

NEOSKOLASTIČKA ESTETIKA U DOBA HRVATSKE MODERNE I SECESIJE

ZLATKO POSAVAC

Institut za filozofiju, Zagreb

UDK 111.852
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 30. 11. 2004.

6. poglavlje projekta:

POJAM LJEPOTE I UMJETNOSTI U HRVATSKOJ NEOSKOLASTICI

A. Historiografski kontekst i problem periodizacije

a.

Početak 20. stoljeća djelima Antuna Bauera i Josipa Stadlera za hrvatsku je kulturu i njen misaoni svijet u potpunosti dovršeno formiranje i etabliranje neoskolastičkog smjera filozofije hrvatskim jezikom. Neoskolastička filozofska misao nastoji se kroz to aktivirati ne samo na religijsko-teološkom planu nego i na ostalim područjima života uključujući također estetičku sferu, što podrazumijeva i područje umjetnosti odnosno svih grana umjetničkog stvaranja. O tome se u enciklici *Aetherni patris* nalazi eksplicitno poticanje gdje u njenom završnom dijelu papa Leon XIII. kaže: »Napokon moraju se sve ljudske znanosti unaprijed nadati uspjehu, te si obećavati veoma veliku korist od one obnove filozofijskih disciplina, koje smo si mi uzeli za zadaću. Jer od filozofije navikle su liepe umjetnosti kao od mjerodavne mudrosti posuđivati zdrav postupak i pravi način u svom radu te iz nje kao zajedničkog životnog vrela svoj duh crpsti: činjenica je neprestanim iskustvom razjašnjena, da su slobodne znanosti stajale u najvišem cvietu, kada se nije diralo u čast filozofije i kada je njezin sud bio mudar; a opet, da su zanemarivane i propadale, kada je filozofija pala te pomiešana bila s bludnjama i budalaštinama.«¹

¹ *Okružnica nj. svetosti pape Leona XIII.* na svekolike patrijarhe, primase, nadbiskupe i biskupe katoličkog svijeta koji stoje u milosti i obećanju s apostolskom stolicom, *o obnovi kršćanske filozofije po duhu angjeoskoga učitelja Tome Akvinca u katoličkih školah*, Katolički list, Zagreb, 2. listopada 1879, broj 40, str. 314.

Zainteresiranost kršćansko-katoličke filozofije za umjetnost i znanost nije nikakva povijesna novina, ni za hrvatsku ni za europsko-zapadnjačku filozofijsku historiografiju. Tek što za moderno doba prilagođuje nove impulse. Poslije razdoblja renesanse, primjerice, na estetičkom je planu impozantna u tom smislu paradigma traktat fra Matije Frkića (Matthaeus Ferchius Veglensis, Krk 1583 – Padova 1669) pod naslovom *Osservazione sopra il Goffredo del Signor Torquato Tasso*, Padova 1642². Za istu povijesnu epohu baroknog protureformacijskog doba karakterističan je na planu likovne umjetnosti primjer slavnog talijanskog Frkićevog suvremenika Pietra da Cortona, pravim imenom Pietro Erretini (Cortona kod Arezza 1596–1669), slikara glasovite freske na stropu palače Barberini, koji u srodnom duhu Frkićevih književnih razmatranja zajedno s jednim teologom (!) piše *Traktat o slikarstvu*³. Spomenute rasprave ovdje treba naravno vidjeti kao profiliranu crtu svoga vremena i sad nisu navedene radi nekih (iako mogućih) manje povijesnih, a više historiografskih analogija s ovdje razmatranom temom. Bilo je važno podsjetiti na to da taj i takav kompleks problema naprosto postoji u perspektivi filozofijske i estetičke historiografije s tim što navlastito valja upozoriti na okolnost da Frkić svojim širokim dijapazonom kritičkog osvrta na Tassov ep iz horizonta svog svjetonazora i duha epohe, nije imao u središtu razmatranja, kako jasno ističe Ljerka Schiffler, »filozofsko-estetsku tematiku, ni osnove Tassove poetologije«. Frkić, naime, svoje djelo, uvažavajući, ali ne raspravljajući estetičko-poetikološki aspekt, nije pisao s namjerom da bi »optužio Tassa«, nego da bi, kako sam kaže na str. 272, potaknuo plemenite umove na traganje za povijesnom istinom, smatrajući pri tome da je Tasso »*il poeta ingegnossissimo* apparisce dotto conoscitore del parere de gli Alessandrei filosofi e de' sapere del Christiani Theologi«, i to stoga jer je i Tassovu epu, kao uostalom i svim umjetnostima, jedan od bitnih ciljeva pružiti užitek i zadovoljstvo, dakako »časno zadovoljstvo«, »piacere onesto«⁴

Kada pak ističemo kako je etabliranje neoskolastičkog smjera u obzoru hrvatske kulture završeno *početkom 20. stoljeća*, onda kroz prizmu kronološkijske tehničke orijentacije odmah iskrsava godina 1900. kao brojna oznaka

² »U nas je – tj. u Hrvata – sve do danas ostalo neproučeno, stoga i nevrednovano Frkićevo djelo *Opažanja o Tassovu Goffredu* kojim se Frkić upisuje u hrvatsku i u europsku književnu povijest i kritiku«. Navod prema Ljerka SCHIFFLER, *Matija Frkić, tumač i kritičar Tassa*, Prilozi za istraživanja hrvatske filozofske baštine, časopis u izdanju Instituta za filozofiju, Zagreb, XXXI / 1995, broj 41–42, str. 85. Prikazom Frkićeva djela Ljerka Schiffler uz otkrivački napor obavlja i prikazbenu korekturu kao važnu filozofijsko interpretativnu informaciju. – Sada prošireno u novoizšloj knjizi Ljerka SCHIFFLER, *Vetera et nova* s podnaslovom *Hrvatska filozofija u europskom obzoru*, Biblioteka Filozofska istraživanja, knjiga 124, Izdanje Hrvatskog filozofskog društva, Zagreb 2004, str. 194–222.

³ HAUSER, Arnold, *Socijalna historija književnosti*, Beograd

⁴ SCHIFFLER, Ljerka, Prilozi... str. 102, 100, 90.

koju dakako treba uzeti fleksibilno u već historiografski prihvaćenom izrazu »oko 1900« jer povijesno vrijeme naprosto, kao što u filozofiji dobro znamo, nije matematički puko »brojivo« kalendarski-konvencionalno vrijeme. Ali uporabu »brojnih« oznaka godinâ nije moguće izostaviti, pa ju stoga ne valja diskvalifikativno unaprijed smatrati nepotrebnom ili »zastarjelom« prije nego se vidi na koji je način historiografski korištena. Valja ju smatrati kao nužnu orijentacijsku pomoć za koju tek ne smijemo pogrješnom porabom (ili zlorabom) dopustiti dezorijentaciju i teške zablude, ni mistifikacije i manipulacije, jer povijesna »razgraničenja« većih ili manjih *razdoblja* iskazuju, otkrivaju ili skrivaju, posebice još i deformiraju njihovu epohalnu bit i smisao, otkrivaju ono temeljno povijesno povijesti kao karaktera označenog razdoblja. Biti »netočan«, »neprecizan« ili promašiti povijesnu bit i karakter epohe koja ulazi u historiografsko-hermeneutički horizont, otud znači promašiti odnosno svjesno ili nesvjesno krivo interpretirati epohi supripadnu povijesnu zbilju i sve njene fenomene. Numeričke pak oznake dijakronijskih razgraničenja dakako ne znače mehaničke, »sjekirrom« odsječene dionice, nego i opet podrazumijevaju, njemački rečeno, ono »um« (=oko) s prelijevanjima, postupnim pretapanjima i preklapanjima te nizom sinkronijskih, no i dijakronijskih katkad vrlo dugih trajanja. Za ono u Hrvatskoj i unutar srednjoeuropske povijesno-filozofijske odnosno kulturne i umjetničke sfere »um 1900« odavno je akceptirana, iako ne i dosljedno korektno provedena historiografski, primarno za književnost i likovne umjetnosti, a onda i za sve druge umjetnosti, kao i ostale kulturološke i povijesne fenomene, oznaka *hrvatska Moderna*, zajedno s komponentom ovdje naslovom apostrofirane *Secesije* u razdoblju od 1890. do 1910. kao gornje granice.

Već je ranije napomenuto kako se glavna filozofijska djela Bauera i Stadlera javljaju za hrvatsku historiografiju naprosto kalendarskim datumima u razdoblju koje nosi ustaljeno i akceptirano terminološko značenje *hrvatska Moderna*, i to je naprosto faktografijsko-historiografski podatak, »činjenica«. Situiranje u povijesno vrijeme. Za epohalno datiranje, oblikovanje i etabliranje neoskolastike isto je tako nezaobilazna i neporeciva činjenica da je neoskolastika kao neotomizam institucionalno i javno ne samo na vjerskim učilištima nego i na zagrebačkom (svjetovnom) sveučilištu inaugurirana i oficijalno instalirana, kako je u tijeku ovih izlaganja upozoreno, već 1891. godina, dakle na samom početku razdoblja *hrvatske Moderne* za koju je i to, zajedno s nizom činjenica i pojava, izrazitije ili manje izrazito na području svih grana umjetnosti uz epohi konstitutivne i supripadne kritičke i estetičke misli, također bio jedan povijesni *novum*, povijesno nešto novo i, uvjetno rečeno, »moderno« (izostavljajući metodološki konzekventno, iako ne bismo ni tu morali, probleme »teološkog«, apologetskog »modernizma«).

Potrebno je podsjetiti na to da je vrlo energično, ali ne sa skučenim i uskim horizontom, neoskolastičku neotomističku filozofiju u duhu preporuka pape Leona XIII. i enciklike *Aetherni patris* promovirao ordinarius i dekan Bogoslovnog fakulteta dr. Ivan BUJANOVIĆ (1852–1927) u svom »govoru izrečenom dne 5. studenog 1891. kod instalacije Rektora za školsku godinu 1891./92. u kraljevskom *hrvatskom* sveučilištu Franje Josipa I. u Zagrebu«. Rektorski je govor izrečen *hrvatskim jezikom* na zagrebačkom *hrvatskom* sveučilištu, koje taj atribut nosi slobodno i službeno u vrijeme bana Khuena Hedervaryja, dakle naziv, ime, koje će poslije »ishlapiti« da se više nikada ne pojavi tijekom 20. stoljeća ni za prve ni za druge Jugoslavije, što samo upozorava na okolnost i objašnjava zašto se toliko uporno grofa Khuena uvijek iznova nastoji učiniti »zloglasnim« iako se baš u njegovo vrijeme, nakon Hrvatsko-ugarske nagodbe, Zagreb naglo razvio, a pod Khuenovom upravom upravo i pojavila hrvatska Moderna. Bujanović je o uspostavi, tj. povratku filozofiji tomizma, podsjetimo, rekao: »Ne treba se bojati riječi: natrag. Ta je riječ ovdje, gdje se istina traži posve umjesna i opravdana. ... Počimaju tu potrebu priznavati i *moderne škole*, kada se u zdvojnosti radi podpune nesposobnosti današnje filozofije natrag ogledaju i zovu: natrag. Naturalisti na usta Rousseau-a savjetuju: natrag u prirodu. Idealističke škole u sav glas viču: natrag do Kanta! Ali time neće biti ništa polučeno. Priroda ne može odgovoriti na pitanja izvan granica prirodnih pojava; Kantova filozofija vodi do skepticizma, tog najvećeg neprijatelja svake znanosti. Mora se daklem sve dotle natrag, dok se ne dođe do čvrstog temelja... A to je filozofija kršćanske davnine, kojoj je glavni pobornik sv. Thoma! Natrag daklem do sv. Thome. Njegova filozofija ista je, što ju je Sokrat prikazao, a Platon i Aristotel razvio... (itd., itd.) Ta filozofija i ona jedina daje siguran odgovor na najglavnija životna pitanja čovječanstva...« što postaje time »službeno učenje Crkve«.⁵ A s obzirom na ostala područja Bujanović prenosi papine misli namijenjene katoličkoj mladeži: »Ako mladi ljudi proučavaju znanost, Crkva podupire napredak svih znanosti; ako se bave lijepom knjigom, ona je

⁵ BUJANOVIĆ, dr. Ivan, *govor nastupajućeg rektora*, drugi dio samostalne tiskovne publikacije pod naslovom *Govori izrečeni dne 5. studenoga 1891. kod instalacije rektora za školsku godinu 1891./92. u kraljevskom hrvatskom sveučilištu Franje Josipa I. u Zagrebu*, Zagreb, Tisak dioničke tiskare 1891, str. 43. Cijeli govor otisnut je na stranicama 15 do 59. Ne treba previdjeti Bujanovićevo pozivanje (makar i polemično) na neokantovce, a ni citiranje Brentana; od neoskolastičara se poziva na spis kojemu je autor dr. A. STÖCKL pod naslovom *Das Christentum und die grossen Fragen der Gegenwart* – što na svoj način pokazuje, uz čvrsto apologetsko zastupanje jednog filozofijskog smjera, informiranost o dijelu suvremene filozofije. Nije k tome na odmet upozoriti da u svom govoru spominje hrvatske filozofe odnosno znanstvenike Boškovića i Getaldića, u čemu treba vidjeti pozitivne odjeke Markovićeve rektorskog govora iz 1882. godine čiji se apel, upravo proučavanje hrvatskih filozofa minulih stoljeća, počinje realizirati također svršetkom 19. stoljeća, dakle u doba hrvatske Moderne.

uvijek književnost unapređivala; ako se pripravljaju za umjetnost ona je sve grane umjetnosti svojim duhom zadojila i pod okrilje uzela« pa u tom smislu Bujanović izriče poznati *vivat crescat floreat* za »hrvatsko sveučilište«.⁶

Na različite je načine moguće interpretativno kvalificirati Bujanovićev eruditivni, a mjestimice apologetski polemičan govor. Možemo biti kritični spram stanovitih njegovih prosudbi nekih velikih imena povijesti filozofije Zapada, što ju enciklopedijski sažeto izlaže »Rektorsrede« Ivana Bujanovića 1891. godine. Ali historiografski ostaje neprijeporno da se instalacijskim rektorskim govorom Bujanovićevim i u svjetovnom (a ne samo vjerskom) hrvatskom visokom učilištu oficijalno i javno time promovirala i etablirala neoskolastička filozofija. Pri tome se datum odnosno godina kronologijski posve poklapa s početkom epohe povijesno i historiografski označene kao *hrvatska Moderna*. Dakle u vrijeme »oko 1900«, što znači razdoblje od 1890. do 1910. godine, jer svako znatno drugačije numeričko i kronologijsko datiranje početka srednjoeuropske i hrvatske Moderne znači već desetljećima nedostatan razumijevanje povijesti, historiografski promašaj ili uporni povijesni falsifikat.

b.

