

HRVATSKA ESTETIKA U DOBA MODERNE

Zlatko Posavac

I

Budući da je estetičko-filozofska podloga realizma krajem 80-ih i početkom 90-ih godina 19. stoljeća bila u Hrvatskoj živa povijesna zbilja, realizam je faktično bio polazištem estetici Moderne. Ili točnije rečeno, u pluralu: estetikama Moderne. Razvitak teče strukturiran dijalektikom povijesnih antiteza, dijakronih i sinkronih, pa su stoga pojave hrvatske Moderne podjednako rezultat raznolikih svjetskih utjecaja kao što su istodobno rezultanta kretanja unutar vlastitog imanentnog razvitka novije hrvatske umjetnosti. Svih umjetnosti! — osobito književnosti, a onda isto tako i kazališta. Zašto nije prikladno nazivati epohu Moderne »zaokret prema Europi« kao što je to učinio Barac, jer unaprijed stvara krive predodžbe o povijesnoj zbilji Moderne. Kao da je realizam bio pokret neke druge a ne upravo europske provenijencije!? Ili, zar hrvatski renesansa, barok i klasicizam pripadaju nekoj drugoj kulturnoj sferi? Isto je s hrvatskom estetikom i proučavanjem njene povijesti: razvitak baš ne teče pravocrtno i u pravilnom usponu, ali podliježe mijenama što ih svugdje u svijetu specifičnim načinom determiniraju povijesni procesi europskog novovjekovlja. Premda se pisalo baš svašta i koješta, razvitak estetike u Hrvatskoj za vrijeme Moderne, i pored brojnih inovacija, nije nikakav »zaokret«. No unatoč u novije vrijeme probuđenom

interesu za razmeđe stoljeća, estetike hrvatske Moderne ostala je neotkrivena, bez pravih interpretacija i s nerijetko apriori negativnim ocjenama: prekrivena prašinom, velom ignoracije i zaborava, kao da je riječ o ne znam kako udaljenom prastarom razdoblju, a ne o bitnom razmeđi stoljeća, nezaobilaznoj introdukciji u naše vlastito stoljeće.

U čemu se Moderna razlikuje na prvi pogled spram prethodnog razdoblja? Dok hrvatski realizam svoju filozofsku i estetičku podlogu ima u obrisima cjeline i sumativnom corpusu, dotle Moderna poznaje svoje teoretske pretpostavke mnogo bolje u relativno širokom registru suvremenih tendencija, i ako ne baš svih, a ono više-manje barem većinu najvažnijih europskih pojava; zajedno s nespornostima i kratkim spojevima. Tvrdnja je, dakako, točna utoliko ukoliko nikad ne gubimo s vida potrebne kvalitativno-kvantitativne proporcije: domaće su pojave skromnije, često vrlo skromne, kadgod i oskudne! One variraju, od autora do autora, od opusa do opusa ili čak s neugodnim oscilacijama u odnosu između pojedinih djela i tekstova istih autora.

Unutar hrvatske kulturne povijesti upravo se Moderna odlikuje razmjerno većim brojem estetičkih rasprava, traktata i doktrina. Ne samo tek manifesta, kritika ili prigodnih programskih članaka. Za vrijeme realizma-naturalizma u Hrvatskoj su konfrontirane uglavnom samo dvije pozicije posežući tu i tamo za ponešto različitim teoretskim uporištima; u doba Moderne aktivan je veći broj usporednih međusobno indiferentnih, tolerantnih ili direktno konfrontiranih nazora. Po svjedočenju suvremenog zapisa u Zagrebu su »posvuda niknuli divlji estetičari kao gljive iza kiše, a kavane su se (doslovice!) orile od rasprava o pravom biću ljepote«. ¹ Pojava, koja je Matoša vjerojatno navela da u polemici protiv Marjanovića sroči ironičnu frazu »kapuciner estetika«. ² Matoševu primjedbom shvatiti nam je kao duhovitu objekciju i zadjevicu, i ni u kom je slučaju ne smijemo generalizirati.

Uspoređena s drugim bližim razdobljima, epoha Moderne u Hrvatskoj baš prednjači ozbiljnim, temeljitim, suvremenim i teorijski konzekventno provedenim, a najvećim dijelom eksplicite filozofski utemeljenim estetičkim traktatima. Doduše, većinom su to rasprave i članci, svega nekoliko knjiga i samo jedno sustavno opsežno djelo. No bez obzira na to, kao i bez obzira na karakter zauzetih pozicija, bio bi apriorno i generalno negativan odnos prema epohi Moderne i njenoj estetici jednako pogrešan kao i nekritično afirmiranje. U povijesnom istraživanju na pogrešne zaključke ne smije zavesti kvalifikacija pristajanja ili nepri-

stajanja uz neku doktrinu, jer bi znanstvenost pristupa s minimumom potrebne nepristranosti tad bila izgubljena zauvijek. Zato i u historijskim istraživanjima estetike hrvatske Moderne valja težiti prvenstveno prikazivanju estetičke refleksije kakva uistinu bijaše u svoje doba, zbiljski nazočna i aktivna, a ne kakvom bismo željeli da je bila. Takav je pristup navlastito važan u pionirskim pokušajima konspektualnog prikaza, čime, dakako, nisu isključeni postulati kritičnosti.

Proces transformacija estetičkih doktrina teče korespondirajući općoj slici mijene umjetnosti prijelaza Realizma u Modernu. Procesi usporedni s općim promjenama načina mišljenja koji ujedno znače mijene smjerova specifičnih teoretskih interesa. Oni su najvećma popratnog karaktera, no katkad i pripravnog, neposredno determinatornog, tek tu i tamo anticipativni. U svakom slučaju vrlo simptomatični za vladajuće nazore, a onda i tipove kritike. Pri tom su razaberivi neki jače naglašeni *problematski krugovi* odnosno najčešće *tematizirani* problemi.

Važna je činjenica *kontinuiranje doktrine realizma i naturalizma*, ne samo kao pukog reziduuma, nego kao aktivne komponente, sa stanim inovacijama i očito naglašenijim naturalističkim, ali bojama Moderne obojenim crtama. Najvažnijom je odrednicom definitivna relativizacija estetskog, *relativizacija pojma ljepote*. Nadalje, općenito je poznata polarizacija psihologijski orijentirane odnosno *psihologističke i subjektivističke estetike* spram objektivističke; jače isticanje *psihologizma* u odnosu na prethodno jače naglašavan sociologizam. Psihologizam je naravno, već bio integralnim dijelom realizma, no u doba Moderne sve mu je izrazitijom crtom *subjektivizam*. U središtu pažnje umjetnosti, kritike i teorije umjetnosti dolazi *subjekt, individuum, njegova čuvstva*, raspoloženje trenutka, impresija, Stimmung, erotika, privatnost, estetika doživljaja i novog senzibiliteta, umjetnost »duše« i »nerva«. Protiv racionalizma i znanosti (»bankrot znanosti«!) sve agresivnije traži pravo glasa *iracionalizam*, dok se u taj zamršeni kompleks postupno sve više interpolira filozofski, estetički, a onda i umjetnički *vitalizam*. Začudno je nazočna, čak forsirana, koegzistencija *demokratizacije i aristokratizacije* umjetnosti, kao i antitetičnost problema *internacionalnog i nacionalnog* karaktera umjetnosti (dakako u korist različitih, nimalo jednoznačnih ni svagda transparentnih ideologija). Istodobno se javljaju novi oblici *historizma*: u novim oblicima umjetničke prakse, a također i novim zahvatima teorije. Specifičan splet relacija budi u tome kontekstu smisao za *povijest hrvatske estetike*. Doduše, tad se ne konsti-

tuira njezina historiografija, niti je bilo pokušaja pisanja prikaza povijesti nečeg što bi moguće bilo nazvati hrvatskom estetikom, ali su zato napisane prve, čak razmjerno brojne studije o pojedinim hrvatskim estetičarima ili ponekom njihovom djelu. Tipičan je, osim toga, za hrvatsku Modernu opći kurs naglašenog *estetizma* i (ili) *artizma* čemu kao razumljiva paralela (ne u smislu korespondentne adekvacije!) koegzistira velik broj rasprava o *estetskom odgoju*, školskom i onome van škole; popularnih, no i vrlo vrijednih, strogo i najstrožije stručnih. Pojava sama po sebi »logična«, no ponešto »devijantna« u eri opadanja intenziteta sociologističkog pristupa umjetnosti.

Nije moguće reći da je umjetnost Moderne potpuno izgubila smisao za političke odnosno socijalne teme i probleme, ali je također istina da u slučajevima kad nije direktno angažirana često služi kamuflaži. Ideološki je i socijalni interes modificiran, manje izrazit. Hrvatska Moderna, koliko dosad znamo, nije izgradila nijednu estetičku doktrinu konzekventno sociologističke, socijalno angažirane ili slične orijentacije ukoliko tip sociologizma ne tradira iz epohe realizma. No hrvatska Moderna lansirala je i jednu ideju na kojoj bi joj zbog dalekosežno tematizirane problematike mogla pozavidjeti mnoga kasnija generacija. Izrekao ju je za ekskluzivizam optuženi Matoš. Misao glasi: »znajući da je svaki pravi umjetnik radnik, zavidimo vremenu kada će svaki radnik biti umjetnik.«³ Matoševa formulacija iz 1905. nije bila samo usputna. Kad bude 1910. oduševljeno pisao kako je Crnčić »realist mora« ujedno moderan, impresionist i modernist, a kao umjetnik pri radu solidan radnik, Matoš izjavljuje: »Umjetnik je radnik, a svaki pravi radnik je umjetnik u neku ruku. Moderni radnik, radeći posao koji ne razumije, nije radnik, već mehanizam.«⁴ Teoretska eksploatacija teme ove Matoševe igre riječi pokazat će tijekom 20. stoljeća svu težinu položaja i dubinu krize umjetnosti; pokazat će također kamo su vodile teorije i doktrine što ih forsira Moderna. Jer jedno bijahu želje i lucidne anticipacije, iskrene i fingirane, a drugo fakcitet. Baš stoga je važno razvidjeti kakav je konkretno bio estetički kompleks na razmeđu stoljeća, što tvrde i kako se javljaju rasprave i autori, kako se aktualiziraju doktrine pripadane estetici hrvatske Moderne?! Barem u najopćenitijim potezima. Unaprijed je tek metodološki potrebno upozoriti — radi uklanjanja mogućim nesporazumima — da ovdje nije riječ o pojavama u sferi umjetničkog stvaralaštva, o strujama i pravcima, o »izmima« umjetnosti starim i novim, već o teorijama u smislu estetičke refleksije.

II

Kao povijesno razmeđe između Realizma i Moderne, za razliku od starije periodizacije, valja uzeti što je moguće raniji datum, čemu idu sve više u prilog nove kulturnopovijesne spoznaje; konkretno, situirati ga negdje oko devedesete ili početkom 90-ih godina 19. stoljeća. To vrijedi podjednako za teoriju kao i za sve umjetnosti. Razdoblja se međusobno »preklapaju« ali mijene se mogu identificirati.

