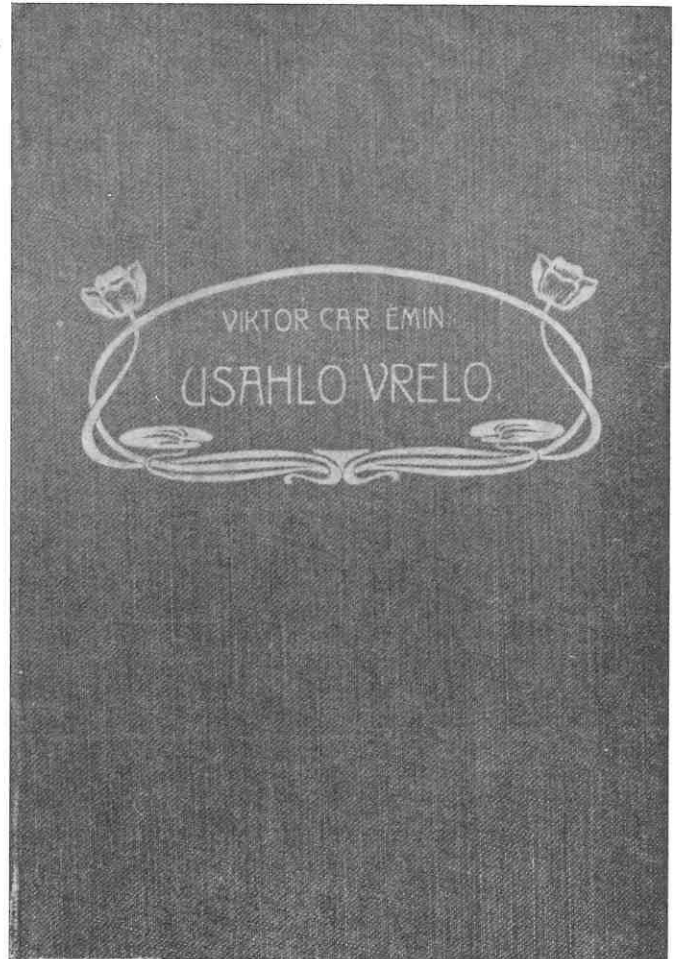


željka
čorak

grafički dizajn u hrvatskoj secesiji

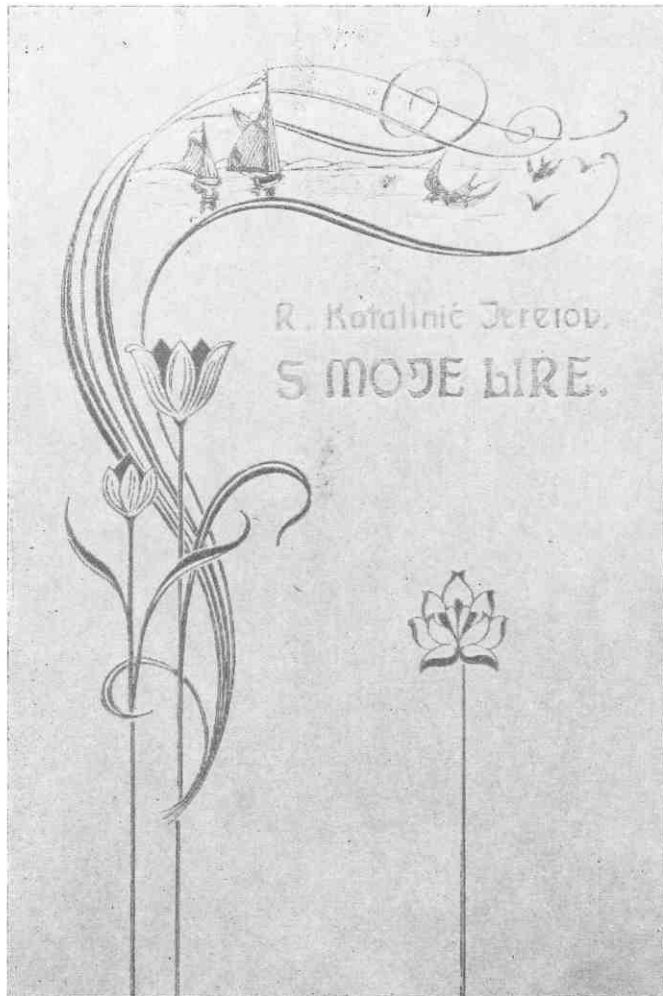


Iako secesija jest stil zato što se prepoznaje u najrazličitijim, vidljivim i nevidljivim tvorevinama vremena — tako da se iz fragmenta uvijek daje rekonstruirati misao o cjelini — možda ne postoji povlaštenije polje njezina očitovanja nego što je polje grafičkog dizajna. Grafički dizajn, nominativ genitiva, secesija secesije. Nipošto zato što bismo »stil« htjeli prepoznavati po nekim formalnim zaštitnim znakovima, vičući »vruće, vruće« kad je riječ o liniji i plohi, a stupajući u zonu hladnoće ukoliko se udaljujemo od njih. Ti povlašteni graditelji forme, linija i ploha nisu, međutim, povlašteni bez dubljeg razloga. Oni su pozvani da grade jednu stiliziranu sliku svijeta, sliku lišenu iluzionističkih nastojanja: nakon što je razgrađena prethodna, teško stečena kocka dubine i uvjerljivih protega. Secesija je rezultat krize realizma i prema znanstveničkom devetnaestom stoljeću odnosi se kao manirizam prema renesansi.