Nije ovdje mjesto za *opširno* izlaganje i argumentiranje kako *hrvatska Moderna*, koja podrazumijeva pojave »nove umjetnosti«, *započinje* godinom 1890-om, relevantnom upravo za srednjoeuropske fenomene, ali ne bez šireg europskog i zapadnjačkog planetarnog karaktera, s posebnim, za hrvatsku sferu, metaforički rečeno »faktorom proporcionalnosti i koeficijentom specifičnosti«. Zasad je nužno samo fiksirati početak, premda ćemo se problemu »razgraničenja epohe« morati, barem načelno posvetiti dodatno, jer se inače intendirani povijesni fenomeni naprosto »razlijevaju« i gube smislenu uporišta interpretacije, a interpretatori brljaju i brbljaju baš svašta.

Ukratko dakle dvije-tri o inicijalnim fenomenima. Ovdje, kao granična oznaka početka, podjednako za bečko-austrijsko i njemačko jezično područje kao i za pojavu hrvatske Moderne od nepredvidivog značenja bijaše Herman Bahr i, posebice, njegov tekst *die Überwindung des Naturalismus* iz 1891. godine, koji svojim naslovom jasno kaže o čemu je riječ. U Zagrebu se 1891. održala *Velika jubilarna gospodarska izložba hrvatsko-slavonskog gospodarskog društva* kao »najsajjnija zagrebačka predstava« (Igor Gostl) uz koju je vezan niz važnih kulturnih i umjetničkih zbivanja, uključujući također ni-

⁶ BUJANOVIĆ, op. cit., str. 58. Zagreb, 1891.

malo zanemarivu, i eksponatima i autorima brojnu, izložbu likovnih umjetnosti (koju se historiografski prešućuje i »preskače« kao i važnu izložbu iz 1894–1895. godine, a napose još i budimpeštansku »milenijsku« izložbu), na osnovi čega će jedan od ideologa hrvatske Moderne, znatno prije organiziranog »skandala« s Hrvatskim salonom iz 1898, dakle upravo Milivoj DEŽMAN-IVANOV 1896. godine napisati da je za Hrvatsku *novi »pokret« u slikarstvu počeo nekako oko 1891. godine.*⁷ To što Dežman tvrdi nije teško ni danas argumentirati dijakronijskim kontraponiranjem velikih formata »uljepšanog realizma« reprezentativnog, atraktivnog i vrlo solidnog tipičnog slikarstva 19. stoljeća münchenske lenbachovske, a ne bečke provincijencije Nikole Mašića (Otočac 1852–1902) kao što su primjerice *Gušćarica* (1881) i *Savska idila* (sad već i fizički, a ne samo historiografski prikrivanih) spram novog i sasvim drugačijeg poimanja temâ »iz narodnog« (nacionalnog, hrvatskog) života podjednako koncipiranih s narodnom nošnjom, ali slikanih posve novim i drugačijim načinom, kao što vidimo na jednoj od rijetkih slika sačuvanih iz toga vremena pod naslovom *Slavonac runi kukuruz* (1891) Menci Clementa Crnčića (rođen u Bruchu na Muri 1865, živio do 1930).⁸

Za područje književnosti argumenti su i povijesne »činjenice«, »fakti«, također plauzibilni, a evidentno brojni. Spomenuti je letimice da graničnost jasno izriču prvi stihovi pjesme *Gospodskom kastoru* S. S. Kranjčevića, objavljene 1891. gdje se doslovce kaže »drugčiji danas treba Apolo«. Na području proze prva pripovijetka *Misao na vječnost* Janka Leskovara također iz 1891. pripada introdukciji književne Moderne, a nikako ne stilsko-tematskom sklopu realizma ili naturalizma. Već je na drugome mjestu autor ovog teksta naglasio kako ulazak u javni umjetničko-književno-kritički život Hrvatske 1892. godine Antuna Gustava Matoša znači ono povijesno mjesto koje ni u kakvom nagađanju kronologijski ne može biti podvođeno ni pod koje drugo razdoblje ili stilski karakterizirano umjetničko djelovanje nego upravo pod epohalnu povijesnu dionicu označenu kao hrvatska Moderna, što se dogodilo iste godine kada je talentom skromniji, ali ne zato i beznačajni pjesnik Hugo Badalić uredio i u izdanju Matice hrvatske objavio po svom značenju

⁷ DEŽMAN, Milivoj, *O hrvatskom slikarstvu*, Obzor, Zagreb 1896, broj 243.

⁸ O toj temi kao i epohalnom historiografskom razgraničenju 1890–1910. vidjeti raspravu *Teorijsko-historiografska problematizacija hrvatske likovne umjetnosti na razmeđu 19. i 20. stoljeća*, Peristil, Zagreb XXXII / 1988–89, broj 45–50; čitano na 5. kongresu Saveza Društva povjesničara umjetnosti SFR Jugoslavije. Također osim nekih tekstova o slikaru Miroslavu Kraljević vidjeti Zlatko POSAVAC *Menci Clement Crnčić – slikar hrvatske Moderne* u tjedniku *Glasnik HDZ-a*, Zagreb, 28. XII. 1999–25. I. 1991. (u četiri nastavka). – Dodatno i navlastito još treba dijakronijski kontraponirati »historijsko«, historicističko (»realističko«!) slikarstvo koje po narudžbi J. J. Strossmayera slika Franjo SALGHETTI-DRIOLI (rođen u Zadru 1811, umro 1877) spam »historijskog slikarstva« i tema iz hrvatske povijesti *kako ih kasnije, u doba hrvatske moderne, slika Oton IVEKOVIĆ* (Klanjec 1869–Zagreb 1939).

dalekosežnu *Antologiju hrvatskog pjesništva*, koja primjereno modernom formiranju pojma nacije definitivno prekida s praksom jugoslavenskih (Sladović i Macun) ili hrvatsko-srpskih antologija poezije (Šenoa).⁹

c.

U zacrtanom »kontekstu« ostaje odgovoriti na pitanje koje se nameće samo po sebi: ima li podudarnost datuma introdukcije s čak institucionalnim etabliranjem u svjetovno visoko školstvo *neoskolastike hrvatskim jezikom* doista neke povijesno zbiljske, realne smislene sprege s početkom i bujnim razvitkom umjetničkih zbivanja i smjerova što ih imenuje zajednički naziv hrvatska Moderna i uopće Moderna? Ili je to samo kronološka slučajnost, budući da su na umjetnička zbivanja – ako ne govorimo o umjetničkim nego teorijsko-filozofijskim poticajima – utjecala kao podloga i pozadina poznata imena europske filozofije drugačijih orijentacija, poput Nietzschea, Schopenhauera, Simmela, Jerusalema, E. von Hartmana, Macha, Jodla i niza različitih istaknutih imena pozitivizma, evolucionizma te napose psihologizma? Psihologizam pak prekida s herbartizmom. Wundt, Volkelt, Lips. Plus neokantovci! Također i mislioci duhovnoznanstvene filozofije i filozofije života (*Lebesphilosophie*), te napokon uz idealističku filozofiju i pragmatizma različite forme materijalizma (Haeckel npr.), pa i filozofije Marxa i Engelsa? Tako se na primjer Jakša Čedomil poimence pozivao na Tainea, Šegvić na Carlylea, Matoš na Emersona (!), Ljudevit Dvorniković na Spencera. Pitamo dakle za utjecajnost u sklopu Moderne o filozofskoj struji što ju je svojim rektorskim govorom najavio Bujanović, a ozbiljena je u djelima Bauera i Stadlera. To je specifično historiografsko pitanje. Ili još jednom drugim riječima: ima li uopće smislenog i činjeničnog opravdanja filozofiju neoskolastike i njenu estetiku s različitim kritičkim odnosno publicističkim derivatima dovoditi u svezu s fenomenima i umjetničkom povijesnom zbiljom koja sebe naziva Modernom?

Koliko god se o tome malo, često vrlo negativno mislilo i govorilo, kako u filozofijsko-estetičkim krugovima (od rijetkih su iznimaka Morpurgo-Tagliabue), tako navlastito još u historiografijama svih grana umjetnosti (osim nekih specijalističkih tema), u skladu s presumptivno istaknutim naslovom ovog razmatranja, eksplicite ovdje odgovaramo pozitivnom tvrdnjom na postavljena pitanja. Naime, ne samo da je istraživanje i ekspliciranje navede-

⁹ O istom problemu s ekstenzivnijim pristupom vijdeti u knjizi Zlatko POSAVAC *Arnold kao estetičar – u kontekstu kontroverza hrvatske Moderne*, uvodno poglavlje *Fin de siècle, la belle époque i pluralizam »izama« hrvatske Moderne*, Biblioteka Filozofska istraživanja, knjiga 102, u izdanju Hrvatskog filozofskog društva, Zagreb, 1996.

noga odnosa potrebno nego je nužno upravo zato jer su ti aspekti zane-mareni, a uz apriorne stavove o konzervativizmu neoskolastike zbog traženja uporišta unatrag u srednjovjekovnoj filozofiji ti su stavovi prečesto toliko pristrano jednostrani, odlazeći u tome tako daleko da se »previdaju« notorne i evidentne činjenice. Rješenja, interpretacije i ocjene mogu biti raznoliki, no nije dopustivo prešućivati činjenice pa »na temelju« tog prešućivanja iskrivljavati povijesnu zbilju iskrivljujući historiografije kako filozofijsko-estetičke, tako i historiografije svih grana umjetnosti, s njihovim djelima, teorijama te napokon interpretativno-vrijednosnom i kritičkom praksom. Postulat »opravdanja« istraživanja i uočavanja zbiljske sprege skolastičko-neoskolastičke estetike s modernom umjetnosti i u modernoj umjetnosti, odnosno u razdoblju Moderne i Secesije, demonstrirat ćemo pomoću dva snažna primjera iz europsko-svjetskog i hrvatskog književnopovijesnog arsenala.

Za europski kontekst vratit ćemo se sada na u ovom istraživanju već spomenuti primjer Jamesa Joycea i njegova prvog romana u hrvatskome prijevodu poznatog kao *Mladost umjetnika* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*). Završetak romana sastoji se od neke vrsti dnevnčkih bilježaka tijekom ožujka i travnja fikcionalno datirajući tekst kao završen u Dublinu 1904, s tim da znamo kako je svršetak pisanja romana stvarno datiran u Trstu 1914, a tiskan i objavljen zapravo tek 1916. godine. Literarna datacija dakle prema prvoj navedenoj godini situirana je u samo središte i puni napon Moderne.

U petom dijelu romana započinje Stephen, glavni lik romana i alter ego autora, raspredati odgovore na pitanja: »Što je umjetnost. Što je ljepota koju ona izražava?« Stephen naime u razgovoru počinje s tezom: »Umjetnost je ljudska volja da se stvar i duh oblikuju u estetsku svrhu«, na što će njegov sugovornik i prijatelj Lynch reći: »Ako već moram slušati tvoju filozofiju o estetici, onda mi barem daj još jednu cigaretu« ...Stephen mu pruži kutiju cigareta. Lynch uzme posljednju što je preostala i reče jednostavno:

– A sada nastavi!

– Toma Akvinski – poče tumačiti Stephen – kaže da je lijepo sve ono što nam kad gledamo pobuđuje ugodnost.

Lynch kimnu glavom.

– Sjećam se – reče. – *Pulchra sunt quae visa placent*.

– On upotrebljava riječ *visa* – nastavi Stephen – a time misli sve estetske aprehenzije, bilo okom, sluhom ili po nekom drugom načinu doživljavanja« (itd., itd.).¹⁰

¹⁰ JOYCE, James, *Mladost umjetnika*, ovdje citirano prema prijevodu Stanislava ŠIMIĆA u izdanju Grafičkog zavoda Hrvatske, Zagreb 1982. (edicija koja je autoru ovih redaka trenutno pri ruci), str. 192–193.