Još početkom 90-ih godina STJEPAN MILETIĆ (1868—1908), krećući u susret svojih uspjeha, piše disertaciju *Die aesthetische Form des abschliessendes Ausgleichs in den Shakespearieschen Dramen*, 1892, posve u duhu tradicionalnog herbartizma. »Realizam« kao formalizam herbartovske provenijencije u to je doba jedna od »službenih teorija hrvatske pedagogije i estetike. Međutim baš u to vrijeme će herbartizam u Hrvatskoj dobiti novu povijesnu antitezu; ne otvoreno antagonističku, nego prividno asimilatorsku. Estetika koja markira prijelaz iz razdoblja realizma u epohu Moderne javlja se neopazice, jedva primjetna za suvremenike, pa i kasnije za historiografe, tako da je do danas ostala nepravedno neuočena. Ranija je od pokreta »mladih«, a zastupa je pedagog i psiholog LJUDEVIĆ DVORNIKOVIĆ (1861—1933), čiji je opus jedan od nekoliko najvažnijih priloga estetici hrvatske Moderne. Relativno kasni datum Dvornikovićeve knjige *Essayi iz područja psihološke pedagogije i estetike* (1905), nije presudan. Datumi objavljivanja ranih tekstova, odlučujućih po Dvornikovićeve nazor, padaju krajem 80-ih i početkom 90-ih godina 19. stoljeća, pa su tako npr. evidentno zrele teze ugledale svjetlo dana 1893. u raspravi pod naslovom *Uzgojni dojam lijepe knjige*, zatim *Uzgojna vrijednost basne*, 1895, a također i u članku *Pedagoško pismo*, 1891. Svojim evolucionizmom Dvorniković je direktni nastavljac svjetonazornih vidokruga realizma. Kao pozitivistički psiholog rastuće herbartizam ustajući protiv metafizike u znanosti. Konzekventni je negator idealističkog moralizma i didaktizma umjetnosti. U estetici reducira gnoseološku determinantu i afirmira emociju, čuvstvo, doživljavanje kao pravu sferu estetskog, izvodeći je iz nagonske podloge ljudskog bića.⁵ Bitna uloga estetskog nije spoznaja, koja je samo kontemplativna, nego se očituje u pokretačkoj, motornoj sposobnosti naše psihičnosti. Subjektivnost emocija nasuprot »objektivnosti« spoznaje u estetskoj sferi čini onaj odlučujući momenat obrata estetike realizma u estetiku Modernu, mjestimice načelno, a mjestimice u aspektu neoromantizma.⁶

Kada rezimira svoje nazore O psihološkim osnovama estetičkih osjećaja Dvorniković ih svodi na dvije točke: »1. Estetski osjećaji osnivaju se na čuvstvu ugodnosti, koje nastaje iz niza dojmova i djelatnosti čovjeka, što pogoduje njegovom opstanku i dobrobiti. 2. Estetski osjećaji nastaju iza kako su stanovite djelatnosti čovjeka smjerajući prvobitno na neposredno uzdržanje čovjeka prešle u njegovu naviku, te se upravitelje na predmete i pojave koje s namirivanjem tih prvotnih potreba re stoje u izravnoj vezi.«⁷ Spregu s nagonском sferom podvlači Dvorniković osobito u pogledu tjelesne ljepote, npr. ženskog tijela; smatra evidentnim da estetski doživljaj ima u tom konkretnom slučaju svoje podrijetlo u spolnom nagonu.

Svojim tezama Ljudevit Dvorniković anticipativno je priređivao teren za kasniju recepciju freudizma u hrvatski kulturni obzor. Ne prikriva oslonac na Spencera, no u okvirima pozitivizma je prilagodljiv, nije skučen i aktivno korespondira idejama Moderne. U pogledu modernosti upravo mu je klasičnom teza: već »sama namjera da se u podobi lijepe knjige podaje građa moralnom obrazovanju, jest koli s gledišta faktične potrebe posve suvišna, toli sa psihološkog stanovišta posve neopravdana i neprirodna.«⁸ Ljudevit Dvorniković pogledat će otvoreno istini u oči konstatiravši kako će i oni koji čitaju »od zabave... volit uzeti u ruke Monte Christa ili Krvavu ruku, nego li Žiće svetaca.«⁹ Time ne samo da je u hrvatskom jezičnom području po prvi put teorijski dotaknut smisao svega što je popularna umjetnost i onog što moderna teorija zove »Trivialkunst«, nego je ujedno teorijski načeo problem demokratizacije umjetnosti. Pri tome Dvorniković ne zaboravlja iluzionistički, fantazijski karakter umjetnosti: »Užitak lijepe knjige stoji u tom, što naša životna djelatna snaga slobodno i neograničeno sudjeluje umišljenim načinom u prilikama, što nam ih produkt lijepe knjige predočuje. Tim sudjelovanjem udovoljuje se životnom nagonu, poteklom iz spoznaje svijeta oko nas.«¹⁰ Uvlačenjem vitalističkih komponenata u estetički fenomen Dvorniković pogada jednu od središnjih duhovnih odnosno svjetonazornih dimenzija Moderne uopće, ali pri tom ne propušta konstatirati psihološke momente identifikacije i kompenzacije što ih prepoznaje u strukturi estetičkog fenomena kao njegovu pragmatičku funkciju: »Mogućnost užitka u beletrističkom proizvodu stoji u prvom redu do sukladnosti njegove gragje s materijalom naše spoznaje. U drugom je redu potrebno da je ta gragja udešena tako da je moguća obmana, kojom se prenašamo iz zbiljskog u mišljeni svijet, gdje možemo slobodno upo-

trebljavati onaj suvišak stečenog materijala spoznaje, što ga u zbiljskom životu tek ograničeno i prigodice možemo upotrebljavati.«¹¹ Sumarno je moguće konstatirati: ako je pozitivizam u hrvatskoj estetici dao rezultata, onda je to prije svega teorija Ljudevita Dvornikovića.

I u drugim se od ranije postojećim pravcima počinju zbivati promjene. Difuznu, ali utjecajnu neoskolastiku već je 70-ih godina ANTUN KRŽAN na zanimljiv način modificira korektivom scijentificiranog racionalizma, da bi zatim ANTUN BAUER (1856—1937) početkom 90-ih godina dao u hrvatskome jeziku prve sustavne (visokoškolske!) preglede neotomističke metafizike i theologiae naturalis: *Naravno bogoslovlje*, 1892. i *Opća metafizika ili ontologija*, 1894. Poglavlja o problemu ljepote tipična su za tu orijentaciju. Valja imati na umu da Bauerovo inoviranje neoskolastike u neotomizam nije prošle bez trzavica: neki su zagrebački teolozi, pomenice Fran Barac, a time indirektno i njegov mentor Bauer, optuženi zbog — modernizma.

Premda smisaono ukotvljen na planu teologije i filozofije izraz »modernizam« nije slučajna, a u stanovitoj mjeri, uvjetno, paralelan je fenomenima modernizma na području estetike. Jednu od pojednostavljenih paralela moguće je vidjeti u tvrdnji da je temelj vjeri *čuvstvo*, a ne racionalna spoznaja. Zbog toga je važno razumjeti smisao kontraverza modernizma u filozofiji (npr. imanentizam) jer daju specifično svjetlo za bolje razumijevanje između ostalog i estetičkih sukoba. Najbolje su objašnjenje komentari važnih enciklika za neotomizam pape Lava XIII, *Aeterni Patris* (1879), a kasnije za modernizam pape Pija X, *Syllabus*, *Pascendi dominici gregis* i *De modernistarum doctrinis* (1907).

Pripisujući Baueru da je mentor »modernističke« disertacije i da štiti »moderniste« očito se iz nekih razloga smjeralo na učenjačko-teološku diskvalifikaciju Bauera, htijući mu pripisati oznaku dogmatskog zastranjenja i okvalificirati kao disidenta. Međutim Bauerove teze ne izlaze iz okvira uobičajenih dogmi, pa ni dogmatskih nazora o estetskom.

Ljepota je po Baueru objektivnog karaktera, identična je s istinom i dobrotom, a podliježe spoznajama uma. Premda objektivna, ljepota u aktu kontempliranja probuđuje »čuvstvo milja« što ukazuje na okolnost kako je uzeta u obzir i subjektivna strana estetičkog fenomena. Ipak dominira shvaćanje: »Ima predmeta koji su uvijek i svakome lijepi i mili, kao i nepromjenjivih što ima pravila estetskih, što je znak, da je ljepota nešto objektivno, i da imade ontološki osnov u samim predmetima.«¹²

Inaugurator herbartizma u hrvatski kulturni život 70-ih godina 19. stoljeća, ISO KRŠNJAVI (1845—1927) 90-ih godina korigira, modificira i dopunjuje svoje nazore vezivanjem baštine velike svjetske tradicije uz moderne poglede.¹³ Raniji formalizam zamjenjuje tvrdnjom da »umjetnost izražava čuvstva«.¹⁴ Teze Kršnjavog su razasute u brojnim polemikama, navlastito likovnim kritikama, no također i po neproučenim rukopisima, pismima ili čak putopisima (npr. *Listovi iz Slavonije, Iz Dalmacije* i dr.) Kršnjavi je širokog obrazovanja i prilagodljiv, sklon intuicijama i neposrednim dojmovima više nego dedukciji. Ali je u svim njegovim radovima riječ o koherentnim shvaćanjima, s jasnim ciljevima, a ne slučajnostima i zbrci. Zlonamjerno je proglašen konzervativnim. Kršnjavi bijaše među malobrojnim koji je u sukobima hrvatskih umjetnika tražio modalitete pomirbe i kompromisa ne osporavajući nužnost progresa i razvitka.

Razliku spram vlastitih ranijih gledišta i kritičnost prema herbartizmu posvjedočuju vlastite riječi Kršnjavog iz 1902: »Znanost estetike je opasna, ako hoće da stvara vječne, uvijek vrijedne zakone ljepote. Estetski sud ne osniva se na prizvuku formalnih osjećaja, kako Herbart uči, nego ima dublje korijenje. Oblici umjetnine upravo su izravno izraz osjećaja, kao što je riječ izraz mišljenja«.¹⁵ Kršnjavi ne petrificira u mladosti primljene nazore, nego u osobnoj evoluciji nastoji oko inovacija u skladu s duhom vremena. Jedan je od malobrojnih izuzetaka u Hrvatskoj, osamljen i neshvaćen, čak izrugivan, koji je pokazivao puno teorijsko i praktično razumijevanje za pojave novih medija, kad o njima ni u svijetu nije sve bilo na čistu. Kršnjavi se riječju i djelom zalagao za promicanje fotografije, dijaprojekcije, reprodukcije umjetnina, kinematografije, moderne tipografije, opreme knjiga, umjetnog obrta i designa svake vrste. Prem se još uvijek ponavljaju omalovažavajuće i baš neprijateljske ocjene o Kršnjavom, u novije doba javljaju se drugačija, kritički opravdanija pozitivna mišljenja.¹⁶

Zanimljivo je da iz herbartskog kruga dobivaju estetičke impulse i pripadnici radikalne nove generacije. Ne zna se, jedva se zna i propušta se spomenuti činjenica da mladi BRANIMIR LIVADIĆ (1871—1949) kod sedamdesetogodišnjeg Roberta Zimmermanna brani 1894. u Beču tezu s karakterističnim naslovom *Das Wesen des Lyrischen*. U toj su zanimljivoj mladenačkoj raspravi prepoznatljivi temelji kasnijih njegovih brojnih istupa s karakteristikama modernih pogleda, spominjanjem važnih

suvremenih teoretičara, kao i s polemičkim stavom prema simplificiranim oblicima pozitivizma.

Budući da nije objavljena tiskom, Livadićeva je disertacija zanemarena, premda baš svojim ranim datumom, znatno prije javnih istupa modernista, ukazuje na teoretske preokupacije, moguća polazišta i kasniju orijentaciju. Livadić vrlo rano poznaje Crocea i postat će sljedbenik njegovih teza.

