akademiji Veneto Ateneo, čitao dubrovački plemić **Ivan Ohmčević Bizzaro** (1782—1833). Također je izvan sumnje da istoj epohi, točnije perzistiranju njezinih tendencija, pripada i **Luko Stulli** (1772—1828). Oštroumni je Kombol zapazio Stullijeve tekstove podvrgavši ujedno kritici Stullijevu kritiku *Osmana*. Kombol opravdano smatra kako je baš ona »vrijedna spomena u povijesti naše dotad mršave književne kritike, iako on (tj. Stulli) polazi od starinskih nazora o zakonima i pravilima pojedinih književnih rodova...« Sve dakle što Kombol prigovara Stulliju očito pripada kompleksu klasicističke doktrine, a to je uzrok zaprekama koje su one-

mogućile da Stulli *klasicističkim* instrumentarijem pride bliže i fleksibilnije — *baroknom* Gunduliću!

Letimičan prikaz estetike romantičnog klasicizma u rasponu od, sit venia verbo, »progresivnog« Bajamontija do »tradicionalista« Rastića ili Stullija ipak daje dovoljno elemenata na temelju kojih je dopušteno utvrditi izdiferenciranu estetičku svijest epohe, zajedno s temeljnim temama vremena: znanost i umjetnost se očituju problematiziranjem istine i njihovog zajedničkog odnosa prema prirodi.

Daljnja istraživanja sigurno će dopuniti, a vjerojatno u ponečem i korigirati ovdje iznesen pregled. Tako već i sad znamo da je netom ocrtan dubrovački krug zapravo širi, jer kontinuitet staroga kulturnog središta čini klasicističke crte u njemu perzistentnijima, žilavijima no drugdje, pa su oznake kruga tijekom vremena modificirane, mijenjajući karakter i smjer. U tom će smislu trebati detaljnije proučiti Stullija, također i contea Ivu Bizzara, na čiji je spis autora ovog prikaza kolegijalno upozorio Miljenko Foretić. Sličnim postupkom bilo bi moguće dopunjavati također i ostale naše neoklasicističke krugove. Navlastito zagrebački. Možda čak i dopuniti grupom primorsko-dalmatinskih pisaca. Ali nije sad riječ o nekoj potpunoj faktografiji koliko, i više, o konstataciji kojoj smo trebali dati argumentaciju: možemo konstruirati estetiku istog stilskog usmjerenja, istovjetnog s onim što suvremeno raste u ondašnjoj Europi. Riječ je o istim tezama, odzvuku istih problema. Tek što su problemi u Hrvatskoj često izloženi samo sažeto, u naznakama, čas posve u natuknicama, čas u oštromnim refleksijama i stihovima, rjeđe u samostalnim raspravama. No teze su iste, epoha je ista, duh epohe je isti, usmjerenost je ista. Osjetljivija će razlika biti u tome, što u Hrvatskoj kretanje romantičnog klasicizma neće doseći ni punoću i velebnost europske klasike, niti vrhunac i zanose romantike. Zaključak je malo neočekivan: imali smo romantični klasicizam, ali nećemo imati ni klasiku niti pravu romantiku. Ustrajemo li pak na pitanju: »A zašto nismo dosegli veliku klasiku i veliku romantiku?«, morali bismo zapravo pitanje upraviti direktno Europi, tom velikom svijetu koji je tad u svojim rukama imao našu sudbinu.

Klasicističku crtu kod svih naših ovdje prikazanih estetičara pokazuje njihovo duboko *štovanje* i poznavanje antike, a onda i sveukupne antikne tradicije; tako npr. kod Kunića, Rastića, Hidže i drugih. Istu crtu još više pokazuje njihovo *aktivno* bavljenje antikom, proučavanje antike u duhu svog vremena: poput Winckelmanna i Adama u nas klasičnu starinu proučavaju Bajamonti, Baričević i Katančić, pišući seriozne rasprave, istražujući na terenu, iskopavajući, bilježeci, praveći velike numizmatičke zbirke, skupljajući kamene fragmente, nakit i keramiku. Klasično pak poštivanje harmonije, pravilnosti, pravila i razuma bilo je nešto što se podrazumijevalo.

»Predromantičke« i romantičke crte očituju se u naglašavanju emocionalne i fantazijske komponente, no isto tako u specijalnom zanimanju za povijest. S proširenim interesom: ne samo za klasičnu starinu, nego i za svu stariju i noviju povijest, a navlastito za nacionalnu povijest, na-

rodni jezik, domaću kulturu. I to je također zajednička crta svih, bez obzira da li im je temeljna orijentacija neposredno i striktno prosvjetiteljska ili koja druga, da li se javlja pored prirodoznanstvenih ili samo humanistički orijentiranih interesa učenjaka. Tako Bajamonti, liječnik koji se bavi glazbom i proučavanjem antike, pokazuje interes za narodno stvaralaštvo, zapisuje napjeve iz Bosne, dokazuje čak i »morlaštvo Homera«. Baričević se bavio historijom hrvatske literature, Katančić problemima jezika i pjesništva, Ferić narodnom književnošću.

Na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće Istina i Priroda još nisu povijesno potpuno instrumentalizirane u kasnijem znanstvenom i tehničkom smislu. Priroda je još uvijek samodjelatni princip i kao takva lebdi pred očima svih ovdje prikazanih estetičkih teza; ona je kozmos, isto sa svijetom, a svijet je unatoč svih već vrlo vidljivih pukotina još uvijek integralno pomišljiva cjelina koju se doživljava kao da je svrhovito ili bar funkcionalno smisljeno uređena i, sva je prilika, umna. Baš stoga je bila estetička svijest na prijelazu 18. u 19. stoljeće, a to će reći Umjetnost, pa i Znanost i Filozofija epohe romantičnog klasicizma — čija je kulminacijska točka u zapadnoeuropskom svijetu klasična filozofija tog doba, kako ju je zatekao i Marx — posljednji umni napor da se sačuva jedinstvo svijeta, kozmos, koji je kozmos doduše sam o sebi, ali baš zato kozmos čovjekova svijeta. Otud tako snažan pathos, naglašena etička crta i humanističko usmjerenje svih tvorenja tog doba, od konvencionalnih pa do najmonumentalnijih ostvarenja europske kulturne povijesti.