U romanu je doslovno citirano kako Akvinski kaže: »*Ad pluchritudinem tria requintur: integritas, consonantia, claritas*«, s tim da se Stephen posebno zadržava na tumačenju riječi *claritas* zaključujući: »jasnoća o kojoj on, Akvinski, govori jest skolastička *quidditas, bitnost* stvari. To najviše svojstvo umjetnik osjeća tek kad je estetsku sliku koncipirao u svojoj imaginaciji«. ¹¹

Bez obzira na to što će se završni akordi romana suho i kratko javiti kao teze u stanovitom smislu antitetičke s prethodnom eksplikacijom i tumačenjem estetike Tome Akvinca, izvan svake je sumnje da jedan od najznamenitijih svjetskih pisaca i njegovo danas respektirano kao jedno od najprominentnijih djela razmeđa 19. i 20. stoljeća, dakle vremena u kojem se javlja »nova umjetnost«, odnosno razdoblje zapadnjačke kulture koje za srednjoeuropsku verziju dobiva ime Moderna, ozbiljno raspravlja o estetičkim načelima sv. Tome unutar književnog teksta, koji je dijelom za Joycea, znamo, autobiografskog karaktera, pa je podjednako i fikcionalna i povijesna zbilja i nazočnost estetike koja je misaono polazno pozitivno aktivirana neoskolastikom. O tome su, kako već rekosmo, napisane brojne rasprave i studije, a knjiga *James Joyce i Toma Akvinski* (originalno *Joyce and Aquinas*) kojoj je autor William T. Noon (prvo izdanje 1957, copyright by Yale University Press) prevedena je i na hrvatski (Nakladni zavod Globus, Zagreb 2001). Treba li evidentnije argumentacije o aktivnoj nazočnosti neoskolastičkog poimanja lijepog i umjetnosti u odnosu prema modernoj umjetnosti (uz vice versa) za europsko-svjetski kontekst? – doista može biti samo još retoričko pitanje. Ostaje dakle navesti argument opravdanja od ranga za kontekst hrvatske kulture i umjetnosti.

U hrvatskoj književnosti eksplicitan književni dokument s osviještenom aktivnom relacijom neoskolastički odnosno tomistički fundiranog poimanja ljepote i umjetnosti spram drugih pogleda povijesno nastalih novih estetičkih uvjerenja u doba hrvatske Moderne, a navlastito još secesije, naći ćemo u sažetoj, ali reprezentativnoj formi kod Miroslava Krleže. Ne u njegovim esejima i polemikama, (gdje također govori o tome) nego, ni manje ni više, u drami *Gospoda Glembajevi*; napisanoj odnosno publiciranoj doduše 1928. godine, ali s radnjom i atmosferom smještenim u vrijeme »kada je umirala hrvatska Moderna« (što je podnaslov jednom drugom, ranijem, Krležinom djelu). Sva tri čina drame *Gospoda Glembajevi* odvijaju se u jednoj noći »kasnog ljeta, godinu dana prije Rata 1914.–1918.«, dakle zapravo 1913. godine, gdje su problemi razumijevanja umjetnosti Moderne i eksplicite Secesije u odnosu spram neoskolastike izloženi introduktivno tijekom prvog čina: stavljeni su na pozornicu kao salonska konverzacija autentičnog visokog zagrebačkog društvenog sloja.

¹¹ JOYCE, James, *Mladost umjetnika*, citirano izdanje, str. 197–198 i dalje.

Kontekstualno je jaka nazočnost K. u. K. Monarhije, a okolnost što je zbivanje datirano 1913, dakle već izvan, tj. poslije orijentacijske gornje granice Moderne, dakle poslije 1910, ništa ne mijenja na relevantnosti i karakteru tematike, a ni povijesno mjesto teme. Imamo naime na umu da je to pogled iz Krležine perspektive i vremena u kojem je nastala drama. Razgovor se vodi o slikarstvu s estetičkim komentarima povodom nekih objecka slika i doktora filozofije Leona Glembaya uz portret sestre Angelice (rođene Zygmuntowicz Beatrice) i komentara Fabriczyja starijeg te dr. theol. et phil. Alojzija Silberbrandta.

Fabriczy, govoreći o portretu (časne) sestre Angelike, smatra da je to »ein Prachtwerk« i ujedno postavlja pitanje velečasnom Silberbrandtu: »A vi, gospodine doktore, što kažete vi zu diesem chef-d'oeuvre?« A Silberbrandt odgovara: »*Pulchrum autem dictatur id, cuius ipsa apprehensio placet*, kako je rekao sveti Toma, illustrissime! Kad bih baš smio da primijetim svoje, naravno, potpuno nemjerodavno mišljenje, ne bih mogao da ne fiksiram da mi se taj portret pričinja, za jednu nijansu možda, ali ipak: malo suviše mondenim! Ali stvara sama po sebi naravno da je genijalna.«¹² Fabriczy: »*Jeder Zeit ihre Kunst, mein'ich!* Ako je jedno vrijeme mondeno, i slike treba da su mondene! *L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes!* So mein'ich...«¹³ A kad Leone kaže da o portretu ima loše mišljenje, govoreći kako je razumljivo što Beatrice, tj. sestra Angelika sebe ne prepoznaje na slici zato jer je to naprosto loše i trećerazredno slikarstvo, dr. phil. et theol. Silberbrandt će prokomentirati »*Omnis ars naturae imitatio est!* A nema sumnje, ova slika prikazuje barunicu vrlo vjerno, onakvom kakva je bila barunica prije deset godina, razumije se.

¹² KRLEŽA, Miroslav, *Gospoda Glembajevi*, drama u tri čina, 1928; citirano prema PSHK, Miroslav Krleža, IV, (Drame), knjiga 94, Zagreb 1973, priredio Ivo FRANGEŠ. Dijelovi teksta iz prvog čina, str. 200–203. – Zu diesem chef-d'oeuvre? = o ovom remek-djelu? Prijevod citata iz sv. Tome glasi: »A lijepim neka se nazove ono što se pri samom zamjećivanju sviđa«. (To je isti tekst što ga iz Tome citira James Joyce u romanu *Mladost umjetika*, op. Z. P.).

¹³ Fabriczy, kao čovjek visokog društva pokazuje kako je upućen u »europski kontekst« svoga doba i kako je »in«; on apostrofira samo prvi dio glasovite secesijske formule koja u bilješki edicije PSHK nije nadopunjena i nije prevedena precizno: *Svako doba ima svoju umjetnost, mislim ja!* Izvorno načelo secesije u potpunosti glasi: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!* (svakom) vremenu njegova umjetnost, a umjetnosti njena sloboda! – Francuski tekst u prijevodu PSHK, str. 200 kaže: »umjetnina je određena cjelokupnošću stanja duhovnih i moralnih (običajnih!) vrijednosti koje ju okružuju«; prijevod s francuskog shvaćen doslovnije varijantno bi glasio: »umjetničko djelo je uvjetovano jednim sklopom (ili eventualno: skupom) koji je zapravo opće stanje duha i pratećih običaja«; vrlo vjerojatno citat ili parafraza H. Tainea, čija je *Filozofija umjetnosti* u vrijeme Moderne 1895. prevedena hrvatskim jezikom i objavljena u časopisu »Vijenac«. Ipak svoj stav Fabriczy relativizira suzdržljivom njemačkom frazom *so mein'ich! Aber, allerding, ich versteh nicht viel davon!* = *Tako mislim! Ali, uostalom, ja se mnogo ne razumijem u to!* – op. cit., l. c.

A da sestra Angelika sama sebe ne prepoznaje to nije kriv portret nego to što ona danas nije više ona od prije deset godina! Da! Ali sliku treba suditi potpuno nezavisno od onih lica koja su na platnu prikazana, barem tako uči estetika. A po jednom objektivnom estetskom kriteriju, svi su uslovi za jednu harmoničku ljepotu tu: *metriotes kai simmetria!* Ja se dakle ne bih nikako mogao složiti u vašem sudu s Vama, izvinite, gospodine doktore...¹⁴ Leone će vehementno uzvratiti da ga se u njegovom mišljenju ne tiču nikakvi autoriteti, pa ni »sveti Toma sa svojim *imitatio naturae*«, ali će ga Silberbrandt korektivno prekinuti riječima: »Pardon, to je Seneka, gospodine doktore«. Međutim Leone se na daje smesti nastavljajući svoju kontratiradu: »Svejedno: Seneka ili sveti Toma ili The Graphic! Trebali biste da znate da je problem suvremenog slikarstva udaljen od Seneke i The Graphic dvije hiljade godina! Da! A ovo što vi izrezujete neke citate iz starih crkvenih knjiga te ih lijepite kao markice kamo spadaju i ne spadaju, to je patristička filozofija možda, ali s estetikom i slikarskom kulturom to nema nikakve veze!«. No Silberbrandt ostaje konzekventan: »Vi ste katkada i suviše autoritarni u svojim tezama, godine doktore! Ja dopuštam da se ja u slikarstvo ne razumijem kao vi, jer vi ste bili u Firenci tri godine na akademiji i u Parizu, ako se ne varam, i konačno i sami slikate, da, ali konačno imati svoje mnijenje, to je stvar savjesti: ja pod ljepotom razumijem jednu višu harmoniju u estetsko-religioznom smislu onako kako je to odredio Biedermann u svojoj studiji *Über die chrichtlichen Dogmen: Erhebung des Menschen, als unendlichen Naturalbedingtheit zur Freiheit über sie in einer unendlichen Abhängigkeit*.¹⁵ Leone će nakon toga polemički rezignirano: »Što, kako, molim ja Vas? Die einige endliche Naturbedingtheit und Freiheit über die endliche in einer unendlichen – ja od toga nisam ni slova razumio! Kakav Seneka i engleski dvor i Ferenzy und christliche Dogmen?...« (itd., itd.).

Kao što kod Jamesa Joycea roman *Mladost umjetnika* dokumentira živu aktualnost neotomističkih teza na razmeđu 19. i 20. stoljeća, tako je i Krležina drama *Gospoda Glembayevi* eksplicitni argument za nazočnost neoskolastičko-tomističkog poimanja estetičkih problema u Hrvatskoj za vrijeme Moderne. Kod Joycea Dublin, kod Krleže Zagreb. Postoji doduše stanovita razlika u pristupu. Joyce akceptira Tomine teze kao prihvatljivo izlazište, zapravo kao stanovito utemeljenje, ali koje za cjelovito rješenje nije dostatno.

¹⁴ Prema Silberbrandtu latinski citat *omnes ars naturae imitatio est!*: »svaka umjetnost je imitacija prirode«. PSHK, Krleža IV, knj. 943, 1973, str. 201.

¹⁵ Prema Silberbrandtu: BIEDERMANN, *Über die christlichen Dogmen*; naslov u prijevodu glasi *O kršćanskim dogmama*; a tekst: »Uzdizanje čovjeka kao beskrajnog duha iz njegove vlastite konačne ovisnosti o prirodi k slobodi povrh nje (tj. uvjetovanosti prirodom) u nekoj beskonačnoj ovisnosti«. KREŽA, op. cit., str. 202.

Zato Stephen, alias James Joyce, kaže »MacAlister nazvao bi moju estetsku teoriju primijenjenim Akvincem. U ovom dijelu filozofije o estetici (to jest učenju o karakteru *estetske aprehenzije* kao *relacije senzibilnoga*, odnosno senzitivnoga, gdje se očituju *sva potrebna svojstva ljepote*) Toma Akvinski će uvijek biti moj vođa. Ali kad dospijemo fenomenima umjetničkog začeca, potrebna mi je nova reprodukcija, potrebna mi je nova terminologija i novo osobno iskustvo.«¹⁶ Kod Krleže nema takvog prihvaćanja i tek se može pretpostaviti kako je aktant njegovih vlastitih pogleda barem indirektno Leone, dok Tomine teze u potpunosti zastupa doktor filozofije i teologije, velečasni Silberbrandt, spram kojeg se i osobno kao i spram Tominih teza Leone odnosi polemički. Ali cijela dionica teksta, nesumnjivo je dokument *o aktivnoj nazočnosti neotomističkog estetičkog nazora u doba hrvatske Moderne* budući da se radnja drame zbiva u Zagrebu 1913. godine (jer Krleža, kao još i danas mnogi obrazovani ljudi te historiografi specijalisti, drži – dakako s nepravom i neopravdano – kako hrvatska Moderna traje do 1914. ili čak – još neopravdanije – sve do 1918. godine).

Razlika u godinama nastanak i objavljivanja djela Joycea i Krleže, kao i kronološko situiranje radnje, ne umanjuje sugestiju o živoj i aktivnoj nazočnosti tomističkih filozofijsko-estetičkih pogleda upravo u doba Moderne, koje epohalno povijesno nužno razgraničujemo kao interval s numeričkim razgraničenjem od 1890. do 1910. godine. Ni fikcionalni, a ni »znanstveno faktografski« karakter tekstova također ne umanjuje »dokumentarnost« spomenutih djela, budući da su oba pisca, oba umjetnika pisane riječi, svjesno zbivanje projicirali na istu povijesnu epohu.