U doba Moderne, osim teze o slobodi stvaranja (što je ujedno i naslov najzanimljivijeg njegovog članka) Livadić je pristaša i branitelj esteticizma, u stanovitoj mjeri estetskog hedonizma i estetičkog kozmopolitizma suprotstavljajući se početkom 20. stoljeća tezama jugoslaven-skog nacionalizma. Smatra da će umjetnost postići svoju svrhu kad njena djela »budu zahvaćala čuvstva i misli svega čovječanstva u nekoj intenzivnosti i plastičnosti«.¹⁷ Zastupao je autonomiju estetskog i umjetnosti držeći da su »tražbine morala unesene s nepravom u tumačenje pojma ljepote«.¹⁸ Pri formiranju postulata »ljudska duša neka bude predmet svega našeg umjetničkog rada« nastoji biti u skladu s tečevinama moderne psihologije, ali ustraje u tezi da je »ljepota ipak u umjetnosti prvo i glavno«.¹⁹

Podatak o Livadićevoj disertaciji vrijedan je spomena jer je malen broj »mladih« imao teoretsku naobrazbu. Obratno, samo četiri godine stariji ANTE TRESIĆ PAVIČIĆ (1867—1949) bio je možda i suviše opterećen teorijom, ali u tradicionalnom, donekle popularno-školskom smislu. Zastupa klasicističke poglede pa je ujedno najistaknutiji predstavnik neoklasicizma u doba Moderne: i u estetici i u književnosti. Vrhovno načelo kakokagatije zastupano je već i u prvoj seriji nastavaka *Rane otačbine* (1897), a dakako i u drugoj (1899): zatim u specijalnim raspravama, također u romanu *Moć ljepote*, pa poput Kršnjavog, Matoša i drugih u putopisima (*Poleti oko Biokova, Preko Atlantika* i dr.). Između ostalog navlastito se bavio problemima katarze, pa mu rasprava *Katarsa i tehnike Katarine Zrinjske* izlazi u časopisu »mladih« »Život«, iako je oštro napao secesiju.

Premda je mijenjao politička uvjerenja i stranke, u estetičkom pogledu Tresić Pavičić uglavnom je ustrajao na jednom zauzetoj tradicionalističkoj poziciji. Otud i njegov sukob s »mladima« što ga sadrže *Rane otačbine*, a isto tako i poznata *Konferanca o izložbi hrvatskih umjetnika*, 1899, gdje Tresić izjavljuje: »Nu još uvijek meni se čini najdublja definicija lijepog, ona Platonova: *splendor boni et veri*, jer za-

ista ne mogu pomisliti ljepote u naravi, ni u ljudskoj umjetnosti, gdje ne bih našao u skladu ta dva pojma i vidio gdje sa njih bljeska nešto što me občarava, i što nazivljemo ljepotom.«²⁰ Nešto kasnije Tresić komentira vlastito stajalište: »Dobrota i Istina divne su, ali ja ljubim više ljepotu, iako kada se zadubim mišlju u tajne odnošaje tog trjstva, znam da su bar sve jednake vrijednosti, ako možda dobrota nije prva sućnost svega, a Istina i Ljepota njezini atributi.«²¹

Još za vrijeme izlaženja Tresićeva časopisa »Novi Viek« u Zagrebu se zbiva poznata i po svojim umjetničkim, socijalnim i političkim pozadinama prilično zamršena — secesija. Pojavila se sva sila polemika, članaka i traktata pro et contra, Tresićeva je konferanca samo jedan od napada. Secesija nastupa s dosta manifestnih članaka, no teorijski je utemeljenih malo. Među tekstovima je evidentno najznačajniji rad što ga 1898. pod naslovom *Secesija* objavljuje IVO PILAR (1874—1933). Zajedno s nekim drugim člancima, osobito onim u sarajevskoj »Nadi«, pod naslovom *Zagrebački literarni pokret* Pilarov »manifest« pruža najbolji (suvremeni) uvid u kompleks problema »nove umjetnosti.«²² Imamo li na umu i neke kasnije Pilarove rasprave razaberiva je stanovita filozofija individualizma i voluntarizma pozitivističko-pragmatističke provenijencije kao podloga estetičkih nazora.

Tek se u novije doba promijenio vrijednosno negativan stav prema umjetnosti na prelazu 19. u 20. stoljeće, osobito spram »Jugendstila« tj. art nouveau, kako u svijetu tako i u Hrvatskoj, pa se također promijenilo poimanje o karakteru i zamašitosti Pilarovog programatskog teksta. Unatoč stanovitim nedosljednostima Pilar je dovoljno jasan i određen u afirmiranju nove umjetnosti kao i novih estetičkih načela. Nakon što je iznio negacije, to jest ono što »secesija« nije i ne želi biti, Pilar piše: »Pozitivni elementi recimo osnovni zahtjevi 'secesije' jesu ova četiri principa, prvo: umjetnik mora imati apsolutnu individualnu slobodu stvaranja, drugo: treba ujednostaviti spoljašnje forme, treće: valja sadržaj umjetnosti obogatiti i četvrto: umjetnost valja raširiti u sve slojeve pučanstva.«²³ Dok prvo načelo zastupaju tako rekavši svi »mladi«, u četvrtom je izrečen dosad pre malo uočen zahtjev demokratizacije umjetnosti u doba kad je — kao još dugo poslije — isticano načelo aristokratizma i »kule bjelokosne«. Pilar piše da okrepu, što je pruža umjetnost »trebaju najviše oni, koji najviše pate: težaci, rukodjelci, radnici. Secesija hoće i njima da dade dio. Usavrši li se umjetnička reprodukcija i pritegne li se umjetnost da nam ukrasi sve potre-

buće svagdanjeg života, dâ se i to postići. I plakat na uglu, javna zgrada, spomenici, svaki kamen na cesti, ma kako jednostavan, neka ima svoju umjetnički savršenu formu.«²⁴ Kao malo tko Pilar je dobro shvatio nove principe moderne umjetnosti, novu interpretaciju načela »Gesamtkunstwerk«, nove medije (reprodukcije plakata), nove stilske determinante (načelo pojednostavljenja forme!), a uz Kršnjavoga i Viktora Kovačića među rijetkima principe modernog funkcionalizma: »Mi nećemo da je naše pokušstvo prenatrpano rezbarijama... Naše pokušstvo ima biti tek udobno i trajno, lijepo i praktično.«²⁵ — Zato ne smije — barem iz povijesne distance i u kulturnopovijesne svrhe — biti poistovječena secesija, kao cijepanje Društva umjetnika s pokretom, kao što pokret isto tako valja razlikovati od teorijskih i umjetničkih inovacija, još više od rezultata.

Osim slobode stvaranja i autonomije umjetnosti za nastup modernista važan je momenat relativizacije ljepote. Jednu od varijanata zastupa književna kritika većinom pod utjecajem pozitivističke tradicije i estetike koja se oblikovala u krilu pozitivizma, no vrlo različitih provenijencija i, dakako, različitih intencija. MILAN MARJANOVIĆ (1879—1955) je pozitivistički eklektik s dosta neuravnoteženim nazorima, ponekad vrlo nejasnim. U punom jeku Moderne ipak je dao nekoliko izjava u kojima se razabire njegova estetička pozicija: »Pogrešno bi bilo poimati ljepotu kao nešto objektivno, mimo i izvan nas. Ljepota je izraz za izvjesnu emociju, za izvjesno stanje i raspoloženje naše duše koja može da nas uzbudi raznim vanjskim sredstvima. — Netko nalazi ljepotu u ovom, drugi u onom. Ljepota je subjektivna. Ako svi kulturni ljudi drže neke stvari lijepima, to može da bude produkt naslijeđa, odgoja, naobrazbe, to je neki consensus. Ali to nije apsolutno. Ljepota nije tako srećna da bi bila 'objavljena'.«^{26a} Više publicist nego književnik ili teoretik, Marjanović se u literaturi angažira zapravo iz političkih razloga u ime jugoslavenskog nacionalizma; pragmatički oslonjen na sociologizam u kritici ne zazire od suvremenog subjektivizma i relativizma, da bi kasnije zaplovio u — misticizam.

Nemoguće je ovdje nabrojiti sve autore i pozicije aktivne u kontroverzama. Bilo ih je dvadesetak, možda i više. Svaki tekst sadrži zanimljivih pojedinosti, koje omogućuju dublje uvide u pravo stanje stvari, a cijeli kompleks zbivanja nije do danas nigdje integralno i nepristrano osvjetljen sa svih potrebnih strana, ni u prikazu u svim konzekvencijama, a koje su sezale do prvog svjetskog rata... i dalje. Neposredno

su angažirani s različitim nijansama i pozicijama tekstovi koje piše Milivoj Dežman, Marijan Derenčin, Ksaver Šandor Gjalski, Vladimir Jelovšek, Guido Jenny, Srećko Albini, Ivan Krnic, Viktor Kovačić, Branimir Livadić, Milutin Cihlar Nehajev, Milan Marjanović, Antun Gustav Matoš, Milan Ogrizović, Petar Skok, Martin Sabić, Franz Selak, Milan Šarić, Zvonimir Vukelić (Zyr Xaqula), Marija Jurić Zagorka i dr. Ima znatan broj tekstova potpisanih s pseudonimom ili bez potpisa (npr. cijele serije u Mahnićevoj »Hrvatskoj straži«). Polemike osim toga vode, i opet s različitim intencijama i polazištima Franjo Kuhač, Celestin Medović, Isidor Kršnjavi, Josip Frank, Antun Radić, Ante Tresić Pavičić, Hinko Hinković, Stjepan Korenić, Jakša Čedomil, Jovan Hranilović, Kerubin Šegvić, Natko Nodilo, Franjo Marković, Gjuro Arnold, Albert Bazala i dr.^{26b}

Ostanemo li kod inventariziranja za estetiku barem najrelevantnijih teoretskih tekstova, spomenuti je još jednu disertaciju kojoj je autor MILAN SUKNIĆ. Ona nije izrađena u Beču kao Livadićeva nego na Zagrebačkom sveučilištu pa utoliko više zavređuje historiografsku pažnju. Premda je fragment *O estetskoj mašti* objavljen još 1897, čini se da su temu aktualizirale debate oko secesije, pa 1900. izlazi Suknićev solidnom akribijom izveden, a informativno zanimljiv »prilog teoriji ćučenja«, što će reći prilog teoriji emocionaliteta. Rasprava je objavljena pod naslovom *Ćučenje u psihologiji, estetici i etici*, neopravdano zanemarena u kulturnopovijesnoj historiografiji.

Herbatistička metologija sugerira kako bi možda inicijator tematiziranja kategorijalnih područja mašte i čuvstva mogao (kao mentor) biti FRANJO MARKOVIĆ (1845—1914) — posve u skladu s nekim glavnim komponentama modernizma! No Markovićevo je značenje za hrvatsku estetiku daleko veće od ove ili one pojedinačne sugestije i njegovog angažiranja na kontroverzama Moderne. Međutim, prema Franji Markoviću se interpretacije i prikazivači odnose nepravedno što je naročito vidljivo imamo li na umu njegovo veliko djelo *Razvoj i sustav obćenite estetike* (1903). Iz okolnosti da je zastupao stanovit oblik herbartističkog formalizma i da se suprotstavio tzv. »mladima«, zatim zbog priličnog broja literarnih i kritičkih promašaja, pogrešno je izvesti negativnu ocjenu o svim njegovim naporima na polju teorije, navlastito estetike i filozofije. U tom pogledu primijetiti je pro primo: kao cjelina ostadoše Markovićeve radovi do danas neproučeni, brojni od njih doslovce nepoznati.²⁷ Mnogi su ocjenjivani bez razumijevanja. K tomu Markovićeve *Estetika* ne smi-

je biti prosuđivana u kontekstu dnevnih polemika Moderne, a niti (jedino!) pod vidnim kutom tekuće umjetničke kritike. Treba je vidjeti u svjetlu doprinosa razvitku teoretskog mišljenja u Hrvatskoj, ne samo u datumu njenog pojavljivanja kao knjige, nego i u povijesnoj perspektivi nastanka. Za hrvatsku je kulturu, naime, to djelo doista od kapitalnog značenja: i svojim historiografskim i svojim sistematskim dijelom; jer uči temeljitosti, korektnosti, a prije svega smisaonoj dosljednosti, dakle sustavnosti teoretskog (apstraktnog) mišljenja. Osim toga usprkos ponekoj tu i tamo manje uspjeljoj prevedenci ili neologizmu *Estetika* je Franje Markovića trajna poučna paradigma poštene težnje cjelovitog, ali minucioznog apsolviranja filozofske i estetičke terminologije, nastojanja da se u hrvatskom jeziku izrazi svaka teorijska misao. Zato je potrebno naći prave modalitete pristupa prosudbe Markovićeve uloge kao *teoretičara* 19. stoljeća, koji omogućuje suvremeno ulaženje u dvadeseto, a ne tražiti ono čega nema, nego baš ono po čemu je njegovo djelo vrijedno.