Umjetnost, koja prema estetici neoklasicizma ujedinjuje obje komponente (klasicističke i romantičke), i čije su težnje još bile zajedničke s tradicionalnom znanošću i filozofijom, ostaje kod svih estetičara u Hrvatskoj i u Europi — organon istine. Izražava jedinstvo i sklad svijeta. Po najdubljim i uvijek iznova produbljivanim uvjerenjima onoga doba Umjetnost izražava ideje, tragajući za *idealima* istine, ljepote i dobrote. Danas već samo ta formulacija zvuči arhaično, ali to je bila okosnica klasičke tradicije, pa tako i bitni smisao neoklasicizma. Ona predstavlja povijesnu granicu, nakon koje svu pretenziju na istinu jednostavno preuzima i odnosi znanost, a ljepota nije više ideal nego jedna između činjenica. Umjetnost se sama odriče istine. Odrekla se izricanja ideja, ne teži više za idealima. Umjetnost romantičnog klasicizma, naprotiv, u težnji za idealom pokazuje na svim planovima jednu od temeljnih karakteristika što je nosi duh njezina doba, duh epohe, a koju ona estetički modificira: istina je njezin ideal, a ideal, ako je istinski, mora biti univerzalan. Univerzalistička pretenzija tako postaje bitnom oznakom romantičnog klasicizma, jer su i um i ljepota i moral kao i priroda — univerzalni. Moraju vrijediti svugdje i za svakoga. Stoga na tom istom univerzalizmu čas participiraju čas aktivno sudjeluju i svi oni sasvim skromni kao i oni razvijeniji, doumljeniji estetički pogledi hrvatskih neoklasicista.

Pretenzija univerzalističke istine i ljepote kao umnih *ideala* što ih zrači *harmonija* svijeta, koja se očituje kao priroda, bijaše krajnji domet a ujedno i povijesni svršetak epohe romantičnog klasicizma; svuda,

pa i u hrvatskoj kulturnoj povijesti. Ideali se kao univerzalni počinju kompromitirati, troše se u vremenu, pokazujući se pogodni samo još kao prigodna svečanost i dekoracija, ostajući sve više doista doslovce samo ideali, dakle nešto nedostižno, pa stoga i nepostojeće; a ukoliko se i dalje inzistiralo na njima, onda i kao nešto papirnato. Bez obzira da li kao model ideala služi antika ili neka druga idealizacija. Istina je prestajala biti umna, nije se baš svagda pokazivala ni u čudoredno idealnom svjetlu, pa napokon više nije ni lijepa. Bio je to nezaustavljiv povijesni proces.

Na pomolu je bilo novo stoljeće — doba instrumentaliziranja prirodne znanosti, tehničkog progresa, industrijske revolucije i pozitivizma. »Skladan brak između razuma i prirode«, o kojem je nekada sanjao Bacon, pokazat će se iluzoran jer se, kako reče Horkheimer, »na putu novovjeke znanosti ljudi odriču smisla«. Nitko više neće pitati za *smisao* prirodnih zakona. Postala je važna jedino njihova »točnost« i »primjenljivost«. Umjetnost postaje građanska, od univerzuma okreće se »istinama« »realnog« života svakidašnjice. Odjek te nekadašnje težnje za univerzalnim jedinstvom bit će planetarne ambicije umjetnosti manifestirane na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, ali tad u posve novom kontekstu; tako se i razlikuju nekadašnje univerzalističke težnje od planetarne zbilje modernog svijeta.

Ukorijenjenost neoklasicističkih pogleda bila je dublja no što se u prvi mah čini. Očitovala se upornim i dugotrajnim životom klasicističkih crta sve do kraja 19. stoljeća. U Hrvata kao i u ostaloj Europi, te u tome nismo nikakva iznimka. Činjenica pak, što je u Hrvatskoj latinski jezik najdublje bio živi jezik, pojačavala je žilavost klasicizma. »Ilirci« su više skloni posuđivanju klasicističkih negoli romantičkih estetičkih ideja. Stanko Vraz piše o Horaciju i otvoreno izjavljuje poklonstvo njegovoj poetici, a Demetrovi pogledi većinom slijede neoklasicističke tragove. U slikarstvu je Karasova *Rimljanka s lutnjom* remek djelo kasnog hrvatskog neoklasicizma. Klasicističke su dijelom pozicije Janka Jurkovića i Veber-Tkalčevića, klasicisti su na svoj način, moderno, Mirko Bogović i Ante Starčević, a tradicionalno Šporer, Ilijašević, Trnski. Klasicizma ima kod realista i romantika Šenoe, i dalje, od Cirakija pa sve tamo do Tresić-Pavičića. Od Ivana Mažuranića do Vladimira Vidrića. Napokon završni utjecaj upravo romantičnog klasicizma — ne samo puke zakašnjele romantike kako se obično govori! — seže do Silvija Strahimira Kranjčevića, gdje je bio plodniji no igdje. Ali tad je već odavno nastupila nova epoha što ju je sobom inauguriralo 19. stoljeće, pa se Kranjčević ispričava »što će pozajmit klasičnu strofu«. Jer je doista bilo moguće, a i potrebno reći »Majčica Gea nešto je drukča neg' li je bila«; zato »Drukčiji danas treba Apolo«. I to je bilo točno, tek što su nedopustivo prepuštene zaboravu poruke koje Kranjčević još čuje, a poslije njega znaju ih zaista samo rijetki. Ali se zvuk i smisao Apola Bajamontijeva, Stayeva, Katančićeva ili Tituša Brezovačkog, nažalost, za dugo vremena kod nas neće čuti čak ni kao povijesna jeka.