U slučaju Krleže za hrvatsku je kulturnu i estetičko-filozofijsku povijest potrebna posebna objecka: važno je konfrontirati se s nerijetkim pokušajima da se cijeli smisljeni kompleks »glembajevštine« i »Glembayevskog salona« negira kao puko literarno fabuliranje, doslovno kao literarna fikcija, gotovo »bajka«, izmišljotina, kojoj u hrvatskoj povijesnoj zbilji ne korensopdira ništa realno: u Hrvatskoj nije bilo nikakvih Glembayeva, ni feudalno-plemenitaških ni financijskih magnata, nikakvog takvog, čak ni zagrebačkog ili »agramerskog« »visokog društva« i njegovih salona, niti takvih intelektualnih i estetskih preokupacija, sa ili bez egzistencijalnih životnih zapleta – sve je to Krleža »izmislio«! Literatura radi literature. Obnovile su se takve nekadašnje »tračerske« tvrdnje opet nedavno pri komentiranju Vrdoljakovih filmova, među kojima Vrdoljakov film prema Krležinoj drami nije baš ni najlošije ispričana priča o Glembajevima – koja, po Zvonimiru Berkoviću,

¹⁶ JOYCE, James, *Mladost umjetnika*, ranije citirano izdanje u prijevodu Stanislava Šimića, Zagreb 1982, str. 195.

ne dostiže višu društvenu, intelektualnu i estetičku razinu, a ni razinu Krležine imaginacije, jer »realističkom« naracijom želi prikazati ono čega realno nije bilo, ni u Zagrebu ni u Hrvatskoj.¹⁷ Berkovićeve invective preko Vrdoljaka cilja na omalovažavanje Krleže i, dakako, hrvatske kulturne i političke povijesti. Berković »ne primjećuje« čak ni magistralnu realizaciju »role« Ignjata Glembaya (Tonko Lonza!), jednu od nenadmašivih među svim dosadašnjim. Govoreći tako s vrlo problematičnog »povišenog« mjesta Berković ne vidi da *Vrdoljak ne falsificira Krležu*, kao što to čine recimo neke druge kazališne i filmske »prerade«, »režije« i dopune (!) Krležinih tekstova, nego da samo interpretativno teško kulturološki griješi dopuštajući da se u filmu vidi što je Leone kao slikar slikao, što nikako nitko u Hrvatskoj, a ni u Austro-Ugarskoj Monarhiji nije mogao slikati 1913. godine; Berković, zajedno s Vrdoljakom, dakako ne razabire Vrdoljakovu zabludu što prikazuje velečasnog Silberbrandta kao nedovršenog, zbunjenog, provincijalnog fratarskog klerika, umjesto respektabilno reprezentativno uistinu kao doktora teologije i filozofije s obrazovanjem i manirima visokog crkvenog dostojanstvenika. Nije pri tome riječ o afirmaciji ovog ili onog Krležina stava nego nam je stalo do digniteta njegovog opusa, u kojem su *Glembajevi* podjednako dokument visoke umjetničke, književne i estetske vrijednosti kao i fikcionalni dokument o zbiljskoj kulturno-problematskoj i sociološkoj nazočnosti onoga o čemu je u toj fikcionalnosti riječ. Berković nažalost slabo poznaje i procjenjuje sredinu o kojoj govori i u kojoj živi, jer je danas malo povjesničara umjetnosti koji ne bi znali kako primjerice samo u Zagrebu, Osijeku i Rijeci, o Trstu da i ne govorimo, baš u doba secesije, dakle Glembajevih, zajedno s arhitekturom »raste raskoš buržoaskog, bankarskog i industrijskog društva«.¹⁸

¹⁷ Negaciju izriče Zvonimir BERKOVIĆ za dnevnik *Novi list*, Rijeka, novine od 01. kolovoza 2004, godište LVII, broj 18.293, nedjeljni prilog *Mediterran*, godina X. / 2004, broj 481, str. 22–23.

¹⁸ MAROEVIĆ, Ivo, *Tragom secesije*, podnaslov: *slučajna šetnja zagrebačkim ulicama*, revija »15 dana«, glavni i odgovorni urednik Slavko KOVAČ, Zagreb XVII / 1974, dvobroj 4–5, str. 20, članak u rubrici *Stranac u svom gradu*. Punihi trideset godina prije Berkovićeve opservacije. Maroević o secesiji tada nije pisao ni problematski ni vrijednosno-interpretativno, čak je izbjegavao nexus historiografske artikulacije, nego je samo deskriptivno (afirmativno!) upozoravao na reprezentativno postojanje zagrebačke arhitekture naslovom označenog stila i vremena. Osim toga Maroević opisuje samo dio zagrebačkog Donjeg grada u kojem ne spominje mnoge raskošne palače i zgrade prethodnog razdoblja historicizma, kao ni sve ono iz obaju razdoblja, uključujući kurije i vile sjeverno od Ilice, Vlaške i Maksimirske ulice. Protiv Berkovićeve mnijenja stoji konstatacija Jasne GALJER na temelju vlastitih osvjedočenja i predradnji drugih autora kada kaže da »vile u narodnom stilu« »krajem 19. stoljeća niču na Josipovcu i Tuškancu po uzoru na otmjena bečka cotage predgrađa s raskošnom ladanjskom arhitekturom«. *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868.–1951*, Zagreb 2000, str. 32. Ne bi bilo teško nabrojati – što nećemo – barem deset poznatih obitelji u Zagrebu suvremenih Glembajevima položajem, obrazovanjem i bogatstvom usporedivih s protagonistima drame.

Nije nepoznato, uostalom, kako se Krleža i osobno i u svojim tekstovima negativno relacionirao spram određenih crkvenih krugova, no isto tako nije nepoznato da se odnosio negativno spram secesije (u estetičko-umjetničkom značenju) kao i mnogih »modernista« hrvatske Moderne. Čak i bez obzira na to kako se mi odredili spram takva Krležina općeg stava (s kojim se u nečemu i trebamo i možemo, a u nizu stvari i ne trebamo i ne možemo složiti) taj njegov negativni stav i opet je samo još jedan afirmativni dokument više o zbiljskom i živom postojanju problema, što nam je ovdje važno s obzirom na estetičke fenomene i povijesnu epohu koju za hrvatsku književnost i zapravo generalno hrvatsku kulturnu i umjetničku historiografiju nominiramo kao Moderna. Uostalom, nije također nepoznato da je Krleža, ako i nije kao u kritičkoj i esejističkoj publicistici nominirao pojence ljude i pojave, u fikcionalnoj prozi često pisao svoje »fabule«, kako je sada postala moda »stručno« se izražavati, »s ključem«. Javna je tajna da je *Banket u Blitvi* pisan »s ključem«: da je Barutanski zapravo kralj Aleksandar Karadorđević, da je Mužikovski Stjepan Radić, da je »blitvo-blatvijski kompleks« srpsko-hrvatsko pitanje; da je u *Zastavama* Kamilu Emerički sam autor, da je Guta zapravo August Cesarec itd., itd. Stoga ne bi bilo teško pogoditi na koga je mogao aludirati stvarajući fikcionalni dramski lik s imenom i titulama Silberbandta u *Glembajevima*, što naravno nije ovdje naš posao. Ali pri tome dakako valja napomenuti da zasigurno Krleža u osobi Silberbandta nije imao isti »model« kao u noveli *Mlada misa Alojzija Tičeka*, no da je također jednako sigurno kako u drami *Gospoda Glembajevi* zajedno s Krležom imamo pred očima povijesno realni svijet Zagreba, odnosno srednjoeuropske Hrvatske s ljudima i fenomenima, stvarima i pojavama za nas relevantnog razdoblja historiografsko-terminološki označenog kao Moderna inkluzive i sve ono što se još uvijek difuzno i nejasno, kod Krleže negativno, a tek odnedavno s pozitivnim historiografskim predznakom, imenuje Secesija.

Budući da u hrvatskoj historiografiji uopće nikad i, koliko znamo, nigdje nije konkretno razmatrana kompleksnost relacijâ povijesne pojave neotomističke misaono-filozofijske komponente s obzirom na estetički eho kako se javljao s konkretnim pogledima vezanim eksplicite uz povijesno događanje i umjetničko-estetske fenomene označene kao Moderna i secesija, te budući da u hrvatskoj historiografiji čak i bez te relacije na novonastalu aktivnost neotomizma vlada otužna konfuzija porabe termina i periodizacijskih zahvata, moramo načelno raspraviti značenje i dosege oznake povijesnog razgraničenja *razdoblja* odnosno *epohe* Moderne zajedno s pojavom secesije, kada se, uz ostale teorijske, kritičke i filozofijsko-estetičke nazore, direktno ili indirektno pojavljuje i etablirano neoskolastičko neotomističko stajalište. Postulat je reverzibilan jer u Hrvatskoj neotomizam prije i onaj poslije

razdoblja hrvatske Moderne nije bio isti kao u doba Moderne; i zato je posao razgraničenja ovdje dodatno neizbježan.

d.

Nedavna zagrebačka izložba *Secesija u Hrvatskoj* izazvala je veliko zanimanje kako stručne tako i široke publike. Popraćena je pozamašnim korisnim katalogom s korisnim obiljem koloriranih reprodukcija, no ni taj katalog, a ni razmjerno znatan broj proteklog desetljeća u Hrvatskoj objavljenih pretencioznih knjiga s istom ili srodnom tematikom nije rezultirao adekvatnim tekstualnim (»stručnim« »znanstvenim«) razjašnjenjima, niti je respektirao neke već odavno iskristalizirane nove interpretativne spoznaje o epohi hrvatske Moderne i Secesije.¹⁹ Tematika koju ovdje razmatramo, s obzirom na teoriju ili autore, ili nije ni dotaknuta, ili se uvijek iznova ponavlja predodžbe ustajalih nebuloza. Nerijetko su to puke zablude, nepoznavanje i nerazumijevanje fenomena, no i uporne mistifikacije ili čak falsifikati. Od vremena pak proteklih završnih desetljeća 20. stoljeća kada je na svim područjima i razinama kritike i historiografije svih grana umjetnosti, pa dakako i filozofije s estetikom uvedena pojmovno-terminološka konfrontacija *Moder-na-postmoderna* stvari su se dodatno komplicirale.

S obzirom na interpretaciju i proučavanje srednjoeuropskog fenomena Moderne »oko 1900.« tako je primjerice, praćeno institucijom autoriteta, nažalost, s upravo nevjerojatnom lakoćom izrečena jedna za nas neprihvatljiva tvrdnja profesora Viktora Žmegača. On doduše zna kako »inflatorna uporaba naziva kao što su 'secesija', 'art nouveau', 'jungendstil' i drugi«²⁰ zamučuje neke temeljne činjenice u interpretiranju stila i epohe na prijelazu 19. u 20. stoljeće, ali zato iznosi nevjerojatnu tvrdnju kako u »bistrenju

¹⁹ Katalog *izložbe* održane u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu 15. 12. 2003.–31. 03. 2004. objavljen je pod naslovom *Secesija u Hrvatskoj*; koncepcija projekta i autor uvodnog solidnog teksta s nekoliko za hrvatsku povijest umjetnosti važnih inovativnih razgovijetnih i neospornih teza Vladimir MALEKOVIĆ (kao ravnatelj MUO nažalost nije osobno priveo kraju zamisao projekta ne doživjevši otvorenje izložbe). Po svom karakteru izložba je imala očito kao inspirativne srodne velike izložbe u Beču 1985. *Traum und Wirklichkeit, Wien 1870–1930*, zatim u Graffeneggu 1987. *Das Zeitalter Kaiser Franz Josepha* i Veneciji u Palazzo Grassi 1984. paralelno uz Venecijski bijenale pod naslovom *Le arti a Vienna dalla secesione alla caduta dell' impero Asburgico*. Također još i *Kunst in Wien um 1900. – die andere Seite*, Schloss Halbturn 1987. O dvije od tri navedene izložbe vidjeti prikaze Zlatko POSAVAC, *Stara ka–und–ka Monarhija u doba moderniteta – povodom izložbe Doba cara Franje Josipa iz zagrebačke perspektive*, revija »15 dana«, Zagreb XXX / 1987, broj 8, str. 30–35.