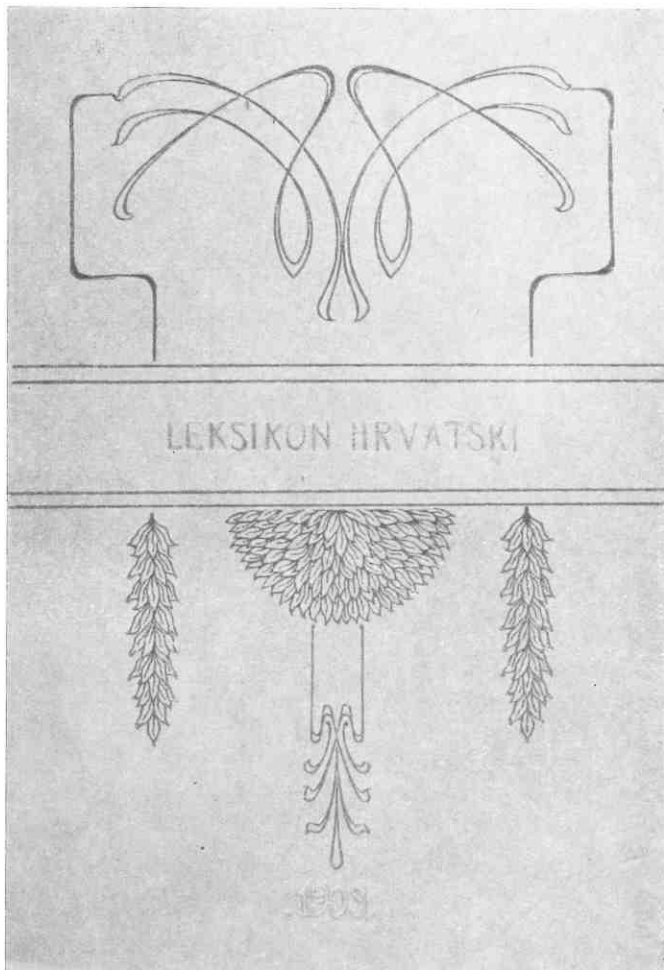
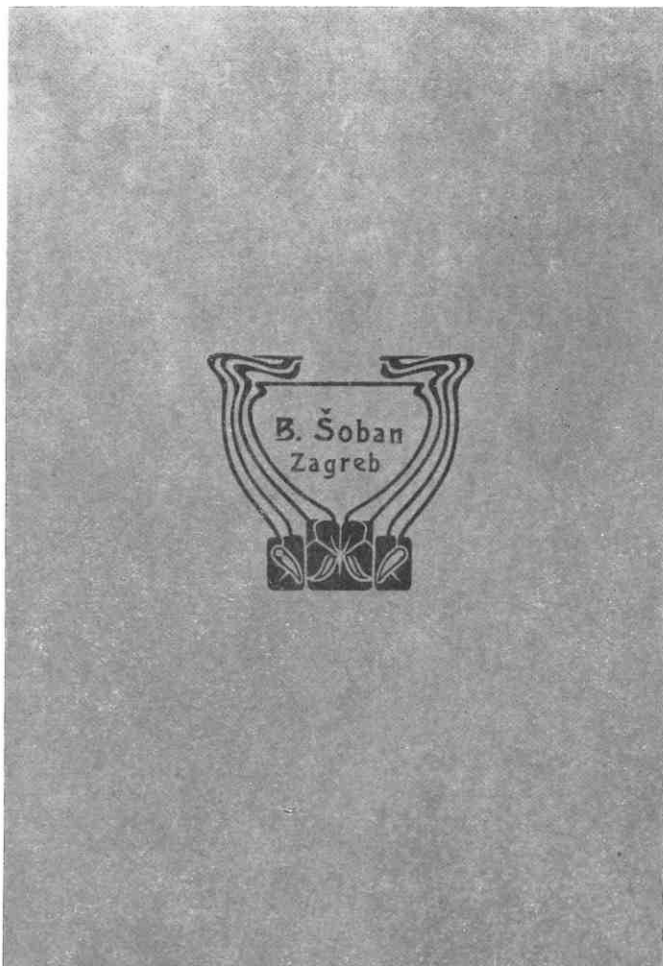
Znak te krize uvijek je razbijanje perspektive. U tome svjetlu impresionizam je prvo secesijsko poglavlje, jer koncentracijom na trenutak razbija perspektivu u vremenskom smislu. S očišćene pak plohe, savršenog secesijskog polja, brisanjem dubine izbrisan je konvencionalan slijed vremena, dapače, vrijeme sâmo. Bezvremenost ili vječnost dimenzija je koja zanima secesiju i na kojoj se (prema kojoj se) krhkom linijom ispisuje egzistencijalno cvijeće. Imajući pred sobom tvorbe grafičkog dizajna, plohu i liniju, stranicu i slovo, imamo, prema tome, idealnu situaciju čitanja stila. Pri tom čitanju polazna je pretpostavka da za secesiju prazna stranica (ili praznina stranice) nikada nije prazna. Ona je već obilježena odsutnošću, na njoj je, da se secesijski izrazimo, naslikano veliko Ništa.