3. Realizam i naturalizam — doba prirodoznanstvenog pozitivizma — devetnaesto stoljeće

U novovjekom duhovnom razvitku zapadnoeuropske kulture, od početka renesanse preko empirizma i racionalizma do prosvjetiteljstva, postupno je kroz nekoliko stotina godina pripremano sve ono, što će se kao realna povijesna zbilja odviti tijekom 19. stoljeća. S naših današnjih pozicija, ovako naknadno, može izgledati kao da je riječ o unaprijed promišljenoj režiji. Ali, dakako, sve baš nije išlo kamo je bilo upravljeno niti je teklo u smjeru samo dobrih želja. Posljedice nisu bile jedino idilične. U pogledu nekih glavnih tendencija stvari su krenule ipak baš onako, kako su bile usmjeravane. — Opisat ćemo stoga još jednom ukratko novonastalu situaciju.

Znanost se definitivno diferencira od filozofije. Ali taj se proces povijesno sada samo dovršava. U svom osamostaljenju znanost se osim toga još i sukobljuje s filozofijom. Znanost, koja je postala iskustvena, eksperimentalna i navlastito praktično primjenljiva, definitivno se instrumentalizira, potvrđuje se u industriji kao tehnika. Filozofija, koja tobože više ničemu ne može služiti, postaje suvišna i nekorisna. Usput se previđa — ili namjerice prešućuje — da i takva tvrdnja nije drugo do jedna korisna filozofija. No kritičke će ocjene izreći tek dvadeseto stoljeće.

Sva istina odsad je samo istina znanosti. U osloncu na razum jedino je racionalna znanstvena istina istinitom. Znači, ni umjetnost više neće moći operirati ni s čim što bi pretendiralo na istinu, a što nije znanstvenom istinom. To je dominantna verzija mišljenja, koja utemeljuje realizam i naturalizam. U drugoj će pak verziji znanstvena i umjetnička istina biti međusobno neutralne, ravnodušne, samostalne svaka na svom području. To su povijesni događaji dalekosežnog značenja s kojima će se 19. stoljeće pomiriti, čak ih ističući kao svoju prednost. Drugom je verzijom, kako se smatralo, bila osigurana samostalnost, autonomija umjetnosti, budući da Umjetnost navodno nema posla s racionalnim. Pa premda umjetnost ne želi uvijek priznati da je još samo i jedino iracionalna (jer je i ta dimenzija tek racionalno spoznatljiva), ona se ipak doista želi distancirati od razuma i racionalizma znanosti. Ali, u biti je distanciranje upravo i omogućeno time, što je uspostavljena Znanost; uviđanje razlike utemeljeno je racionalnim razgraničenjem i nije više moguće na drugačiji način.

A što je bilo s prirodom? Napokon se obistinila želja novovjeke znanosti: »vladati prirodom«. Priroda je nadvladana, svladana, iskorištena, instrumentalizirana. Tamo gdje se to nije dogodilo, dogodit će se uskoro; pitanje je vremena i modaliteta. Priroda je samo predmet prirodne znanosti, ona sama više nije svijet koji nas okružuje nego je upregnuta u temelje modernoga svjetskog pogona, omogućujući svijet u kojem živimo. Znanost, a to znači djelo razuma, daje lik obzoru našeg svijeta, čineći ga takvim kakav jest. Čak je i krajolik, u životu ili umjetnosti, samo onaj dio »prirode« koji je predviđen da mu se divimo.

To je ujedno svijet u kojem priroda postupno nestaje. Ne više na nekadašnji način, što se skrivala; sada nestaje priroda sama kao takova, kao priroda u nekadašnjem smislu. Zbog toga neke Kantove formulacije, taj misaoni conclusio povijesnom razvitku prosvjetiteljstva, formulacije koje su nekada možda izgledale čudne i teže shvatljive, moderno doba razumije lakše i bolje. »Razum ne crpe svoje zakone iz prirode — kaže Kant nego ih njoj propisuje.« Zašto? Zato jer priroda nije više ništa drugo — ponovimo Kantove riječi — nego »skup svih predmeta (mogućeg) iskustva«. Priroda postoji ubuduće još samo kao predmet znanosti, tj. onih »činjenica«, koje poznaje pozitivna i egzaktna znanost, dakle jedino u svjetlu »prirodnih zakona«, racionalno i matematički obradivih, uvijek istih, proračunljivih zbivanja. Stoga, kako kritički primjećuje Horkheimer, »ovladavanje prirodom predstavlja onaj krug u koji je kritika čistog uma zatvorila mišljenje«. To više nije bila ista Priroda, koja je od davnina uzor stvaralaštvu prema poznatoj odrednici *ars est imitatio naturae*, gdje je Priroda mišljena u svom stvaralačkom principu kao *natura naturans*, kao stvarateljica, još ne kao skup matematiziranih formula i gotovih stvari koje bi trebalo kopiranjem udvostručiti, multiplicirati, »oponašati«; dakle ne stvari, koje su gotove i zapravo mrtve, koje su samo neživa priroda, već stvorena, Spinozinim rječnikom, *natura naturata*.

Ukoliko se umjetnost u novonastaloj promjeni želi ubuduće baviti prirodom ona to tad mora — paradoksalno se odrekavši racionalizma — činiti na način prirodne znanosti. A umjetnost će to u 19. stoljeću doista i učiniti: ona će se u realizmu i naturalizmu opet pozivati na »istinu«, ovaj put »znanstvenu« istinu biologije, psihologije, fiziologije, sociologije; u impresionizmu će slikarstvo postupati po principima optike slikajući ono što vidi i kako vidi, tj. svoje vizualne impresije; divizionizam ili pointilizam rastavlja boje kao prizma u školskom laboratoriju, romani »analiziraju« zamršene društvene spojeve kao u kemiji, napisana je sva sila »eksperimentalnih« romana, književnost čovjeka »secira« kao medicina, itd. itd.