Nema nikakve sumnje da je Marković kao učenik Roberta Zimmermanna bio pod utjecajem (ili čak sljedbenik) njegove herbartistički utemeljene formalističke estetike. Previđa se, međutim, i ne spominje kako tu teoriju Marković ne prihvaća doslovno, nego se spram nje odnosi kritički. U enciklopedijskoj bilješci o Markoviću opravdana je (ali osamljena) suzdržljiva formulacija kako njegova estetika stoji »pod *znatnim* utjecajem Herbartova učenika Roberta Zimmermanna«. ²⁸ Dakle ne slijepo i apsolutno epigonstvo.

Pažljivijem čitatelju ne mogu izbjeći refleksi suvremenog psihologizma (empirijske i eksperimentalne pozitivističke psihologije) u Markovićevoj estetici. Protivi se Zimmermannovom rigoroznom lučenju estetskog od etičkog, ali zajedno s njim smatra da »prvotni (osnovni) estetički oblici«, kojih je kao i kod Zimmermanna pet, determiniraju ljepotu: »oblik jačine (podpunosti), oblik sklada, oblik prilijča, oblik pravilnosti i oblik uspostavljena sklada (konačna skladna izmira)«. ²⁹ Za razliku od Zimmermanna smatra kako je oblik pravilnosti vrhovna kategorija i obuhvaća četiri temeljna oblika. Važno je, međutim, upozoriti na neke po svemu sudeći neshvaćene i pogrešno tumačene bitne aspekte u Markovićevoj estetici. On se doduše zalagao za univerzalističko poimanje ljepote smatrajući kako »ima obći ljudski i svedobni ideal ljepote«, ali se pretjeralo pripisujući Markoviću doslovnu simplificiranu apsolutizaciju takvog stava. Marković naime doslovce kaže da se »mogućnost ab-

straktnog nekog obćenita uzora ljepote ne može razložito tvrditi« jer »uzor ljepote može za nas ljude biti samo relativan«. ³⁰ A to je nešto sasvim drugo spram onoga što se već desetljećima (napamet) prepričava o Markoviću.

Prikaz i stručno-kritička interpretacija Markovićevih estetičkih nazora neobavljena je zadata. Koliko god nema smisla poricati brojna »mrtva« i suhoparna mjesta (osobito u kritici), treba točno prosuditi teorijsku vrijednost sustavnog Markovićeva napora zajedno s težnjom da, koliko je moguće, asimilira nove tendencije, uključivši čak i one na razmeđu stoljeća. Prem nije riječ o tome da se suglasimo s Markovićevim nazorima, dužnost je upozoriti kako je mnoga lucidna i moderna opservacija (pored tradicionalnih) u njegovoj estetici ostala zanemarena i zaboravljena. ³¹

Nakon što je izišla Markovićeva *Estetika*, započeo je aktivno objelodanjivanje svojih estetičkih pogleda GJURO ARNOLD (1854—1941). Djelatan kao filozofski pisac već ranije, početkom stoljeća sudjeluje u estetičkim kontroverzama. I u slučaju Arnolda, kao i kod Markovića, pogrešno je sud o njegovom slabijem pjesničkom talentu prenositi na područje teorije. Premda nisu nošene modernim tendencijama, estetičke rasprave što ih Arnold objavljuje početkom 20. stoljeća nisu bezvrijedne i u mnogom su pogledu instruktivne. Nisu slijepe za suvremene teme. Otklonimo li naivnost da nas pozitivan sud o Arnoldu obvezuje na pristajanje uz njegova rješenja, mirno možemo konstatirati visok stupanj angažiranosti, a u nekim raspravama i govorima visoku stručnu, što će reći teoretsku razinu. Kao malo koja doktrina u nas Arnoldove su estetičke rasprave poučne, gotovo školski primjer, koji obara predrasudu da estetika može opstati bez filozofijske fundiranosti. ³²

Potcjenjivanje Arnoldovih pogleda proizlazilo je dijelom još iz činjenice, da je kao tradicionalist, branio pozicije »starih«. Pa ipak njegova razmatranja teoretski nastoje zahvatiti sve najvažnije estetičke probleme mjesta i vremena gdje nastaju. Rasprave poput *Umjetnost prema znanosti*, 1906, zatim njegova izlaganja o narodnoj umjetnosti kao i neki drugi predsjednički govori u Matici Hrvatskoj 1903. i 1904, pa zatim svojedobno aktualna tema *Može li umjetnost zamijeniti vjeru*, 1908, primjeri su korektnih filozofskih rasprava. Ako i nisu prožete modom vremena, u svojem su tradicionalističkom, tu i tamo naivno-školskom obliku svejedno superiorne mnogoj »modernističkoj« površnosti. Isto vrijedi za neka druga područja i filozofske discipline. ³³

Kao filozof zastupao je Arnold spiritualistički pluralizam. Iz naknadne perspektive, kad se govori o stilskom pluralizmu Moderne, ova verbalna korespondencija nije nezanimljiva. U estetici se izjašnjavao protiv formalizma. Nije se protivio autoritetu znanstvene spoznaje, pa je zastupao sintezu djelatnosti genija umjetnosti i genija znanosti. U analognoj relaciji kategorija istine i ljepote vidi šansu da se ostvari idealni realizam odnosno realni idealizam. Nadalje po Arnoldovu se shvaćanju »ljepota imade smatrati simbolom duševnosti i čutilnom manifestacijom idealnosti — otkud prirodno slijedi, da nije milota izvanje forme, ni poređaj elemenata u skladne skupine, niti uopće čutilno kakvo drugo dražilo, čime nas umjetničke tvorevine začaravaju — nego da je to redovito dubljina njihova značenja«. ³⁴ Zato umjetnik treba »znatne ideje«. Na isti način »zato ne može ništa biti lijepo, što ujedno nije istinito«, a da to istodobno ne znači »da je sve istinito ujedno i lijepo«. Budući pak da sama ideja kao apstrakcija treba osjetilni oblik, to Arnold određuje za ona doba važnu relaciju oblika i sadržaja: »Ideja mora sasvim pronicati formu, a forma mora sasvim odavati ideju.« ³⁵

Unatoč kadgod preuskoj dosljednosti u svom tradicionalizmu Arnold je znao biti prilagodljiv suvremenim tezama. Ne propovijeda vječnost i stalnost pravila ljepote i umjetnosti: »Modifikacijama su potvrđeni i zakoni prirodni, a kako da ne budu umjetnosti.« ³⁶ Unutar ekspliciranih nazora nastojao je razviti program stvaranja narodne, nacionalne hrvatske umjetnosti i konzekventno ga obrazložiti teoretski, pokušaj, koji, ako i nije bio prožet duhom perspektiva novog doba, nije nezanimljiv.

Početkom 20. stoljeća počeo je izlaziti, sit venia verbo, prvi hrvatski filozofski časopis pod imenom »Hrvatska straža«. Obavijen čudno glasnim izvikivanjem hrvatstva i netolerantnog katolicizma taj ekstremistički organ slovenskog biskupa Mahničia mahnitio je napadao sve što je iole bilo znamenitije i vrijedno u hrvatskoj kulturi na prijelomu stoljeća. Ne samo što napada Kranjčevića, Novaka, Matoša i dr., nego su napadnuti čak i ljudi poput Arnolda ili biskupa Bauera. U estetičkom pogledu »Hrvatska straža« zastupa šturi neoskolastički estetički idealizam. Ipak, istini za volju valja reći kako je proučavanje tog očito artificijalno forsiranog časopisa korisno i poučno: čak nužno. Osim dragocjenih indicija za osvjetljavanje ideološki komplicirane situacije u doba Moderne, moguće je u »Hrvatskoj straži«, unatoč svemu, naići na poneke vrijedne priloge, na častan, pošten rad, izvan spletkarske »mahničevštine«.

Među mnoštvom članaka i rasprava estetičkog karaktera u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća na stanovit način pokazuje sumu promjena estetičkih nazora traktat *O umjetnosti*, što ga kao pristaša »starih« 1906. objavljuje mladi ALBERT BAZALA (1877—1947). Neka ranija kao ni nekoliko kasnijih estetičkih Bazalinih razmatranja nisu toliko karakteristična za povijest estetike, dok su prvi njegovi tekstovi s tog područja, kao i pokušaji kritike — praktično bezvrijedni. Kao kulturnopovijesni, a za povijest hrvatske književnosti, filozofije i estetike interesantan dokument zanimljiva je polemika »*Moderni« i narodna književnost*, 1904. Pravu pak estetičku poziciju donose ponešto eklektički pisana, ali fizionomijom izdiferencirana i teoretski fundirana, već spomenuta razmatranja *O umjetnosti*. Rasprava demonstrira dominantan položaj psihologizma u to doba, što ga Bazala otvoreno deklarira i u nekim formulacijama III knjige poznate *Povijesti filozofije*, 1912.³⁷ U raspravi *O umjetnosti* Bazala nasuprot objektivistički koncipiranim estetikama razmatra subjektivnu stranu problema u stvaralačkom i primalačko-doživljajnom aspektu podjednako. Ujedno referira o nekim suvremenim europskim doktrinama, između ostalih npr. o Einfühlungstheorie, koja na taj način ulazi u obzir estetičke refleksije u Hrvatskoj. Na žalost Bazalin psihologizam ne nastavlja se na posao koji je započeo Ljudevit Dvorniković; ne spominje ga, premda je vjerojatno poznao njegove radove.

Obrazlažući potrebu metodološkog obrata odnosno mijene predmeta istraživanja od estetike objekta prema estetici subjekta Bazala uzima kao uporište konstataciju: »Neuspjeh objektivne estetike pokazuje, da je nemoguće spoznati umjetnički objekt prije nego provedemo analizu psihičkog stanja, prije nego spoznamo osebnost dojma, što nam od nekih objekata nastaje. Zaslužan bio je stoga korak Kantov kad je uzeo za ishodište istraživanja sud, veleći da ljepota ne pripada stvarima nego duševnom sopstvu.«³⁸ Bazala se doduše poziva na Kanta, no Bazaline teze idu smjerom psihologizma i tako nastavljaju, prihvaćaju i u neku ruku dovršavaju već obavljene predradnje usmjeravanja estetike Moderne u tom pravcu. Stoga tvrdi: »Umjetnost nije dakle ništa, što postoji neovisno od nas; umjetnost neovisna od neke umjetničke svijesti nije umjetnost.«³⁹ Bazala prihvaća čuvstvo kao centralnu kategoriju estetskog, pa umjetnika tretira kao tvorca, koji ljudima daje »nov zakonik čuvstva.«⁴⁰ unutar zajednice kojoj pripada — zajednice nacionalne i cijelog čovječanstva.

U svim izlaganjima Bazala nastoji oko dojma spekulativne metodologije i estetike, no karakter pozicije zapravo je samo definitivna potvrda

psihologizma kojem je pridani dignitet filozofijskog izvoda. Kulturnopovijesno je time eksplicite formuliran obrat estetike objekta prema estetici subjekta, koji je na stanovit način bio korak naprijed, ali korak, koji je zajedno sa svim što se dogodilo u doba Moderne, dalekosežno, jednostrano determinirao kasnija shvaćanja.