Činjenica da je praznina plohe ravnopravna upisanom motivu daje se, naravno, uočiti kao formalna karakteristika secesijskog grafičkog oblikovanja:



drugim riječima, »pozitivna forma« nije apsolutna nego relativna, uvjetovana svojim negativom koji je svakog časa može opozvati. Dijalektika pozitivna i negativna dolazi u secesiji sve do njihove međusobne zamjenjivosti. To svakako zahtijeva složenu tehniku čitanja, kojom se može uvažiti dvoznačnost čitane situacije. No to čitanje nije samo tehnika izlučivanja forme, nego upućuje na dublju odgonetku secesijske interpretacije svijeta: dvoznačni oblik proizlazi iz nepovjerenja u jasne oblike stvarnosti. Margina, recimo, koja živi nezavisno od središta stranice, na kojoj se neka vitica pleće drugom brzinom ili u drugom mjerilu od brzine i mjerila središnje scene, napominje da ništa ne mora biti onako kao što bi se bilo iz kojeg propisanog očišta htjelo prikazati.

Kao što pozitivan i negativan oblik lako zamjenjuju prvenstvo svojih uloga, tako se lako zamjenjuju i svojstva žive ili nežive stvari, bilo na razini motiva, bilo na razini uporabljenih materijala.



Stvari nisu relativizirane samo kontekstom, nego i iznutra, iz sebe samih. Dosljedno manirističkoj temi metamorfoza, koju secesija provodi svuda, predmet nije samo predmet, nego je i biće, uključeno s ostalim bićima u odnose života i smrti. Predmet je životna metafora, pa kao što staklo ili drvo, vaza ili ormar posežu, recimo, za slavom ili tugom biljne sudbine, tako i secesijski papir često pozajmljuje narav neke druge epiderme: suhoću lista, maljavost vočke, žilice kože, otpor kore. Ili se zadovoljava bijelim otiscima kao pričom ispod otisnute priče, igrajući se suptilnom tehnikom reljefa u svrhu još jedne relativizacije — relativizacije plohe. Vrlo često »posudba« ode u doslovno prekoračenje vrste, pa neka druga tvar, metal, baršun, svila, podnese teret pisma i odigra ulogu papira. Na toliko se toga »piše« da se područje grafičkog dizajna jedva dade omeđiti.