Zadnji pokušaj kojim je filozofija umjetnosti romantičnog klasicizma htjela svim silama sačuvati jedinstvo svijeta, harmoniju prirode i uma, jedinstvo ideala ljepote, istine i dobrote, pokazao se nedostatnim. Već se zbivalo kao svakodnevna zbilja nešto sasvim drugačije onome, što je romantični klasicizam postavljao i mogao postaviti samo kao ideal.

Da li su opisana zbivanja u kulturnoj povijesti Hrvata korespondentna s procesima u Europi? Odgovor je potvrđan. Kao što je bilo pokazano u prethodnom izlaganju, ako se respektiraju potrebne proporcije i specifičnosti, onda je moguće govoriti o realiziranju estetike romantičnog klasicizma. Isto tako ćemo vidjeti da su zbivanja u kojima je umjetnost bila povezana sa znanošću u Hrvatskoj prošla iste procese; a to znači realizaciju estetike realizma-naturalizma. Hijatus je spram prethodne formacije nastao *između*: u povijesnom intervalu manjka velika klasika, koju naša estetika romantičnog klasicizma nije privela do vrhunca, kao što nedostaje antiteza klasiци, antiteza velike romantike, koju ili-

rizam nije uspio, nije mogao ili nije ni htio realizirati — sa svim posljedicama što su iz toga slijedile. Procesi tipični za 19. stoljeće nastaju stoga iz oslonca na bogatu kulturnu tradiciju, na prethodne smjernice klasičnog racionalizma i u apsorpiranju suvremenih utjecaja. Realizam u Hrvatskoj — a on je ta formacija umjetnosti 19. stoljeća koja je determinirana modernom pozitivističkom znanošću — taj realizam nastaje u Hrvatskoj manje kao antiteza romantici, a više kao nužnost da se racionalno koriste već stvoreni duhovni potencijali. U kontaktu sa svjetskim zbivanjem oni lako poprimaju smjer kojim je tog trenutka već odavno usmjereno sve zbivanje odlučujućih duhovnih struja zapadnoeuropskoga kulturnog kruga do renesanse do prosvjetiteljstva. Činjenicu da su komponente idealizma, kao dodatni pogonski motori (tamo gdje nije bilo realnih materijalnih snaga), samim akterima zastirale prave uvide, tu činjenicu valja svrstati među okolnosti koje neće i ne mogu prestrukturirati liniju kretanja.

Tradicionalni odnos prema znanosti nije se u Hrvatskoj bitnije mijenjao tijekom prve polovice 19. stoljeća. Po svojim temeljima on je ili tradicionalno humanistički ili prosvjetiteljski ili oboje zajedno. Bez obzira na skromnost. U doba ilirizma, kada se teoretska djelatnost u Hrvatskoj ne uspijeva s niske grane popeti na neku višu, nema ni te sinteze. Promjene počinju tek sredinom stoljeća. U duhu modernog pozitivizma definitivno ulaze u život šezdesetih i sedamdesetih godina, i dalje: na svim planovima od znanosti do umjetnosti. Ovo dozrijevanje je samo relativno samostalan proces. Faktično je snažno vezan uz institucionalizaciju znanosti u znanstvenim ustanovama.

Prisutnost pak znanosti u umjetnosti očituje se poglavito na književnom polju, a u ostalim umjetnostima znatno manje; ponegdje čak jedva prepoznatljivo. U teoretskom pogledu estetiku tog procesa reprezentira *književna kritika*. Sustavnih djela na estetičkom planu nije bilo, ali se poznaju sva relevantnija europska kretanja. Pri tom je artikulacija realizam-naturalizam u Hrvatskoj gotovo nerazdvojna, premda se naturalizam Zolinog tipa kao ime i pojam razmahao tek svršetkom sedamdesetih i tijekom osamdesetih godina, dakle istodobno kad i u Europi; sam pak realizam nerazdvojan je spram prijelaznih oblika proto-realizma i uvelike još opterećen tradicijom estetike romantičnog klasicizma. Od konkretnih znanosti odnosno njihovih primijenjenih disciplina umjetnost će biti najviše fascinirana fiziologijom i biologijom, u praktičnom pogledu anatomijom i medicinom, također kemijom; fizikom teoretski, a donekle još uvijek tradicionalno. Sve same prirodnoznanstvene discipline, koje, praćene svojim uzorom, matematikom, postaju ideal i model pri traganju za »umjetničkom istinom«. Metode umjetničkog rada postaju opservacije, analize i eksperimenti. Psihologija postupno također počinje biti shvaćena u prirodnoznanstvenom smislu. Sve više će težište biti pomaknuto prema empirijskoj psihologiji, koja će napokon također postati eksperimentalna, kulminirajući u tezi »psihologija bez duše«. Sociologija je pod utjecajem pozitivizma i shvaćena kao »socijalna fizika«. Dominantna je »filozofska« i prirodnoznanstvena ideja —

evolucionizma; najčešće u varijacijama popularnog (i vulgarnog) *materijalizma*, te u strogoj prirodoznanstvenoj formi kao *darwinizam*.

Budući da sredinom 19. stoljeća visokoškolske ustanove i visoki znanstveni zavodi još nisu modernizirani, a ni konsolidirani, to će impuls promjene relacija u tradicionalnom stavu prema znanosti doći najprije iz redova gimnazijskih nastavnika; tek poslije njih — od akademika i sveučilišnih profesora. Tako senjski profesor **Josip Šach** objavljuje 1858. zanimljivu raspravu *Stellung der Mathematik zu der Naturwissenschaften und zur Philosophie*, gdje kaže: »Nikako se ne može prihvatiti da bi matematika i filozofija bile čiste spekulativne znanosti, budući da se niti kod jedne niti kod druge ne bi moglo ništa znanstveno uspostaviti bez svake osjetilne djelatnosti odnosno bez svakog iskustva.« Možda je takva pozicija imala u sebi nekih odjeka kriticizma, no bilo je sasvim jasno da je pozitivizam bio na pomolu, ako već i ta rasprava ne znači neku vrst kriptopozitivizma.