Makar i skromnije pretenzije na relativnu potpunost historiografskog pregleda estetičkih doktrina u doba Moderne moraju još jednom spomenuti u doba Moderne doista veliku aktivnost katoličkih krugova na području estetike i teorija pojedinih umjetnosti. U prvi mah se čini kao da su katolički orijentirani pisci u glavnom ponavljali uvijek iste tvrdnje, ali pozornije promatranje pokazuje pored stalne temeljne srodnosti brojne diferencijacije; također inovacije. Pojave početkom 20. stoljeća nije moguće više shvatiti jedino kao neotomizam. Neistraženo je u kakvim relacijama stoje pojave u Hrvatskoj oko 1900. sa pokretom poznatim pod francuskim nazivom *renouveau catholique*, no i nekim drugim pojavama u ostalim dijelovima Europe.

Početkom 20. stoljeća u katoličkoj estetici brojni tekstovi bez oznake autora neprekidno zastupaju »idealizam u umjetnosti«. Teza je u Hrvatskoj poznata već ranije, a u doba Moderne dobiva sad jače sad slabije izraženu koju od tradicionalnih crta. Godine 1906, kada je urednik »Hrvatske straže« bio ANTE ALFIREVIĆ, doktrina ima slijedeću formulaciju: »zadaca (je) umjetnika, bio on slikar ili kipar ili pjesnik ili glazbenik: on mora u nama jak i neobičan dojam ljepote prouzročiti, pa zato nam mora prikazivati veću, uzvišeniju ljepotu, mora prirodu shvatiti te nam ju predočiti u onim momentima, gdje ona pokazuje neobičnu izvanrednu ljepotu, a budući da su ovi momenti u objektivnoj prirodi rijetki, mora ih umjetnik stvoriti subjektivnom svojom stvaralačkom fantazijom, koja u prvom redu sačinjava umjetnički dar. — Hoćemo li to jednom riječju izraziti treba kazati: umjetnik mora prirodu *idealizovati*, mora svoj predmet podići do ideala, do idealne ljepote, i to na temelju istine, jer ne smiju prirodu preinačiti ili patvoriti nekakavoj prividnoj ljepoti za ljubav.«⁴²

Između većeg broja katolički orijentiranih pisaca u mlađoj se generaciji, navlastito mladenačkim spisima, ističe LJUBOMIR MARAKOVIĆ (1877—1959). Nastojao je, koliko je mogao, fiksirati cjelovit estetički nazor, ujedno je zahvatio u mnoge aktualne probleme, dotičući niz konkretnih aspekata, uključivši njihova praktična rješenja. Programatsku i teorijsku intenciju ima knjiga *Novi život* (Sarajevo 1910), koja naslovom

sadrži aluziju na svojedobno kratkotrajni časopis zagrebačkih modernista pod imenom »Život«. Fizionomiju mladenačkih Marakovićevih pogleda pregnantno izražava kratko predavanje s naslovom *Književno pitanje*, 1910, gdje se zalaže za stanovitu vrstu klasicizma, zapravo neoklasicizma prema helenskom uzoru, koji zajedno s načelima ideala i harmonije, pa dakako i kalokagatije, treba biti temeljem za »rad oko jedinstvene klasične narodne kulture«. ⁴³ Maraković je protiv pretjeranog realizma, no isto tako i pretjeranog subjektivizma kao izrazite crte modernizma; zastupa tezu ravnopravnosti idealizma i realizma. Isti kompleks problema dotiče raspravom *K problemu hrvatske drame*, 1910, gdje izričito dolaze do izražaja helenski uzori: zalaže se za modernu obnovu kora grčke tragedije, koji bi u modernoj drami bio *vox populi*. Vrhuncem drame imale bi biti svečane narodne igre, priređene jednom u godini, na kojima bi se prikazivala 'hrvatska drama u najužem smislu', hrvatska drama par excellence...⁴⁴

Od ljudi koji pozivom i djelatnošću nisu bili teoretičari, a čiji je rad nužno pribrojiti relevantnim estetičkim refleksijama Moderne, moraju biti posebno barem spomenuti — ukoliko već o njima nije bilo govora — još neki književnici odnosno književni kritičari kao npr. Milan Marjanović, Milutin Cihlar Nehajev. Fran Galović, Fran Hrčić, pa novinar Franjo Selak i dr. U tom je aspektu neusporedivo najznačajniji od svih ANTUN GUSTAV MATOŠ (1873—1914). Stanovište, što ga je izgradio kao kritičar, književnik i neumorni polemičar koherentna je smisaona i misaona cjelina koju je možda najuputnije nazvati art-izam. Za razliku spram predbacivanog mu esteticizma, običnog artizma i formalizma. Dalek je bio i simplifikacijama i ekskluzivizmu larpurlartizma. Estetički, a time ujedno i kritičarski dio Matoševa opusa jest i ostaje, kao i onaj čisto književni, ponos novije hrvatske kulturne povijesti. Usprkos činjenici da je kao životni opus ostao torzo zbog prerane smrti pjesnika. Danas više nije sporno Matoševo povijesno ključno i estetički najviše mjesto za epohu Moderne, pa eventualne sumnje najčešće imaju neke druge, a ne vrijednosne razloge.

Poznavatelji Matoševa pera i Matoševa djela opravdano će stoga, mirno i bez kolebanja, no i angažirano moći konstatirati da su »Matoševi temperamentni principijelni eseji . . . tekstovi koji su usmjerili razvoj hrvatske književne misli za desetljeća, (i) koji ni danas još nisu ništa izgubili na svojoj aktualnosti.«⁴⁵

Ponekad se govori o Matoševu formalizmu, pa je u kontekstu pregleda povijesti estetike potrebno upozoriti kako u slučaju Matoša nije

riječ o teorijskom, filozofsko-estetičkom formalizmu, nego prije svega o Matoševom insistiranju na što je moguće većem savršenstvu forme, tj. perfekciji umjetničkog izraza. Razumljivo je stoga što visoko cijeni umjetnički poziv kao i rad umjetnika (artizma!), uzdižući umjetnost i ljepotu među najviše vrednote. Premda je Matoš poklonik ljepote, harmonije i sklada, ne valja ga svrstavati u esteticizam, a s obzirom na povijesne relacije bio je na putu kao malo tko da intuira bitnu epohalnu mijenu koja se zbivala s umjetnošću i estetskom sferom. Taj momenat je u Matoševim nazorima previđen, a važan je podjednako u kulturnopovijesnom kao i teoretskom, estetičkom pogledu: »Dok je nama ljepota tek apstrakcija ili puko ime za izvjesne senzacije, dok je ljepota nama u najboljem slučaju tek ideal, Helenu ona bijaše život, istovetna s istinom, i cirkulirala je kao krv kroz intimnost njegova vjerskog, spekulativnog i moralnog bića.«⁴⁶

Povijesna uloga Matoševa prelazi okvire književne povijesti. Osim što je u hrvatsku književnost uveo niz novosti zahtijevajući iznad svega vrijednosne kriterije,⁴⁷ njegovi su se zahtjevi odnosili ujedno i na druga područja umjetnosti, na tako rekavši cijelu estetičku sferu zajedno s inovacijama u domeni estetičke refleksije, pa je tako i stvaralaštvom i mišlju bio jedan od ne samo evidentno najtalentiranijih, najpotpunijih, nego također intelektualno najpotentnijih, a ujedno i najtipičnijih reprezentanata hrvatske Moderne;⁴⁸ po umjetničkim dometima za svoje doba, u Hrvatskoj, nenadmašen.

III

Zaokruži li se jednim pogledom samo skicozno naznačena sfera estetike Moderne — uopće ne svih autora, još manje svih zanimljivih tekstova — razabiremo kako hrvatska Moderna nije bila bez doktrinalne, teoretske i filozofske podloge u izvornim razmatranjima domaćih teoretičara. Niti manjka teorijska podloga većini zbiljski djelatnih struja, niti se teorija nalazi u izolaciji spram umjetničkih stremljenja. Pridodaju li se tome, kao što treba, sve suvremene informacije na hrvatskom jeziku o svjetskim, često baš najvećim filozofima i estetičarima, kojima su doktrine bile u opticaju, a neke i ekstenzivno prikazane (poput Nietzschea npr.), slika bi postala još potpunija. Prem se ne može reći kako nije bilo dezorijentacije i nesporazuma — informiranost nije bila neznatna!

Pa ipak, predodžba o povijesnom razdoblju Moderne postala bi netočna kad bi se prešutjele brojne intelektualne pukotine, insuficijencije i konfuzije. Neke doktrine manjkaju! Razdoblje je puno paradoksa, teškoća i neriješenih problema koji će lišiti ubuduće ne samo slijedeće razdoblje nego cijelo 20. stoljeće. Samo radi primjera dovoljno je podsjetiti na koegzistenciju procesa demokratizacije umjetnosti sa forsiranjem estetičkog artistokratizma. To nisu nikakvi provincijalni specijaliteti Zagreba nego u skromne prilike projicirane iste povijesno paradoksalne antiteze, kakve »fabricira« moderna europska povijest.

Posebne je i dosta specifične teškoće teorijskom radu stvorila baš u doba Moderne — filologija. Navlastito Maretićeva *Gramatika i stilistika* 1899, pa Broz-Ivekovićev *Rječnik I—II*, 1901. Napisati *Stilistiku*, kakvu je poslije Sladovića, Macuna, Jurkovića, Vebera, Kurelca, Starčevića, Šenoa, Badalića i Ante Kovačića, a u vrijeme Kranjčevića, Matoša i Vidrića napisao svršetkom 19. stoljeća Maretić zapravo je — nacionalna sramota. Stilistika mu nije samo sastavljena neoriginalno, nego je mucava i neuka, pa nije čudno što je doživjela poraznu kritiku suvremenika. Jednu od njih napisao je i logično argumentirao ANTE RADIĆ (1868—1910), a objavio je 1901. u časopisu »Vijenac«. ⁴⁹ Premda je Radić zauzimao negativan stav prema modernoj umjetnosti, secesionistima i osobito spram Jugendstilu ⁵⁰ njegova je kritika suvereno protiviljenje grubim simplifikacijama Maretićeve kvazistilistike. Radić doduše polemizira i protiv *Gramatike*, ⁵¹ ali se u povijesnom pregledu estetičkih nazora Moderne može donekle mimoići taj komplicirani problem pa ostati samo pri napomeni o stilistici koja iz lingvističkog područja prelazi također i na estetičko. Doduše, Maretićeva je stilistika nastala u osloncu na njegovu *Gramatiku* i na neki je način njen integralni dio (dovodeći je u pitanje), tako da u toj svezi ne može biti posve zanemariv ni gramatikalni aspekt kontraverze. Ipak, dostatno je ovdje ukazati na stručno-estetičku i znanstveno-metodološku insuficijenciju Maretićeve *Stilistike* kao jednog od niza fatalnih raskoraka i paradoksa Moderne, na oskudnosti i nisku razinu jedne znanstvene discipline baš u epohi zrelih umjetničkih i teorijsko-estetičkih rezultata.

Stvari ne stoje bolje, na žalost, ni s Broz-Ivekovićevim *Rječnikom*. ^{51a} Neshvatljivo je kako se na pragu 20. stoljeća — poslije Vrančića, Vitezo-
vića, Della Belle, Jambrešića, Belostenca, Patačića, Stulija, Volčića, Katančića i Šuleka — mogao pojaviti *Rječnik* »književnog jezika« (!?) s dva zamašna toma u kojem ima čak osamnaest (18!) riječi odnosno izvedenica kao što su govno, govnavarija, govvniti, govnović, govnonoša itd... ali ne-

ma riječi kao što su kazalište, slikati, slikarstvo, kipar, kiparstvo, glazba, glazbenik, graditeljstvo itd... Taj isti Broz-Iveković ima dvanaest (12!) riječi za plemeniti dio tijela koji zovemo guz, uz »varijetete« kao guzica, guzičeta, guzičica... zajedno s glagolskom imenicom (!) guženje, ali nema — izuzev pjesništva i književnosti — nijednu apstraktnu imenicu za pojedine grane *umjetnosti*. Anno Domini tisuću devet stotina i prve. ⁵² S gorčinom je moguće pomisliti *difficile est satiram non scribere*, samo što zaista nije lako s takvim vokabularom pisati estetičke traktate. Budući pak da se riječ i misao nalaze u tijesnoj vezi, pitati je kakvi su misaoni horizonti mogli biti dodijeljeni onima koji bi pristali na netom opisano drastičnu amputaciju velike leksikografske povijesne tradicije i već postojeće terminološke prakse. U takvoj situaciji pomišljati na svjetski rang estetike prvorazredan je viteški podvig.