Budući da je secesijski predmet — savezničko biće — kao nikada u povijesti pozvan na neposrednu

participaciju u ljudskoj sudbini, onda u »predmetnosti« napreduju i bića s minimumom tvarnog, ona bića koja »predmetima« ne bismo odmah ni nazivali. Ne samo što je knjiga predmet, ne samo što je list papira predmet, nego je predmet i jedno jedino slovo. I to je predmet izmišljen iznova, mimo svih konvencija jasnoće i pamćenja, a u raspored njegovih masa na bjelini plohe uloženo je toliko kao u komponiranje nekoga velikog zdanja. Premda je slovo instrument pamćenja par excellence, u secesiji ono je toliko nehajno prema zapamćenom kao što je i ploha, očišćena od dubine, nehajna prema konvencionalnom protoku vremena. Secesijsko slovo područje je eksperimentiranja najpoznatijih oblikovatelja svoga doba — a svim njihovim nacrtima zajedničko je odbijanje gole funkcionalizacije pismene poruke. Zvuči paradoksalno, ali secesijskom slovu čitljivost nije uvijek ideal. Ono ne želi samo propustiti, nego zadržati. Ono je njihaljka, ponekad izrezak solidne geometrije, ponekad šibljika koja gradi horizont

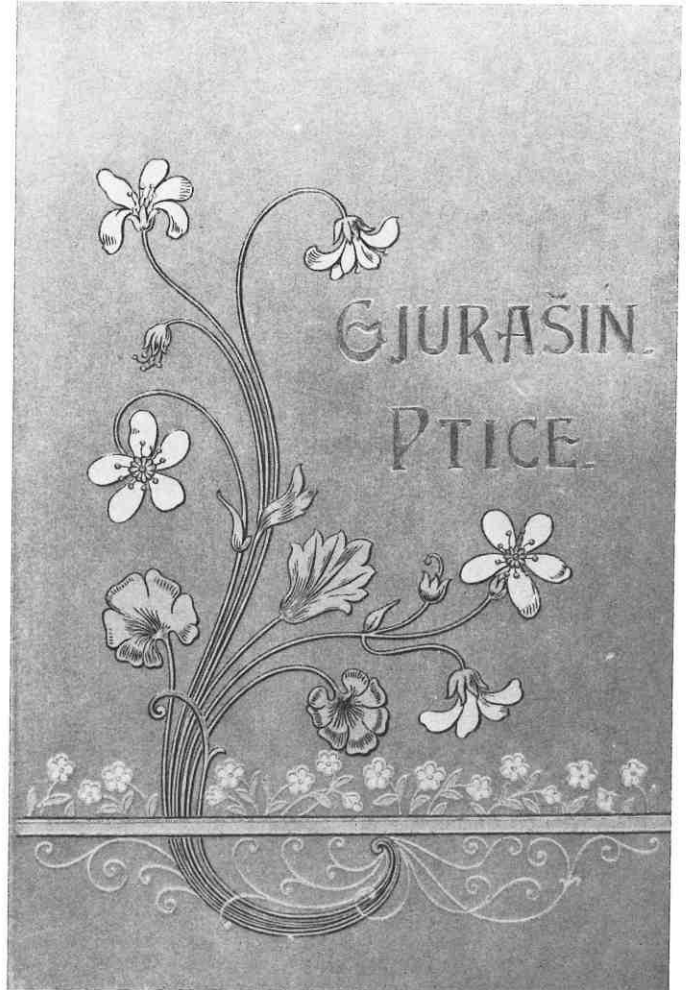
da ima u čemu nestati. Ono je predmet koji se okom obilazi, prostor u kojem se okom boravi.

