

O POČETKU ESTETIKE MODERNIH MEDIJA

Zlatko Posavac

(Novi estetički problemi dramatike i kazališta međuratnog razdoblja)

I

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

Pa ipak! Unatoč visokih dometa europske, svjetske, a onda i hrvatske umjetnosti u prvoj polovici 20. stoljeća, istovremeno je i svijest o krizi bila svakim danom sve jača, sve izrazitija. Fenomeni uspjeha, no i duboke opće povijesne krize zapadnoeuropske kulture, postaju sudbunosni. Difuzna mnoštvenost umjetničkih pravaca u međuratnom razdoblju samo je slikovit izraz kriznog stanja dezorijentacije, tradiranog kao strukture kulturne zbilje još iz doba moderne. Razdoblje između dva rata, navlastito početno desetljeće, dakle vrijeme dvadesetih godina, ispunjavaju odnosno determiniraju modernizmi antimoderne, pa

je utoliko riječ ne tek o novim »izmima« i nazivima, nego i o doista novim stilsko-tematskim kompleksima.

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

Kako je i na koji način profilirana *svijest o krizi* u domaćem intelektualnom obzoru nužno je pokazati, a onda i dokazati spoznajama domaćih autora. Jer za nas je relevantno upravo prepoznavanje krize iznutra, onoga što se vidjelo i zbivalo kod nas, ovdje. Nove situacije tražile su nova rješenja utoliko intenzivnije što je kriza postajala jača. Kriza pak dijelom je uzrokovala, a dijelom i sama bila uzrokom što su se javili *novi problemi* teorije i prakse umjetnosti uopće, pa i tradicionalnih pojmova kazališta odnosno dramatike posebno; u oba ih slučaja proširujući na sasvim nova područja, određujući za njih nov smisao, tražeći nova rješenja i nudeći novu primjenu.

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

Poslije moderne gomilaju se srodne izjave. Kriza ze nadirala nezaustavljivo, a konstatacije se više ne ograničuju samo na literarno-dramatski aspekt, nego i na ostale komponente tradicionalnog pojma

kazališta. Donadini 1916, dakle upravo u trenutku famoznog zagrebačkog »historijskog koncerta« i likovnog »proljetnog salona« piše gotovo zlu-rado: »Veća senzacija nego jedna nova opera bit će ako netko dođe u kazalište.«² Čak će i tradicionalistički orijentirani Nehajev desetljeće kasnije (1929) izreći paradoks: »opera, to karakteristično čedo našeg vre-mena, doživljuje svoj suton.«³ Međutim, Cihlarov »aristokratski« pogled na umjetnost nije optimističan bio već ni u članku *Drama i gluma* iz 1921,⁴ prem nije bio gluh ni za mnoge nove povijesne pojave, pa čak i popularne kazališne forme.

Uz načelne spoznaje ne manjka ni registriranje gravamina. Krnic piše 1919. godine: »Stagnacija hrvatskog kazališta... bjelodan je dokaz nesposobnosti naše vlade.«⁵ Iz naknadne su perspektive neke anegdote, popraćene gorkim pitanjem »Quo vadis Thalia nostra«, možda još rječitije nego u vrijeme nastanka: »Ovdje ne koristi ispitivati razloge i uzroke, zbog kojih niveau našeg kazališta pada, dok se dešava da ministar pro-svjete, blagoizvolivši primiti pred svoje vječno namrgođeno lice g. dra Gavellu nagovori riječima: 'A tko ste vi zapravo?!'...«.⁶ Pavao Markovac doduše smatra da je međuratno razdoblje »doba krize svekolike opere«, ali će 1929. s posebnom gorčinom dodati kako je »zagrebačka opera, nekada dika i ponos, reprezentativna institucija na čitavom Balkanu... spala... na ustanovu trećega reda.«⁷ Neprekidno se baveći konkretnim problemima hrvatskog javnog života kao horizontom vlastite sudbine, Markovac uoči drugog svjetskog rata pri analizama počinje od generalne ocjene: »Europska se umjetnost već godinama nalazi u teškoj krizi.«⁸

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

Dio povijesne krize kazališta tražiti je u općoj poljuljanosti temelja kulture tradicionalnog zapadnoeuropskog tipa u cjelini, zajedno s poje-dinim sustavima vrijednosti. Drugi dio kompleksa krize kazališta našeg

stoljeća čas direktno uzrokuju čas tek pospješuju tipični fenomeni modernih vremena, nepoznati u ranijoj povijesti. Zajedničkim ih imenom nazivamo novi odnosno *masovni medij*. Nekoliko njih stoji u funkcionalnom, praktičnom i teorijskom odnosu spram tradicionalnih pojmova kazališta, dramatike, odnosno dramaturgije. To su: film, radio i — vjerovali ili ne — strip. Stoga se osim novih pravaca i doktrinarnih rješenja u okvirima tradicionalno shvaćenih estetika za međuratno razdoblje kao apsolutnu novost mora postulirati proširenja njihovog obveznog područja interesa na sasvim nove pojave. Koliko se god činilo da je riječ o pronalascima čisto tehničke naravi, reperkusije nisu bile samo tehničke.

