

pleksu. Sasvim sažeto i precizno autori izlažu historijat Dioklecijanove palače; objašnjavaju njenu arhitektonsku organizaciju, opisuju njene spomenike.

Dioklecijanova palača je svakako jedan od najznačajnijih sačuvanih kasnorimskih arhitektonskih kompleksa. Složenost njene organizacije uvjetuje njena funkcija: koncipirana je kao raskošna carska palača, ali je ujedno osigurana čvrstim zidinama i sistemom kula, zbog sve nesigurnijih prilika, te stoga dijelom podsjeća i na vojnički logor. Jedna od dviju velikih zgrada u sjevernoj polovini palače, i to ona zapadna, imala je također, čini se, vojnički karakter.

Od glavnih ulaznih vrata teku osnovne komunikacije — *cardo* i *decumanus*. Spajajući istočna i zapadna vrata *decumanus* dijeli palaču na dva dijela, dok se uzdužni *cardo* pruža od sjevernih vrata do raskršća gdje se u istom smjeru nastavlja peristil — središnji otvoreni prostor palače kojim se pristupa, kroz *protiron* i vestibul, u carske odaje — te se bočno dolazi s lijeva u mauzolej, a desno u prostor namijenjen kultu. U odnosu na arhitravne trijeme *corda* i *decumanusa*, arhivolte peristila naglašavaju njegovu izuzetnost, njegovo ceremonijalno dvorsko značenje. Tome pridonosi kromatsko akcentuiranje njegova južnog dijela s monumentalnim *protironom*, crvenkastim stupovima od ružičastog granita.

Carske odaje smjestile su se uz južne, bogato raščlanjene zidine. Od njih je malo šta ostalo. Nađeni su tek zidovi blagovaonice složenog oblika. Novopronađeni ostaci terma, kuća i mozaika u južnom dijelu palače ne pripadaju kompleksu apartmana. Mogućnost da se rekonstruiraju carske odaje pružaju supstrukcije — »podrumi« na koje su dizali prostorije gornje etaže, zbog nagiba terena, te su tako supstrukcije projekcije gornjih nestalih prostorija. Širok je repertoar oblika i sretnih rješenja tih četrdesetak dosad otkopanih prostorija, počevši od bazikalnih rješenja do kružnih i četvrtastih prostora.

I pored dobro poznatih objekata kao što su Dioklecijanov mauzolej i Jupitrov hram-krstionica, otkriveni su temelji još dvaju kružnih hramova!

Plastički ukrasi — npr. friz erota u mauzoleju ili preplet lišća i figura erota na vratnicama Jupitrova hrama, kao i svi ostali ukrasni motivi na palači — očituju tendenciju kasnorimске umjetnosti: gubljenje plastičnosti u korist optičkih, kjasrokskuralnih efekata.

Kontinuitet života u palači omogućio je njenu tako dobru očuvanost. Neki od značajnih objekata dobili su nov sadržaj: mauzolej se pretvara u katedralu, Jupitrov hram u krstionicu, a i zidine su dugo zadržale svoju vitalnu funkciju. Opće osiromašenje u doba kasne antike i ranog srednjeg vijeka ilustrira činjenica da se u palaču sklonio u početku VII stoljeća dio stanovništva porušene Salone, tako da se unutar perimetralnih zidova palače zbio cijeli novonastali srednjovjekovni grad! Interesantno je tako pratiti (zahvaljujući usporednim urbanističkim snimcima) odnose antičkog i srednjovjekovnog rastera: zbog izgradnje unutar ograničenog prostora suzuju se antičke komunikacije, odstupa se od njihove pravilnosti, ali se i dalje poštuju njihova osnovna određenja.

O Dioklecijanovoj palači postoji niz djela u kojima se razmatra njena historijska, arheološka i arhitektonska problematika, počevši od bilježaka A. Palladija do R. Adama i mnogih drugih. Dioklecijanova je palača imala odjeka u kasnijem graditeljstvu: solinski baptisterij je najbliži prostorni i vremenski odjek mauzoleja — peripternog oktogona; kasnoantičko Mogorilo možda je po svom obliku i po obrambenoj koncepciji refugija, odjek Dioklecijanove palače.