Filologija nije osamljena u stvaranju konfuzije. Kao malo koje razdoblje Moderna je hrvatskoj kulturi »darovala« danas tugaljivo komične debate »o nuditetima«. Upletene su čitave serije »estetičkih« teza u polemike pro et contra golotinje, u prvom redu likovnih umjetnosti. Debata je očito izvirala iz sasvim uskogrudnih moralističkih pobuda, mjestimice bila sasvim prizemna, čime je odaju neki znakovi da je naprosto (možda) podmetnuta. No u prilog dijela sudionika prijepora valja reći kako je upravo Moderna problem definitivno apsolvirala. Da pojava nije bila efemerna slučajnost, vidljivo je u perzistenciji potrebe daljnjeg elaboriranja iste (ili srodne) tematike: hrvatska umjetnost do danas nije sasvim na čistu s razlikama između puke prirodne tjelesnosti, ljubavi, erotike, seksa, rafinirane putenosti, produhovljene senzualnosti, lascivnosti, pornografije itd. Upravo je Moderna u Hrvatskoj taj problem pomakla s mrtve točke premda je najvećim dijelom, upotrijebimo li blage izraze, hrvatska umjetnost i dalje ostala u svakom pogledu vrlo sramežljiva, stidljiva, premda nije salonska. I da je u erotskom pogledu — premda je tematizacija erotike jako naglašena crta Moderne — ostala bez naročite fantazije. Čak nije ni prokreativno stimulativna, da bi kasnije poslije seksualne revolucije, ostala bez pravog smisla za diferencijacije.

Neprikladna je, nadalje, u kulturnopovijesnom pogledu — bila i ostala — podjela generacija Moderne — na tzv. »stare« i »mlade«. Kontraindiciranih primjera je u izobilju: Gjalskom su pedeset i četiri godine kad se kao već postariji konzervativac pridružuje mladima, dok mladi Marjanović stoji uz mlade propagirajući prilično stare teze. Mnogi se pisci nalaze na strani tzv. mladih pozivajući se na teze starih, kao Nehajev na

Gjalskog, dok se mnogi od mladih poput Bazale, zastupajući novije, npr. »mlade« psihologističke teze, otvoreno nalaze na strani starih... itd., itd. Ali ono što se možda činilo suvremenima prikladno kao životna pragmatika prihvatila je, na žalost nekritički, kasnije znanstvena historiografija. Pojednostavljena dihotonija zapravo zastire, prekriva, da ne kažemo sakriva zbiljsku ideološku, teoretsku i umjetničku kompleksnost: i političke i socijalne i estetičke povijesne zbilje. Pojmovni je par u razvrstavanju aktera Moderne u »stare« i »mlade« mistifikacija i simplifikacija. Treba ga objasniti, jer je kulturnopovijesni fakat, a onda otkloniti kao samo tobožnju pomoć u ozbiljnim razmatranjima.

Povijesna zbilja u doba Moderne daleko je kompliciranija od puke bipolarnosti »starih« i »mladih«, tradicije i novoga, bila ona mišljena kao dijakronija ili sinkronija, ili oboje zajedno. Pluralizam kao karakteristika razdoblja Moderne nije samo izražen mnoštvom umjetničkih pravaca i različitih, paralelnih i divergentnih struja, nego se taj pluralizam pojavljuje također na planu estetičkih doktrina kao i u sferi političkih stranaka. Između svih tih aktivnosti, pravaca i grupa različitih područja nije utvrdiva jednoznačnost korelacija, premda »konfuzija« nije bila bezrazložan kaos: u toj manipuliranoj zbrci bijaše logike i sustava, bojati se, u manjim kulturnim središtima možda i više nego u velikim.

Zadaća je kulturnopovijesnih istraživanja utvrditi što je moguće više i što veći broj što pouzdanijih korelacija izbjegavajući pojednostavljenu identifikaciju da su »mladi« značili progres, a »stari« konzervativnost. Takve su podjele in ultima linea »biološke« i u kulturnopovijesnim razmatranjima jedino se toleriraju kao pomoćna, radna metoda. U okvirima hrvatske kulturne povijesti baš tada se, u doba Moderne javljaju implikacije, koje, osim usmjerenja, uvjerenja i stranačkih pripadnosti, na svjetlo dana definitivno iznose problem ranga, vrijednosti, stručnosti, stupanj profesionalno savladanog »zanata«, »europska mjerila«. Na planu teorije takve su implikacije možda najvidljivije: kadgod su bili pristaše »mladih«, a kadgod »starih« ili bez potrebnog obrazovanja, ili pak bez prirodno-instinktivnog intuitivnog razumijevanja povijesnih perspektiva, pišući uporno i obilno, a ne brinući se za dosizanje ranga teorijske koherencije. Ponekad su »konzervativni« stari, koji dakako nisu bili avangarda, držali dostojanstvo struke, teorije i filozofije na onom rangu koji bi zadovoljavao »zakone umijeća« u bilo kojem većem kulturnom centru Europe, a »mladi« se probijahu talentom. No bilo je i obrnuto, sa i bez talenta. Ako je dakle nužno govoriti o »zaokretu prema Europi-

onda je to visina kriterija, razina, ne orijentacija. Pa ni sarkastična obje kcija o »književnicima od dva retka« nije nastala slučajno, jer su mnogi od njih to i ostali do u duboku starost.

U prosudbu Moderne nisu se miješale samo ideološke i estetičke suvremene predrasude, nego i naknadne, pa su mnogi aspekti kritičkog uvida do danas ostali problem: u objašnjavanju funkcija pojedinih opusa, orijentacije i shvaćanja, no i u prosudbama intelektualnih uvida faktičnih usmjerenja i htijenja, rezultata, promašaja i dometa zbiljske talentiranosti — zajedno s naporom da se uklone talozi moćnih mašinerija hvaljenja i kuđenja nagomilanih iz poznatih ili kamufliranih razloga, pri čemu su ovdje nabrojane samo neke, tako rekavši elementarne aporije.

Za svu kompliciranost povijesne, kulturnopovijesne, ideološke i estetičke zbilje u Hrvatskoj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, a u Zagrebu kao i u ostalim kulturnim središtima Europe — si licet parva componere magnis — respektabilne su pronicavo-sarkastične obje kcije Roberta Musila iz romana *Čovjek bez svojstava*. Zagreb i Hrvatska integralni su dio K. und K. Monarhije i europskih zbivanja, pa veći dio svega što se tiče Kakanije neće biti bez refleksa ni u Hrvatskoj. Problem faktora proporcionalnosti zajedno s koeficijentima specifičnosti ne smije biti previđen, ali ni korespondentna dijagnostička slika ne može biti zaobidena. Njena je nazočnost popudbina u 20. stoljeće. Sumarno izgleda ovako: (nakon što je general Stumm) »završio inventuru postojećih zaliha srednjoeuropskih ideja, ne samo da je morao na svoju veliku žalost ustanoviti da su pune proturječnosti i suprotnosti, nego je na svoje veliko čudo otkrio da se te kontradikcije, ako ih pobliže ispitamo, počinju međusobno ukidati... Našem je stoljeću poklonjeno mnogo velikih ideja, a uz svaku je ideju milostivi usud našem vremenu dao i protuideju u isti mah, tako da se u njemu jednako dobro snalaze individualizam i kolektivizam, nacionalizam i internacionalizam, socijalizam i kapitalizam, imperijalizam i pacifizam, racionalizam i praznovjerje, čemu pridolaze još nepctrošeni oblici bezbrojnih drugih aktualnih suprotnosti. To nam se čini već tako naravnim kao dan i noć, toplina i studen, ljubav i mržnja, i kao što u ljudskom tijelu pregibni mišići odgovaraju opružnim...«⁵³

Projekcija na prilike u Hrvatskoj otkriva da svi ekstremi nisu bili tako jako nazočni, a ni zbiljski zastupljeni, odnosno barem ne zastupljeni u svim razinama jednako. Mjestimice su aktivni samo informativno, mjestimice fizički, negdje kao svjetonazor, negdje kao politika, katkada estetika, no ponekad samo poetika ili kritika. Razumijevanje situacije moguće

je tek na temelju poznavanja konkretno zatečene povijesne zbilje, koja ni svim talentima ni svim doktrinama nije pružala jednake šanse. Manjkalo je štošta od punoće, perfekcije i noviteta. No nije vladala pustoš. Kao generalnu karakteristiku moguće je za estetičke doktrine reći kako je pozitivizam razarao idealizam, ali nisu tradirane pragmatički uporabive komponente pozitivizma nego naprotiv idealistički aspekt pozitivističkog psihologizma: subjektivizam. Povijesno je stoga obilje doktrina ostavilo povišene kriterije, no i nove oblike dezorijentacije dok se išlo ususret ekspresionizmu, novom objektivizmu i dekorativizmu, te socijalno i nacionalno impregniranoj umjetnosti, vidljivo ili nevidljivo determiniranoj kataklizmom prvog a onda i drugog svjetskog rata.

Potpuna interpretativna elaboracija i stroga kritička ocjena hrvatske estetike u doba Moderne, njena izdiferencirana vrijednosna, teorijska i kulturnopovijesna prosudba zajedno sa neophodnim radom na kompletiranju faktografije i ekstenzivnog, što potpunijeg, adekvatno-pouzdanog prikaza trajnim je ciljem i zadaćom svakog daljnjeg studijsko-istraživačkog napora. Zasad su ovdje naznačene pojedine kritičke koordinate i najnužnije markacije prosudbenog orijentiranja. Prvenstveno je bilo nužno insistirati na iznošenju elementarnih informacija, na pokušaju ocrtavanja što je moguće šireg dijapazona faktičnog stanja u sferi zatečenog i operativnog teorijskog arsenala estetike hrvatske Moderne... A da bi se prema dobivenoj slici zauzeo što primjereniji stav, treba imati neprestance na umu kulturnopovijesnu, političku i socijalnoekonomsku limitiranost mjesta i vremena, kao ujedno i limitiranost ovog pregleda dosegom dosad obavljenih istraživanja.⁵⁴

Tek nakon solidnog upoznavanja građe na razini teorije moguće je poduzeti preciznije, specificirane i radikalne kritičke zahvate. Nije stoga na odmet koristiti se analogijom tj. načelnom sličnošću situacije i prosudbom kakva se kristalizirala za književnost: »Moderna (je) ostavila mnogo otvorenih pitanja, ali je njezin prodor u literarno nesumnjiv.«⁵⁵ Premda se ne smije pomišljati na doslovnije analogije između teorije i umjetničke prakse (još manje bi metodološki bio dopustiv doslovni paralelizam), ipak je riječ o korespondentnoj prosudbenoj strukturi: Moderna je u Hrvatskoj razdoblje definitivnog prodora u relevantnu kompleksnu sferu estetičke refleksije odnosno teorije kao estetike — izražene nacionalnim jezikom. Kamo sreće da je u doba Moderne bilo nekih uvida koji evidentno manjkaju, kamo sreće da je tu i tamo bilo dubljeg poniranja ili više širih vidika s većih visina — bile bi uštedene mnoge suvremene, a onda i kasnije, povijesne,

u mnogom, a ne jedino estetičkom i umjetničkom pogledu sudbonosne zablude. Ali taj deficit ne smije zastrti ono što je ipak bilo postignuto, što je bilo i ostalo rezultat usprkos naizmjenično kobnim povijesnim poigravanjima pozitivnih i negativnih predznaka u ne uvijek ili barem ne na prvi pogled transparentnom obilju raznovrsnih teza Moderne.