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

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

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

pline, pogrešno bi bilo reći da u međuratnim godinama ne evoluirala i da barem neki autori nisu pratili suvremena kretanja struke. Situacija je svejedno čudna. Mnogi teoretičari nastoje oko što sustavnijeg i modernijeg rješavanja estetičkih problema, direktno zahvaćajući u fenomene kritike i umjetnosti, razvijaju obilje raznolikih i kontroverznih struja, a unatoč svemu Aleksandar Mužinić pregledom *Filozofije u Hrvata od 1918 do 1938* možda i nehotice konstatira fatalnu istinu: »s estetskog područja (ne vodeći računa o manjim prigodnim člancima i sporednim umecima u ostalim djelima) nije izdano ni jedno sistematsko djelo«. ⁴² Nakon *Razvoja i sustava obćenite estetike* Franje Markovića nije četiri desetljeća izišla ni jedna knjiga zasebno posvećena sustavnom razmatranju estetičkih problema. Sve je ostalo razasuto po časopisima, pa je tako mnogo zanimljivih pokušaja, vrijednih nastojanja, korisnih napora i katkada baš uzorno pisanih rasprava ostalo nepoznato, nepristupačno i nedjelotvorno; izgubljeno u inflaciji tiskom objavljenih tekstova dvadesetog stoljeća. Naročito je fatalno što ostadoše nepoznatim brojni povijesno i teorijski relevantni tekstovi, jer samo ignorancija ili puklo falsificiranje historiografije može tvrditi kako ni prije ni poslije Markovića nema ničeg spomena vrijednog.

Na estetičkom planu možda su najizrazitije u Hrvatskoj između dva rata dominirale teze vrlo raznorodnog psihologizma i sociologizma, stanovitog estetičkog idealizma i, uvjetno rečeno, esteticizma, k tomu još tematski kompleksi antitetičnih pozicija iracionalizma i racionalizma, kontemplativizma i aktivizma, individualizma, odnosno subjektivizma i, kako se onda govorilo, kolektivizma; nadalje, preokupacije kategorijama intuicije, doživljaja, ekspresije, nacionalnog izraza, estetičkog relativizma i moderniteta, uz postupno analitičko formiranje estetički autonomnog pojma stila. No disciplinarna estetika, estetika strogo teorijska i kao struka, u Hrvatskoj međuratnih godina uglavnom nije vidjela ili je mimoilazila novonastalu situaciju izazvanu pojavom novih medija. Bilo bi, međutim, netočno poricati publicističko postojanje relevantne estetičke refleksije koja se tiče upravo tih novih pojava. Međuratno je razdoblje i u Hrvatskoj povijesni trenutak rađanja estetike novih medija. Stoga je našom zadaćom identificiranje i historiografsko fiksiranje ne ne manje i problematsko kritičko interpretiranje na tom planu tada nastalih estetičkih tekstova.

II

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

Kriza teatra međuratnog razdoblja ubrzo je dovedena u vezu s razvitkom kinematografije, pa se film smatrao neposrednim krivcem opadanja interesa za kazalište. Nešto će u tom smislu biti razaberivo već iz članka Gustava Krkleca *Sedma umjetnost*, 1921.¹³ Indicije su aktualne mada je tekst protkan inače neugodno čudnim konstatacijama. Sasvim radikalno bit će Otokar Keršovani: »Ne treba se na primjer čuditi što je cijelo naše društvo osvojio bioskop. Taj centar raznolikosti, dinamike zbivanja, američkog optimizma morao je da uzme mjesto pozornici anemičkoj i nepokretnoj.«¹⁴ Livadić 1931. samo paušalno savjetuje: »kad je već postala neizbježiva utakmica s tonfilmom, najbolje je da ju teatar poduzme svojim sredstvima.«¹⁵ Tri godine kasnije, 1934, Gavella u jednom od članaka iz serije u Krleža-Bogdanovićeveu časopisu »Danas« pod naslovom *Glumac i publika* nastoji dati »jasan putokaz za rješenje odnosa kazališta prema filmu«. On konstatira, ponavlja i teorijski obrađuje ključna mjesta ovog specifičnog problema, što su ga bili započeli rješavati kako svjetski tako i hrvatski autori, uvijek iznova upozoravajući na težinu zabluda i »kreativne« promašaje. Tributo što ga tada plaća i što će ga ubuduće plaćati nedostatne spoznaje bio je golem. Gavella ističe kako »na žalost vidimo da se i u životu filma i u životu kazališta događa baš obratno od onoga što bi bilo logično. I jedna i

druga umjetnost umjesto da se koncentriraju na svoja specifična sredstva i u svoje specifične mogućnosti, zapadaju u sve veću međusobnu imitaciju.¹⁶ Uzajamno »posuđuju«, kombiniraju i kopiraju jedni druge. Pogrešan put ubrzo je uočen, o čemu svjedoče brojne objekcije u relacijama tako reći spram svih novih medija.