Ovih nekoliko napomena o secesijskom grafičkom dizajnu — o pravima i ulozi bjeline, o dvoznačnosti forme, o pretvorbama tvari, o novosti pisma — bilo je nužno da se ustanovi istovrsnost, odnosno razlika, hrvatskoga grafičkog dizajna u odnosu prema općim »standardima« secesije. Taj grafički dizajn — kao, uostalom, i druga područja oblikovanja — rano, rekli bismo sasvim sinkrono, reagira na evropske poticaje. Tom rečenicom ne bismo željeli doticati problematiku »zakašnjenja« ili »uranka«, jer je ona uvijek složenija od kalendarske kronologije. Potrebno je konstatirati naprosto da u Hrvatskoj postoji niz dobro obaviještenih sredina (čemu su dokaz upravo pojedine izvanredne secesijske biblioteke — tako npr. biblioteka slikara Roberta Auera, s dragocjenim izdanjima Muche ili Klimta). Časopisi — zajedničko mjesto djelovanja literarnog i likovnog — kao »Mladost«, koja izlazi u Beču, izdanja poput »Hrvatskog salona«, brojna izdanja Matice hrvatske — prije okrugle godine 1900. opremljeni su potpuno na razini stila — i to onako rutinirano i vješto kao što može biti samo ono što se ne rađa s mukom niti u tijesnu kućnom krevetu. Uz tu dobru obaviještenost mora se, doduše, uočiti da postoji organičan kontinuitet, a ne sukob i lom, između historicizma i secesije u Hrvatskoj, i da korifeji historicizma, poput Hermana Bolléa, ostvaruju u svojim opusima zanimljive hibride bivšega i novoga govora. Na pojedinim Bolléovim nacrtima za nadgrobne spomenike, za oltare, za predmete umjetničkog obrta, za vizure urbanih cjelina jasno se zamjećuje kako se secesija miroljubivo izvija iz historicističkih oblika. Poklonicima neorenesanse, uostalom, nije morala biti tako beskrajno daleka revolucija neomanirizma — kako se secesija s mnogo razloga može okrstiti.

Da uistinu postoji stanoviti »secesijski instinkt«, stanoviti »budući stil u zraku« u hrvatskom historicizmu, pokazuje i sasvim skroman proizvod grafičkog dizajna — pozivnica za šaljivu priredbu, koju je oblikovao glasoviti zagrebački gradski planer Milan Lenuci. Iako su elementi nacrta — npr. pismena — sasvim historicistički, kompozicija svojom dugom i asimetričnom krivuljom sluti nova pravila jedne drukčije, buduće igre. Tu se ujedno pokazuje da ista tendencija ravna oblikovanjem jedne pozivnice i cijele neke gradske četvrti.

Secesija je, rekli smo, u pravo vrijeme udomaćena u Hrvatskoj. Ona, štoviše, može i izvoziti svoje kapacitete — tako je npr. Frano Branko Angeli Radovani jedan od značajnih stvaralaca i susjed-

stjepan gjurašin: ptice
matična hrvatska, zagreb 1901,
tisak karla albrechta (jos. wittasek),
uvez ivana schneidera



ne, talijanske secesijske kulture. Secesijske »šifre«, zatim, nisu pomodna vlasnost uskog sloja koji drži korak sa svijetom, nego se smjesta prihvaćaju na razini masovnog ukusa. Što se iz toga ezoteričnog i metafizičnog supstrata tako lako presaduje u javne nasade? Inherentna klica dekorativizma koja se lako razvija iz najracionalnijeg zadanog zrna; smisao za dragocjeno koji nalazi odjeka čak kad je ponižen sasvim banalnom interpretacijom. Secesija je u Hrvatskoj uistinu masovna pojava, uistinu je stigla biti stil življenja — a to primjerci grafičkog dizajna uvjerljivo dokumentiraju.