Na kraju ne bi smio ostati pogrešan dojam da raznolikost estetičkih nazora, pravaca i rješenja samo povećava ionako šaroliku zbrku kakva se kadgod stvara kao slika hrvatske Moderne, u kojoj npr. i Bogner, pored sve oštroumnosti, prvenstveno vidi »konfuziju«. Valja istaknuti: ovaj skicozni, ma i nepotpun pregled estetičkih nazora poduzet je s punim uvjerenjem kako je u vidu estetičke doktrine, njihovu zbiljsku fenomenalnost, no i njihovu duhovnu, filozofsku strukturu, jedan od nezaobilaznih i k tome jedan između pouzdanijih načina da se umanju broj nejasnoća i dobrim dijelom veliki broj samo fiktivnih paradoksa utkanih u hrvatsku Modernu.

BILJEŠKE

¹ KRŠNJAVI, Iso, *Pogled na razvoj umjetnosti moga doba*, Hrvatsko kolo, Zagreb 1905, sv. I, str. 281.

² MATOŠ, Antun Gustav, »Sintetička kritika«, 1907, prema PSHK, knj. 65, AGM, II, 1967, str. 250; također SD, 1973, IV, str. 226

³ MATOŠ, Antun Gustav, *Moderni simboli*, Samouprava, Beograd 1905; Novosti, Zagreb 1907; SD, 1973, sv. XV, str. 133.

⁴ MATOŠ, Antun Gustav, *Slikar Crnčić*, *Savremenik 1910*, također *Naši ljudi i krajevi 1910*; SD, 1973, sv. IV, str. 122; isto PSHK, Zagreb 1967, knj. 65, str. 137.

⁵ Opširnije o povijesnoj ulozi Ljudevita Dvornikovića na planu estetike vidjeti članak: Zlatko POSAVAC *Jedan zaboravljeni estetičar, psihologijska estetika Ljudevita Dvornikovića* *Odjek*, Sarajevo XXXII 1979, broj 13 14, str. 25.

⁶ Važno je upozoriti na okolnost da pojam »čuvstvo« (Gefühl) ima ne samo kod Ljudevita Dvornikovića (gdje je lako uočljiv tek pozitivistički prizvuk), nego u tako rekavši svim primjenama unutar Moderne drugačije značenje nego npr. u prosvjetiteljstvu (racionalizmu 18. stoljeća) ili romantici. Riječ je o kulturnopovijesnoj mijeni smisla, o »epohalnom« karakteru i dijakronijskom kontekstu, bez obzira na pojedinačne individualne ili orijentacioni-doktrinalne varijacije, pa čak eventualne analogije na relaciji romantika —

neoromantika. Međutim, povijesnost kao povijesna mijena smisla i značenja kategorije *čuvstvo* (emocije) zajedno sa svim kasnijim krizama umjetnosti i negativnim odnosom racionalizma 20. stoljeća spram estetskog emocionalizma, no isto tako ni hipertrofija iracionalizma nisu razlog da se kategorija *čuvstva* u historiografskoj prezentaciji zaobiđe, anihilira, prezire ili odbaci. Naprotiv postularaju registriranje, proučavanje, interpretaciju i otvaranje podjednako povijesnih kao i kritičkih perspektiva. Krleža npr. izjavljuje u svojim zrelim, a ne mladenačkim godinama: »I kada neki 'mislioci' danas govore s omladavažavanjem o takozvanoj 'emotivnoj estetici', oni dokazuju samo to da hemaju pojma o čemu se u 'estetici' radi, ako se uopće o nečemu radi kada je riječ o 'estetici'...« (Miroslav KRLEŽA, *Djetinjstvo 1902—1903*, Republika 1952, citirano prema PSHK, knj. 92, 1973, Krleža II, str. 270).

⁷ DVORNIKOVIĆ, Ljudevit, *O psihološkim osnovima estetskog osjećaja*, citirano prema knjizi *Essays...* Sarajevo 1905. Prvi put objavljeno u časopisu »Nada«, Sarajevo VII/1901, broj 4, str. 57.

⁸ DVORNIKOVIĆ, Ljudevit, *Uzgojna vrijednost basne*, Napredak, Zagreb XXXVI/1895, broj 5, str. 58.

⁹ DVORNIKOVIĆ, Ljudevit, *Uzgojni dojam lijepe knjige*, Napredak, Zagreb XXXIV/1893, broj 30; također u knjizi *Essays*, Sarajevo 1905, str. 51.

¹⁰ Op. cit., broj 31; u knjizi *Essays*, str. 58.

¹¹ Op. cit., broj 34; str. 529; u knjizi *Essays*, str. 64.

¹² BAUER, Antun, *Opća metafizika ili ontologija*, Zagreb 1894, str. 194. Srodna poglavlja o ljepoti naći je i u sustavnom djelu Josipa STADLERA, *Filozofija*, u šest svezaka, 1904—1915; riječ je o istoj orijentaciji, ali tu i tamo postoje razlike spram analognih tvrdnja kod Bauera.

¹³ O herbartističkoj fazi Kršnjavog vidjeti Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata* II, Kolo, Zagreb 1968, br. 12. i Zlatko POSAVAC, *Filozofija u Hrvatskoj 19. stoljeća*, Praxis, 1967, broj 3. Čini se da je herbartizam Kršnjavom u teoretskom pogledu bio više stvar obrazovanja (školovanja) nego uvjerenja. Vidjeti o tome npr. *Pismo XXI* (iz Rima, od 9. 1. 1876.) u prilogu studija Vladimira TARTAGLIA KELEMEN, *Pisma Isidora Kršnjavog*, Radovi Arhiva JAZU, sv. II, 1973.

¹⁴ KRŠNJAVI, Iso, *Kritička razmetanja*, 1899, prema p. o. iz »Narodnih novina«, str. 15. Ista misao izrečena je već i u nekim ranijim tekstovima.

¹⁵ KRŠNJAVI, Iso, *Izložba Društva umjetnosti Narodne Novine*, Zagreb LXVIII/1902, broj 196.

¹⁶ Osim svojedobnih tekstova Ljube Babića i Vladislava Kušana, a u novije vrijeme Matka Peića i Miroslava Vaupotića, osobito se temeljito i ekstenzivno bavi Kršnjavijem — ne podliježući uvriježenim predrasudama — Olga Maruševski. Osim na problematske aspekte upozorila je na niz komparativnih doveznih točaka, bitnih podjednako za teoriju i povijest umjetnosti. Na primjer: »Pitanje stila važnije mu je od svega: namjena zgrade određuje stil. Vrhovi njegovog božanskog trokuta (tj. Kršnjavijevi uzori — op. Z. P.) su solidni Semper, glasni Viollet-Le-Duc i metodički Springer; naglasirao ovog posljednjeg, jer je po njemu umjetnost praktična djelatnost, kao svaka druga, što je najmarkantnija karakteristika pozitivizma druge polovice (19.) stoljeća,

mnogo puta prisutna u odnosu Kršnjavog prema našim umjetnicima«; Olga MARUŠEVSKI, *Kako je Kršnjavi vidio Zagreb*, u povodu pedesetogodišnjice smrti, »Oko«, Zagreb 1976—1977, broj za razdoblje 30. 12.—13. 1. 1977, str. 9. U novije vrijeme i »oficijelno« se priznaju Kršnjavom zasluge utemeljenja hrvatske kinematografije, pa je tako uvršten u povijesni pregled hrvatske filmske umjetnosti. Ivo ŠKRABALO, *Povijest hrvatskog filma*, I, Forum, Zagreb XVIII/1979, broj 7—8, str. 257—258.

¹⁷ LIVADIĆ, Branimir, *O najnovijoj hrvatskoj književnosti*, Život, 1900; citirano prema PSHK, knj. 71, 1975, str. 196.

¹⁸ LIVADIĆ, Branimir, *Za slobodu stvaranja*, Život, 1900; citirano prema PSHK, broj 71, 1975, str. 191; tekst je dostupan i u knjigama Milan MARJANOVIĆ, *Hrvatska Moderna*, I, Zagreb 1951, i Miroslav SICELO, *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1972.

¹⁹ Op. cit., str. 193.

²⁰ TRESIĆ-PAVIČIĆ, Ante, *Konferanca... o izložbi hrvatskih umjetnika*, čitana u izložbenom paviljonu na 2. veljače 1899. — Novi viek, IV/1899, broj 9, str. 485.

²¹ TRESIĆ-PAVIČIĆ, Ante, *Poleti oko Biokova*, Tuzla, 1902; citirano prema PSHK, knj. 61, Zagreb 1963, str. 81. Ekstenzivniji suvremeniji uvid u Tresić Pavičićev rad omogućuje predgovor što ga je napisao Sime VUČE-TIĆ u citiranoj knjizi serija PSHK. Fragment teksta *Rane otadžbine* s podnaslovom *Mane i zapreke u razvitku hrvatske književnosti* pristupačan je — osim izvorno u časopisima — u knjizi *Nehajev i suvremenici*, HKK, broj V, Zagreb 1964.

²² Za reinterpretaciju odnosa prema fenomenima umjetnosti u doba »mijene stoljeća« (Jahrhundertwende) u Hrvatskoj, navlastito Jugendstila (u smislu stilske rehabilitacije), vidjeti Zlatko POSAVAC, *Nova umjetnost zagrebačke secesije*, časopis »15 dana«, Zagreb XVII/1974, broj 4—5, str. 6—12.

²³ PILAR, Ivo, *Secesija, studija o modernoj umjetnosti*, Vienac, Zagreb 1898, broj 35—39. Također posebno. Citirano prema p.o. str. 25. (Nepotpuna verzija teksta u »slobodnoj redakciji« također knjizi Milan MARJANOVIĆ, *Hrvatska Moderna*, I, Zagreb 1951.

²⁴ PILAR, Ivo, op. cit., str. 30; također MM, HM, I, str. 100.

²⁵ PILAR, Ivo, op. cit. str. 28; također MM, HM, I, str. 99.

^{26a} MARJANOVIĆ, Milan, *Janko Leskovar, Nada*, Sarajevo 1901; PSHK, knj. 71, 1975, str. 242.

^{26b} Spomenuta imena svojom brojnošću, no i heterogenošću profila, intencija i orijentacija uvjerljivo demonstriraju spoznaju kako nam dosadašnje poznavanje odnosno uobičajeno prikazivanje Moderne za sva područja umjetnosti pruža preoskudnu, škrtu, jednostranu i nepotpunu, što će reći u mnogom pogledu manjkavu, kadgod baš krivu ili samo djelomice točnu, a dijelom netočnu sliku doktrinalnih kontraverza Moderne.

²⁷ Usporediti za teoriju dosad najpotpuniju bibliografiju na kraju ne baš vješto pisane knjige Krsto PAVLETIĆ, *Život i pjesnička djela Franje Markovića* MH, Zagreb 1917. — U pogledu ostalih Markovićevih radova (kritika i literatura) vidjeti PSHK, 1970, broj 44. a za kompletni uvid —

Bibliografija leksikografskog zavoda u Zagrebu (objavljen je samo dio koji se odnosi na literaturu).

²⁸ FRANGES, Ivo, *Franjo Marković*, Enciklopedija Jugoslavije, Zagreb 1965, str. 6, 22—23 — u citatu Z.P.

²⁹ MARKOVIĆ, Franjo, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, Zagreb 1903, str. 273.

³⁰ MARKOVIĆ, Franjo, op. cit. 284.

