

KAZALO

Predgovor	7
Osnove moderne (Viktor Žmegač)	11
IZAZOV SUVREMENOSTI	25
Suvremena zbilja kao književni problem (Viktor Žmegač)	27
Europski obzori hrvatskoga glumišta (Nikola Batušić)	37
Ruralni naturalizam: <i>Cavalleria rusticana</i> na slavonski (Nikola Batušić)	45
Anarhijska ironija u književnoj kulturi moderne (Viktor Žmegač)	53
Grad kao poprište duševnih kriza (Viktor Žmegač)	61
Suvremenost kao vizija katastrofe (Viktor Žmegač)	79
Suvremene teme i konzervativni nazori u lirici A. G. Matoša (Zoran Kravar)	89
Naprednjački elan i modernistički rastroj u <i>Ištipanoj hartiji</i> (Zoran Kravar)	97
<i>Ulica u jesenje jutro</i> ili stvarnost protiv moderne (Zoran Kravar)	103
Skroviti redatelj Krležina dramaleta <i>U predvečerje</i> (Nikola Batušić)	113
ZAOSTACI HISTORICIZMA	121
Historicizam u moderni (Nikola Batušić)	123
Historicistički klasicizam i secesijski prizvuci u dramama Ante Tresića Pavičića (Nikola Batušić)	133
Galovićeva trilogija <i>Mors regni</i> kao paradigma modernističke povijesne drame (Nikola Batušić)	145
Historijski kostim i moderni svijet u lirici Ante Tresića Pavičića (Zoran Kravar)	157
Ideologem nacionalnoga srednjovjekovlja u Nazorovim <i>Hrvatskim kraljevima</i> (Zoran Kravar)	163
Antički i moderni eros u lirskoj <i>Salomi</i> (Zoran Kravar)	169

UMJETNI SVJETOVI	173
Poetika umjetnih svjetova (Viktor Žmegač)	175
Povijesni temelji umjetnih svjetova (Zoran Kravar)	183
Krajolik s tajnom (Zoran Kravar)	187
Prošlošću (i s prošlošću) protiv civilizacijske moderne (Zoran Kravar)	197
Ovostrana eshatologija (Zoran Kravar)	205
Svjetonazorski separei (Zoran Kravar)	221
Je li <i>Ukleti Holandez</i> doplovio do Gruža (Nikola Batušić)	231
Morbidna erotika Galovićeve <i>Tamare</i> (Nikola Batušić)	243
Begovićeve <i>Male komedije</i> i bečka moderna (Nikola Batušić)	253
Virtualno kazalište Ljube Babića (Nikola Batušić)	263
Mitski secesionizam (Viktor Žmegač)	275
Folklorne šare hrvatske moderne (Viktor Žmegač)	281
Zagonetni pluralizam (Viktor Žmegač)	289

Izbor iz literature	299
Kazalo imena	303

PREDGOVOR

Tko danas govori o »moderni«, ne može pretpostavljati da će biti posve jasno što je njegov predmet. Ponajprije, riječ »moderna« u suvremenom se kulturnom rječniku sudara s još dvije riječi izvedene iz francuskoga pridjeva *moderne* odnosno talijanskoga *moderno*: »modernizam« i »modernitet«. Pritom, sve se tri riječi upotrebljavaju u više značenja, a neke se od njih preklapaju ili međusobno uključuju. Idemo redom.

Riječ »moderna« danas označuje barem dva odsječka kulturne povijesti. Kad se upotrebljava sama, odnosi se na književne tendencije koje su se počele očitovati devedesetih godina 19. stoljeća, a zamrle s krajem prvoga svjetskog rata. U tom značenju pojam se najprije pojavio na njemačkom jezičnom području, u Berlinu i u Beču, usporedno s pojavama koje su se njime imenovala. Svoju je modernu imala i Hrvatska, i to u dvojakom smislu: hrvatski pisci oko godine 1900. proizveli su književna djela usporediva s onima što su se u njemačkim zemljama u isto doba nazivala modernima, a u jezik književne kritike rano je prodro i pojam moderne kao periodizacijska kategorija. Tome je pogodovala okolnost što su hrvatske zemlje »u doba moderne« bile pod vlašću što carske, što kraljevske krune bečkoga vladara i pod snažnim kulturnim utjecajem iz Beča. Prevlast bečkih poticaja uvjetovala je da se iz hrvatske perspektive moderna percipira kao bečki kulturnopovijesni fenomen. Stoga ćemo i mi varijantu pojma moderne kojoj je svojstveno da se ograničuje na književnost oko godine 1900. nazvati »bečkom« te je kao takvu razlikovati od drugih etimološki srodnih termina.

Bečkom pojmu moderne, koji u nas, kako vidimo, ima dugu tradiciju, konkurira već dvadesetak godina pojam moderne iz opozicije »moderna — postmoderna«. I u toj upotrebi obuhvaća pojam razdoblje između 1890. i 1918, ali i mnogo više. Početak one moderne za koju se pretpostavlja da prethodi postmoderni neki stavljaju u 18. stoljeće, a neki i na kraj srednjega vijeka. U oslonu na Nietzschea, i Heideggera, modernom bismo mogli nazvati sve što je došlo nakon predsokratika.

Riječ »modernizam« još je manje jasna, jer se upotrebljava i kao tipološka i kao periodizacijska kategorija. Čak i ako zanemarimo tipološke moderniz-

me, kojih može biti u svakom stoljeću, preostaju dva periodizacijska homonima: neki povjesničari književnosti, osobito u engleskom govornom svijetu, ujedinjuju pojmom modernizma ukupnost onoga što autori skloni bečkom pojmu moderne obuhvaćaju terminološkim parom »moderna — avangarda«; s druge strane, pokadšto se, čak i u nas, modernizmom nazivlju književnopovijesna razdoblja mlada od moderne.

Modernitet je pak tipološka kategorija, koja obično služi kao oznaka za svojstva književnih djela pripadnih ovako ili onako shvaćenoj moderni, ali i kao bezvremena stilsko-tipološka etiketa.

U poglavljima *Književnih protusvjetova* pojam moderne nadređen je ostalim pojmovima izvedenima iz pridjeva *moderne/moderno*, a po opsegu se podudara s bečkom varijantom pojma. Drugim riječima, knjiga govori o hrvatskoj književnosti od devedesetih godina 19. stoljeća do kraja Prvoga svjetskog rata, tj. od Vojnovića i Tresića, do Hrvatske mlade lirike i mladoga Krleže. Takvo omeđenje pojma ne isključuje mogućnost da se riječju »moderna«, u knjigama različitim od ove, nazovu drugi, eventualno i veći odsječci europske i svjetske kulturne povijesti. Ipak, važno je naglasiti kako u poglavljima naše knjige ima potvrda da desetljeća hrvatske književnosti što ih ona pokriva tvore osobitu književnu kulturu. Ako bi se, dakle, pojam moderne u nas ustalio u značenju što ga pretpostavlja diskusija o postmoderni, razdoblje o kojem mi govorimo i tada bi zahtijevalo separatno imenovanje, samo što ga ne bi bilo spretno nazivati modernom. Istodobno, uvjerenje da razdoblje između Vojnovića i mladoga Krleže zahtijeva da ga prikazujemo kao cjelinu postavlja našu knjigu u implicitno polemičan odnos prema pokušajima da se pojmom modernizma premosti razlika između moderne (u bečkom smislu riječi) i avangarde.