Godine 1866. utemeljena je u Zagrebu Akademija znanosti i umjetnosti, 1874. modernizirano je Sveučilište. Sedamdesetih godina počinju javna predavanja i burne znanstvene prepirke o darwinizmu, dok će osamdeset godina, točnije 1888, **Bogoslav Šulek** (1816—1895) objaviti svoju zanimljivu raspravu *Područje materijalizma*, koja će biti povod da u polemiku uđe inaugurator neotomizma u Hrvatskoj, teolog i filozof, budući nadbiskup **Antun Bauer** (1856—1937).

U tim debatama malo je pomalo izlazilo na vidjelo i ono što nije bio njihov navlastiti predmet: znanost i znanstvene ideje sobom nose stanovitu moć, pa su — osim činjenice da mogu nadvladati prirodu — otkrile mogućnost da isto tako svladaju i čovjeka, ukoliko je dio prirode. Pokazale su začudo svoju sasvim uporabivu energiju i na duhovnom planu, planu javnog mnijenja, kulture i umjetnosti. Stoga umjetnicima nije bilo druge: valjalo im je makar deklarativno pozivati se na znanost; ponajprije barem *izvanjski*, da naprosto ne zaostanu za vremenom, da ne bi ostali mimo zbivanja, te ostali (ili postali) »natražnjaci«. A pronicljivijima je doista bilo jasno kako faktično ima nečeg u tome da je »znanje moć« samo ako ga je moguće gdje steći, na pravi način razumjeti, a onda i primijeniti. Koliko je to, i da li još uopće imalo posla s umjetnošću, ili je ukazivalo na neku drugu vrst umijeća, posebno je pitanje. Usporedo je slijedilo i *unutarnje* uspostavljanje odnosa umjetnosti spram znanosti, koja postaje uzorom. Hrvatski književnici sedamdesetih i osamdesetih godina ne propuštaju pozivati se na *znanost*. No kad se oni u istom kontekstu budu pozivali, kao i ljudi u doba romantičnog klasicizma, na *istinu* i *prirodu*, onda valja imati na umu da su to još bile iste riječi ali posve novog značenja.

Bez obzira na okolnost kako je koji od hrvatskih književnika realizma shvatio znanost, i koliko duboko, njihovi manifesti, polemike i kritike deklarativno su nedvosmislene: uspostavljaju relacije sa znanošću. Toliko su doslovni, da je već u suvremenim debatama bilo dobačeno Kumičiću, kako propagira znanost, a ne umjetnost. »Ta Jenio Sisolski i ne treba romana, već znanost, analizu, anatomiju.« Tako **Đuro Galac** 1884.

godine. Premda sâm **Eugen Kumičić** (1850—1904) zapravo uopće nije stvaralački primijenio načela svog manifesta *O romanu*, programatski je bio direktan: »Liječnici se bave dijagnozom tijela, naturalista bavi se dijagnozom duše i srca. Dijagnoza je svemu temelj. Bez istraživanja nema rezultata. Čitajte Stuarta Milla i Claudea Bernarda.« Tako se Kumičić pozivao na onda modernog engleskog filozofa Johna Stuarta Milla, teoretičara moderne induktivne metode i na Claudea Bernarda, glasovitog profesora u Collège de France i jednog od utemeljitelja moderne eksperimentalne fiziologije. Pri kraju istog manifesta *O romanu*, dakle 1883, kad se kritički osvrće na ondašnju književnost, Kumičić evidentno pokazuje scijentizmom impregniranu poetiku. Prije no što će uskliknuti »Mi trebamo istine, a ne opsjena«, on piše: »Hrvatska književnost ima doista izvrsnih pripovjedaka, no to su većim dijelom proizvodi imaginacije. Prostori u kojima se miču mnogi naši pisci, nalaze se izvan kruga divne istine. *Analizi i eksperimentalnoj metodi* ne vidimo ni traga. Ti pisci ne bi se smjeli upuštati u *istraživanje*, ne bi smjeli slikati prirodne slike i realni život. Danas malo hasni bujan i sjajan slog: više se *istine* zahtijeva, a manje zanosa. To je sila, to je pokret u našem vijeku, u književnosti, umjetnosti i znanosti.« (kurzivi u citatu Z. P.) Ovo poznato mjesto bez okolišanja dovodi u vezu znanost i umjetnost, a istina, na koju se aspirira, temelji se u istraživanju, analizama i eksperimentu, dakle u metodologiji preuzetoj — barem kao poželjan uzor — od znanosti.

Kritičar **Josip Pasarić** (1860—1937), umjereni zastupnik realizma i protivnik naturalizma, kao bitnu karakteristiku sebi suvremene književnosti, a osobito romana, također vidi u »neodoljivu uplivu i dojmu pozitivnih znanosti na literarne proizvode«. **Milivoj Šrepel** (1862—1905), govoreći o pripovijesti kao književnoj vrsti, smatra, doslovce, da je ona po svom karakteru »na međi stroge znanosti i čiste poezije; mogli bismo reći, da je ona zagrljaj znanosti i poezije«. A **Jakša Čedomil** (1868—1929) u jednom će trenutku 1888. jezgrovito i pronicljivo rezimirati cijelo zbivanje: »Što je znanost začela, umjetnost vrši.«