Vrijednost je ove monografije u njenoj otvorenosti za više nivoa mogućih pristupa: pisana je pristupačno za širi krug čitatelja, a ujedno je njena konciznost čini naučnim djelom. Izložen je cijeli niz važnih rezultata novih istraživanja; značajni su arhitektonski i urbanistički snimci u prilogu monografije. Veliki broj reprodukcija izuzetno je vrijedan. Naznačena je najvažnija literatura o palači, pa monografija može poslužiti kao kratak uvod za koncentrično produbljivanje studija o palači, upućujući i na stariju literaturu (prvenstveno na djelo Lj. Karaman, F. Bulić: Palača cara Dioklecijana u Splitu, Zgb. 1927) na koju se i nastavlja.

vera kružić-uchytil: vlaho bukovac

matica hrvatska
zagreb, 1968.

ivo babić

Niz novijih monografija — o Karasu, o Stroyu, o graditeljskoj obitelji Grahor i drugima — raščičava spoznaje o umjetničkom obzorju XIX stoljeća u Hrvatskoj. Tome uvelike pridonosi monografija o Bukovcu, ocrtavajući značenje njegove ličnosti i njegovu ulogu u razvoju likovne umjetnosti kod nas, potkraj XIX i u početku XX stoljeća. Iscrpno i zanimljivo opisana je životna putanja Vlaho Bukovca.

I u samom njegovu porijeklu ima nečeg romantičnog: lađa njegova talijanskog pretka nasukala se u cavtatskoj luci gdje se on i nastanio. Nakon nemirne rane mladosti Vlaho još kao dječak putuje u Ameriku, vraća se u domovinu, okušava se u mornarskoj karijeri, odlazi u Južnu Ameriku, ponovo Sjevernu Ameriku i napokon, u dvadeset drugoj godini života, započinje u Parizu studij slikarstva za koje od djetinjstva pokazuje izraziti smisao. Nakon završenog školovanja nižu se uspjesi i priznanja: izlaže u Salonu, portretira na srpskom dvoru, radi u Engleskoj, nastanjuje se u Zagrebu gdje okuplja mlade umjetnike, organizira izložbe, stvara kulturnu klimu. U Zagrebu se zapleo u kompliciranu političku situaciju koju određuju tri ličnosti: s jedne strane Strossmayer, a s druge Kršnjavi i Hedervary. Zbog nesporazuma s okolinom, koja ga je u početku oduševljeno primila, odlazi u Prag, gdje je odgojio generacije slikara. U Pragu je i umro, premda je žudio za domovinom, za Cavtatom u koji se neprestano navraćao.

Složena problematika njegova slikarstva raščlanjena je u monografiji analizom njegova djela, označavanjem faza u njegovu stvaralaštvu.

ali bez oštrijih, vertikalno i horizontalno naznačenih odrednica društvenog pritiska okoline i promjenljivih umjetničkih utjecaja vremena. Mi bismo samo naglasili tu problematiku, koja je u monografiji razrađena, ali tako da se njene niti ne gube u širokom toku izlaganja.

I iz perspektive našeg vremena niz pokreta s kraja XIX i početka XX stoljeća pokazuje se, osim u disparatnosti, i u svojoj povezanosti; uistinu već se nazire jedinstvo epohe; pojedini izrazi tek su njeni aspekti, pa čak ni akademsko slikarstvo nije ostalo po strani u općim kontaminacijama. Kod Bukovca, koji se drži opće struje vremena, teško je razlikovati ono akademsko (koje je najkarakterističnije) od plenerizma, divizionizma ili secesije, ovisno o periodima njegova stvaralaštva. Školovanje kod Cabanela — koje ujedno znači solidno svladavanje slikarskog metiera, poznavanje problematike forme, crteža — odredilo je u osnovnim crtama Bukovčev daljnji razvoj. U Parizu je debitirao s »Crnogorkom na obrani«, krenuvši Čermakovim stazama (za nas je to samo balkanska egzotika tipa Merimé — preživjeli romantizam po sižeju s izražajnim sredstvima akademskog slikarstva); čokoladne boje, galerijski ton, ali dobro svladan crtež i forma očituju talentiranog Cabanela đaka. I kasnije, prihvaćajući plenerizam, pa i elemente impresionizma, divizionizam i secesiju, iako rasvjetljava paletu, mijenja kromatske registre, sačuvao je konciznost forme i integralnost volumena.