* * *

Pri razvrstavanju knjiga posvećenih književnopovijesnim razdobljima može se zgodno primijeniti jedna vrlo stara misaona shema: skolastička opreka između »nominalističkoga« i »realističkoga« shvaćanja općih pojmova. Neki književni povjesničari, slično srednjovjekovnim nominalistima, poriču »realnost pojmova«, što znači da izbjegavaju ili revidiraju uhodane periodizacijske kategorije, dok drugi polaze od pretpostavke da gdje ima pojmova, mora biti i stvari, pa periodizacijske kategorije prihvaćaju kao okvir, a pomalo i kao definiciju materijala kojim se bave. Odnos naše knjige prema terminu »moderna« umjereno je »realistički«.

Ponajprije, pošli smo od uvjerenja da ono što hrvatska povijest književnosti već jedno stoljeće nazivlje modernom ima smisla prikazati kao svojevrsnu

cjelinu. Na kraju, pokazalo se da djela analizirana u knjizi, bez obzira na različitosti, nisu ni s čim izvan moderne toliko povezana koliko jedna s drugima.

»Realističkom« polu opozicije naša je knjiga bliska i utoliko što se u njoj govori o književnim tekstovima koje su već drugi povjesničari opisivali kao modernističke. Donekle sporan slučaj mogao bi biti Ante Tresić Pavičić, koji se sam isključivao iz moderne, a mi smo ipak pokušali smjestiti njegov historicizam, zajedno s analognim tendencijama u njegovih suvremenika, s ovu stranu granice između Šenoina doba i moderne. Uključili smo i Janka Polića Kamova, kojega u posljednjih dvadesetak godina rado prisvajaju proučavatelji hrvatske avangarde, a plediramo i za parcelaciju Krležina djela, čiji nam se mladenački opus čini možda najzagusnutijim pojmovnim oblikom hrvatske moderne.

Na stariju se literaturu *Književni protusvjetovi* oslanjaju ne samo utoliko što se u njima priznaje »realnost« pojma moderne nego i uvjerenjem da stvari koje su jednom već rečene ne treba doslovno ponavljati. Drugim riječima, kako u nas već ima temeljnih studija o moderni i o piscima modernistima, nismo smatrali potrebnim ulaziti u onaj tip književnopovijesnoga materijala koji se obično nazivlje »faktografskim«. Poglavlja od kojih se knjiga sastoji, pretežno su analize tekstova, tendencija ili, rjeđe, autorskih opusa.

U analitičkom pristupu odabranim djelima nametnuo nam se kao glavni predmet njihov tematski sloj. Naslovi triju dijelova knjige odgovaraju na pitanje: o čemu hrvatska književna djela između Vojnovića i mladoga Krleže najčešće govore? S jedne strane, takav izbor polazišta u vezi je s činjenicom da su knjigu napisala trojica autora kojima su samo neki interesi zajednički. Tematika odabranih književnih djela već se u prvim našim međusobnim savjetovanjima i podjelama poslova iskristalizirala kao glavni zajednički interes i moguće susretno. S druge strane, u tematskim svjetovima hrvatske moderne prepoznali smo njezino estetičko bogatstvo. U njima se, kako su analize u više slučajeva pokazale, naslućuju bizarne i svojeglave svjetonazorske konstrukcije koje se nerijetko mogu dovesti u vezu s filozofijama tipičnima za duhovno ozračje kraja stoljeća, a kadšto i s ideologijama koje su oko godine 1900. pokretale hrvatsko i druga europska društva, ne uvijek na njihovu sreću.

Postojećoj literaturi o moderni nismo željeli konkurirati ni u pogledu tematske obuhvatnosti. Orijehtirali smo se na ograničen broj tipičnijih i boljih autora i djela, smatrajući da su naši prethodnici dobro obavili katalogizaciju hrvatskih modernista, uključujući i one manjega formata, u čijim djelima ima modernističkih crta, ali nema dovoljno estetičkih kvaliteta i izazova.

Upravo rečeno podrazumijeva da *Književni protusvjetovi* nisu zamišljeni kao uvod u hrvatsku modernu, nego da će svoju svrhu lakše ispuniti u rukama već donekle obaviještenih čitatelja. Njih priželjkujemo i zato jer će baš oni moći prepoznati što je u našoj knjizi novo. Prihvatili smo, doduše, tradicionalan pogled na vremenska omeđenja moderne i konsenzus o tome koji pisci jesu moderisti, ali smo time uštedjeli vremena i energije za detaljne analize odabranih tekstova i opusa. Želja nam je bila i da povećamo opseg znanja o vezama hrvatske moderne sa stilovima, tematskim kompleksima, duhovnim strujanjima i ideološkim tendencijama u Europi oko prijeloma stoljeća. Napokon, novost knjige mogla bi biti i u tome što se u njezinim poglavljima — donekle i na naše vlastito iznenađenje — nakupilo mnoštvo indicija da je moderna u određenom smislu i »antimodernističko« razdoblje, uvelike obiježeno nemirnom pred neugodnim licima moderne civilizacije. Likovi koji zakazuju ili propadaju u suočenju s pojavnostima kasnograđanskoga svijeta, prostori i vremena onkraj gradske svakidašnjice, svjetonazori različiti od modernoga racionalizma vrlo su karakteristični sadržaji hrvatske modernističke književnosti i čest predmet naših analiza. Dapače, oni su nam se učinili toliko važni da smo iz spoznaja o njima izveli i naslov knjige.

* * *

Premda *Književni protusvjetovi* — po koncepciji — pripadaju razini iznad elementarnoga književnopovijesnoga opisa, željeli smo da budu laki za čitanje. Stoga smo odustali od izvanjskih signala povijesnoznanstvene učenosti. U knjizi nema bilježaka, a gdje je bilo nužno osloniti se na mišljenja starijih autora, njihovi se radovi navode u zagradama. Bibliografiju stručne literature ograničili smo na knjige hrvatskih autora i na malobrojne knjige stranih slavista o hrvatskim modernistima. U popis literature uvrstili smo i mnoge knjige koje samo djelomično, nekim svojim poglavljem ili dijelovima govore o hrvatskoj modernosti i njezinim piscima.