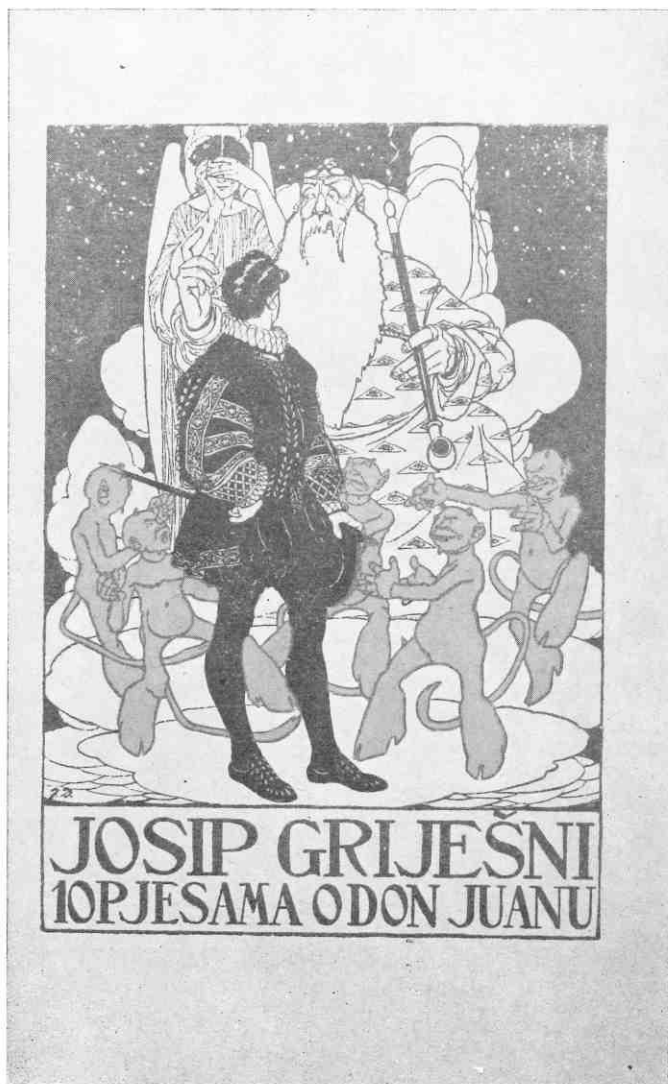
Kad se prikazuje grafički dizajn, može se zaobići malo životnih tema. Ne smije se, naime, zaboraviti da je pismo sasvim doslovno pismo, pismo o kulturi. Ono je pozvano da pokaže, doduše, izum



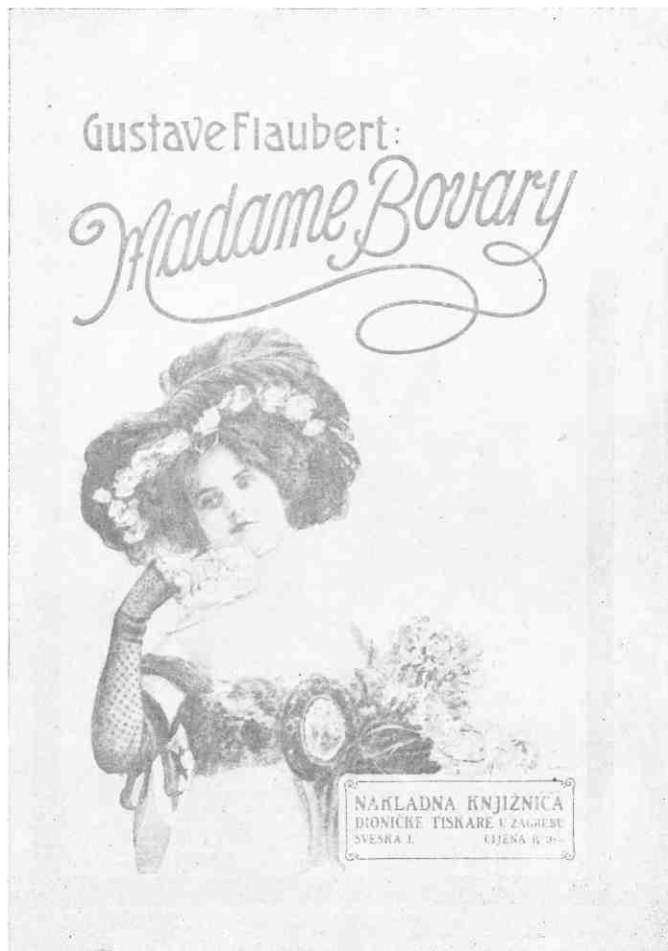
svoje lijepe (ne)jasnoće, ali ne može prebrisati ni svoju tekstualnu poruku. Tako je, recimo, knjiga možda dragocjen primjer umjetničkog obrta; ali je ona i proizvod kulturnog događanja, i sa svoje strane generator kulturnog događaja. Ona se negdje proizvodi i negdje čita, a to jedno i drugo »negdje« ima i svoju »stilsku« i svoju »klasnu« pozadinu. »Pismo« o kulturi ne smije zatajiti ni njezine krizne ni njezine smiješne strane. Ne smije previdjeti ni časopis tipografâ, ni račun fijakrista, ni iskaznicu knjižnice, ni političku karikaturu, ni nježni plesni red. Sve to ulazi u portret vremena koji linija vuče po papiru. Štoviše, upravo među anonimnim pozivnicama, trgovačkim reklamama, koricama knjiga, kutijicama nalaze se brojna remek-djela s vrhunaca stilske imaginacije. Među knjigama mnogobrojnih tiskara iz cijele Hrvatske većini se ne zna autor opreme, jedva ponekad knji-