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

Potaknut stranim autorima — poimence spominje dvojicu Čeha — Širola govori o krizi zbog koje je »velik broj opernih i koncertnih priredaba prazan«; ovu neugodnu činjenicu, kaže dalje, mnogi pokušavaju protumačiti tvrdnjom kako je »novim tekovinama — radijem i tonfilmom — nastala potpuna promjena u opernom i koncertnom životu«. Problemi su dakle uočeni, pa dovedeni u međusobne relacije i korelacije, ali Širola umjesto pesimističkog lamenta insistira, kao i Gavela, na razlikama medija, zaključivši razmatranje tezom: »nema razloga gledati u tonfilmu neposrednog uzročnika opernoj krizi«.¹⁷

Osim spram filma, posebice dakako tonfilma, Širola je uz još neke autore insistirao na važnosti relacije glazbe spram radiofonije i obratno. O tom kompleksu problema i specifičnih odnosa eksplicite je raspravljao Pavao Markovac, što jedva da je registrirano, a još manje osvijetljeno historiografski odnosno znanstveno-kritički. Tematika je aktualna, jer kao novi medij, radio nije bez refleksa i na ostale grane umjetnosti. Navlastito još na književnost. Stoga i dramsku. Uz izrazito poticajne i pozitivne aspekte, pažnji ne promiču negativni. Kao moguća spominje se 1935. *Agonija literature*, o čemu piše Josip Horvat inspiriran Huxleyem.¹⁸ Efektno, ali slabo teorijski utemeljeno, pisao je Tin Ujević prije toga, 1929, svoj poznati esej *Sumrak poezije*, što je očito kasna učenička replika učiteljeva tj. Matoševa *Sutona kazališta*; tu i tamo također dotiče i poneki aspekt novih medija.¹⁹

Početakom tridesetih godina izrečene su hrvatskim jezikom teorijski koherentno dalekosežne tvrdnje o relacijama dramske umjetnosti spram radija: »razvitkom radiofonije dobili smo i jednu sasvim novu formu

umjetničkog izraza«. Pisac je citirane teze vjerojatno Gavella koji opet kao i za film insistira na osebnosti medija držeći se tradicionalnog pravila *qui bene distinguit, bene docet*: »Drama pred mikrofonom i drama pred rampom u kazalištu, to su dvije sasvim oprečne stvari«. Gavella ne precjenjuje važnost medija na račun autorstva, pa u tom kontekstu tzv. »stari« oblici stvaralaštva dobivaju nove impulse. Gavella misli da novi mediji ne kidaju veze s tradicionalnom umjetnošću, dakle ni s literaturom, i literarnom podlogom drame ili kazališta. Doslovce: »Na mikrofonu dolazi do izražaja čista vrijednost djela...«. ²⁰

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

U povijesti hrvatske književnosti povratnu spregu, tj. projekciju tehnike filma na literaturu, dade se fiksirati vrlo rano. Govoreći o Krležinoj *Hrvatskoj rapsodiji* Ljubomir Maraković 1921—22. izriče objekciju od trajnog kritičkog i teorijskog interesa. U spomenutom je Krležinom djelu, po Marakoviću, »sve... istinito, ali pojedinci nisu realni... proporcije su naumice poremećene... (a) sve to, uza sve opiranje, izaziva, ne sliku zbiljske pozornice, nego nekih kinematografskih mogućnosti. I što bi se iz ovog kaosa forme moglo da razvije, mogla bi biti isto tako pripovijetka, kao i drama, kao i jedna nova književna vrsta s umjetničkom formom filma«. ²¹ Zaboravlja se također na jednu izjavu »slovenskog krležijanca« Bratka Krefta koji tvrdi da »je *Hrvatska rapsodija* prvi ekspresionistički scenarij kolektivne drame koja čeka svog Eisensteina«. ²² Tvrdnja važnija utoliko, jer je poznato kako ekspresionizam predstavlja jedan od prvih, barem nakanom, identificirani »stil« odnosno »smjer« filmske umjetnosti; stil, dakle, »izam« ili pravac, zajednički ujedno tradicionalnim granama umjetnosti, kao slikarstvo, kiparstvo, teatar i literatura, a istodobno, završnom svojom fazom eto još i za film.

Historiografije svake pojedine grane umjetnosti moraju voditi brigu o funkcionalnim korelacijama i utjecajima, dakako bez mehaničkog prenošenja rezultata. S pravom je ukazano na specifičnosti takvog zahvata za složenu relaciju literatura—teatar—film.²³

Reflektiranje nazočnosti filma u djelima literature i teatra moguće je dokumentirati uvjerljivo i obilno. Vojnovićeva *Gospoda sa suncokretom* spominje se kao moguća relativno rana paradigma, prem nema pravih formalnih razloga za ovu samo verbalnu ambiciju. Mogli bismo naime reći, zašto tad ne spominjati Matoševu varijaciju na Vojnovićevu temu? Čak s više strukturalnog opravdanja! Pa i druge neke tekstove! Datumom je raniji Matošev *Mali kinematograf* iz 1908. Tekst feljtonistički po karakteru namjerno naslovom upozorava između ostalog na »filmsku strukturu« relativno autonomnih dijelova. Korespondenciju s povijesnim realitetom uspostavlja u prizivu na novi medij tek majstorski, ali ne bez snobizma i površnosti pisan Begovićev *Pustolov pred vratima*. Možda čak suprotno volji autora — jer obuhvaća pozitivne i negativne konotacije — jedno je mjesto u tom dramskom tekstu smatrati »klasičnim«. Kad *Neznanac* u drami obećava bolesnoj Djevojci da će joj ispuniti prije smrti njene uglavnom erotske želje, dijalog neočekivano dobiva tipološku dimenziju egzistencijalnih determinanti utemeljenih u modelu estetike modernih medija. Karakteristična je k tome transparentna lakoća i kratkoća u dijaloškoj formi... *Djevojka*: Ja već vidim: vi ćete od svega napraviti kino. *Neznanac*: A što biste vi htjeli? *Djevojka*: Život — pravi život. *Neznanac*: Dakle — kino.²⁴