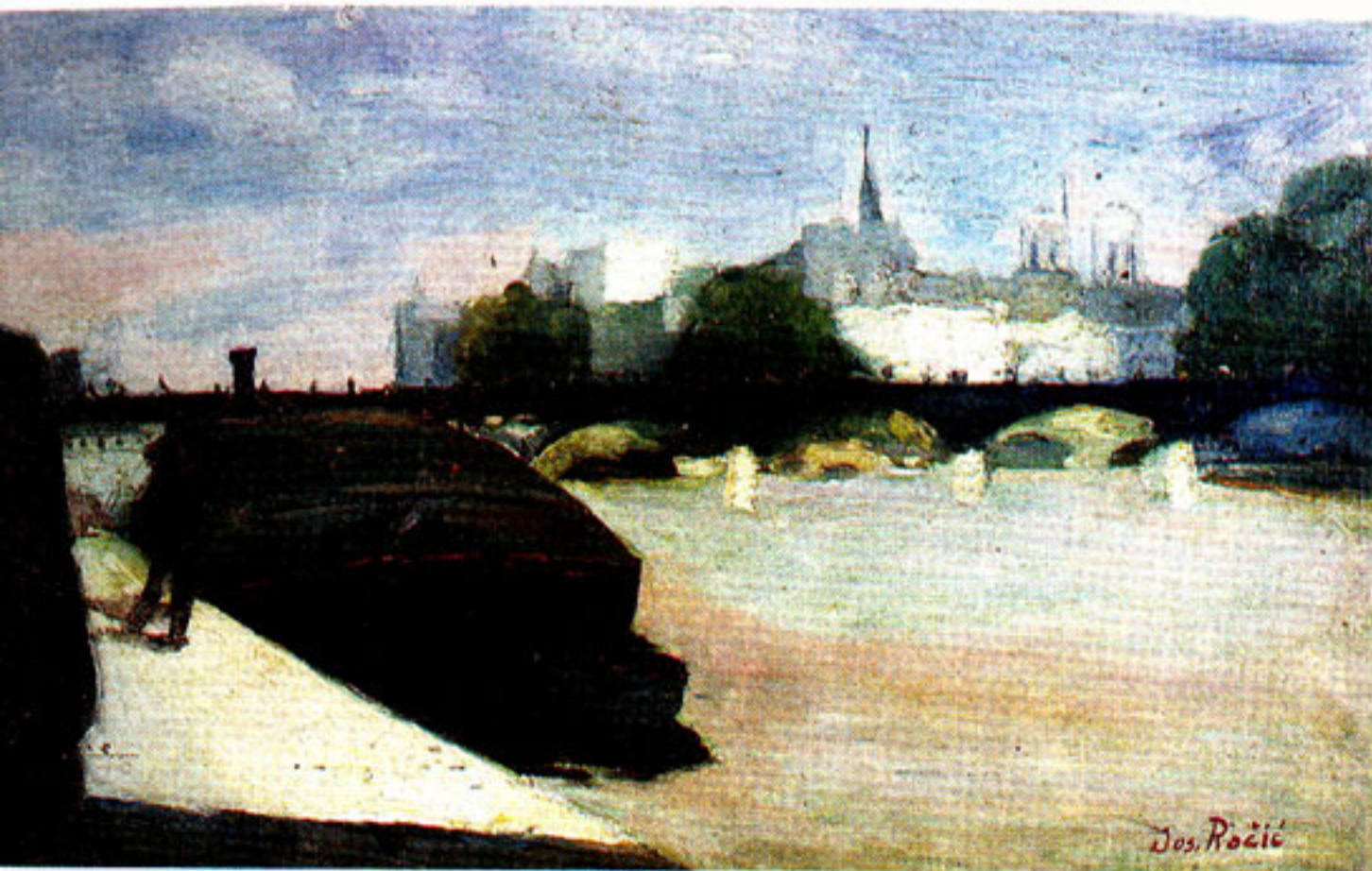
Našu je knjigu izdavač od početka namjeravao opremiti ilustracijama. Iskristili smo mogućnost i na mnoga mjesta u naš tekst unijeli slike i grafike hrvatskih likovnih modernista, naslovnice knjiga i scenografske crteže. Ilustracije u nekim slučajevima prate tekst, a u nekima stoje same za sebe, nudeći čitatelju da gradi mostove između njihovih motiva i svjetova što ih analitičar iščitava iz književnih djela. Pri potrazi za primjerenim likovnim materijalom pomogli su nam je ravnatelj Moderne galerije u Zagrebu Igor Zidić, njezin kustos Zdenko Rus i knjižničar Matice hrvatske u Zagrebu Josip Brleković. Iskreno im se zahvaljujemo.

OSNOVE MODERNE

Temelji za tumačenje kulturnopovijesne europske moderne položeni su mahom u 18. stoljeću, a mogu se shvatiti kao četiri raznorodna očitovanja novovjekovnog individualizma. Parlamentarno odlučivanje o državnim poslovima, u teoriji domišljeno u Rousseauovoj epohi, oblik je iskazivanja osobne, individualne odgovornosti, u opreci s nadindividualnim, hijerarhijskim poimanjem društvenog poretka u prošlosti. Gospodarsko poduzetništvo, koje se osovilo, poduprto tehničkim razvojem, osobito u 19. stoljeću, svojim je oblikovanjem tzv. slobodnoga, konkurentskog tržišta izraz ekonomskog individualizma. Jedan od bitnih zamašnjaka tih promjena prirodne su znanosti, koje se konstituiraju kao poprište individualnog odnosa prema spoznaji: protivno predodžbama o tradicijskim autoritetima, znanje podliježe provjeri koju pruža osobno iskustvo i metoda eksperimenta, pa metafizičku dedukciju potiskuje empirijska indukcija. I naposljetku područje koje je u našem sklopu pitanja najvažnije. Doba Rousseaua i mladoga Goethea otkriva umjetnički individualizam, koji se iskazuje u težnji za originalnošću, estetskom samobitnošću, pa stoga u istom mah i u načelnoj potrebi za stalnom estetskom inovacijom.

Među fundamentalnim svjedočanstvima o mentalitetu moderne toliko su različiti tekstovi 18. stoljeća poput Rousseauove autobiografije, didaktičkih spisa Benjamina Franklina i ranih Goetheovih eseja o umjetnosti. Francuski je pisac svom razdoblju i sljedećim epohama pružio najdojmljivije geslo individualizma, ističući već u prvim rečenicama *Ispovijesti* sav patos osobnosti: »Nisam nalik ni na koga od onih ljudi koje sam upoznao; usuđujem se misliti da uopće nisam nalik ni na koga na svijetu. Ako i ne vrijedim više, bar sam drukčiji.«

Estetički pandan tom uvjerenju nalazimo u Goetheovim esejima nastalim u godinama poslije 1770, dakle u razdoblju romana o Wertherovoj sudbini. Iako su ti eseji mahom posvećeni likovnoj umjetnosti, njihove su glavne misli univerzalne poruke o modernom shvaćanju estetskih djela. U njima su dva načela kritike i umjetničke programatike podjednako važna. Razmatranja o suvremenom francuskom kiparu Falconetu proglas su stvaralačke slobode koja ne preza ni pred kakvom smjelošću ako je posrijedi osobna



Josip Račić: *Pont des Arts*, 1908.

osjećajna istina. Taj manifest modernizma anticipira u načelu sve putove inovacijske poetike, pa tako i težnje »moderne« potkraj 19. stoljeća. (U Francuskoj je u isto vrijeme načelo originalnosti, dakle individualističke poetike, nešto suzdržanije zastupao nedovoljno poznat teoretik Louis-Sébastien Mercier u svojoj opsežnoj raspravi *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*.) Drugo je odlučujuće misaono uporište kasnog 18. stoljeća osobito dojmljivo izloženo u Goetheovu eseju o strasburškoj katedrali, gdje je doživljaj gotike povod za spoznaju da su stilovi i povijesna razdoblja samobitni entiteti, koji se ne mogu podrediti nekoj natpovijesnoj normi, npr. nekom »klasičnom« odnosno klasicističkom uzoru. Riječ je o shvaćanju povijesti koje je pod nazivom 'historicism' usmjerilo cijeli moderni odnos prema prošlosti, sve do danas. Historicism, dakako, nije u opreci s načelom originalnosti i inovacije; on je s njim u suodnosu, a zajedničko im je poštivanje individualnosti, bez obzira da li se ona očituje u težnji za neprestanom promjenom ili u zanimanju za specifične mijene u prošlosti. Dakako, jedna od konzekvencija historicizma mogućnost je ponavljanja stilova iz prošlosti, usporedo s inovacijama. Historicističke repeticije u 19. stoljeću bile su nago-

vještaj epohe u kojoj će suvremena kultura biti poprište modernizma i, u istom mah, golem univerzalan muzej.