Njegov slikarski razvoj bio je podlozan i utjecajima društvenih polariteta: sputavaju ga obaveze prema naručiocima (npr. ugovori s braćom Vicars), ali time osigurava egzistenciju; da bi se prehranio u toku školovanja, slika povlađujući ukusu kupaca. Razgovijetno je razloženo zašto se Bukovac nije u Parizu poveo za avangardnijim strujanjima — npr. za impresionizmom: Kasno je započeo slikarsko školovanje, bez prethodnog solidnijeg obrazovanja, doživjevši u mladosti niz životnih neuspjeha, a akademija mu je pružala garanciju uspjeha i kvalitetne naobrazbe. Tu su i očekivanja koja se nisu smjela iznevjeriti nekim heretičnim stavom prema oficijelnom

slikarstvu: preporuke Pucića, potpore Strossmayera, Dalmatinskog sabora... Uostalom, Bukovčev izbor i njegovo slikarstvo dosljedno je njegovu umjetničkom i ljudskom značaju: nikad — kako se saznaje iz njegove biografije — nije dokraja opravdao stajališta impresionizma.

Pa ipak se od početka granaju dva divergentna pravca u njegovu stvaralaštvu: s jedne strane — Crnogorke, Hercegovke, »La Grande Iza« (lik iz bulevarskog romana), i s druge strane — intimni, koroovski lapidarni pejzaži: Fontainebleau, Montmartre, Parc du Luxembourg, na koje se nastavljaju nizovi slika izuzetnih likovnih vrijednosti. Onaj poznati Bukovac — koji odnosi nagrade u Salonu, dobiva odlikovanja, portretira dostojanstvenike, bana, Franju Josipa, član akademija — slikar je građanskih portreta i dekorativnih panoa.

Impliciraju se problemi estetske valorizacije. S budućih, vremenski udaljenijih pozicija, bit će lakše odmjeriti estetsko značenje Bukovčeva slikarstva. Ta je problematika već naznačena u monografiji — pokušajmo je rezimirati.

»La Grande Iza«, »Andromeda«, »Probuđena«... akademski žanr i način slikanja, koji još danas, pod pritiskom avangardne umjetnosti, ocjenjujemo kao građanski neokus i osrednjost. Ipak su očite neke vrijednosti tog osuđenog slikarstva: to je prvenstveno formalna majstorija, crtež, precioznost forme. Bukovčeva sposobnost snažne vizualne fiksacije lica razotkriva na njima projekcije psiha portretiranih, npr. portret Laze Lazarevića ili Petra Katalinića. Portret njegove sestre Ane Fagioni nalazi se po lirskom skladu boja, po prisnosti izražaja, negdje između akademskog i onog njegova formalno slobodnijeg slikarstva. Takav je i njegov »Mladi guslač«: igra svjetla, nemirni duktus, sklad ograničenog broja boja. To su slike za antologiju hrvatskog slikarstva.

Dakle, u cijelom njegovu stvaralaštvu razabiru se razlike između onoga oficijelnog, reprezentativnog — slike za izložbe, po narudžbi — i onog intimnog slikarstva — prvenstveno pejzaži, portreti prijatelja — koje kao da nastaje ex-privata, formalno slobodno i emotivno prisno.

Zbog toga, kao da se nameću dva sustava mjera za vrednovanje, ili, bolje rečeno, za objašnjenje dvoznačnosti tog fenomena.

Cijelo Bukovčevo stvaralaštvo ima veliku kulturno-historijsku vrijednost s uobličanim značenjima svoje epohe; galerija njegovih portreta, na primjer, prikazuje najpoznatije ličnosti iz nedavne hrvatske povijesti. U tom smislu, svakako su najinteresantnije velike dekorativne kompozicije. Monografija pruža o njima mnoštvo važnih podataka, o nastanku, o namjeni.