Svijest o neizbježivoj povijesnoj prisutnosti znanosti nazočna je i u stvaranju hrvatskih književnika i u razmatranjima književnih kritičara. Vještina i domet primjene tog imperativa epohe, dakle praksa, posve su drugi problem, predmet posebnog istraživanja i ocjenjivanja. Ne bi doduše bilo teško pokazati kako poznavanje znanosti, odnosno njezinih tekovina i rezultata, nije baš bilo duboko i opsežno. Bilo je najčešće načelno, ali ne svagda s potrebnom konzekventnošću da se poziciju radikalizira. Događalo se stoga da bez problemskih nevolja i čuđenja izlaze na vidjelo tekovine 19. stoljeća: jedna pored druge stoje različite istine o istim stvarima, samo što je ta istina jednom znanstvena, drugi put umjetnička, čas »prirodna«, čas opet »društvena«, pa moralna, pa politička itd. Devetnaesto je stoljeće tako počelo ubuduće demonstrirati ovu čudnu strukturu, kojom su hrvatski pisci bili uhvaćeni kao u mreži. Bila je to raznolikost svjetske povijesne situacije, na kojoj su ti ljudi participirali. Tako u kritici odjekuju između ostalih ideje Hippolytea Tainea, iz ruskih romana pritječu socijalne ideje, u filozofiji su popu-

larni Büchner i Haeckel, dok se tankočutniji tješe pesimizmom Schopenhauerovim, a mlađi Gjalski čita Marxa, da bi na kraju zapao u neku vrst scijentificiranog misticizma.

Pravi, ozbiljniji, a onda i dublji refleks u literaturi dobile su stanovite socijalne ideje. Gotovo nema djela bez pretenzije na sociologiziranje. Od prirodoznanstvenih ideja već je naveden darwinizam. Nametnuo se kao dominantna misao do kraja stoljeća. U kasnijim odjecima neće se više javljati ni kao moda, ni kao usputna bilješka, nego kao ideja koja daje temu ili strukturu djela. Tako se idejom darwinizma inspirirao npr. **Vjenceslav Novak** (1859—1905), ako je riječ o umjetniku, ili su ideje iste odnosno srodne orijentacije integrirane u strukturu mišljenja, kao što čini Novakov interpret i kritičar **Ljudevit Dvorniković** (1861—1933) kad je riječ o teoretičaru. Ljudevit Dvorniković svoj estetički koncept temelji na Spencerovu evolucionizmu i darwinizmu, prenoseći taj kompleks u inventar ideja 20. stoljeća, stvarajući u Zagrebu intelektualnu klimu za ranu recepciju psihoanalize.

Osim već spomenute relativno kasne polemike **Šulek-Bauer** ulaženje znanosti u duhovni obzor hrvatske kulturne povijesti bilo je praćeno i drugim oštrim sukobima. Iza njih danas nije teško razabrati obrise ideoloških konfliktata. U žurbi stranačkih, idejnih i političkih gužvi prečesto je uzmanjkalo vremena za odmjeravanje argumenata, pa je veći dio tih polemika, kad je iz estetičke sfere presizao u domenu znanosti, i obrnuto, za nas danas relativno nezanimljiv. Samo neke od njih postaju izuzetno važni dokumenti vremena.

Budući da je darwinizam bio najizrazitija nova prirodoznanstvena ideja, to je normalno pretpostaviti da je i spor oko darwinizma bio — kao što je doista bio — najglasniji. U tradicionalnom sklopu predodžaba on je naprosto bio još i bizarna misao, što je očito povećavalo interes, pa naravno i njegovu ideološki dalekosežnu radijaciju. Darwinizam je izazivao najviše protivnika jer je očito bio najupornije i najsustavnije znanstveno podupiran. Ali protivnici većinom nisu bili na visini svojih nakana, tako da kontroverze oko darwinizma obiluju nesporazumima.

Od teoretskih protivnika darwinizma sedamdesetih godina 19. stoljeća zanimljiv je danas, ukoliko je i o estetičkom aspektu riječ, jedino **Antun Kržan** (1835—1880). Pišući o njemu odmah poslije drugoga svjetskog rata u prikazu razvitka ideje darwinizma kod nas, prirodoslovac **Vale Vouk** izričito napominje kako je »Kržan u svojim spisima zauzeo u pitanjima darwinizma držanje dostojno ozbiljna učenjaka, te mu to već i Brusina priznaje . . .«. Vouk ima na umu dvije knjige *O postanku čovjeka*, što ih je Kržan napisao »po posljednjih mudroslovnih i naravoslovnih znanosti«, a objavio 1874. i 1875. godine. To je zapravo niz rasprava koje su bile publicirane u zagrebačkom »Katoličkom listu« i zatim sabrane u knjigu. Ako se ozbiljnost zajedno s dometom nekog pisca ne mjeri samo pohvalama nego i rangom kritike koja mu može biti upravljena, onda je Kržan jedan od rijetkih u Hrvatskoj koga je uopće moguće izložiti Horkheimerovim kritikama, što ih je uputio neotomizmu

na svjetskom planu; respektirajući uz to još i okolnost da su Kržanove knjige izišle prije Papine potvrde tomizma 1879.

Deveto je poglavlje prve Kržanove knjige *Rasprava o ljepoti*. Kržan smatra da i na planu estetičkog čuvstva Darwin nema pravo, jer da je razdaljina između estetičkog doživljavanja kod čovjeka i životinje nepremostiva. Kod čovjeka u doživljaju ljepote bitno sudjeluje razum, koji životinje nemaju. Zato Kržan razvija racionalistički koncipiranu estetiku, čija dva glavna pojma, pojam istine i pojam prirode, jako asociraju na estetiku romantičnog klasicizma. Evo što kaže Kržan: »Dvije su glavne biljege, po kojih možemo raspoznati pravu od prividne ljepote, pa dosljedno razlikovati dobar od pokvarena ukusa. Prvo, sve što je liepo mora biti u suglasju s razumom i njegovimi očevidnim načelima, tj. s istinom; drugo, sve što je liepo, mora odgovarati ljudskoj naravi, na koliko poznajemo njezine nepromjenljive zakone, na kojih postoji te se usavršuje cjelokupni ljudski život.«

Kržanova je rasprava jedna od malobrojnih specijalističkih estetičkih studija u Hrvatskoj 19. stoljeća napisana s velikom erudicijom, dobro i koncizno, logički jasno i koherentno razvijajući svoju racionalističku tezu. Bez obzira na njezinu prihvatljivost ili neprihvatljivost, ona je na svoj način uvjerljiva. Međutim, zvuči paradoksalno, ali ostaje činjenicom: jedino je manjkala zbilja na koju bi se Kržanova estetika odnosila. Ni umjetnosti ni ljepote, o kojoj ona govori, više nigdje nije bilo. A ni istine, ni prirode. Uostalom, koje to i kakve »ljudske naravi«? Jer su istina i priroda, kako znamo, već bile instrumentalizirane.