Valja, međutim, podsjetiti i na to da mentalitet modernizma nosi u sebi i jak naboj pragmatičnog racionalizma, koji je obilježio napose prvih pet decenija 18. stoljeća. Jedno od trajnih gesla razdoblja izrekao je Benjamin Franklin u svojim priložima pučkoj prosvjeti upozoravajući da je vrijeme novac. Danas mnogi navode tu misao, »time is money«, pogotovo oni koji ne poznaju njezino podrijetlo. Premda je Franklin imao na umu praktičnu srž naputka koji uspostavlja vezu između zaliha fizikalnog vremena i individualnog poduzetništva, maksima zadire i dublje u novovjekovni odnos prema protjeku vremena. Racionalizacija podvrgava i trajanje gospodarskoj logici, a ujedno uvodi razlikovanje između neposredno korisnog, u krajnjoj liniji unovčivog vremena i »slobodnog« vremena, u koje su smješteni prije svega oblici čovjekove fiziološke reprodukcije. Znakovito je za takvo shvaćanje u duhu moderne da se u njemu, jasnije nego u starijim razdobljima, ističe individualizacija u raspolaganju vremenom. Štoviše, moderna potiče tipološke predodžbe o ljudskom ponašanju koje se osnivaju na temporalnim mjerilima.

U književnosti te su tipološke naznake vidljive u mnogim djelima 19. i 20. stoljeća, na primjer u Mannovim, Gideovim, Brochovim romanima, u dramama od Ibsena do Tennesseea Williamsa. Odnos prema vremenu u korelaciji je sa svjetonazornim načelima i osobnim sklonostima: u ekstremnim slučajevima razumsko je gospodarenje vremenom (što ga provodi *homo faber*, ljudski tip koji se pouzda u planiranje) suprotstavljeno raspršenom, impresionističkom opažanju flancera, koji ne raspoređuje vrijeme svrhovito, nego ga »rasipa«. U osjetilnom, bezbrižnom odnosu prema vremenu susreću se skladno toliko različite ljudske, društveno obilježene egzistencije kao što su skitnica (omiljen književni lik na početku 20. stoljeća, sjetimo se Hamsuna i Gorkoga!) i proustovski senzibilan bogataš koji nije upućen na to da kalendar pretvori u izvor profita. Treba, uostalom, napomenuti da je moderna temporalnost nezamisliva bez posve određene civilizacijske osnove. Sociolog Georg Simmel upozorio je u svom eseju o mentalitetu suvremene urbanosti (*Die Großstadt und das Geistesleben*, 1903) da velegradski život stvara preduvjete za novo, mnogo intenzivnije doživljavanje vremena, a obuhvaćene su oprečne vrste: i koncentrirano ispunjavanje radne aktivnosti u »kontroliranom« vremenu i nervozna reakcija na opažanje difuzne velegradske zbilje, koja izaziva doživljaj simultanosti.

Shvaćanju umjetničke kulture, a osobito književne, pomoći će usto i spoznaja da je iz individualizma potekla i naglašena subjektivnost u poimanju i do-

življavanju vremena. Psihologizam moderne očituje se napose u pokušaju da se pronikne u psihičku zbilju koja se opire kalupu fizikalne mjere. U tom bi se Franklinovo geslo moglo tumačiti u duhu znakovite inačice: *time is wealth*, vrijeme je bogatstvo, obilje u raznolikosti neuhvatljivih ekstaza u duševnom doživljaju trajanja, od vrtloga vremena do dojma da je vrijeme zastalo u začaranu trenu vječnosti. Bergsonovo razlikovanje između vremena i trajanja, *temps* i *durée*, karakteristično za modernu misao, očitovale se, većinom neovisno o filozofskoj spoznaji, u nekim temeljnim pripovjednim djelima prošloga stoljeća: često u opisima doživljaja temporalne relativnosti, ali i u pokušajima da se strukturom teksta, s pomoću neobičnih zahvata, sugerira slojevitost u odnosima prema temporalnim pojavama. Srodni postupci vidljivi su u slikarstvu u godinama poslije 1900, a u isto je doba i u glazbi (napose u Antona von Webera) bilo težnje da se odmakom od konvencionalnih predodžbi o opsegu muzičkog djela izrazi nov odnos prema protjeku vremena u umjetnosti.

U modernističkom pluralizmu na početku 20. stoljeća snažnu komponentu, međutim, tvori umjetničko i misaono usmjerenje koje je u suprotnosti s poimanjem o »dinamičnom« vremenu i civilizacijskom napretku. Riječ je o onoj orijentaciji moderne koja je u znaku mitskoga shvaćanja vremena, odnosno trajanja, a podrijetlom nije iz racionalističke moderne 18. stoljeća nego iz ideologema romantizma. Znakovit je u tom pogledu naziv *neoromantizam*, koji je obilježavao jednu od tendencija oko prijeloma stoljeća. Budući da je i simbolistička poetika usvajala duh romantičkog iracionalizma (dojmljivoga napose u ekskluzivnim simbolima pjesnika poput Novalisa i Coleridgea), evidentno je da su u moderni oko godine 1900. bile prisutne stvaralačke silnice koje potvrđuju osnovni dojam o razvedenosti pa i protuslovljima moderne. Mitotvorne i srodne težnje mogu se podvesti pod tri natuknice: svijet je u njima ili estetski fenomen, ili predmet vitalističkoga zanosa, ili pak misterij. Dakako, ta tri načina doživljavanja totaliteta malokad ostaju posvema odvojena; uzajamno prožimanje bar dvaju od njih vrlo je često.

Misao o svijetu kao estetskom doživljaju najodrješitije je izrekao Nietzsche u svojoj raspravi o podrijetlu tragedije iz duha glazbe, mislilac dakle čija su djela bila među najsnažnijim pokretačima europske duhovne povijesti na početku 20. stoljeća. Iracionalizam u jezgri te misli ističe se osobito ondje gdje autor svoju tvrdnju da je svijet opravdan samo s estetskoga gledišta spaja s tumačenjem kako je sve životno zbivanje vječna svemirska igra, samosvrhovito gibanje bez racionalno odredivoga cilja. No paradoks je esteticizma da on u krajnosti zanemaruje vezu s organskim svijetom, povlačeći se u ekskluzivnost umjetnih tvorevina. Tome se suprotstavlja neposredni vitali-

zam, koji teži za ekstatičnim odnosom prema životu. To je tlo za obnovu ili stvaranje mitova — u rasponu od obnavljanja folklorne mitske predaje do poetskoga zazivanja nove mitologije, npr. u duhu egzistencijalističkoga vitalizma, kakav je na suptilan način vidljiv u pjesništvu poput Rilkeova. U mnogih je pisaca, uostalom, prepoznatljiv povijesni kontekst »antimoderne« težnje mitu. Kad se Flaubert oko sredine 19. stoljeća zgražavao zbog ružnoće i sivila modernih gradova, zaprljanih industrijskom čadom, u njegovim se riječima očitovao prosvjed estetske senzibilnosti. Književni naraštaj pola stoljeća poslije njega nije o tim pojavama suvremene civilizacije sudio samo mjerilima ukusa i stila; u vlasti strojeva, koja se sve više širila (i koja je nedugo zatim proizvela i vlastitu mitologiju), mnogi su autori moderne vidjeli opasnost, upravo modernu kob na koju valja odgovarati upozorenjima, prijetnjama, mitskim slikama o ugroženoj prirodi i o gubitku ljudske neposrednosti. Tako različiti pisci poput Gidea, Rilkea, Hessea, Hamsuna u tom su se uvjerenju služili vrlo srodnim motivima i metaforama.