»Gundulićev san« je rađen za Strossmayera, »Dubravka« za vladu, »Razvoj hrvatske kulture« za Sveučilišnu biblioteku. Neke od tih kompozicija, zbog uobličanih ili, tačnije, montiranih političkih ideja, reproducirane kao oleografije, postale su opće društvene metafore. Ima u tim kompozicijama nečeg avetinjskog (s izuzetkom Gundulićeva sna, gdje se osjeća i autentičnost vizije), npr. »Razvoj hrvatske kulture« (1912) u Sveučilišnoj biblioteci: u somnambulskoj gluhoj inkantaciji pomiču se ili stoje prikaze pjesnika, ličnosti iz prošlosti, rodoljubi XIX stoljeća — uskršli mrtvaci; akademski crtež i konstrukcija, ali i reminiscencije secesije — u čudnim ružičastim i zelenim bojama, u žutim odsjajima zadržanih baklji. Bilo bi licemjerno ne priznati i neku poetičnost prizora — makar arheološku, historičističku. Ili, »Hrvatski preporod« — kazališni zastor: pomno aranžirana spiritistička seansa — kazališna scena s nužnim akcesorijama — vijenci, cvijeće, palme, kolonade, muze, zastave... Ikonologijski: Gundulić poput Luja XIV, ličnosti Hrvatskog preporoda, a iz pozadine (na pristojnoj distanci) oduševljeno pozdravljaju seljaci — personificirajući hrvatski narod; intelektualnu konstrukciju određuju i savjeti Miletića i Đalskog. Prihvaćanje ove slike od svih slojeva pučanstva, kao zajedničkog simbola vremena, omogućilo joj je upravo to montiranje odviše lako čitljivih ideja. I sam Bukovac je životno povezan uz političke događaje toga vremena: njegove životne oscilacije interferirale su s općim društvenim i političkim gibanjima; pohrvatio je svoje prezime

Fagioni - Bukovac, u Zagrebu je bio središnja ličnost likovne kulture, radi na crnogorskom i srpskom dvoru, oduševljava se jugoslavenstvom. Još do jučer se naše znanje o Bukovcu svodilo na desetak poznatijih slika i na kojekuda popabirčene podatke. Zbog toga je od velike važnosti ova impozantna monografija (možda pomalo i preopširna) s vrijednim prilozima: sa sistematskom dokumentacijom, bibliografijom, katalogom s velikim brojem jedinica, te brojnim kvalitetnim reprodukcijama (nedostaju jedino one koje bi morale bolje ilustrirati slabije poznatu cavtatsku fazu).

S ovom monografijom utrt je put za prilaženje cijelom jednom razdoblju u povijesti hrvatskog slikarstva.

nikolaj hartman: estetika

kultura
beograd, 1968.

zdenko rus

Pod estetikom kao Aesthetik podrazumijeva se spekulativno zasnovana estetika, obično u okviru već izgrađenog filozofskog sistema, pa su tako pitanja i rješenja istraživanja lijepog više određena skladom i neprotivrječnošću sistema negoli samim predmetom istraživanja. Hartmannova Estetika, posthumno objavljena 1953, dovodi vjerojatno u nedoumicu nedovoljno informiranog čitača, jer se ona nameće u prvi mah upravo kao Aesthetik, i to ne samo nominalno, već i »strukturalno«. Prirodno je onda odmah postaviti pitanje kakvo još može imati značenje i vrijednost takvo djelo danas, kad spekulativne, systemske, konstruktivne estetike mogu bilježiti neuspjeh »a priori«. Međutim, Hartmannova Estetika nije ni spekulativna ni idealistička, a ipak

je systemska; naime kao sistematsko proširenje njegove »nove« ontologije. Poznato je da Hartmannovo stvaranje predstavlja u našim danima jedinstven slučaj obuhvaćanja svih područja filozofije, pa tako i jedinstven pokušaj izgradnje sistema. Tako se njegova realistička ontologija, kojoj je dodijeljena centralna uloga u »sistemu«, nalazi i u temelju njegove estetike.