Istinu i prirodu, istinito i prirodno prikazivanje zahtijevat će uporno tako reći svi pisci u doba hrvatskog realizma, bez obzira kojoj ih struji pribrajamo i koje su provenijencije njihovi nazori.

Janko Ibler (1862—1926) pripadao je najoduševljenijim pristašama realizma te deklarira njegovu pozitivističku orijentaciju prije Kumičića. On je 1881. zahtijevao da karakteriziranje likova u književnosti mora biti »prirodno i istinito« pa mu je to »prvi postulat dobre pripovijesti«. Zbog toga hvali Kumičića, koji će opet sa svoje strane hvaliti Šenou, jer je njegov *Mladi Gospodin* »vrlo naravan, istinit«. Dobro poznate početne premise Kumičićeva manifesta upiru se upravo na taj pojmovni par: »temelj modernog romana mora biti shvaćanje istine, poimanje realnosti«, radi čega pisac mora imati »dara da vidi prirodu onakovu kakova jest uistinu«. Riječi su iste kod svih, kod Kumičića i kod Kržana, iste, kao što smo ih čitali kod mnogih pisaca romantičnog klasicizma, pa i u romantici su isticane kao lozinka dana, no njihova značenja daleko su od toga da bi bila ista. U mijeni jednog stoljeća posve se izmijenio njihov sadržaj. Kumičićeva istina i priroda nije više istina Kumičića, Staya, i Rastića.

Kumičić se poziva na »zdrav naravni razum«. Fraza bi sama po sebi govorila dovoljno i u slučaju kad ne bismo našli drugih scijentističkih indikacija. Usputna Kumičićeva formulacija otkriva još jednom — samo sada pod novim kutom — ono isto njegovo polazište s pozicija tzv. spoznajnoteoretskog »naivnog realizma«, koji je uvijek jednak način

supozicije pozitivističkog odbacivanja svake tobože spekulativne filozofije i metafizike. A upravo u tome i jest smisao promjene koja se dogodila i koja može biti analitički demonstrirana i drugim primjerima, ne samo Kumičićevim rečenicama.

Na temelju istih premisa rezultati su isti, odnosno korelativno isti kao u Europi. U 19. stoljeću znanost i umjetnost ne surađuju više s filozofijom, one se deklarativno i zbiljski od nje odjeljuju. Odustajanje od zajedničke suradnje rezultira prestankom rada na jedinstvenoj slici svijeta, na dohvatljivosti jedinstva svijeta kao takvog. I dok autonomija prirodne znanosti sve više raste ukoliko je njezinu instrumentalizaciju s uporištem u industriji i tehnici uopće moguće zvati autonomijom, dotle umjetnost, htjela ili ne, gordo krenuvši putem svoje autonomije, iznenada postaje *ancilla scientiae*. Više je nego sigurno kako će nov nezavidan položaj umjetnosti biti ubrzo prepoznat ili kao neprihvatljiv ili kao neplodan. Kakav god naime bio interpretativni odnos prema znanosti i umjetnosti, nije bilo nikakve potrebe da umjetnost na slabiji način ponavlja posao znanosti. Kao da osvjetnički progovara duh Platonov! Susret umjetnosti sa znanošću, koji je u početku budio tolike nade, izazivajući odobravanje, postajao je sve neugodniji. Signum temporis. Dijagnoza. Dakako u aksiološkom, ne u pragmatičkom smislu. Svejedno su se postupno gasila oduševljenja. Rađao se niz novih povijesnih pitanja koja pitaju za opstanak i smisao umjetnosti.

Problematizacija umjetnosti u obzoru estetičke svijesti unutar konkretnih povijesnih mijena 19. stoljeća radikalizirana je još jednom bitnom promjenom, koja daje trajan pečat budućem umjetničkom stvaralaštvu. *Ljepota prestaje opstojati kao ideal*. Ljepota u novoj epohi nije vrhovni formativni princip umjetnosti, a niti normativno načelo estetike. Ljepota nije nestala, nije ukinuta: novi je pogledi svode na jednu između činjenica. Nivelirana je, izgubivši svoju povlaštenu filozofsku i to baš metafizičku poziciju. Novi umjetnički pogledi podjednako pokazuju svoje zanimanje za lijepo kao i za ružno; realizam i naturalizam ne zatvaraju oči pred ružnim stranama života. Samo što sad ružno nije ovdje zato (kao nekad u srednjem vijeku), da bi ljepota došla do jačeg izražaja. Sredinom 19. stoljeća, već pedesetih godina, u Europi je doista napisana filozofska estetika ružnog. Doduše nisu je tematizirali pozitivisti nego hegelijanci, ali je napisana. Kumičić kod nas proglašava kako je za naturalističkog pisca jednako zanimljiv »i lijer i Guano«. Napokon, ako je u to doba znanost uzor za umjetničku istinu i postupke umjetnosti, bit će razumljivo da lijepo ne može imati nikakve prednosti pred ružnim, jer se biologija doista ne može ograničiti samo na divno cvijeće i šarene leptire, akustika samo na skladne zvukove, meteorologija na poetične oblake, niti medicina ili antropologija samo na lijepe žene i stasite, privlačne muškarce.