U tom duhovnom okružju nastalo je i shvaćanje o zbilji kao tajni, tako reći: kao anagogičnoj mitskoj pojavi. I taj se nazor može tumačiti kao svojevrsan odgovor: on je umjetničko–misaona replika na racionalizam političke i gospodarske moderne začete u 18. stoljeću, dakle na proces što ga je Max Weber nazvao »demitizacija« zbilje (*Entzauberung*). Obnavljajući, svjesno ili nesvjesno, težnje romantizma, neki simbolisti i neoromantičari nastojali su znakovima umjetničkog izraza dati obratan smjer: potisnuti *Entzauberung* i vratiti *Verzauberung*, tajanstvenost, fascinaciju, numinoznost organskog i anorganskog svijeta. U toj estetskoj žudnji za mitologijom tajne dodirivali su se ili uzajamno prožimali poetski (mahom antinaturalistički), ideološki, npr. antropozofski, i vjerski poticaji. Međunarodni uspjeh Maeterlinckovih drama jedan je od pokazatelja tih tendencija.

Sve je to potrebno imati na umu prilikom prosudbi o naravi kulturnopovijesnih zbivanja na prijelomu 19. i 20. stoljeća. U stanovitu je opsegu razdoblje oko godine 1900, koje se samo nazvalo epohom moderne, obilježeno radikalizacijom kulturnih previranja potkraj 18. stoljeća, koja su, kako je ovdje izloženo, vrlo jasno signalizirala smjer moderne Europe.

Status je hrvatskih krajeva u političkom i kulturnom pogledu oko prijeloma stoljeća bio protuslovan. Trojedna kraljevina u sklopu austro–ugarske monarhije bila je po kulturnim obzorima u mnogočemu dio te moderne Europe. Studij u inozemstvu i poznavanje stranih jezika u hrvatskih intelektualaca bio je jedan od bitnih pokazatelja. Od posebnog je značenja bio Beč, za Hrvate (i hrvatske Srbe) osobito važna »vrata Europe«, grad koji je u godi-

nama prije Prvog svjetskog rata po svom inovativnom bogatstvu u umjetnosti i znanosti bio jedna od četiriju kulturnih metropola tadanje Europe. No u isti mah je drastično usporen kulturni napredak u Hrvatskoj, koji je zbog nerazvijena građanstva potrajao do kasnoga 19. stoljeća, izazivajući u mnogih hrvatskih intelektualaca traumatsku predodžbu o teško prebrodivoj zaostalosti. Ideja modernosti stoga je u hrvatskoj javnosti bila ujedno i pozitivan izazov i motiv tjeskobe.

Tako primjerice Nehajev u zagrebačkom časopisu *Hrvatska misao* (1902, br. 1 i 2) iskazuje svoju zabrinutost zbog prilika u Hrvatskoj. »Moderan, savremen je onaj, koji sudjeluje u duševnim pokretima savremenoga društva. Ne onaj, tko ih samo prati i pozna, već onaj, tko ih zbilja duboko osjeća. Na prijelazu 18. i 19. vijeka bio je moderan onaj, koji je shvatio potrebu revolucije i osjećao krizu preživjele aristokratsko-oligarhijske države. Danas moderan je onaj, koji proživljuje savremenu krizu društvenu, koji ne zatvara oči pred novim pitanjima znanosti i novim težnjama ljudskog duha. Nema sumnje — današnje društvo nalazi se opet u doba prijelaza: najoprečitiiji nazori o svijetu, prirodna znanost sa svojom induktivnom metodom i svojim kolosalnim tehničkim napretkom, rješenje socijalnog pitanja — sve to zahvaća dušu savremenog čovjeka. Onaj, koga sva ta pitanja muče i sile ga, da im traži rješenje — moderan je.«

Zanimljivo je da se Nehajev protivi zaključku po kojemu je modernost svojstvena Zapadu i strana naravi i tradiciji nekih drugih, tako reći, folklornih naroda. Naprotiv, tvrdi pisac, suvremeni je trenutak moderne velika šansa upravo za narode i nacije koje su dosad bile samo djelomice uključene u glavne smjernice novije europske kulture. Baš je proces moderne, utvrđuje on, dovelo do toga da su, primjerice, skandinavske književnosti pa i ruska književnost stekle utjecaj koji mijenja opću europsku sliku. Time je posredno izrečena nada da i hrvatski napor da se uključi u europske tokove može uroditi plodom.

Na krupne zapreke na tom putu upozoravali su drugi kritičari, na primjer Milan Marjanović. Kao da je vodio raspru s Nehajevom, napisao je iste godine u *Hrvatskoj misli* (br. 3) da ništa nije preče nego napor koji bi omogućio natjecanje na domaćem kulturnom poprištu — s našim snagama, ali po uzoru na međunarodne standarde. »Moramo jednom uvidjeti, da mi imamo publike, ali da nemamo za nju odgovarajuće literature, jer će napokon svaki inteligentan čovjek moći lako uvidjeti inferiornost i maljušnost ogromne većine naših knjiga prema stranim, a mi ga ne smijemo zatvoriti u uzan krug ove naše nevoljne zemlje, u ove naše jadne i zadušljive prilike, ne smijemo

da mu suzimo horizont, kad mu ga već ne možemo da proširimo. [...] Bojanzan, da bi europejština i literarna sloboda škodila, slabeći narodnu ideju i kvareći publiku, gotovo je bespredmetna, jer to može da čini u većoj mjeri strana literatura, dočim bi domaća literatura unutarnjom nuždom spajala svjetske ideje sa narodnim potrebama i tako, pridržavajući dobre strane svjetskih djela, paralizovala njihov štetan upliv.«

Marjanović je osobito zabrinut zbog stanja koje on naziva provincijalizacija, a posljedica je raspadanja hrvatskoga kulturnog prostora na pojedine regije, među kojima nema potrebnih dodira. Primjeri su mu Dalmacija, koja je posve drugi svijet nego Banovina, pa Slavonija i Bosna, koje su u »vrlo slabom kontaktu« sa Zagrebom. Međutim, sve krajeve valja podjednako provjeriti i unijeti u njih dah modernosti. Autor na kraju dolazi do posve jednakih zaključaka kao i Nehajev. Treba odbaciti strah od ideja što ih protivnici pogrdno nazivaju kozmopolitskima; prošlost nas naime uči »da smo bili unutarnje najjači baš u onim periodama, kad smo se osjećali dijelom Evrope, dijelom svijeta«.