²⁰ ŽMEGAČ, Viktor, *Duh impresionizma i secesije*, podnaslov *Hrvatska moderna*, Zagreb, L-biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, prvo izdanja 1993; citirano prema »drugom proširenom izdanju«, Zagreb 1997, str. 103.

vidika još je najmanje problema u vezi sa nazivljem, iako se gotovo u svakoj europskoj zemlji udomaćio drugačiji naziv«; i nakon toga kod Žmegača slijedi 5 (slovima: pet) redaka nabiranja tih različitih naziva.²¹ Nu ta nedefiniranost i množina termina ipak stvara neprilike budući da se i profesoru Žmegaču pri toj erudicijskoj paradi dogodila neodrživa nepreciznost jer bez potrebnog objašnjenja tvrdi kako je među tim nazivima »jedan od – do sada nespomenutih – naziva ‘art decoratif’ (ili art déco)«. ²² Naime, neodrživ je ovaj »ili«; ako i jest za secesiju i niz aspekata Moderne u cjelini točno da im je bitnom bila uz »stilizaciju« još upravo i komponenta *dekorativnosti*, pa otud i naziv art décoratif (ne u shvaćanju tradicionalnog poetičkog pojma *decorum*), to ipak nije dopustiv onaj »ili art déco« budući da je pod istom sintagmom zapravo riječ o jednom posve drugom, novom i kasnijem slavnom stilu 20-ih godina 20. stoljeća Europe i Sjedinjenih Američkih Država (United States of America), pri čemu i uz upravo besramno europsko nepoznavanje (čak ignoriranje) američke povijesti umjetnosti (jednako neugodno i u Hrvatskoj), danas ipak gotovo svatko zna kako su građeni u stilu art déco svjetski poznati najmarkantniji neboderi New Yorka *Empire State Building* 1928–31. i *Chrysler Building* 1929–1930, a skromnije, ali ne manje reprezentativno *The Eastern Building* u Los Angelesu (1929).²³ Zbog tog smatramo respektabilnom i za temu obvezujućom introduktivnu objeckiiju Vladimira Malekovića koji kaže: »Budući da je cjelovito i znanstveno utemeljeno razmatranje secesije u Hrvatskoj počelo tek nedavno, valjalo bi postaviti neka pitanja oko kojih još postoje prijepori... Prvo od tih pitanja je terminološko određenje pojma *secesija*...«. ²⁴

Problemi naziva i termina s obzirom na razdoblje umjetnosti, njene teorije i historiografije, kao i estetike, s obzirom na određenje sadržaja, orijen-

²¹ ŽMEGAČ, Viktor, op. cit., str. 93. – Na stranama 112 i 114 profesor Žmegač nabrojiti će k tome niz »interpretatora« u Hrvatskoj fenomena secesije i Moderne jedino ne spominjući autore i naslove izvorno promotivno inovativnih relevantnih tekstova vezanih za problem.

²² ŽMEGAČ, Viktor, op. cit., str. 101.

²³ JENCKS, Charles, *Skyscraper – Skycities*, Rizzoli international publication NY 1980. (printid in Hong Kong). Vidjeti također Paul MAENTZ, *Art Deco*, Verlag M. Dumont Schauberg, Köln 1974. Knjiga P. MAENTZA nije prihvatljiva u svim svojim izvodima, navlastito jer razvlači »fenomen« od 1920. do 1940. i brka različite fenomene, ali upozorava na izvor i izložbu u Parizu, te sadrži reprodukcije, važne, a manje poznate. Naravno da postoje posebne knjige s naslovom *Art Deco u Americi*, pa ukoliko se slijede povijesne konsekvence što ih ima *art deco* poslije »dvadesetih« u »tridesetim« godinama 20. stoljeća (dakako uz niz drugih novih fenomena), onda je zasigurno najreprezentativniji primjer *Rockefellerov Centar* u New Yorku (1931–1940); vidi JENCKS, pod br. 72–74, str. 66–67. To je ista fondacija uz čiju je pomoć sagrađen *Dom narodnog zdravlja* u Zagrebu, Rockefellerova ulica!

²⁴ MALEKOVIĆ, Vladimir, *Secesija u hrvatskoj likovnoj umjetnosti*, uvodni tekst za veliki katalog izložbe *Secesija u Hrvatskoj*, održane u Zagrebu od 15. prosinca 2003. do 31. ožujka 2004, str. 9, stupac prvi.

tacije kao i periodizacije u smislu razabiranja »povijesnog situiranja« nisu puki formalizam ni za problematiku načelno uopće, ni za konkretno »razvrstavanje« i vrednovanje djela bilo koje umjetnosti, a posebno ne ukoliko spram njih treba relacionirati pojavu neotomistički obojenih estetičkih nazora i za to vrijeme aktualnih teorijsko-kritičkih odnošaja (Katoličke) crkve respective pojedinih njenih predstavnika spram kritike i teorije umjetnosti odnosno umjetnosti same. Ni netom spomenuta u vrijeme oko 1900. tada još daleka za nas Amerika nije tek neka bizarna ekstemporacija ili dosjetka, nego također upozorenje kako za kulturnu povijest Hrvatske relacija spram SAD baš u doba Moderne postaje intenzivnija, što navlastito valja istaknuti s obzirom na neistražene aspekte ovdje tematiziranog razdoblja i umjetnosti: u to naime doba istaknuti umjetnici – prije Ivana Meštrovića i Maksimilijana Vanke – odlaze u Ameriku. Godine 1902. slikari Bela Csikos-Sessia i Robert Auer, a putovao je kasnije tamo osim Tresića-Pavičića i Oton Iveković (*Iverje s puta po Americi*, Vienac 1911), te jedva u Hrvatskoj poznat, a zapravo sjajan slikarski talenat Ivan Benković (umro u Chicagu 1918).

Važno je nadalje opetovano upozoriti na to da se ne smije i ne može ni vremenski ni smisleno izjednačiti kao podudarne nazive *Secesija* i *Moderna*, kao ni *secesija* i *art nouveau*, osobito ukoliko se nazivlje »internacionalizira«. Kada je autor ovih razmatranja za hrvatsku historiografiju induktivnom pozitivnom pristupu razmatranja teme prije četiri desetljeća stavio naslov *Nova umjetnost zagrebačke Secesije*, onda to nije značilo izjednačavanje termina, nego je to tada bio modus kojim se jedino moglo na temelju vlastitih uvida, no i već tada postojećih afirmativnih knjiga Europe i Amerike, u Hrvatskoj za secesiju inaugurirati pozitivan pristup.²⁵

Pod nazivom *hrvatska Moderna* prije svega u sklopu srednjoeuropskih zbivanja, no istodobno i europskih i svjetskih, razumijevamo kao nadređeni pojam *samosvojno povijesno epohalno razdoblje* umjetničkih i estetičkih pojava od *oko 1890. do oko 1910.* – što je najbliže (ali ne identično) Flakerovoj kategoriji stilskih formacija – s tim da Moderna nije jednoznačno stilski određena jednim stilom (i inkluzive samo vlastitim dijakronijskim i sinkronijskim antitezama i njihovim »protusvijetovima«), nego predstavlja *specifično povijesno strukturiran pluralizam stilskih strujanja*, dakle *pluralizam »iz-*

²⁵ POSAVAC, Zlatko, *Nova umjetnost zagrebačke secesije*, revija »15 dana«, Zagreb XVII / 1974, dvobroj 4–5, str. 6–12; u istom broju iste 1974. godine također Zlatko POSAVAC: *Likovna oprema knjiga u doba secesije*, str. 13–18; također isti autor: *Grafička oprema knjiga u doba »secesije«*. *O prvim pojavama i autorima*, Grafoimpeks (novinski format) Zagreb IV (1981, broj 14–15, str. 24–25. Kako se ne bi mislilo da je »secesija« kao stil fenomen jedino prepoznatljiv u likovnoj umjetnosti, vidjeti posebno i dodatno (isti autor): »Secesija« u književnosti, podnaslov *O jednoj specifičnoj komponenti (hrvatske) Moderne* Odjek, Sarajevo XXXIV / 1981, broj 12, 15–30. jun, str. 6–8 (novinski format).

ma«, od kojih *secesija*, ukoliko se pod tom riječi ne podrazumijeva sociološki, nego stilsko-estetički fenomen (Jugendstil, art nouveau), čini zaista novu, nu ipak samo jednu od najkarakterističnijih stilski izdiferenciranih struja, postavši naziv samo tom razdoblju pripadnog izma u pluralizmu izama epohe.

Navedeno je definiranje Moderne kao fenomena i razdoblja ovdje nužno jer jedino distanciranjem spram u hrvatskoj historiografiji uvriježenih, ponavljanih, nekritički uobičajenih, a pogrešnih – mirno smijemo reći – *predodžbi o epohi Moderne*, možemo doći do autentičnijih i adekvatnih, za hrvatsku historiografiju potrebnih istinitijih uvida i odrednica, uglavnom sad u srednjoeuropskim, pa i u europskim i svjetskim razmjerima već prihvaćenih.

Razmotrimo neke implikacije. Primjerice Krešimir Nemeć kaže: »Pod pojmom 'moderna' podrazumijeva se razdoblje novije hrvatske književnosti koje karakterizira ubrzano smjenjivanje stilskih pravaca i poetičkih opredjeljenja te njihova sinkronizacijska brojnost. Termin valja shvatiti i kao zbirnu nadređenu oznaku za različite literarne smjerove na prijelazu 19. u 20. stoljeća, kao što su simbolizam, impresionizam, naturalizam, dekadencija, estetizam. Danas se sve češće za taj splet književnih -izama rabi i termin *secesija*. – Trajanje razdoblja moderne u hrvatskoj književnosti određuje se obično na približno dva desetljeća, s graničnim godinama 1895. i 1914. Obje godine povezane su s događajima koji ne pripadaju području književnosti, ali koji su imali presudan utjecaj na hrvatske literarne tijekove.«²⁶

Na prvi mah je vidljivo kako određenje profesora Krešimira Nemeća proturječi ne samo novijem i točnijem uvidu Vladimira Malekovića nego i ranijim, upravo na njegovoj katedri akceptiranoj spoznaji da hrvatska (književna) Moderna počinje barem već 1891. s novelom Janka Leskovara *Misao na vječnost* i s prvijencima, dakle s pojavom u povijesti hrvatske književnosti prvim književnim radovima Gustava Matoša 1892. godine (npr. kod Ive Franješa i Miroslava Šicela). Pripovijest Janka Leskovara *Katastrofa* datirana je također 1892. Godina 1895. oduzima perodizacijski neutemeljeno u epohi Moderne hrvatskoj književnosti, a kako znamo i likovnoj umjetnosti legitimitet (za Malekovića npr. evidentno) ranijim pojavama. Oduzima za hrvatsku Modernu pet prvih razvojnih godina. Pola desetljeća. Moderna pri tome nije naprosto »zbirna oznaka« različitih smjerova; nije, kako tvrdi Nemeć, aditivna ni u sinkronijskom ni dijakornijskom smislu, i ne karakterizira ju nikakvo »ubrzano smjenjivanje stilskih pravaca«; jer je »akceleracija« (što zapravo nije sretan termin) povijesnih događaja generalna pojava modernog

²⁶ NEMEC, Krešimir – BOBINAC, Marijan, *Bečka i hrvatska Moderna: poticaji i paralele*, u knjizi *Fin de siècle Zagreb–Beč*, uredio Damir BARBARIĆ, Školska knjiga, Zagreb 1997, str. 84.

doba uopće, u Hrvatskoj i razdoblja neposredno prije Moderne, a ne samo razmeđa 19. i 20. stoljeća. No dakako i poslije! Moderna nije, nadalje, ni »jedinstvo suprotnosti«, u tradiciji simplifikacije hegelijansko-marksističkog pojma, što nije rijedak postupak u »naših« autora, budući da se primišljenu filozofijsku formulaciju *coincidentia oppositorum* ovdje može primjenjivati samo, da tako kažemo, metaforički. Stoga je prazna konstrukcija i natega razvlačenje nekakvih »protusvjetova« Moderne. I onih u pluralu! *Pluralizam* se Moderne ne smije ni reducirati na termin »polimorfnosti« jer je riječ o povijesnoj svojevrsno *strukturiranoj* zbilji različitih estetičko-stilskih umjetničkih usmjerenja, pri čemu *struktura* (Vanja Sutlić bi rekao sklop) ovdje nije, naravno, nit može biti, toliko mršav, tanak i neupotrebljiv termin kao u (uvjetno rečeno francuskom) strukturalizmu, ali ni u onim ranijim i kasnijim formama »strukturalizma« drugih jezičnih sfera istočne i zapadne Europe.²⁷

Za istinski uvid u povijesni horizont hrvatske *Moderne* (kao i njenih srednjoeuropskih pa i zapadnoeuropskih korelativa uopće) važna je u ovom razmatranju i njena tzv. »gornja granica«, to jest epohalna »dovršenost« razdoblja i početka novih epohalnih zbivanja, nakon čega nastupa razdoblje za koje distinktivno predlažemo (a dijelom je već i u porabi) termin *modernizam* (ili u pluralu *modernizmi*). To je također načelan problem, a u ovom razmatranju podjednako je važan radi artikulacije zbivanja s obzirom na povijesni tijek razvitka perzistencije neoskolastike. U europskom kontekstu, kada 1920. godine Jacques Maritain, filozof koji je ušao u neoskolastiku