Pokušamo li rezimirati u glavnijim crtama što se dogodilo za nepunih stotinu godina od kraja 18. do kraja 19. stoljeća, dakle u epohi susreta umjetnosti sa znanošću, onda je prije svega nužno uočiti bitno prestrukturiranje središnjih kategorija epohe, i to baš onih koje su podjednako

zadirale u oba područja. Riječ je o prestrukturiranju našeg poimanja istine i prirode, no također istine i prirode kao takove. Dok je Priroda nekada, tisućljećima, bila izvor i uzor harmonije, uzor stvaralačkog principa, dotle realizam traga zapravo već za izgubljenom prirodom, a kao umjetnost se umjesto nekadašnje vjekovne *ars est imitatio naturae* ispostavlja u apsurdnu verziju *ars est imitatio scientiae*. Time je taj najburniji dio povijesti završen ostavljajući kao nasljeđe iluziju, da je umjetnost još uvijek u punoj snazi kao nekad.

Moguć je prigovor: pa nije stilsko-tematski kompleks realizma i naturalizma jedini događaj i jedini smjer 19. stoljeća. Ne, doista nisu jednim pravcem, ali u njihovoj sprezi s pozitivizmom leži težište stoljeća. Sve ostale »izme« smislaono, doktrinarno, pa čak i postankom uspijevamo razumjeti jedino iz njihovih relacija spram tog težišta, iz pozicija, ili opozicija, spram povijesnih struktura koneksije na potezu zacrtanom obratom estetičkih kategorija 18. i 19. stoljeća.

Reduciranje razmatranja na transformaciju temeljnih kategorija ne vodi nasilnim simplifikacijama problema, niti pristaje na osiromašenje bogatstva povijesne zbilje u ime apstraktnog shematizma pretinaca. Nakanana razmatranja nije smjerala pregledu konkretnog obilja umjetničkog stvaralaštva tih epoha, nego jedino dešifriranju povijesnih mijena temeljnih estetičkih kategorija; i to baš tako, da u povijesnoj perspektivi budu ocrtni obrisi estetičke refleksije hrvatskih estetičara, ma kako ta povijest estetičkih teza bila skromna.

Razmatranje povijesno najviše krizne točke novovjekovnog europskog duhovnog razvitka estetičke svijesti kao estetike neoklasicizma, s vezivanjem, uz mali povijesni »skok«, na one fenomene koji postaju zbiljom nakon što se povijesni obrat već dogodio i pojavno sasvim transparentno manifestirao kao pozitivistička i naturalistička zbilja, to razmatranje gubi svoj smisao bude li razumljeno kao zatvoreno samo u sebi. Ono pripada velikim potezima kompozicije sveukupne zapadnoeuropske povijesti, ujedno sve više pokazujući konstituciju znanstvenog i umjetničkog novovjekovlja kao cjeline: apsolutizaciju subjektiviranja i moderni antropocentrizam kao generalni trend epohe. Pa dok je u 19. stoljeću pored svih transformacija tradicionalnih kategorija prirode, istine, ljepote, harmonije itd. u naturalizmu još zadržan privid »objektivnosti« što je sebi pripisuje znanost, pa je zadržana čak stanovita crta zbiljske ili, kako se onda govorilo, »realističke« relacije spram zbiljnosti, što je dolazila od kritičke komponente realizma, dotle je već romantizam s osloncem na čuvstvenost, u 18. stoljeću razumom otkrivenu kao antitezu tradicionalnom klasicizmu, pokazivao kako će budućnost zaigrati upravo na kartu subjektiviranja. Subjektivacija se u početku činila dobrim i prihvatljivim rješenjem, jer je ono oslobađalo stvaralačke moći što ih je znanost — kako je onda koncipirana — sputavala, zarobljavala ili čak isključivala, uz istodobne izglede na očuvanje individualnosti osobe i osobnosti uopće, koja je bila ugrožena. No sve se ubrzo preobrati u apsolutiziranje subjektiviteta, koje će prožeti znanost i umjetnost podjednako. Manife-

stirajući se »pozitivno«, dakle drugačije nego što uistinu jest, ovo će subjektiviranje napokon progutati sam subjekt i njegov individualitet kao personu, osobu i osobnost kao takovu.

Naznake apsolutnog subjektiviranja svega što jest iz uvida u povijesni tijek mijene estetičkih kategorija 18. i 19. stoljeća ocrtavaju odmah nove probleme unutar sklopa estetičke tematike dvadesetog stoljeća, koja više ne može mimoći otvorenu relaciju spram znanosti preobraćene u tehniku kao »temelj« našeg vremena. Htjeli mi to ili ne! Kratkotrajni šlager sezone, kojim je Brunetière krajem 19. stoljeća proglasio »bankrot znanosti«, pokazao se ishitrenim. Znanost doduše jest razočarala, jer je iznevjerila mnoge nade položene u nju, ali je u pogledu svog opstanka bila pobjedonosnija no ikad prije. U hrvatskim bi prilikama krilatica o »bankrotu znanosti« bila besmislena, jer je razvitak znanosti bio poželjan i potreban. Iz istog razloga u Hrvatskoj nije imao smisla nihilizam, jer bi nužno bio postao bijednim snobizmom u prilikama gdje treba toliko muke da bi se duhovne snage održale uopće u životu i na doličnoj visini; nihilizam kao vrijednosno stajalište anulira sam sebe tamo gdje svakog časa na duhovne vrednote i kulturna dobra uvijek iznova vrebava povijesna opasnost tonjenja u zbiljske nihilizme svake vrsti . . . Zbog toga ipak povijesni ritam nije izgubljen; naprotiv, jasno je razaberiv, samo ne bez »šumova«. Tako je ponovno potrebno podsjetiti na dijalektiku: kao što je polazište ovog razmatranja bila epoha estetike »romantičnog klasicizma«, što se nekome možda činilo već kao naziv protuslovno, tako nakon svih obrata stojimo napokon, zajedno sa svijetom, no ne u svemu baš s jednakim pravom glasa, pred isto tako protuslovnom suvremenošću, koju, ako se još jednom poslužimo Horkheimerovim izrazom, karakterizira stanje *iracionalne racionalnosti*! Tek što to nije zgodna igra riječi za ljubitelje volterijanskih ili oscarwildeovskih paradoksa. Nije dosjetka.