Godine 1902, koja je bila napose plodna u bistrenju motrišta, oglasio se i student slavistike, a poslije povjesničar hrvatske književnosti Branko Drechsler (koji tada još nije pisao pod imenom Vodnik). Njegov je članak u *Mladost Hrvatskoj* (br. 1) zacijelo već i tada budio pozornost svojim naslovom: *Abnormalni momenat u razvitku hrvatske knjige*. Poentiran esej, donekle bezbrižan u uopćavanju, zanimljiv je kao svjedočanstvo suvremenog liberalizma, koji smatra da je kočnica napretka u hrvatskom društvu specifičan nacionalni historicizam, upravo idolatrijska njega prošlosti, koja iscrpljuje intelektualni potencijal, ne ostavljajući na valjan način prostora za afirmaciju suvremenosti. Abnormalnost je za Drechslera, dakle, u regresivnoj svijesti, u lutanju po muzicalnoj prošlosti, u »zakašnjenjima« prema mjerilima najnaprednijih europskih zemalja. Slabost suvremenog trenutka hrvatske književnosti autor vidi napose u okolnosti da realizam i naturalizam nisu postali usmjerenje snažnijih talenata, koji bi književnu riječ podigli na razinu doista prodrone kritike suvremenih prilika.

Nekoliko godina poslije, kritičarske dijagnoze pružaju donekle izmijenjenu sliku općeg stanja. Čini se da se u svijesti kulturne javnosti vrlo brzo učvrstila predodžba o moderni kao neprestanom nemiru u sučeljavanju različitih kulturnih fenomena, pa i »moda«, predodžba dakle o pluralističkom kulturnom mentalitetu. Nameće se svakako zaključak da spoznaja o bujici različitosti, o mogućnosti da koegzistiraju radikalne inovacije pokraj stilskih varijanti prošlosti, ukratko: spoznaja da su modernistička originalnost i moder-

nistički historizam posredno sukladni i da kroče zajedno najjači signal potpunice »europceizacije« hrvatske umjetničke kulture, u teoriji i u praksi.

Odlučujuće je značenje imao uvid da moderna nije jedinstven, jednovrstan stil, poput nekih stilskih koncepcija u prošlosti, nego da je riječ o previranjima koja iskazuju stanje duha, nov pogled na kulturu. Dežman Ivanov već je 1898. u *Hrvatskom salonu* ustvrdio da moderna nije »stanovita škola i stanoviti stil u umjetnosti«, a sekundirao mu je Pilar (u *Vienici* iste godine), koji je istaknuo da ni secesija nije neka posve određena »nova škola«, nego izraz poletnog višeglasja koje se otima uniformnoj smjernici. U tome se nazirao duhovni potres tradicionalističke svijesti, koja je doduše priznavala različitost i egalitarizam stilova, ali koja je život estetskih entiteta shvaćala uglavnom kao »horizontalnu smjenu«, kao niz. Tako su se i umjetnička iskustva 19. stoljeća tumačila prema načelu smjene — od romantizma do naturalizma, u slijedu koji dinamiku ostvaruje oprekama.

Danas nije teško uočiti znakove svojevrsnog šoka koji je obilježio modernu u toj fazi. Znakovito je, na primjer, da taj potres nalazi svoj izraz u svjesno nesređenu, dispartatnu nabranjanju. Marjanović i Matoš zacijelo su prvi hrvatski pisci koji su se u esejističkim tekstovima služili dispartatnim nabranjanjem suvremenih duhovnih pojava, dakle postupkom kojim iskazuju da je horizontalno poimanje zbivanja ustupilo mjesto vertikalnoj projekciji. Među prvim obilatim primjerima svakako je odlomak iz Marjanovićeve knjige *Iza Šenoa. Četvrt vijeka hrvatske književnosti* (objavljene u Zadru 1906), odlomak koji je mladom Krleži, koji je djelo poznao, vjerojatno bio jedan od stilskih putokaza. Opći zastoj u domaćoj kulturi, tvrdi pisac, pobudio je duhovnu glad za svim očitovanjima moderne Europe; izbirljivosti nije moglo biti, modernost je bila adut.

»A 'moderno' je bilo sve, o čem nismo do tad čuli. Moderan je bio i Brandes i Zola i Bahr i Maeterlinck, moderan je bio i Comte i Swedenborg i Ibsen i Strindberg i Rops i Przybyszewski [sic!] i D'Annunzio. Moderan je bio i simbolizam i neohelenizam i renaissance [sic!] i japonizam i pozitivizam i sredovječni i moderni okultizam, kemija i alkemija, psihijatrija i spiritizam, budizam i ničeanstvo, socijalizam i anarhizam. O svem tom nismo ništa čuli, sve je to bilo novo i sve se pozdravljalo, primalo, bez reda, bez kriterija. Kriterij bio bi odbacio i ovo i ono, ali to bi bila jedna prikrata. Bacili smo se kao čopor izglednijih skakavaca na ono, što je bilo u Europi i jeli sve, bilo travu, ili drač, bilo cvijeće ili plod, pelin ili grožđe. I za to, samo za to se vikalo o apsolutnoj slobodi. To je vikao glad! Za to nije ni moglo biti mnogo drugih zajedničkih pozitivnih načela, niti kakvog sustava, za to se i nije moglo

sve to probaviti. Za to je i zavladao zgoljni impresionizam [sic!] i diletantizam. Sve se onjušilo, sve nagrizlo, pa pošlo dalje. Sve se pokušalo izreći, sve imitirati. Složni su bili svi samo u tome, da neće nikakvih 'načela', nikakvog ograničenja.«

Osam godina poslije Marjanović se po drugi put poslužio salvom dispartatnog niranja. Raspravljajući o »nazorizmu« i »modernizmu«, u članku koji je tada, godine 1914, poslije izbijanja rata ostao neobjavljen, pisac je opreke i protuslovlja epohe iskazao na posve srodan način. Ponovno se očituje i autorov ambivalentan odnos prema modernističkom mnogoglasju (koji se izražavao »burom i olujom kao i tišinom zasjenka, divljim kričom kao i stravičnim mûkom, velikom gestom kao i finom nijansom«), ali i stanovit odmak, koji je dopuštao prve naznake sintetičnih sudova.

»Modernizam je — u principu obuhvaćao sve: i one koji su se hvatali Tolstojeva 'le non agir' i Nietzscheove 'volje za moći' i rezoniranje bosjaka Gorkoga i Andrejevljeve 'crvene vizije', Ibsenova individualizma i Björnsonova demokratizma, Poveove stravičnosti i Whitmanova patosa zdravlja, Emersonova propovjedništva o Duhu Svega i Swedenborgove mistike 'legije duhova', Zolina 'romantičkog naturalizma' i Huysmansova 'doživljavanja' okcane pred akvarijem, Przybyszewskoga satanizma i Verlaineovih zanosa za majkom božjom, Böcklinovih slikarskih simfonija i Maeterlinckovih dramatizovanih panneaua, blještavila D'Annunziove sonorne dikcije i 'telegrafskog stila' Petra [Petera] Altenberga, neokatolicizma Fogazzara i džunglovskih senzacija Kiplinga. Glavni ili barem najgorljiviji eksponat, žrtva i simbol, žrtva i simbol vremena bio je Strindberg, u kojemu su se izmjenjivale kletve s molitvama, ljubavi s mržnjama, ženstvenost s ženofobijom, liberalnost do ateizma s bježanjem u samostan poslije obraćenja 'pred Damaskom', pretjeranost naučne analitičnosti s odbijanjem svake naučnosti.