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

Za utjecaj (filmskog) medija na zagrebačke građanske ili točnije malograđanske društvene slojeve karakterističan su dokumenat prozni odlomci Vjekoslava Mayera. Primjer je iz knjige *Pepić u vremenu i prostoru* zaista — paradigmatičan. Jedan purger, gostioničar, govori o svojoj ženi: »Svemu su tome krivi ti prokleti filmovi!... Imala je čitavu sobu punu fotografija kino-glumaca i glumica. Kretala se slično kao ljudi u filmovima i cijeli dan pjevala šlagere, koje je tamo čula. Znae, ona više nije bila ona. A kad joj je jednom jedan gost polaskao da slič

na neku kino-glumicu (vrag bi ga znao kako se zove) nije se više dalo izdržati s njom...«. ²⁵ Mentalitet je to što će ga majstorski neodoljivom duhovitošću ovjekovječiti Golik u filmu *Tko pjeva zlo ne misli*, također po uzoru na Mayerovu prozu, koja prema gornjem citatu itekako svjedoči da je film bio realitet, nova povijesna stvarnost, ne samo za umjetnost nego i u životu, gdje kreira nove oblike »teatralnosti«. Film nije tek novost u inventaru kulture, film je sudbonosan za dramaturgiju života, očito čak i više nego život za režiju.

Popularnost filma poprimala je u međuratnom razdoblju divovske dimenzije, pa se i mišljenja pro et contra gomilaše danomice. Razabirali su se historijski obrisi fenomena »industrije kulture« s neugodnim vriednosnim rasponima i oscilacijama, gdje umjetničko-estetski aspekt sačinjava samo jedan relativno malen dio. Film očito nije više bio jedino sudionik odnosno participant kulturnog života. Nije međutim prestao aspirirati na »klub umjetnosti«, no sva je prilika da već Jurkas u »Savremeniku« samo dijelom nema pravo tvrdeći kako filmu »do danas« (dakle do 1920) »nije pošlo za rukom, da osim razvijanja pustog sjaja na sceni bilo išta doprinese razvitku umjetnosti«. ²⁶ Jer je, naime, sigurno da je uz rijetke filmove koji su bili umjetnička djela, proizvedeno, i sve se više proizvodilo koješta, što nije bila umjetnost, nego njen privid, često vrlo efikasan, ali jeftin surogat.

Kroz dva međuratna desetljeća razmatranja o filmu latit će se u Hrvatskoj brojni pisci. Možda je makar privremeno moguća tvrdnja kako je pojava kinematografije bila najfascinantnija i zato i u Hrvatskoj obrađivana obilno. Gotovo ni u jednom tekstu ne manjkaju relacije spram teatra. Neće također biti slučajno što su većinom autori raspravljanja o filmu zapravo literati; samo iznimno ljudi iz drugih struka, najrjeđe, nažalost, pravi teoretičari. Broj imena i naslova nije malen: Milan Marjanović, Gustav Krklec, Ivo Hengešić, Josip Horvat, Ljubomir Maraković, Stanislav Šimić, Tin Ujević, Albert Haller, Branko Gavella, August Cesarec, Goran Kovačić, Ivan Marković, Ivo Ladika, O. Kržanić Safet Krupić, Ranko Marinković i mnogi drugi s pseudonimom ili uopće nepotpisani.

Pozicije i razine iz godine u godinu sve učestalijih razglabanja bijahu raznolike. Uz lucidna zapažanja ima kadgod baš izrazito površnih i neukih. Već je sam kvantitet respektabilan. Ali što je o količini moguće reći za film, nije za još jedan od novih i ne manje važnih medija u kojem su također apsorbirane tradicionalne estetičke kategorije: osim

na prvi pogled uočljive naracije, više ili manje ideologizirane odnosno bezazlene, izrazito još dinamičnost radnje i dramaturgije. Riječ je o fenomenu — strip. Enormni broj publike, što ga u Hrvatskoj ima strip tridesetih godina i koji danas vjerojatno možemo rekonstruirati samo s približnom vjerojatnošću, nije pratila ozbiljnija estetička ili uopće teorijska refleksija. Koliko dosadašnja istraživanja pokazuju samo jedna usputna objecka iz 1940, dakle relativno kasna, pripada razini teorijskog interesa: »ne bi bilo pogriješno kad bismo u današnjim modernim stripovima i njihovu publicitetu uopće gledali tendenciju za nekim slikovitim izražavanjem«; jer »slika sama po sebi ima izvanrednu sposobnost kao sredstvo za propagandu ideja i mišljenja...«. ²⁷ Teorijske su, estetičke i vrijednosne analize stripa, znanstveno i historiografski relevantne, nažalost, u Hrvatskoj i danas rarissima. ²⁸

Integriranje stripa u problematiku dramaturgije nije ishitrenom nategom. Osim što se strip početno u nas nominiralo kao »roman u slikama« istovremeno je bio uobičajenim naziv »novinski film«. Već se iz toga dade naslutiti kako o tim pojavama nije moguće raspravljati mimoilazeći pojmove kao što su režija, scenarij, kadriranje, dramaturgija i sl. Ponekad uvjetno, a vrlo često ne samo s figurativnim značenjem. Općenito je poznata generalna sprega obostranih međusobnih utjecaja između filma i stripa kod čega je uzajamnost crtanog filma i stripa upravo notorna, s tim da se ni jednog trenutka ne gubi s vida veze spomenutih novih medija, tj. i stripa i filma s tradicionalnom — literaturom! Na kraju krajeva u velikom broju slučajeva strip je zapravo stanovita »Lesedrama« i nije lišen kondicionalnih veza spram aristotelevske katarze.