²⁷ O inicijalnom konceptu pluralizma za povijest hrvatske književnosti (a i ostalih umjetnosti) vidjeti Zlatko POSAVAC: *Moderna kao interpretativna tema*, podnaslov *O pluralizmu »izama«*; Republika, Zagreb XXXVI / 1980, broj 6, str. 540–556. *Nemo propheta in patria*. Teorijsko-historiografska interpretacija i spoznaja o *pluralizmu izama* razdoblja Moderne promišljena je i eksplicirana u Hrvatskoj prije nego u europskoj stručnoj literaturi. Što se ta činjenica prešućuje, frazeološki termin *pluralizma* upotrebljava bez objašnjenja pravog smisla – i često sasvim pogrešno! – ne služi na čast »znanstvenim« historiografima odnosno »interpretatorima« svih grana hrvatske umjetnosti. Koncept je sustavno razvijen u doktorskoj disertaciji pod naslovom *Corpus teza hrvatske Moderne* branjene na Filozofskom fakultetu Zagrebačkog sveučilišta 1980. godine s mjestimičnim prilagodbama situaciji. Danas međutim temeljni uvid ulazi u normalnu porabu njemačkog jezičnog područja: »Pluralizam je rezultat i jedna od bitnih oznaka razdoblja« Moderne; Vidjeti *Predgovor* Ingo LEISS und Hermann STADLER: *Wege in die Moderne 1890–1918, Deutsche Literaturgeschichte*, Band 8, 3. Auflage, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2004, prvo izdanje 1997. U istoj knjizi: »Die vielen Ismen der Zeit eignen sich wenig dazu, ein Ordnungsprinzip zu gewinnen.« (Seite 6) Zatim još na drugome mjestu: »Die Kritik am Naturalismus wird zum Ausgangspunkt nachezu aller literarischen Strömungen um die Jahrhundertwende, die nicht immer ganz neuen Wege aber liefen trotz mancher Übereinstimmung in unterschiedliche Richtungen. Dabai gibt es kaum ein Nacheinander, *Pluralismus* Wird zu einem Hauptkennzeichen des Zeitabschnitt« (op. cit., p. 54). S tim da s naše strane dodajemo kako je *pluralizam* oznaka epohe koja važi za sve umjetnosti odnosno umjetničke grane, a ne samo za književnost, pri čemu nije riječ o pukoj analogiji, te o čemu moraju voditi računa sva kritička i historiografska odnosno teorijsko-estetička razmatranja.

nakon što je u Parizu slušao Bergsona (jednog od tipičnih i dakako utjecajnih filozofa Moderne) i u Heidelbergu Hansa Drischa, dakle kada je Maritain objavio svoje za neoskolastiku važno djelo *Art et scolastique* (čak bez obzira na to je li informacija o recentnom prijevodu tog djela na hrvatski apokrifna ili ne), poimanja estetička tad za svoju suvremenost imaju (ili nemaju) relaciju prema modernizmu, a Moderna je povijesno (ne samo kronološki) već »iza«, s tim da je bila, postala i ostala povijesnim izlazištem kako za nove oblike teorije, tako i umjetnosti. Sve to dakako važi također i za neoskolastičku i za »svjetovnu«, »laičku« kritiku, teoriju i estetiku koja se mora suočiti s problemima povijesnih epohalnih razgraničenja.

Otvorenost problema 1999. je konkretno informativno tematizirala u svom referatu Andrea Zlatar pod naslovom *Moderna – pitanje periodizacije* gdje korektno dotaknuvši u naslovu drugog poglavlja distinkciju *moderna* i *modernizam* zapravo ipak suženom selekcijom opisuje »situaciju na terenu hrvatske književnosti« taksativno navodeći »rješenja« i opet samo nekolicine, a ne svih za temu relevantnih autora. Nažalost polazeći od pogrešno shvaćenog pitanja te od pretpostavke da je »i u slučaju materijala književne moderne periodizacija neizostavljivo načelo sređivanja činjenica« navodeći kao »krunski argument« citat kako »za razliku od datuma, razdoblja nisu činjenice« (Malcom Bradbury), ona evidentno uopće i ne dopire do ozbiljnih, teorijskih, a posebno ne pak estetičko-filozofijskih problema.²⁸ Naime, budući da periodizacija, zapravo nije, kako to želi Vladimir Biti, a s njim i Andrea Zlatar, »tehnika« ni »radni instrument«, a ni »načelo sređivanja činjenica«, jer svaka periodizacija već pretpostavlja koliko-toliko »sređene« činjenice da bi se o njima uopće raspravljalo u dimenziji vremenitosti, to i ne iznenađuje što se Andrea Zlatar ne odnosi kritički spram promašenih datacija »gornje granice Moderne« koja se besmisleno razvlači kao topljeni sir do 1914, pa do 1916. i napokon čak do 1918. godine. Zbog tog »razvlačenja« u glavama nekih autora još i danas čak *fin de siècle* 19. stoljeća traje sve do 1918. godine 20. stoljeća, što je naprosto nešto kao *contradictio in adiecto*: razdoblje poslije 1900. i kad kalendarske godine u periodizacijskom smislu najnormalnije ne shvaćamo kao »tvrdo« sjekirom odsječeno razgraničenje, ipak nije faktografski svršetak devetnaestoga, nego *početak* 20. stoljeća. Zato premda je u slučaju »frazе« *fin de siècle* (19. stoljeća!) riječ je o pojmu koji je determinatorno srodan s Modernom, to ona ipak ne može nadomjestiti ni ime ni kompleks označavanih fenomenâ koje obuhvaća Moderna. U svim

²⁸ ZLATAR, Andrea, *Moderna – pitanje periodizacije*, objavljeno na prvome mjestu u knjizi *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova II, *Moderna*, Književni krug, Split 2000, citirana mjesta str. 8, str. 10 i str. 11.

tim primjerima problem povijesnosti odnosno filozofije i fenomenologije povijesti nije ni naslućen.

Problemi »pluralizma izama« i periodizacijskih razgraničenja u smislu povijesno-epohalnih artikulacija *nisu samo književno* historiografski problem, nego se tiču i drugih područja umjetnosti. Zato se valjda njime ne opterećuje primjerice Slobodan Prosperov Novak kad u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* objavljenoj u izdanju Golden Marketinga u Zagrebu 2003. na 700 (slovima: sedam stotina) stranica priča »priču o književnosti što su je na tlu Hrvatske, ali i u drugim zemljama stvorili Hrvati«. Obavio je on »dijakronijsku klasifikaciju književnog materijala« – rekla bi Andrea Zlata – u samo četiri »književna razdoblja, epohe, doba«: »od Bašćanske ploče do danas«!

Povijesni fenomen razdoblja Moderne s razmeđa stoljeća »rastopio« se kod Prosperova Novaka i teško ga je identificirati, kao što je to teško i u povijesti hrvatske *glazbe*, odnosno u tzv. muzikologiji, iako primjerice Stanislav Tuksar vrlo kritično piše raspravu *Za i protiv Hanslicka* gdje osim naslovne teme, koja načelno i nije tipičan problem razdoblja hrvatske Moderne, prikazuje s mnogo faktografije *Glazbenu teoriju i praksu Zagreba od 1890. do 1918.* kao razdoblje koje »najjače karakterizira proces postupne pluralizacije kompozitorskih i općih glazbeno-kulturnih interesa i glazbene produkcije«. ²⁹ Nigdje međutim ne govori o kvalifikatima diferenciranog razdoblja hrvatske Moderne, tako da i ne spominje najreprezentativniji časopis Moderne *Život*, u kojem je između ostalog objavljena i studija Milana Marjanovića o Nietzscheu, što ne može biti bez interesa za muzikologiju, kao što nema spomena ni o Srećku Albiniju i o njegovom baš u tom časopisu modernista i secesionista objavljenom manifestnom članku *Za hrvatsku glazbu* u kojem je prva rečenica vrlo kritička: »Dok sve grane umjetnosti napreduju, glazba nekako zaostaje«. ³⁰ Stvar neće biti slučajna budući da istom piscu pri »kronologijskoj klasifikaciji građe« u knjizi pod naslovom *Kratka povijest hrvatske glazbe* po-

²⁹ TUKSAR, Stanislav, *Za i protiv Hanslicka; Glazbena teorija i praksa u Zagrebu od 1890. do 1918;* rasprava objavljena u knjizi *Fin de siècle Zagreb-Beč*, priredio Damir BARBARIĆ, edicija Školske knjige, Zagreb 1997, str. 175. – Poznata Hanslickova knjiga *O muzički lijepom* izašla je prvi put 1854. godine u jednoj sasvim drugačijoj povijesnoj konstelaciji. Puni naslov izvornika glasi: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, III. Ausgabe 1865. Hanslickov problem dakle nije izvorno pitanje Moderne; ali kad se u vrijeme Moderne aktualizira, on dobiva uz izvorne stanovite inovativne, drugačije konotacije kao svojevrsni plus; nešto kao »prirast« svog smislenog bitka, ukoliko nam je dopušteno slobodno parafrazirati termin koji koristi Hans Georg GADAMER.

³⁰ ALBINI, Srećko, *Za hrvatsku glazbu*, časopis *Život*, 1900, knjiga prva: siječanj-lipanj (broj 1!, za siječanj), str. 16. – Ipak se ne može samo tek tako »preskočiti« autora svojedobno u europskim i srednjoeuropskim razmjerima popularne operete *Barun Trenk*, koja se uporno i često izvodila u Zagrebu još niz godine poslije Drugog svjetskog rata.

sebnog razdoblja Moderne uopće nema jer se, vjerovali ili ne, u 19. stoljeću *razdoblje romantizma* proteže od 1830. do 1916. godine! Ali se zato kao sljedeći naslov pojavljuje *Razdoblje moderne i stilova 20. stoljeća!?* Poslije 1916. godine!³¹

O Albiniji hrvatska glazbena historiografija i muzikologija može misliti na različite načine, ali je nesporno da su ga pripadnici hrvatske Moderne i urednici časopisa *Život* smatrali »svojim« kad su objavili njegovo mišljenje i razmatranje o njima suvremenoj hrvatskoj glazbi, o njenom stanju i zadaćama. Tekst je objavljen u prvom broju prvoga godišta *Života*, gdje su objavljeni prilozi Kranjčevića, Matoša, Vojnovića, Begovića, Dežmana i Viktora Kovačića. Objaviše Albiniju dodatno i note uglazbljenih stihova *Oproštaj* na riječi Stjepana Miletića, tad već renomiranog kazališnog čovjeka. Pri tome ne treba misliti kako se onda u Zagrebu i Hrvatskoj nije znalo tko su i što su (europski odnosno svjetski) *glazbeni modernisti!* Pišući 1911. o prazvedbi Bersine opere *Oganj* A. G. Matoš kritički će ocijeniti djelo u kojem je »orkestralni dio mnogo sjajnije no vokalni dio. Bersa je prije svega simfoničar... *Oganj* je uspjeliji kao simfonija no kao opera. Neke partije (ouvertira, pa cijeli III. čin) su upravo nenatkriljivo orkestrirane pored sve djelomične fragmentarnosti... Umjetnička vrijednost *Ognja* je dakle neosporna. To je u stvari prva umjetnička opera visokog i *modernog stila* koju stvori Hrvat. Ali ta umjetnina nažalost nije hrvatska umjetnina i to bi joj bila najveća zamjerka. Muzika je doduše umjetnost internacionalna, ali nema dobre muzike a da nije skroz naskroz nacionalna. Richard Strauss, Debussy, Puccini, Musorgski: svi ti *modernisti* su čisti nacionalisti. Kod *Ognja* je tekst njemački, a glazba – recimo – socijalistična. Bersina muzika je anacionalna, a to znači da nije baš originalna«. ³² Sam pak Albini među novijim skladateljima distinktivno razlikuje one koji su »veristi«.

³¹ TUKSAR, Stanislav, *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Matica hrvatska, Posebna izdanja, urednik Nedjeljko FABRIO, glavna urednica Jelena HEKMAN, Zagreb 2000, *Razdoblje romantizma od oko 1830.–1916.* (str. 87–122) i *Razdoblje moderne i stilova 20. stoljeća 1916.–2000;* str. 113 i dalje.

³² MATOŠ, Antun Gustav, *Premijera: Oganj*, Hrvatska sloboda, Zagreb, godište IV, broj 10, od 13.01.1911., str. 2–3; poslije u *Djelima AGM*, knjiga XIV, 1940 (priredio Julije BENEŠIĆ, str. 80–83; ovdje citirano prema *Sabranim djelima AGM-a*, Zagreb 1973, svezak X, *Theatralia i O glazbi*, str. 272, kurzivi u citatu Z. P. Dio Matoševih tekstova o glazbi priredio je za *Sabrana djela* Lovro Županović komentirajući na str. 397 kako je Bersinim *Ognjem* »još tijekom Zajčeva razdoblja – inaugurirana hrvatska glazbena Moderna« smatrajući da je Matoš bio – preoštara. Budući da je Bersino djelo završeno, dakako, prije prazvedbe, Županović je tvrdio da je to glazbeno djelo »prvo u kojem je jedan (suvremeni) hrvatski glazbenik progovorio tonovima na tada aktualan europski glazbeni način«, što je pak sa strane Županovića *preoštara* tvrdnja jer briše cijelo desetljeće ispred. Ono što je tu važno jest da i Matoš i Županović govore o glazbenoj Moderni, tek što Matoš nije znao da je Bersa bio i glazbeno jugonacionalistički orijentiran: jugoslavenski »neonacionalizam«! Nije baš u skladu s Hanslickom.