To je bio glad, nemir, to su bile Kalvarije razapinjanja, Walpurgine noći modernizma, njegovi blagoslovi i njegova prokletstva. Zato se sa sadržajne strane o modernizmu ne može govoriti kao o jednom pravcu, o jednoj doktrini, o nečemu što ima svoj Credo. Modernizam je bio negacija svakoga Creda, svake doktrine. U svojoj cjelini, on je — rastrganost, trzavost, neskupljenost, dezorganizovanost. On je bio stanje duha, a ne pravac.

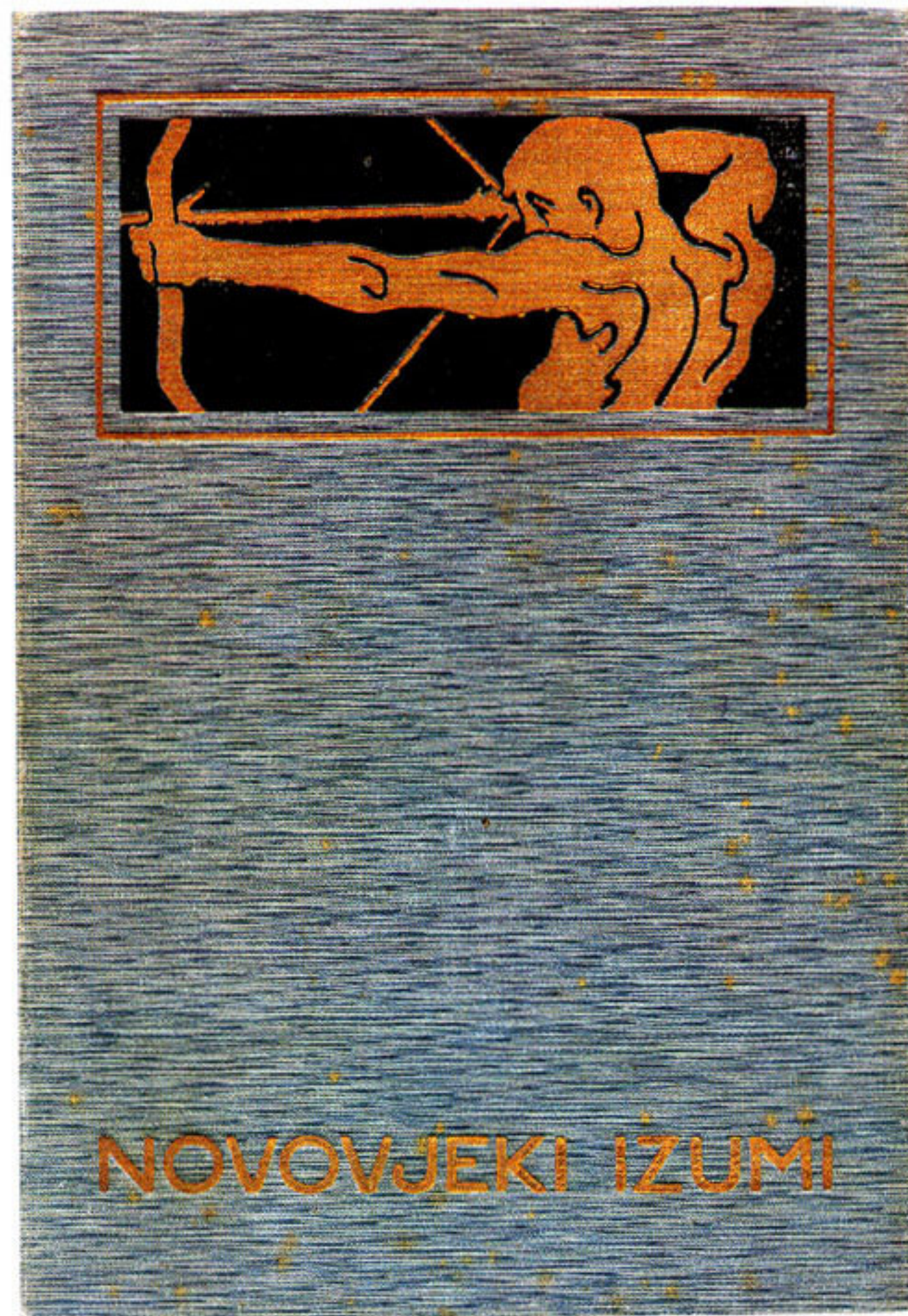
U tom značenju, modernizam nije još ni danas staložen i preboljen: moderni čovjek nije još našao svoga mira, svoje gladi nije utazio, svoje nerve nije umirio, svoje misli nije razbistrio. Futurizam je bila posljednja konzekvencija ove razdrtosti — bjesomučni bijeg iz razdrtosti i negativizma sadašnjice u deklamatornu afirmativnost — budućnosti. Simbol mu je: 'šaka', poklič i

najviša opojnost: 'rat'. Tu su protivrječnosti modernizma dotjerane do apsurdna.«

Pozornost svakako zaslužuje okolnost da je razdoblje oko godine 1900. posve slično prikazano u jednom od velikih romana 20. stoljeća, u Musilovu *Čovjeku bez svojstava* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1. sv. 1930). Ondje je, u 15. poglavlju, autor jezično portretirao epohu na način koji se također oslanja na sugestivno djelovanje raznovrsnih pojmova i slika u naglim kontrastima. Bilo je to doba koje je obožavalo zdravlje, sunce, snagu koliko i nježnost bolesnih djevojaka, doba kad su suvremenici bili mitomani i skeptici u istim mah, zaneseni vitalizmom i fascinirani morbidnom osjetljivošću: »Sanjali su o starim alejama dvoraca, o jesenjim vrtovima, staklenim ribnjacima, o draguljima, hašišu, bolesti, o demonima, ali i o prerijama, silnim obzorima, o kovačnicama i valjaonicama, o nagim borcima, o pobunama robova rada, o ljudskim praparovima i o uništenju društva«. U svemu tome, zaključuje pisac, nepomirljiva su proturječja, no epoha je te opreke stalila u osebujnu cjelinu. Musil se, za razliku od Marjanovića, doduše ne služi nizanjem imena suvremenih pisaca ili slikara, ali u njegovim je aluzijama lako prepoznati teme i motive autora koje zaziva Marjanović: od pjesnika simbolizma do Nietzschea ili do vizionara socijalističkog društva.

Pogled na ostale Marjanovićeve kritičke radove, kao na spise nekih njegovih hrvatskih suvremenika, pokazuje da je izvjesna piščeva nelagoda pri sučeljavanju sa stilskim »kaosom« posljedica njegova uvjerenja da od književnosti u nas valja zahtijevati određen društveni angažman (koji, ipak, nipošto ne bi smio dovesti do književnikova pokoravanja političkim ili čak stranačkim geslima). Tražeći, dakle, u metežu epohe putove koje bi kritičar mogao zastupati i preporučiti kao smjernice, Marjanović je nastojao biti što objektivniji prema zatečenom europskom stanju stvari. Jedan od bitnih njegovih spoznajnih prinosa hrvatskoj kritici svakako je uvid u novu kulturno-povijesnu narav moderne, koja više ne dopušta svrstavanje prema načelima neke dominantne poetike, nego zahtijeva priznavanje stilskog pluralizma, a to znači: gotovo neograničenu slobodu u izboru estetskog idioma, ili u kombiniranju različitih idioma. Marjanovićevim riječima: moderna nije stil, nego stanje duha.