Naravno, nikad ne valja zapustiti brigu o uočavanju specifičnosti medija stripa kao takovog jer nije dobro pokušavati ga u cjelini svesti na tradicionalne pojmove interpretiranja. Postupimo li s dovoljnim oprezom tad se opasnosti gubljenja istraživačke orijentacije može respektirati još i činjenicu kako se u posljednje vrijeme doslovce prema stripovima snimaju filmovi, pa definitivno padaju sumnje o dodirnim točkama: *Barbarella*, *Superman*, i *Flash Gordon*; *Tarzan* je klasičan primjer u oba medija, na temelju — literature, a Karl Mayev je *Winnetou* poznat u četiri medija: kao književnost, kazalište, film i strip (u Hrvatskoj prije i poslije drugog svjetskog rata kao strip u obradbi braće Neugebauer). Dakako, nije sad riječ o vrijednosnim prosudbama, nego tek o protokoliranju činjenica što ih se neoprezno mimoilazi. Begovićev *Pustolov*

pred vratima u tom pogledu podjednako korespondira nijemom filmu i — stripu. Ono pak, čime je nužno privučena pažnja teorijskog interesa svodi se na svojevrsne indicije o nekoliko barem djelomično identičnih metastruktura starih i novih medija, uz respektiranje konkretnih izražajnih sredstava. Dodaju li se još svi tzv. »rubni fenomeni« kazališne sfere (kao što su pučki i popularni teatar, pa fenomeni subkulture i undergrounda, uostalom cijele serije rasprostranjenih, a zanemarenih rodova i vrsta, kao što su opereta i musical, cabaret, kazalište lutaka, itd.), tad veze postaju znatno potenciranije i šire.

III

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

O modernim i novim medijima možemo misliti što god nas je volja, no njihova je nazočnost u modernom svijetu moćna komponenta svih životnih zbivanja. Postankom su raniji, a upravo između dva rata ulaze u javni život; i ma kako bili ocijenjeni, bez obzira kojom su ideologijom impregnirani, to su fenomeni što ih mora uzeti u obzir svako historio-grafsko razmatranje ukoliko želi voditi računa o realitetu, o povijesnoj zbilji, pa i o zbiljskoj sudbini duha, kulture i umjetnosti. Razmahavši se u međuratnom razdoblju novi su mediji paralelna pojava s kulminacionim točkama krize tradicionalnih umjetnosti; u tom kontekstu indirektno ili direktno, ali sudbonosno, utječu na tradicionalne pojmove dramatičke i kazališne umjetnosti uopće. Zatvarati oči pred tim značilo

bi obmanu. A posljedice su na estetičkom planu: već postojeći *pluralizam izama* što ga čine *modernizmi antimoderne* ubuduće se još umnaža pluralizmima medija. Javljaju se prvi fenomeni njihove koegzistentne uspo- rednosti, pa utjecaja, i napokon sinhronizacije. Zar je stoga čudnovato što se već između dva rata diferenciraju različiti »stilovi« odnosno »pravci« filma i stripa? Biti će vjerojatno i radiofonije, o čemu zasad možemo govoriti samo uvjetno, jer manjkaju pouzdanije analitike i obilniji nepo- sredni dokumenti!

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

Demokratizacija umjetnosti što je donose novi mediji primarno je statistička, pa ju ne treba pobrkati sa simplifikacijama »kulturne indu- strije« i evidentno niskom razinom najvećeg dijela svekolike produkcije. Sukob elitističke i masovne kulture nije »privilegij« tek novih medija jer ga valja identificirati već kod pisane, a navlastito štampane riječi. Svejedno, upravo modernu epohu, karakteriziranu novim medijima, ka- rakterizira specifično mandarinstvo, umišljenost, pa i »aristokratska« uzvišenost nad modernim masovnim kulturnim fenomenima. Ova pate- tična »superiornost« ne mimoilazi ni domaće provincijalne prilike u koji- ma djeluje groteskno i — uvredljivo. A budući da je npr. za film ame- rička produkcija već vrlo mala bila od znatnog utjecaja, diferencijaciju se počelo identificirati s Amerikom kao takvom. U tom nam je vidjeti obrazloženje za jednu važnu, prem usputnu, oštru objekciju Miroslava Krležu, kojemu je bila jasna važnost pojave filma, a da je spram nje

ipak ostao kritičan. Primjedba se tiče profesora filozofije, dra Vladimira Dvornikovića: »O Americi g. D. misli da je karikatura Evrope. To isto misli o Americi i nesretna gospođa Alis Šalek iz »Naje Fraje Prese«, (o toj gospođi Karl Kraus misli da je guska i ja mu vjerujem). A ja opet mislim da je i najgori američanski film bolji od najboljeg predavanja g. D...«²⁹