goveža, ali je oprema vrlo često visoke kvalitete. A klišeji kakvima raspolažu hrvatske secesijske knjigovežnice dokaz su ako ne visokog autorstva nacrtâ, a ono barem visokog autorstva izbora. Ime zagrebačkog knjigoveže Bogomila Šobana, iz čijih se uveza dala sastaviti cijela jedna secesijska duga, svakako pripada povijesti hrvatske umjetnosti — kao i ime onoga koji je po kamenu ispisivao najljepša secesijska slova, nastavnika Obrtne škole, klesara i kipara Ignjata Franza.

Uživajući u spominjanju onih što se, baveći se skromnim obrtom, nisu odviše brinuli za besmrtnost — ne možemo, dakako, preskočiti imena onih koji su u polje grafičkog dizajna ulazili sa slavom stečenom na drugim područjima velike umjetnosti. Opreme knjiga, kataloga, crtanja pozivnica, ilustriranja časopisa, dostojali su se, među ostalima, i Bela Csikos Sessia, Oton Iveković, Emanuel Vidočić, Miroslav Kraljević, Mirko Rački, Robert Auer, Jerolim Miše, Ljubo Babić, Tomislav Krizman, Jožo Kljaković, Angejo Uvodić, Antun Jiroušek, Vjekoslav Vörös, Dragan Melkus, Enzo Fanfogna, Josip Danilovac. — Dakako da je analizu svakoga pojedinačnog udjela u ovim okvirima nemoguće provesti. Pa ipak, ako nam je »anonimna secesija« govorila pretežno kakva je secesija bila u nas udomaćena — a bila je to i po izbor secesija, lelujava, spiritualna, evazivna, rafinirana, visoko estetična — onda se iz ukupnosti »autorskog poglavlja« mora moći izvesti zaključak kakva nam je secesija bila domaća. I tu dolazimo do zanimljivih zapažanja. Secesija postaje uistinu domaća onda kad se bliži izmaku. Možda se ova sredina od »hic et nunc« problema ne može lako opustiti na mit-skim obalama zajedničke evropske povijesti. U svojoj zaokupljenosti vječnim pitanjima secesija nije naklonjena dnevnom angažmanu. A ono što hrvatsku sredinu u početku ovoga stoljeća pokreće — upravo je usisna truba ravnocrtne budućnosti, upravo je dnevno, politično i vruće. Novi južnoslavenski nacionalamalgamizam, koji zahtijeva heroizaciju oblika, a ne melodioznu krhkost; prkos »nejunačkom vremenu«, a ne meditacija pred »vječnim vraćanjem istog«. Ikonografija evazivnog prepušta mjesto asociacijama na folklorno, ekstravagantno popušta pred racionalnim (ili »racionalnim«), dvosmislena elipsa uklanja se pred kružnom kovrčicom. Ako je impresionizam prvo secesijsko poglavlje — ekspresionizam se može smatrati posljednjim. Tko možda zakasni na prvi vlak, svakako je uranio na drugi. Niz plakata i ilustracija Račkog, Krizmana ili Babića pokazuje kako je upravo zalaz naše secesije, a početak našeg ekspresionizma, i našeg art decoa, utemeljen, autentičan, i ran i u evropskim relacijama.



naslovna stranica splitskog karikaturista
i slikara Josipa danilovca za knjigu
sibe miličića «10 pjesama o don Juanu»
(bez datuma, prije 1914)



naslovna stranica broširanog izdanja
«madame bovary» iz 1914, s vrlo
uspješnom primjenom fotografije