Hartmannov stav, da se polazna tačka estetičkog istraživanja nalazi u samom predmetu (ne postoje »lijepo umjetnosti« — kaže Hartmann — postoji jedino lijepo umjetničko djelo), u skladu je s njegovim pristajanjem uz fenomenološki zahtjev »vraćanja samim stvarima« i njegov vlastiti zahtjev da sve filozofiranje mora otpočeti u »prirodnom stavu« (otuda realizam njegove filozofije kao nove ontologije). Međutim, napominje odmah Hartmann, nije dovoljna samo analiza predmeta (estetskog objekta dakle), već i analiza estetskog akta (doživljavanja subjekta) za uspješno razvijanje estetičkog istraživanja. (»Objektivno nije ni izdaleka nešto što postoji neovisno o subjektu.«) Ako se prisjetimo da se Hartmannova filozofija kao realistička ontologija u svim svojim »regionalnim ontologijama« nije mogla uzdići iznad gnoseološkog horizonta, dakle uvijek unutar subjekt-objekt relacije, pa tako i nikada doprijeti do izvornog pitanja o bitku, onda povezivanje estetskog akta i predmeta znači fundamentalnu reviziju »sistema«, koju je Hartmann poduzeo pred kraj života. I to — kao što vidimo — zahvaljujući estetskom fenomenu! No pitanje ipak ostaje: da li napuštanjem pozicije o transcendentnosti objekta (i transcendentnosti spoznaje) Hartmann zaista nadilazi gnoseologizam svoje ontologije — ukoliko se bit umjetnosti istražuje unutar »regionalne ontologije«. Drugim riječima, može li se uspješno približiti biti umjetnosti ukoliko se estetika shvaća kao filozofska znanost? Nije li to možda (nesvjesno) izrazio i sam Hartmann kad kaže da nas estetika mora nužno razočarati (o tome, ali u drugom pravcu, vidi predgovor dra M. Damnjanovića).

Kao i u slučaju izvedbe ontološkog programa, tako je i izvedba fenomenološkog programa estetike tra-

jala u Hartmanna predugo, pa u međuvremenu ne samo da su se pojavile još neke fenomenološke koncepcije estetike, nego pravi procvat fenomenološke estetike (A. Banfi, M. Geiger, W. Conrad, R. Ingarden, Sartre, C. Brandi, zatim M. Dufrenne, G. Morpurgo-Tagliabue, M. Bense). Ipak, to još samo po sebi ne znači da je njegova estetika zakašnjela ili neaktualna. To znači samo da nije mogla utjecati na noviju estetičku misao. Već smo spomenuli Hartmannovo »uviđanje« potrebe sintetičkog obuhvaćanja estetskog akta i estetskog predmeta (estetski predmet ne postoji »po sebi«, već uvijek »za nas«). Taj »uvid« zapravo nije nikakvo otkriće, jer je spoznaja o nerazlučivoj povezanosti estetskog akta i predmeta bila jasna još Baumgartenu, osnivaču estetike. To, dakako, Hartmann dobro zna. Ali, on u estetskom aktu razlikuje dvije vrste zora (prvog i drugog reda). Dvojakost zorova dade se objasniti čisto »prirodnim stavom« da se u promatranju estetskog objekta, osim ovog realno postojećeg zora, javlja i onaj drugi, i r e a l n i, koji postoji tek po nama, ali ipak nije neovisan o predmetu, koji nije »čist produkt mašte«, već »izazvan osjetilnom strukturom viđenog«. Kao i estetski akt, tako i estetski predmet ima dva plana: prednji plan (Vordergrund) i zadnji plan (Hintergrund), koja su (kao i zorovi prvog i drugog reda) međusobno nerazlučivo povezana. (Ideja o slojevitoj strukturi estetskog predmeta nije nova — u odnosu na samoga Hartmanna. — Ona je »dovedena« iz njegova učenja o slojevitoj strukturi realnog svijeta. Svijet se — po Hartmannu je svijet ukupnost, cjelina bića — izgrađuje u četiri glavna sloja: anorgansko, organsko, duševno i duhovno. U svakom se biću mogu razlikovati jedan, dva, tri ili četiri sloja. Na primjer, čovjek kao materijalno, organsko, duševno i duhovno biće četvoroslojna je tvorba.)

Takva je Hartmannova shema strukture i načina bivstvovanja lijepog. »Lepo je dvostruki predmet — kaže Hartmann — pa ipak u jednome, kao jedan jedinstven predmet. — Ono je realan predmet i zato je dato čulima, ali se na to ne svodi; ono je isto toliko i sasvim