Akceptiranjem novih medija postavilo se istodobno pitanje vrijednosnih sudova, kritički obrazloženih i teorijski utemeljenih ocjena, oko čega se više manje trudi većina domaćih pisaca o novim estetičkim fenomenima, za razliku od emfatične, gdjekad i brutalne primitivnosti »balkanskog barbarogenija« Ljubomira Micića i njegovog zagrebačkog, a faktično »internacionalnog« časopisa »Zenit«. U razmatranju pod naslovom *Radio-Film i Zenitistička okomica duha*, 1923, pisanim s malo više pretenzije od uobičajenih mu estetsko-političkih provokacija, Micić tretira »...film kao jedini opšti kolektivni izraz savremenog života.«³⁰ Micić smatra: »Filmska erudicija... utukla je dosad najviše veštačku literarnu volju za dosadnim, nepomičnim, tromim i staračkim pozorištem, a kamo li ne oduvek omražene pesničke kovanice«(!?). Budući da kod Micića nije bila riječ o radikalizmu teorijske pozicije, ostala je na snazi provjerena istina kako ni ekstremni tradicionalizam, a još manje samo prividno radikalni i ekstremni »modernizam« ne mogu izražavati svoju epohu, njen duh, smisao i napore.

Ekstenzitet modernih pojava koji je sugerirao statističku demokratizaciju kulturnih fenomena, kao i postuliranje vrijednosnih prosudbi, koje nisu pukom projekcijom tradicionalnih normi, ali ni obezglavljena oduševljenost novitetima, u novom će svijetlu postaviti na dnevni red pitanja o dostupnosti, a onda i ponovljivosti, reproducibilnosti estetičkih fenomena. I kad se s novih fenomena dignu magle sajamske atraktivnosti, a ideološka dimenzija svede na normalu, tad je i u razdoblju između dva rata bilo evidentno kako svi noviteti podjednako postaju predmetom kritike i estetike, no i potrebe novih, dosad nepoznatih oblika reproducibilne dostupnosti. Poželjne dostupnosti. Cesarac je 1939. postavljao pitanje za budućnost, zapravo maštajući: zašto npr. i filmove »čovjek ne bi mogao da od vremena na vrijeme opet proživi, lista tako reći kao po sabranim djelima omiljelog pjesnika?«. Očekivao je vrijeme »kada će biti otkrivena film-knjiga, neko džepno izdanje filmskog aparata i filma...« pri čemu bez dvojbe misli na film kao umjetnost.³¹ Predratni utopizam Augusta Cesarca realizirat će se u poratnom raz-

doblju, napokon, po svoj prilici 80-ih godina, serijskom proizvodnjom video-rekordera. U tom smislu, kad je naime riječi o umjetnosti, tradicionalna i moderna sredstva podjednako moraju biti predmet i kritike i estetike pa je Cesarčeva anticipacija utoliko dragocjenija. Došla je od autora s nepravom zapostavljene drame *Sin domovine*, djela, koje i samo ujedinjuje reflekse tradicionalnih i modernih struktura izražavanja.

Historiografski, a s pozicija estetike i teorije umjetnosti, dopustivo je zaključiti: u Hrvatskoj između dva rata nisu prošli nezapaženi fenomeni novih medija, kao što se ni preko fenomena krize tradicionalnih umjetnosti nije prelazilo šutke. Pojave su dovedene u međusobnu vezu, relacije su i korelacije akceptirane, ali gotovo na svim planovima preteže razborito protivljenje zbruci, a zalaganje za specifičnost svakog medija i načina izražavanja posebice, autonomno. Ekskluzivnih negacija novih medija u ime tradicije ili starog u ime novog nije bilo, nego se i u tom pogledu plediralo za razvijanje svih potencijala. No istini za volju treba istaknuti: prem se čini da je teorijski jača bila tradicionalna komponenta, ipak u sprezi novih i starih fenomena, upravo ta sprega ostaje samo tekstualno registrirana, donekle deskribirana, no u teorijskom aspektu, dubini, opsegu ili visini neobrađena. Stoga senzibilitet koji je nastao *via facti* u naletu novih pojava i utjecaja, u preplitanju s umjetnošću uopće, pa i kazalištem kakvo nam pruža povijest, ne bismo trebali ugasiti nasilno ili mistifikatorskim negiranjem vitalnih relacija, kao ni specifičnih autonomnih razlika. Za kontinuiranje započetih napora u nadovezivanju na već učinjeno, potrebna je što neprirodnija historiografija i obradba povijesne strukture, periodizacija i valorizacija ovdje tek na svijetlo dana izvučenog i samo ocrtanog predmeta interesa. Valja prihvatiti evidentne poticaje međuratnog razdoblja, ma kako bili kadgod skromni, prekratki, pa i promašeni, a prije svega ih smatrati samo početkom i naznakama, koje neodgodivo treba podići do šire i više, teorijske, a napose još i estetske razine. Zadaća je otvorena, dvostruka, obostrana: novi mediji moraju kao i tradicionalna umjetnost odnosno kritika odustati od zablude kako estetika nema o njima što reći, jer su i oni naime — ukoliko jesu ili žele biti umjetnost — predmet estetike, koja nije ni mrtva ni suvišna gdje su spoznaje, duhovni život i mišljenje potentni. A estetika sa svoje strane obuhvaća i mora obuhvatiti probleme novih medija.

¹ MATOŠ, Antun Gustav, *Suton kazališta*, Narodne novine, Zagreb LXII/1906, broj 110; zatim u knjizi *Vidici i putevi*, 1907; SD, 1973, sv. IV, str. 21.