Vrijedan je pozornosti i srodan Matošev prozni kroki razdoblja, odlomak eseja *O modernosti* (objavljen 15. i 16. travnja 1909. u *Narodnim novinama*). Autor, vjeran svojim omiljenim antitezama, slaže znakove razdoblja prema načelu opreke, a dodaje i tumačenja o »duhu epohe« koja spoznajno obogaćuje repertoar Marjanovićevih zapažanja. Upadljivo je da Matoš ističe pojam



Naslovna stranica iz knjige: Oton Kučera i Stanko Plivelić: *Novovjeki izumi*, 1913.

»mode«, što upućuje na to da je strujanje pojava koje je upoznao na putovanjima i na stranicama knjiga prosudio prije svega kao fenomene kratka vjeka — ali posve u skladu s modernističkim mentalitetom, koji kratkovječnost nije izjednačavao s efemernošću, nego je upravo u nagloj izmjeni vidio bitnu i nužnu narav moderne dinamike. Dakle:

»U modi su svi stilovi, i secesija ih je izmiješala u stil koji nije do danas znao postati ni nov. U modi je Nietzsche, aristokrat, i doktrine plebejske, ebionizam Tolstojev i nacionalizam Barrèsov, militarizam i antimilitarizam, misticismizam i ateizam, skepticizam Renanov i dogmatizam demokracije, anarhija poetike Whitmanove i Verhaerenove i cizeliranost artizma Baudelaireova i St. Georgeovog. U modi je Kropotkin i katolički modernista opat Loisy, mladi Japan i feudalna europska aristokracija, torpedo i iskapanje Kapitola: ukratko najsuprotnije senzacije, dakle modernizam u obliku novina, žurnala. Stil našeg vremena je brzina, apsolutna izvjedljivost, traženje naglih i kondenziranih senzacija, poštivanje individualnosti u najoprečnijim oblicima. Stil modernosti su dakle svi stilovi, i zato možda ni jedna epoha ne bijaše lišena stila, pročišćene ljepote u tolikoj mjeri kao naša, pa su se baš najmoderniji dusi često sa zgražanjem odvrćali od savremenosti koja opet drugu zanosi i upravo fascinira.«

Malo je kritičara koji su tako rano, svega nekoliko tjedana poslije objavljivanja Marinettijeva prvoga futurističkog manifesta, tako sažeto i sugestivno izrekli srž »tahogenog doba« (kako je u naše vrijeme njemački filozof Odo Marquard nazvao 20. stoljeće). Od Matoša samo je jedan duhovni korak do Andyja Warhola, koji je šezdesetak godina poslije svoju dijagnozu suvremenosti izrazio hiperbolom prema kojoj će umjetnici uskoro moći biti originalni samo pet minuta. Warhol se, kako znamo, zbog postmodernog obrata prevario, no Matoš je svoj povijesni trenutak prosudio doista vidovito. Prijeporna je samo njegova tvrdnja o suvremenoj epohi, »lišenoj stila«. Da je dosljednije promislio svoja zapažanja, morao je doći do zaključka da je u tom smislu bez jedinstvenog, obuhvatnog stila već i cijelo 19. stoljeće, osobito u vizualnim odnosno ikoničnim umjetnostima.

Dakako, nimalo ne umanjuje dojmljivost njegova i Marjanovićeve »montažnog«, paralogičkog nabiranja pojava okolnost da je već desetak godina prije u krugu — obližnje — bečke moderne postojao uzorak za takve ironijske dispartne kataloge moderniteta. Zacijelo je najsugestivniji primjer odlomak iz Hofmannsthalova eseja *Gabriele d'Annunzio*, objavljenoga godine 1893. Navodimo to mjesto, a na čitateljima je da usporede postupak i sadržane misli.

»Moderni su star namještaj i mladahna nervoznost. Moderna je bolećiva psihološka pronicljivost i vještina tumaranja po umjetnom svijetu mašte. Moderni su Paul Bourget i Buda; moderno je razbijanje atoma i loptanje svemirom; moderno je raščlanjivanje nekog hira, nekog uzdisaja, neke moralne dvojbe; a moderna je i instinktivna, gotovo mjesečarska predanost svakom očitovanju ljepote, predanost akordu boja, blistavoj metafori, čarobnoj alegoriji. Neki je duhovit Francuz napisao monografiju o ubojici koji je bio psiholog i vršio eksperimente. Duhovit je Englez napisao monografiju o trovaču i krivotvoritelju spisa koji je bio senzibilan likovni kritičar i strastveni sakupljač bakroreza. Konvencionalni moral zasjenjuju dva nagona: nagon za eksperimentom i nagon za obuzetost ljepotom, nagon koji teži shvaćanju i nagon žudnje za zaboravom.«

Neće vjerojatno biti dvojbe o razlikama između navedenih tekstova. Duhovnopovijesne skice hrvatskih autora moderni su katalozi, sračunati na izazov koji zbunjuje, pa bi se moglo reći da su u njima anticipirani postupci što su ih ekspresionisti, na primjer Alfred Döblin, nazvali »filmski stil«, koji nabraja i sučeljava stvari s pomoću metode naglih rezova. Takvih elemenata ima već i u Hofmannsthalu, no opća je narav njegove proze ovdje poetska sinteza u kojoj se nazire i pojmovnost. U njegovu sintetskom pogledu na razdoblje nazire se i poticaj za modeliranje tendencija u hrvatskoj estetskoj kulturi Matoševa vremena.

Jedna je od strasti epohe skupljanje staroga i novoga, tako reći inventarizacija povijesnog svijeta: za svoje potrebe poslužiti ćemo se skupnim nazivom 'historicism'. Hrvatska književnost i slikarstvo oko prijeloma stoljeća pružaju obilje primjera tog usmjerenja prema obnavljanju, tumačenju ili mitizaciji prošlosti.

Druga se težnja prepoznaje u osvajanju novih životnih iskustava »eksperimentima«, dakle pokušajima da se umjetničkim idiomima zahvate još neistražena područja zbilje. Poglavlje o »izazovu suvremenosti« mjesto je za analizu književnih djela koja se mogu smatrati paradigmatičkim tekstovima na tom području.

Osobito je obilato zastupljen kompleks pojava koje su obilježene razigranom maštom, žudnjom za biranom ljepotom i traženjem mogućnosti da se izrazi ona druga strana zbilje, nevidljiva zbilja, koja je sadržana u titrajima svijesti i koja postaje zamjetljiva tek u poetskoj riječi, na likovnom platnu, u zvuku i u kazališnom prizoru. »Umjetni svjetovi« — to je ovdje naziv za skup umjetničkih fenomena kojima su se, s obzirom na različite inačice, već tada pridijevala imena poput simbolizam, neoromantizam, s polemičkog sta-

jališta eskapizam, sa sintetičkog esteticizam. Presudnog značenja hrvatske moderne postajemo svjesni upravo ako te kategorije, izvedene iz razvijenijih književnosti i kulturnih sredina, primijenimo na domaće stvaralaštvo: po prvi put u novije doba, u posljednjim trima stoljećima, postoji stilsko suglasje a u pojedinim djelima i vrijednosna ravnoteža između stvaralaštva u Hrvatskoj i života umjetnosti u velikim europskim zemljama.