³¹ Informativan prikaz estetičkih nazora Franje Markovića vidjeti u tekstu Zlatko POSAVAC, *Estetika u Hrvata*, II, Kolo, Zagreb 1968, broj 12, str. 521—525. Budući da je uklopljen u kratki historiografski pregled, prikaz ne insistira na posebice zanimljivim ekskurzima, modernijim i »atipičnim« mjestima, nego na profiliranju sustava glavnih misli.

³² Ne treba previdjeti, a bilo bi besmisleno prešutjeti polemički tekst kojim je Miroslav KRLEŽA, opravdano kritizirajući stanovite oblike hrvatske intelektualne insuficijencije, izrekao nekoliko negativnih, oštro formuliranih mišljenja, između ostalog o Gjuri Arnoldu; vidi zbirku eseja *Europa danas*, pod naslovom *Hrvatska smotra*, 1933; SD, sv. XIII Zagreb 1956, str. 95—113; fragment iz tog teksta također u *Panorama pogleda, pojava i pojmova*, Sarajevo 1975, sv. I, str. 93—94. — Upozoriti je kako se Krležino negodovanje tiče primarno fizionomije tada pokrenute revije »Hrvatska smotra« iz perspektive razdoblja između dva rata, a u pogledu Arnolda riječ je o ideološkoj konfrontaciji paralelnoj s književnokritičkom negacijom. Krleža ne poistovjećuje svjetonazorne razlike s problemima stručnosti.

³³ O Arnoldu kao filozofu i teoretičaru svojedobno je pisao Pavao VUK-PAVLOVIĆ, *Stvaralački lik Gjüre Arnolda*, 1934, *U pomen Gjuri Arnoldu*, 1941, a u obliku monografije Branko DESPOT, *Filozofija Gjüre Arnolda*, 1970. — Na žalost oba prikaza izostavljaju kompleksnost kulturnopovijesnog konteksta.

³⁴ ARNOLD, Gjuro, *Umjetnost prema znanosti*, Glas Matice Hrvatske, Zagreb I/1906, broj 1—2, str. 3.

³⁵ ARNOLD, Gjuro, op. cit., 1. c.

³⁶ (ARNOLD), *Govor predsjednika dra Gjüre Arnolda na glavnoj skupštini MH, 16. listopada 1904*; Izvještaj MH, str. 41.

³⁷ BAZALA, Albert, *Povijest filozofije*, III, Zagreb 1912, str. 346—347.

³⁸ BAZALA, Albert, *O umjetnosti*, Glas Matice Hrvatske, Zagreb I/1906, broj 13—16, str. 124.

³⁹ BAZALA, Albert, op. cit., str. 122.

⁴⁰ BAZALA, Albert, op. cit. broj 17—20, str. 149. — Usputno je u istom godištu zanimljiva mala polemička bilješka protiv B. Livadića, koja nema toliko teoretsko koliko kulturnopovijesno značenje dokumenta o razvedenosti konfrontacija: broj 12, str. 119.

⁴¹ BAZALA, Albert, na kraju III knjige *Povijesti filozofije* referirajući o suvremenoj estetici konstatira: »Spekulativna metoda u starijoj estetici ustupila je mjesto psihologijskoj metodi«; str. 346.

⁴² (ANONIM), *Idealizam u umjetnosti*, Hrvatska straža, Krk IV 1906, sv. VI, str. 602; tekst je objavljen pod generalnim naslovom rubrike (serije) što se javlja i u ranijim godištim: *Kažiput po labirintu moderne književnosti*.

⁴³ MARAKOVIĆ, Ljubomir, *Književno pitanje*, govorio kao predavanje Leona društva u Zagrebu 6. travnja 1910; Hrvatska straža, VIII/1910, sv. V i VI, str. 635.

⁴⁴ MARAKOVIĆ, Ljubomir, *K problemu hrvatske drame*, Hrvatska straža, VIII/1910, sv. IV, str. 418. — S obzirom na specijalističke interese teorije kazališne umjetnosti u doba Moderne je napisan znatan broj *teoretskih* razmatranja o problemima teatra uopće i nekih pojedinačnih konkretnih pojava napose, s vrlo različitim intencijama i polazištima. Nije na odmet spomenuti barem najpoznatije autore: Stjepan MILETIĆ, Ante TRESIĆ PAVIČIĆ, Antun Gustav MATOŠ, Franjo MARKOVIĆ, Zdenka MARKOVIĆ, Ljubomir MARAKOVIĆ, Milutin Cihlar NEHAJEV, Camilla LUCERNA, Martin KUZMIĆ i dr., a dodati je i komentare uz prijevode Aristotelove *Poetike*, pa brojne kritike u kojima se dotiču problemi kazališta u teorijskom aspektu.

⁴⁵ MATKOVIĆ, Marijan, *Antun Gustav Matoš* predgovor u knjizi PSHK, knj. 64. AGM, I, 1967, str. 23—24. Matković podrazumijeva slijedeće tekstove: »Književnost i književnici, 1907, O modernosti, 1909, Realizam i Artizam' 1911, Umjetnost i nacionalizam 1912, Futurizam 1913, pa više polemički intonirane kritike Jovan Škerlić, 1907, i Sintetička kritika 1907« — Vidjeti također Marijan MATKOVIĆ, *A. G. Matoš kao kritičar*, Republika 1951, u seriji HKK knj. IV, Zagreb 1962, str. 5—24 i PSHK, Zagreb 1976, knj. 141, str. 297—326. — Sa svoje strane dodajemo ovom preciznom izboru tekstove važne za povijest estetike, radi profiliranja Matoševih nazora: eseje o Baudelaireu, Verlaineu, Th. Gautieru, Voltaireu, Emersonu, Rousseauu, Nietzscheu, i dr., te navlastito još o nekim hrvatskim književnicima i umjetnicima: S. S. Kranjčeviću, M. Kraljeviću, M. Crnčiću, A. Kovačiću i dr.

⁴⁶ MATOŠ, Antun Gustav, *Književnost i književnici*, Glas Matice Hrvatske, Zagreb II/1907, broj 9—12, SD 1973, IV, str. 289; PSHK, 1967, broj 65, AGM, II, str. 330; HKK, 1962, IV str. 37—38.

⁴⁷ O književno-povijesnoj ulozi Matoša i osobitoj stilsko-ekspresivnoj funkciji njegovog beletrističkog opusa vidjeti eseje Ivo FRANGES, *Stil Matoševe novelistike*, 1963; također A. G. Matoš, *Jesenje veče*, 1958. Obje studije sada u knjizi FRANGES, *Matoš, Vidrić, Krleža*, Zagreb 1975.

⁴⁸ O Matoševu konceptu umjetnosti Zlatko POSAVAC, *Art-izam AGM-a, ili o tome kako je Antun Gustav Matoš shvaćao i tumačio umjetnost*, časopis »15 dana«, Zagreb XVI/1973, broj 4—5, str. 28—33.

⁴⁹ RADIĆ, Ante, *Maretićeva stilistika* Vienac, Zagreb XXXIII/1901, također SD, 1938, knj. XIV, str. 271—294; o stilistici također knjiga XV, str. 23—24.

⁵⁰ RADIĆ, Ante, »Život«, tj. *smrt hrvatskog preporeda*, Zagreb 1899; SD, 1938, sv. XIV, str. 13—31; Radić nema dovoljno jasne i kritički diferencirane uvide ni u »kulturno nasljeđe« ilirizma (pretežno negativno!), ni u kompleksnost, a donekle ni u zamršenost ideološko-estetičkih struktura Moderne. Njegov je spis jedino zanimljiv kao izvor informacija i kulturnopovijesni dokument, koji osvjetljava neke momente inače skrivene ispod površine uobičajenih predodžaba.

⁵¹ Nije bez povijesne važnosti primijetiti, a u ime znanstvene akribije dodati, da je Antun RADIĆ također napisao recenziju: *Rječnik hrvatskog jezika*,

Sakupili i obradili dr F. Iveković i dr Ivan Broz, Obzor, Zagreb 1901, br. 103; SD, 1937, XV, str. 59—65. — Prikaz upozorava na poneku manjkavost *Rječnika*, no u biti je pozitivan i razlikuje se od negativnog stava spram stilistike i gramatike Maretićeve. Što je Radića »prevelo žednog preko vode« bilo bi brzopletu interpretirati bez konkretnog istraživanja; po prirodi stvari argumenti bi pro et contra morali biti analogni, ako ne čak isti kao i protiv Maretića, odnosno njegove *Gramatike* i *Stilistike*.

⁵² Evo nekoliko primjera s područja estetike i teorije umjetnosti: u *Rječniku* ima *gluma*, *glumac*, *glumiti*, ali nema *glumište*; ima *pozornica*, no nema ni *kazalište* ni *pozorište*; ima *slikar*, *slikarica* (!), *slikarski*, ali nema *slikarstvo*; ima *kip*, a nema *kiparstvo*; nema *govornništvo*, *glazba*, *graditeljstvo*. Slična je stvar s internacionalizmima: ne znamo zašto ima *poeta*, *poetički*, *poetski*, ali nema *drama*, *dramski*, *skulptura*, *skulptorski*, etc. Od »specijal-njih« nema riječi *mašta*, *maštati*, *maštovit*, (ni starije *razmniva*), nego samo *maštanije* (u značenju *opsjena*) i *uobrazilja* (rusizam prema njemačkom *Einbildungskraft*). — Da ne bude nesporazuma s primjerima *govno* i *guz* (kojih je daleko više uzmu li se u obzir složenice kao *naguziti se* i sl.), potrebno je pripomenuti kako nije riječ o hipokriziji odnosno tobožnjem prigovoru sa stanovišta da u *Rječniku* ne trebaju »ružne« ili »prostačke« riječi, tj. da se stvari ne bi smjele imenovati pravim imenom. Naprotiv! Prigovoriti je *Rječniku* jednostranost: miliji mu je *guz*, a izostavlja sva »bogatstva jezika« za spolne organe muške i ženske — u čemu nismo siromašni! — izostavljajući također sve »narodne glagole« za »činiti ljubav«. Puritanizam!? Jednom pretjerani, drugi put »kroz prste«! Ali najteži je prigovor kako manjka sva kulturološka i urbana terminologija potvrđena kroz nekoliko stoljeća leksi-kografije i književnosti. — Ilustraciju za nazočnost problema i povijesnu dis-krepanciju tendencija nalazimo u zapisima Miroslava Krleža, *Djetinjstvo 1902—1903*. Krleža zapisuje sjećanje kako mnogi »...neologizmi za nas nisu bili artificijelne tvorevine, 'kovanice', nastale tek prije jednog decenija, nego žive slike koje se podudaraju s našom predodžbom o pojavama, o predmeti-ma i o pojmovima. Nama riječi, kao 'kolodvor', 'glazba' ili 'stožernik', nisu bile lingvistički problemi, nego neposredne plastične žive slike, sastavni dio našeg urbaniziranog načina izražavanja, one su postale konvencijom u koju nitko nije sumnjao, o čijoj problematiki nitko nije razbijao glave. sastavni dio našeg izražajnog inventara«. (Objavljeno u časopisu »Republika« 1952, citirano prema PSHK, knj. 92, 1973, Krleža II, str. 300—301).

⁵³ MUSIL Robert, *Čovjek bez svojstava*, (preveo Zlatko Gorjan), Rijeka 1967, I. dio, cap. 85., str. 336—367.

⁵⁴ Može izgledati neskromno, ali je nužno expressis verbis upozoriti čita-telja da je ovaj pregled prvi ekstenzivni sustavni pokušaj prikaza estetičkih doktrina i teorija u Hrvatskoj iz vremena Moderne. U povijestima pojedinih umjetnosti, ukoliko ih ima, manjkaju prikazi relacija spram pripadne teorijske podloge ili pozadine.

⁵⁵ FRANIČEVIĆ, Marin, *Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti*, Forum, Zagreb 1973; citirano prema PSHK, knj. 133. Zagreb 1976, str. 420.