² DONADINI, Ulderiko, *Suvremena umjetnost*, Kokot, Zagreb I/1916, broj 1; citirano prema knjizi Ulderiko DONADINI, *Izbor*, izdanje »Znanje«, Zagreb 1968, str. 257.

³ NEHAJEV, Milutin Cihlar, *Aforizmi o budućoj umjetnosti*, Hrvatska revija, Zagreb II/1929, broj 7, str. 415.

⁴ NEHAJEV, Milutin Cihlar, *Drama i gluma*, Savremenik, Zagreb 1921, broj 2, str. 90—94.

⁵ KRUNIC, Ivan, (novine »Hrvat«, 26. IV 1929), citirano prema VUČETIĆ Sime, *O našoj dramskoj kazališnoj kritici*, Hrvatsko kolo, Zagreb II/1949, broj 2—3, str. 480.

⁶ HORVAT, Mladen, *Quo vadis; povodom svršetka sezone Hrvatskog kazališta*, Hrvatska metropola, Zagreb I/1925, broj 21, str. 242.

⁷ MARKOVAC, Pavao, *Operna sezona*, Hrvatska Revija, Zagreb II/1929, broj 1, str. 79—80.

⁸ MARKOVAC, Pavao, *Činjenice govore; umjesto kazališnog i koncertnog referata*, Izraz, Zagreb II/1940, broj 1—2, str. 62.

⁹ GAVELLA, Branko, *Putovi k novom teatru*, Nova literatura, Beograd I/1928—1929, broj 1, str. 7—9; citirano prema knjizi Branko GAVELLA, *Glumac i kazalište*, Novi Sad 1967, str. 7.

¹⁰ VUČETIĆ, Sime, *O našoj dramskoj kazališnoj kritici*, Hrvatsko kolo, Zagreb II/1949, broj 2—3, str. 490.

¹¹ MATKOVIĆ, Marijan, *California-Zephyr*, 1964, Forum, Zagreb, 1973; citirano prema PSHK, knj. 141, Zgb 1976, str. 409.

¹² MUŽINIĆ, Aleksandar, *Filozofija u Hrvata od 1918 do 1938*, Beograd 1939, kao p. o., str. 15.

¹³ KRKLEC, Gustav, *Sedma umjetnost*, Savremenik, Zagreb 1921, broj 2, str. 70—72.

¹⁴ KERŠOVANI, Otokar, *Nove generacije i njihovi pokreti*, Generacija pred stvaranjem, Beograd 1925. citirano prema PSHK, Zagreb 1975, knj. 102, str. 326.

¹⁵ LIVADIĆ, Branimir, *Kazalište*, Hrvatska revija, Zagreb IV/1931, broj 10, str. 579.

¹⁶ GAVELLA, Branko, *Glumac i publika*, Danas, Beograd I/1934, knj. II, broj 5, str. 200—206; citirano prema knjizi, Branko GAVELLA, *Glumac i kazalište*, Novi Sad 1967, str. 28.

¹⁷ SIROLA, Božidar, *Kriza opere i njen snošaj prema ton filmu*, Hrvatska revija, Zagreb, VII/1934, br. 9, str. 498—501 i br. 11, str. 613—616.

¹⁸ HORVAT, Josip, *Agonija literature; književnost, film, radio*; Obzor, Zagreb LXXVI/1935, broj 31, od 5. veljače.

¹⁹ UJEVIĆ, Tin, *Sumrak poezija*, Novo doba, 1929; vidjeti *Sabrana djela*; također PSHK, Zgb 1970, knj. 88, Tin II, str. 90—106.

²⁰ GAVELLA, Branko, *Drama na mikrofonu*. »Sedam dana radio«, ilustrirani tjednik za radio, kazalište, kino, šport i foto, Zagreb II/1923, br 13, str. 206. Članak je zapravo potpisan b. g., ali ga po shvaćanjima i načinu izlaganja možemo atribuirati Gavelli. — Još nekoliko podataka o problemima i pojavi radio-drame prije drugog svjetskog rata ima u tekstovima Branka HECIMOVIĆA i Borislava MRKŠIĆA, tematski broj časopisa »Kolo«, Zagreb IV/CXXIV/1966, broj 5, povodom »Četrdeset godina Radio-Zagreba«. Bibliografija članaka i studija odnosi se na poslijeratno razdoblje — isto u knjizi MRKŠIĆ, *Poetika radiodrame*, Zagreb 1967 — s iznimkom publikacije Hrvoje MACANOVIĆ, *Problemi naše radiofonije*, 1937. Macanovićeve brošure uopće ne dotiče estetičko-teorijsku tematiku, ali sadrži neke bizarne informacije koje su indirektno interpretativno relevantne.

²¹ MARAKOVIĆ, Ljubomir, *Smjerovi drame*, Hrvatska prosvjeta 1921—1922; citirano prema PSHK, knj. 86, Zagreb 1971, p. 439.

²² Citirano prema VAUPOTIĆ, Miroslav, *Svijet riječi Miroslava Krleže; Zbornik Miroslava Krleže*, JAZU, Zagreb 1973, prikaz u časopisu »Filologija« Zagreb 1978, br. 8, str. 381.