Termin i naziv *Moderna* u primjeni na razdoblje o kojem je riječ za područje likovne umjetnosti, gdje su estetičko-poetikološki kritičko-umjetnički sukobi uz one na književnom planu bili najžešći, u hrvatskoj historiografiji se počinje udomaćivati tek u novije vrijeme premda je razborito inovativno korišten sa svim potrebnim obrazloženjima i razlikovnim varijacijama već 1979. godine.³³ Izraz *Moderna* nije naime koristio ni svojedobno (1996) jedini kronološki cjeloviti pregled hrvatske povijesti likovnih umjetnosti, poprilično ne same »kratke« nego i reduktivne provedbe, Radovana Ivančevića objavljen pod nepreciznim naslovom *Umjetničko blago Hrvatske*.³⁴ Međutim, nažalost naziva *Moderna* kao posebne natuknice nema ni *Enciklopedija hrvatske umjetnosti* 1995, premda ima opširnije i afirmativno interpretiran fenomen *Secesije*.³⁵ Zato je bila dobrodošla korisna i važna inovacija kada se godine 2000. izraz *Moderna* pojavio unutar »struke« u knjizi *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868–1951*. U knjizi se raspravlja o »počecima Moderne«, o »realizaciji artistskih koncepata Moderne«, o »nacionalizmu hrvatske moderne«, o »razdoblju Moderne i pojavi dizajna«, o »temi arhitekture u kritici Moderne« itd., itd. Ali, opet se javlja ono »nažalost«, jer uz sav dobrodošao trud u skupljanju i prikazu građe autora knjige Jasne Galjer problematičan postaje i ostaje upravo pravi povijesni uvid u tu tematiku; postaje naime upitan, jer se cijeli fenomen kao treći dio knjige povijesno-vremenski određuje i svrstava pod naslov *Likovna kritika u*

³³ Vidjeti relevantna poglavlja u opsežnoj monografiji Jelene USKOKOVIĆ, *Mirko Rački*, Zagreb, 1979. – U Hrvatskoj se povijesničari umjetnosti uopće ne pitaju kako se to i zašto pojam i riječ *Moderna* (die *Moderne*) iz povijesti hrvatske književnosti (gdje je korišten primarno) »najednom preselio« i na područje povijesti hrvatske likovne umjetnosti, muzikologije, teatrologije? i kako se to, zašto i otkad »najednom« pojavljuje pozitivan stav spram (pozitivnih postignuća!) *Secesije*, umjesto do tada oštro generalno negativnog stava koji su zastupali autoriteti kao Gjuro Szaba i Miroslav Krleža!? Zar sua sponte? Sui generis? Ex nihilo?

³⁴ IVANČEVIĆ, Radovan, *Umjetničko blago Hrvatske*, zajedničko izdanje Jugoslavenska revija Beograd i IRO Motovun, Motovun 1986. – Periodizacijski su označene dionice: *Gradansko razdoblje od klasicizma do simbolizma, XIX. stoljeće*, str. 174–191 i zatim, *Od secesije do prvog svjetskog rata, početak XX. stoljeća*, str. 192–200. Vinko ZLAMALIK u monografiji *Bela Csikos-Sessia* 1984. s pravom primjenjuje oznaku simbolizma za markantna djela njegova slikarstva, no s nepravom nastoji koristiti ga kao nadređeni pojam za cijelo razdoblje budući da je riječ o doduše važnom, ali samo jednom od »izama« Moderne. Osim toga rana faza Mirka Račkog također je simbolistička. (Tvrdnju o tome vidjeti u ovdje već navedenoj velikoj monografiji *Mirko Rački*, autor Jelena USKOKOVIĆ, Zagreb 1979; taj dio monografije s tezom o simbolizmu kod Račkog u doba Moderne prvi put je objavljen u reviji »15 dana«, Zagreb 1978). Radovan Ivančević pak razdvaja pojmove simbolizma i secesije u dva povijesno dijakronijska razdoblja što je teški interpretativno historiografski neodrživ nesporazum.

³⁵ *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, I–II., izdanje Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, glavni urednik Žarko DOMLJAN; Zagreb 1996. Tekst o *Secesiji* na str. 220–225, svezak II., pisao Kruno KAMENOV.

*Hrvatskoj od 1895. do 1916.*³⁶ Na »tapeti« je dakle iznovice *periodizacija*, što naravno nije, uporno ponavljamo, formalističko pitanje i samo »tehnika sređivanja« a niti samo neka znanstveno-konvencionalna nevolja zato što u »kritičkoj literaturi ne postoji suglasnost o nizu bitnih aspekata« budući da je »kraj devetnaestog stoljeća obilježen stilskim polimorfizmom koji uključuje oprečne umjetničke pojave, te stoga o secesiji nije ni moguće govoriti u smislu prethodnih povijesnoumjetničkih epoha«.³⁷ Nevolja, pored pragmatičko vrijedne po prvi puta, makar i vrlo pristrano sabrane manje poznate ili nepoznate bibliografije, ostaje baš u pomanjkanju razumijevanja povijesnog smisla termina Moderna, signaliziranog periodizacijski pogrešnim razgraničenjima, pokazali smo kao presudno relevantnim i za druga područja umjetnosti. Riječ je o doista začudno »bezbriznoj« (?) »lakoći promašivanja« za koju, bar što se tiče Moderne, govori argumentacija protiv određivanja početne godine 1895, upornim ponavljanjem, zapravo nelogične priče o spaljivanju mađarske zastave u Zagrebu, što je za Jasnu Galjer, citiramo doslovice, »nakon 1848. godine vjerojatno najvažniji politički događaj u Hrvatskoj«.³⁸ Treba zaista »hrabrosti« za takvu rečenicu! Ne bi nas ovdje, međutim, trebala zanimati još jedna promašena periodizacija i zbrka pojmova, termina i godina kad uz pretpostavku određenog prikazivanja zbilje povijesti hrvatske likovne umjetnosti ne bi riječ bila baš o *likovnoj kritici*, dakle nečemu što htjeli-ne htjeli nije bez relacijâ spram estetičke misli: bilo da iz kritike zaključujemo na estetiku, njene pretpostavke i konzekvence, ili da kritiku vidimo kao fenomen odjecima i odrednicama izveden iz estetike. Ili pak da je riječ o njenom direktnom ispreplitanju i uplitanju u razna područja estetičke odnosno umjetničke zbilje, što je upravo u doba Moderne bilo tako evidentno.

³⁶ GALJER, Jasna, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868.–1951.*; tekst je »neznatno izmijenjena verzija disertacije obranjene 1999. godine na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu«, Biblioteka Intermedia, knjiga 5., naklada Meandar, Zagreb 2000. – Nije na odmet napomenuti da je svojedobno među prvim naporima historiografskog referiranja o hrvatskoj likovnoj kritici bio rad pri stjecanju titule magistra gđe. Božene ŠURINE. Termin *Moderna* za historiografiju hrvatske likovne umjetnosti u novije vrijeme nakon Jelene Uskoković koristila je i prihvatila u struci dr. Ivanka REBERSKI povodom proslave 100-godišnjice Umjetničkog paviljona i Hrvatskog salona, člankom *Radanje hrvatske Moderne 1898. godine!* Pozitivno uvođenje termina prati nažalost promašena i negativna periodizacijska odrednica (1898. godina!).

³⁷ GALJER, Jasna, op. cit., str. 36–37.

³⁸ Op. cit., l. c. Ako je spaljivanje zastave bio neki protest, bilo bi logično da je u nazočnosti cara Franje Josipa bila spaljena – carska, austrijska zastava! Spaliti pred njegovim carskim veličanstvom Franjom Josipom u Zagrebu mađarsku zastavu bilo je tada zapravo *dodvoravanje Beču* i caru.

Kritika, a navlastito u povijesnoj, historiografskoj perspektivi, uključuje ili eliminira neke važne pojave, neke spominje, dok ostale ne spominje (pa zato i ne postoje!); neke pak ni ne objašnjava, jer ih (neopravdano) smatra samorazumljivim. Zašto? Zato jer su se u zbivanja uplitali ljudi odnosno teorije i kritičari koji su direktno ili indirektno bili vezani i uz umjetničko-estetičke, no također i uz neoskolastičke i kršćansko-vjerske nazore. No baš zato treba imati na umu da su neke stvari bile naprosto inscenirane, »režirane«, a neke opet isprovocirane, pa »spektakularnost« stanovitih događaja nije svagda na jednak način povijesno interpretativna, te stoga nije preporučljivo uvijek vidjeti samo neke, a o nekima, iako »spektakularnim«, interpretativno šutjeti. Ili za obje varijante samo uvijek ponavljati već »plasirane« klišeje. Zato valja reći kako spaljivanje mađarske zastave i s tim događajem kasnije vezana umjetnička izložba u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1898, pa još kasnije čak ni Meštrovićeve projugoslavenske, a zapravo i prosrpske izložbe na temu Vidovdanskog hrama i kosovskog ciklusa u Zagrebu 1910. i u Rimu 1911, *nisu bili prvi »skandali« u Hrvatskoj povodom likovne umjetnosti*. Govorimo li o razdoblju koje je za svoje razmatranje uzela Jasna Galjer, onda treba upozoriti na to da se prvi takav »skandal« – koji dakako nije kao ni sve rasprave o umjetnosti Moderne i Secesije, imao čisto likovnu podlogu – dogodio kada se u Zagrebu, protiv želje dijela hrvatske političke javnosti podizao doista kiparski vrlo solidan Fernkornov konjanički spomenik banu Jelačiću 1866. godine, dakle uoči, na pragu ovdje interpretiranog dijela povijesti; drugi ekscesivni skandal dogodio se obratno, protiv, pri ometanju od strane državne vlasti podizanja Rendićeva spomenika Kačiću Miošiću u Makarskoj 1880. godine i aklamativnih demonstracija 1891. godine u Zagrebu, što može figurirati kao lijep argument kako je u Hrvatskoj započelo *novo razdoblje* javnog, u širim krugovima populacije zainteresiranog odnošenja spram kiparskog djela, makar bio i spomenik, što je zapravo i bilo kod Pilara jednim od glavnih između četiri propagandna načela *nove umjetnosti*, koja je Pilar branio kod *Secesije*.³⁹ Sve tri su zgone, dakle, više nego bjelodani dokaz

³⁹ Ovdje ciljamo na princip da »umjetnost treba proširiti u sve slojeve pučanstva«, tj. u narod. (Vidjeti Ivo PILAR, *Secesija*, Zagreb 1898).

Prvu javnu polemiku protiv podizanja spomenika banu Jelačiću – inače zaista uspjeloj i efektnoj konjaničkoj brončanoj skulpturi bečkog kipara A. D. Fernkorna – započeli su starčevićanci smatrajući spomenik Jelačiću proaustrijskim probečkim, a ne prohrvatskim činom. Še-noa je pak odobravao podizanje spomenika. Drugi vrlo bučni skandal dogodio se, kako rekostmo u Makarskoj povodom Rendićeva spomenika fra Andriji Kačiću Miošiću, jer je došlo do »uplitanja vlasti« K.u.K. Monarhije (ovaj put začudo po Hrvate korisnog) onemogućavanja podizanja spomenika što je dovelo do neke vrsti javnih demonstracija. (U mozaiku postolja nalazio se i grb Srbije). O tome piše KEČKEMET, Duško, *Ivan Rendić, život i djelo*; izdavač Skupština općine Brač i Društvo historičara umjetnosti Hrvatske; glavni i odgovorni urednik Andre JUTRONIĆ; tisak Slobodna Dalmacija; Supetar 1969. – Za podizanje spomenika u Makarskoj važno je vidjeti vrlo instruktivnu bilješku 761, na str. 499–501, a za podizanje spomenika u Zagrebu bilješku na strani 501–503.

o lažljivim historiografskim floskulama kako je u Hrvatskoj 19. stoljeća vladalo mrtvilo i nezainteresiranost.

Razaberivo je međutim da navedeno »angažiranje« hrvatske javnosti u povodu nekih umjetnina, (koje su po naravi estetički fenomen makar i kao javni spomenici) nije bilo karakterom (a ni u političkoj manipulaciji) međusobno podudarno, te osim različitih datuma, svaki od tih događaja pripada različitim epohalnim kontekstualizacijama, pa stoga podrazumijevaju periodizacijska razgraničenja, nu time ujedno i smisljeno-sadržajno različite interpretacije. Dakako ne zbog toga što je Kačić bio kao franjevac *skotist*, a nije bio *tomist*, još manje *neotomist*!

e.

Upletenost periodizacijskog problema iz posebnih povijesnih perspektiva raznih grana umjetnosti s posebnim komplikacijama baš za razmeđe 19. i 20. stoljeća općenito je načelno teorijsko pitanje i ne tiče se tek nekih usmjerenja, što bi trebalo biti samo po sebi razumljivo; tiče se svih, a dodatno jače sa zahtjevom za eksplicitnošću kad je riječ o razmatranju autora i tekstova neoskolastike o kojima se uglavnom ne govori ili se govori posve oskudno; navlastito pak u kritičkom, teorijskom i filozofijsko-estetičkom aspektu. Autentičan povijesni uvid u razdoblje Moderne za periodizacijski raspon od 1890. do 1910. pri usmjerenju istraživačke pozornosti na fenomene i autore izričito neoskolastičke struje s više ili manje direktnog utjecaja te doktrine, dodatno je potrebnim jer se u sprezi s fenomenom »nove umjetnosti« Moderne počinje na nov način govoriti o neoskolastičkoj, neotomističkoj i upravo »kršćanskoj estetici«. Historiografsko zanemarivanje falsificira povijest. Stvar se nije pojavila iznenada, nego se kao pojava postupno aktualizirala, te sada izbija u prvi plan pa nije više bila nešto postrance, neka usputna i tek tu i tamo popratna »činjenica«: postaje problem koji je bio nazočan, koji je tražio rješenja; a po svojim rješenjima imao je pak pristaše, no isto tako i protivnike; budio je polemike i treba ga dakle registrirati. Povijesne analogije prema ranijim pojavama kao slučajevima poput Marulića i Frkića moguće su, ali ostaju tek analogije; ne objašnjavaju suvremene pojave.