²³ FRANČEVIĆ, Marin, *Pet stoljeća hrvatske drame*, Dani Hvarskog kazališta, I, Uvod; Čakavski Sabor, Split 1975. »Književna historija nije ni dotakla filmsku scenaristiku. Jedan filmski scenarij ne mora imati baš mnogo veze s literaturom. I često je tako. Ali ako tekst pisan za film jest književno djelo, onda ni po čemu nije manje vrijedno od bilo kojeg drugog. Potpuna povijest dramske književnosti mora misliti na to« (op. cit., str. 26—27).

²⁴ BEGOVIĆ, Milan, *Pustolov pred vratima*, tragikomedija u devet slika... Radnja se događa A. D. MCMXXXV. Djelo je datirano Sirmione — Zagreb, Juli — August 1925. Citirano prema PSHK, knj. 75, Zagreb 1964, str. 68. — U literarnu i dramsku manje uspjeloj komediji *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, Srpski književni glasnik 1930, nalazi se, očito ne slučajno, gotovo identično mjesto. Stariji Amerikanac, Mr. Tudor, govori svojoj hirovitoy kćeri: »Ja te uistinu ne razumijem, Phoebe. Ti si uvijek nastojala da budeš originalna, mrzila si banalnost, bježala od kiča. A sad hoćeš da udešiš svoj život kao kakav najobičniji film. Siromašni konte — bogata dolarska princeza... mješčina, serenada — No, gotova opereta u tom filmu«; PSHK, knj. 75, Zagreb 1964, str. 200.

²⁵ MAYER, Vjekoslav, *Pepić u vremenu i prostoru*, MH, Zagreb 1935—1936, str. 94—95.

²⁶ JURKAS, E. *Kinodramatičnost*, Savremenik, Zagreb XV/1920, broj 1, str. 24—25.

²⁷ Citirana teza o stripu fragment je iz kompleksnog razmatranja tematike koju bismo danas identificirali kao dio problema sredstava masovnih komunikacija. Ernest BAUER, *Značaj moderne publicistike; Stampa-Radio-Film*, Hrvatsko kolo, Zagreb XXI/1940, str. 313.

²⁸ Na ovom je mjestu nužna primjedba namijenjena manje upućenima kao i specijalistima. Kod nas je broj »teoretskih« i »historiografskih« tekstova o stripu tijekom netom proteklog desetljeća, dakle 70-ih godina, dobio karakter epidemije i očito nezaustavljive brojčane, dakle kvantitativne progresije. O velikoj većini svega što se u tim tekstovima nalazi, osim tu i tamo ponekih informativno pouzdanih, nije moguće reći nego da je oskudno i mjestimice

žalosno neproumljeno ponavljanje općih mjesta. Doista, najveći dio tog afirmativnog i emfatičnog gomilanja riječi zapravo je dimna zavjesa, puklo prepričavanje i prepisivanje koje bezočno bezobrazno i bezobzirno ne navodi svojih izvora. Za mnoge se stvari teško uzdržati od primisli o namjernim falsifikatima. Vrijednosni sudovi su sasvim nepouzdana, papagajski, ničim obrazloženi; nema pravog istraživanja, problematizacije i selekcije, kao ni napredovanja u refleksiji, pa čak ni u faktografiji: prepisuju se ne samo stereotipna klišeirana zapažanja ili pogrešne ocjene, nego i netočne »činjenice«. — Koliki je »napredak« u proteklom desetljeću napravljen, čitatelj će lako zapaziti usporedbom s najranijim tekstovima koji su na domaćem planu otvarali apostrofiranu tematiku: Zlatko POSAVAC, *Strip u Hrvatskoj*, »15 dana«, Zagreb 1970, broj 8—9 i 10, pa 1971, broj 1, 2 i 3. Također Zlatko POSAVAC, *Strip i stripologija*, Život umjetnosti, Zagreb 1975, broj 22—23, p. 126—150.

²⁹ KRLEŽA, Miroslav, *Još jedanput g. Dvorniković*, Književna republika, Zagreb II/1924, broj 1, str. 23. — Važno je razlikovati Vladimira Dvornikovića od Ljudevita Dvornikovića.

³⁰ MICIĆ, Ljubomir, *Radio-Film i zenitistička okosnica duha*, Zenit, Zagreb III/1923, broj 23, str. 4 — I dok smo u mladenačkim danima bili nikako ili premalo informirani o dadaizmu i zenitizmu, novije nas vrijeme zasipa instrukcijama iz europskih i svjetskih perspektiva. U golemom katalogu *Tendenzen der zwanziger Jahre*, 15. Europäische Kunst-ausstellung in Berlin, 1977, »zenitistički« su fenomeni karakterizirani kao »pozitivne i nedadaističke« pojave po svojoj biti. Zapanjeni čitamo sažetu tezu o »rasnom« balkanskom barbarogeniju: »Zenitizam je bio prema svojoj tendenciji antieuropski i anti-dadaistički. Iz perspektive ovog pokreta činio se dadaizam sterilan, parazitan i kao izraz jedne tipično zapadnoeuropske dekadencije. Zenitizam je naprotiv imao cilj: veličanje nesalomive i barbarske snage zdravih i sunčanih energija južnih Slavena«; Katia KRIVANEK, *Dada Jugoslawien*, navedeni katalog, str. 3/108.

³¹ CESAREC, August, »Tri stoljeća« umjetnosti USA, Nova riječ, Zagreb III/1938, broj 85 od 30. juna, str. 2—4. Članak je potpisan sa G. K. što je razriješeno kao Guta Kornelli (usporediti monografiju o Cesarcu dra Vice Zaninovića).