Svi oni koji početak hrvatske Moderne datiraju s 1895. (ili čak 1898) godinom eliminiraju niz autentičnih novih u doba Moderne upravo Moderni pripadnih pojava, kao što su za književnost na primjer u prozi rani Matoš i Leskovar, te neki od najzrelijih Kranjčevićevih stihova, dok se u slikarstvu prešućuju novost Crnčića u odnosu na velike formate reprezentativnog »uljepšanog realizma« Nikole Mašića. Proza *Misao na vječnost* Janka Leskovara kao ni *Katastrofa* i pripovijest *Poslije nesreće* nije potaknuta neoskolastičkom

atmosferom, ali otvara novu egzistencijalno-transcendentnu tematiku spram koje neoskolastika nije indiferentna. Ako bi početak Moderne bila 1895. godina, isključene su tada generalno početne, a ipak povijesno apsolutno nove pojave neoskolastike, isključena su tad temeljna primarna djela Bauera i time filozofijski oslonac za one koji će djelovati u okrilju takvih nazora. Osim toga ne treba previdjeti da netomizam svojom tezom izjednačavanja ljepote i umjetnosti *podupire revival kategorije lijepoga* što u estetičkom smislu čini – bez obzira na razlike u interpretacijama – jednu od temeljnih karakteristika epohe svih »izama« i svih struja Moderne. Ako se uz to kao »gornja« granica ne uzme 1910. godina, tad izmiče uvidu kako su se poimanja mijenjala, pa tako za neoskolastiku kao i »svjetovnu« sekularnu filozofiju i estetiku, te cjelokupno zbivanje u povijesti umjetnosti zapadnjačkog svijeta, ostaje zanemareno da se pojavljuju novi pogledi, a ranija »opsjednutost« ljepotom dolazi u drugi plan.⁴⁰

⁴⁰ Periodizacijski raspon epohe 1890–1910. fiksiran je, te vrlo jasan i čitak već naslovom knjige WUNBERG, Gotthart, hrsgb, unter Mitarbeit von Johannes J. BRAAKENBURG, *Die Wiener Moderne; Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890. und 1910.*, izdanje Philipp Reclam jun., Stuttgart, copyright 1981, Universal-Bibliothek broj 7742, pp. 726. Premda se ne moramo (i ne možemo) suglasiti sa svim aspektima navedenoga djela, ono je informativno vrlo korisno i temeljito. Budući da se hrvatsku Modernu najčešće vezuje najviše upravo na *Die Wiener Moderne* (iako ne svagda i ne u svemu opravdano samo na nju), nije jasno zašto se u Hrvatskoj svi koji »prisižu« na bečku Modernu ne povode za njenim jasnim razgraničenjem?

Korisno je uz to podsjetiti kako »Virginija WOOLF 1924. godine u Cambridgeu kaže u svom predavanju *Gospodin Benet i gospođa Brown* da se 'oko prosinca 1910. godine ljudska priroda promijenila'« što kao tvrdnju Novak SIMIĆ u svom *Pogovoru* (1982) za knjigu *Mladost umjetnika* J. Joycea obrazlaže okolnošću važnom za anglosaksonske zemlje jer je »u prosincu 1910. otvorena prva izložba postimpresionističkih slikara u Londonu koja je omogućila velikom broju ljubitelja umjetnosti da među ostalima prvi put vide djela Van Gogha i Matissea« (*Pogovor*, str. 239). Dakako, nije se 1910 »promijenila ljudska priroda«, kako to »bezbrizno« tvrdi Virginija Woolf, nego se mijenja umjetnost i čovjekov »Lebenswelt«, jer summativno izlaze na vidjelo konzekvencije 19. stoljeća, s manifestnim fenomenima 20 stoljeća. Primjerice: Kandinsky s gospođom Gabriele Munter slika – već u kontaktu s modernim francuskim slikarima – prelijepe gornjobavarske pomalo fauvističke paysage sve do 1910. godine, kada je datiran *prvi apstraktni akvarel* Kandinskog, a 1911. pojavljuje se *Der Blaue Reiter* (Kandinsky plus Marc, Mache itd.). – Za Hrvatsku je u tom historiografskom kontekstu važno konstatirati da je 1909. umro Vladimir Vidrić čiji neveliki, ali briljantan poetski opus sadrži nekoliko remek-djela »secesijskih« profiliranih pjesama i da te iste godine A. G. MATOŠ piše svoj programatski sonet *Mladost Hrvatskoj*, koji tada istoimeno časopis objavljuje 1910. godine. Taj programatski sonet neke je vrsti summa, resume, završni kamen hrvatske Moderne jer *Hrvatska mlada lirika* 1914. nije bila »revolucionarna«, premda nije više bila Moderna, nego, slijedeći A. G. Matoša – »Matoševa škola«. Direktna polemika Matoševa protiv Milana MARJANOVIĆA poslije 1910. pod naslovom *Realizam i artizam* (1911) značila je zapravo »dovršavanje« osvrta na Modernu. Teret završnog odmjeravanja za hrvatsku epohalnu vagu predgovor je Matošev naslovljen *Štiocu* nimalo slučajno baš 1910. za *Sabrane pripovijesti* Ante Kovačića, dakle iste godine kada piše meditativni nekrolog Janku Poliću Kamovu. Govoreći pak 1911. povodom pogreba Harambašićeva nekoliko puta ne bez ironije ponavlja kako je u Hrvatskoj nastupila i prevladala »nova struja«. Za europske pak razmjere Matoš dobro informiran i ozbiljno kritički, 1913. piše članak *Futurizam*. Ne bez skepse, ali sa sviješću da je riječ o fenomenima novog razdoblja, koje počinje.

Filozofijsko-estetička situacija u svjetskim, europskim, srednjoeuropskim, pa i hrvatskim obzorima *Moderne* bila je vrlo »raznolika« i velikog raspona po različitosti usmjerenja, no i po rangu, što se kao implikativna komplikacija događalo na svim područjima umjetnosti, njene teorije i kritike, te napokon u posljedicama i historiografije, pa je baš stoga za tu srednjoeuropsko-mediteransku pojavu, koja se najednom javlja u planetarnim razmjerima, postalo nužno kritički je razjasniti i odrediti joj »kronološko-periodizacijsko« »povijesno mjesto«. Zato je bilo nužno barem u glavnim crtama eksplicirati neke vrlo konkretne aspekte problema, jer bez toga nisu razumljiva izlaganja koja slijede. Naime, potrebno je posebno i opširnije za razdoblje hrvatske *Moderne* progovoriti, osim o Baueru i Stadleru, još i o drugim tekstovima i autorima koji indirektno i direktno stoje u relaciji s fenomenom neoskolastičkih tendencija. No kako je riječ o spisima i ljudima koji objavljivanjem i životnim putovima nisu vezani samo na godine razmeđa 19. i 20. stoljeća i mnoga puta spominjanu malo neodređenu odrednicu »oko 1900« (»um 1900« odnosno *Jahrhunderwende*), to je bilo potrebno načelno periodizacijski izdiferencirati *raspon epohe* zajedno s kontekstualnošću pojava historiografije i povijesti svih grana umjetnosti. Izmakom epohe mijenja se kako karakter tako i nazočnost ovdje razmatranih filozofijsko-estetičkih strujanja neoskolastike same i njenih popratnih pojava. Fenomen je to koji, fiksiran razdjelnicom oko 1910. godine korespondira bitnoj epohalnoj mijeni umjetničkih zbivanja zapadnjačkog svijeta uopće. Ono što je u cijelom tom sklopu problema *Moderne* odlučujuće tiče se podudaranja kako svjetovne filozofijsko-estetičke tako i neoskolastičke *afirmacije kategorije ljepote*. Naime u doba *Moderne* i *Secesije*, na toj specifičnoj mijeni stoljeća situirano je razdoblje u kojem se *povijesno posljednji put suglasno* u zapadnjačkom svijetu, a eo ipso i u Hrvatskoj – bez obzira na velike razlike u interpretacijama i shvaćanjima već pluralističke strukture – *povijesno zbivala opća (re)afirmacija kategorije ljepote*, u pogledu estetičko-teorijske, kritičke, no isto tako umjetničke odnosno životne prakse: ako je *revival ljepote* za doba *Moderne* bio *signum temporis*, pa je sutonska, dekadentna i u mnogome tamna nota *vremena* ipak nosila oznaku *la belle epoquae*, to je neoskolastika, ma i s mnogo antiteza, na svoj način također doprinosila povijesnoj *estetičkoj reaffirmaciji kategorije ljepote*. Poslije 1910. godine, aproksimativno uzevši počam od niza različitih novih pojava modernizma, navlastito pak onih grana i struja koje su bile ili same sebe smatrahu »avangardističkim«, to povijesno više nije bio slučaj... Kategorija ljepote naravno nije apsolutno eliminirana; ona perzistira i kao tradicija i u nekim novim izrazima, no nikada poslije – tomu je sada već jedno stoljeće – više nije doživjela *revival* općeg aktualiziranja bez obzira na provenijenciju i tendencije.

NEOSKOLASTIČKA ESTETIKA U DOBA HRVATSKE MODERNE I SECESIJE

Sažetak

Filozofijska su djela Bauera i Stadlera u hrvatskom jeziku nastala namjenski svršetkom 19. i 20. stoljeća kao visokoškolski priručnici na sveučilištu primarno za studij bogoslovije, pa se nametnulo pitanje je li neoskolastička filozofija odnosno estetika imala djelotvornog odjeka (tekstova i autora) izvan uže studijskih i bogoslovnih, dakle samo »školskih« krugova. Pokazano je potvrdno da jest u zapadnoeuropskom kontekstu primjerom Jamesa Joycea i u hrvatskom-srednjoeuropskom na primjeru Miroslava Krleže. Budući da se nazočnost neoskolastike u to vrijeme podudara sa epohalno specifičnom povijesnom zbiljom estetičko-umjetničke Moderne i Secesije (*art nouveau*, *Jugendstil*) nužno je potrebno izdiferenciranije periodizacijsko razgraničenje inače vrlo fluktuirajućih pristupa razdoblju 1890.–1910. kao mijene na razmeđu stoljeća (*Jahrhundertwende*). Zašto? Zato jer se samo u tom razdoblju *povijesno posljednji put suglasno* u zapadnjačkom svijetu, a eo ipso i u Hrvatskoj – bez obzira na velike razlike u interpretacijama i shvaćanjima već pluralističke strukture – *zbiva opća (re)afirmacija kategorije ljepote*, u pogledu estetičko-teorijske, kritičke, no isto tako umjetničke, odnosno životne prakse. Poslije tog nužnog periodizacijskog uvida u odjeljku ad B bit će prikazani neki autori s njihovim tekstovima ukoliko se iz neoskolastičkog okrilja ili deklarativnog polazišta bave razmatranjima i kritikom njima suvremenih fenomena odnosno shvaćanja ljepote i umjetnosti.

NEUSCHOLASTISCHE ÄSTHETIK IN DER ZEIT DER KROATISCHEN MODERNE UND SEZESSION

Zusammenfassung

Die kroatisch verfassten philosophischen Werke Ante Bauers und Josip Stadlers entstanden Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Zweck, vornehmlich den Theologiestudenten als Handbücher für den Hochschulunterricht zu dienen, und so ergibt sich die Frage, ob die neuscholastische Philosophie bzw. Ästhetik, ob ihre Schriften und Autoren auch außerhalb des Kreises von Theologen und Studierenden, also außerhalb des »Schulbetriebs« einen wirksamen Nachhall hervorzubringen vermochten. Es konnte gezeigt werden, dass dies im westeuropäischen Kontext auf James Joyce und im kroatisch-mitteuropäischen Kontext auf Miroslav Krleža zutrifft. Da sich die Neuscholastik zeitlich überlappt mit der epochenspezifischen geschichtlichen Realität der ästhetisch-künstlerischen Moderne und Sezession (*art nouveau*, *Jugendstil*), ist es notwendig, eine differenziertere Periodisierung vorzunehmen, um die im Allgemeinen äußerst fluktuierenden Chronologisierungsansätze zu der Zeit zwischen 1890 und 1910 als einer Zeit des Wandels an der Jahrhundertwende besser gegeneinander abzugrenzen. Warum? Weil es in jener Zeit

zum letzten Mal in der Geschichte des Abendlandes, eo ipso auch in Kroatien – ungeachtet der großen Unterschiede in den Interpretationen und Auffassungen vonseiten einer bereits pluralistischen Struktur – zu einer *ein stimmigen allgemeinen (Re-)Affirmierung der Kategorie des Schönen* kommt, und zwar im Bereich der ästhetischen Theorie, der Kritik, aber auch des künstlerischen Schaffens und der Lebenspraxis allgemein. Nach dieser erforderlichen Periodisierung sollen im Teil Ad B einige Autoren und ihre Texte dargestellt werden, sofern sie sich vor dem neuscholastischen Hintergrund oder deklarativ ausgehend von neuscholastischen Grundsätzen mit der Untersuchung und Kritik zeitgenössischer ästhetischer Phänomene bzw. mit der Auffassung des Schönen und der Kunst beschäftigen.

(U narednom broju »Priloga« slijedi kao odjeljak ad B prikaz nekih autora i njihovih tekstova iz navedenog konteksta neoskolastike u doba hrvatske Moderne i Secesije.)