

PREDGOVOR

POVIJESNO VRIJEME doživljava se drukčije nego fizikalno. Ravnamo li se po satovima, fizikalno vrijeme teče ravnomjerno. Pogled na povijesna zbivanja otkriva nešto što je znakovito osobito za epohu o kojoj govori ova knjiga: diskontinuitet. Na pragu dvadesetog stoljeća živjelo se u mnogočemu prema navikama devetnaestoga: društveni odnosi sporo su se mijenjali, pa su uglavnom samo naznake tehničkih inovacija nagovještavale civilizacijsku budućnost. Današnji osvrti na proteklo stoljeće, dvadeseto, suglasni su u tome da se svijet još nikad nije tako naglo promijenio kao u tih stotinjak godina. Zoran je primjer način na koji je čovjek od antičkih epoha pa gotovo do sredine devetnaestog stoljeća prevaljivao udaljenosti na kopnu: konji i kočije, to je bilo sve. Takvo kretanje utjecalo je na odnos prema fizikalnom vremenu, a posebno prema percepciji okoline, prema opažanju krajolika i ljudskih tvorevina, koje je u doslovnom smislu bilo sporo. Kretanje je samo jedna od kategorija koje imaju simbolično značenje za doživljavanje vremensko-prostornih relacija uopće. U usporedbi s dvadesetim stoljećem sva su prethodna povijesna razdoblja bila spora, unatoč svim tehničkim izumima osamnaestog i devetnaestog stoljeća.

Drugi je odlučujući parametar usporedbe golema uloga medija stvorenih u posljednjih stotinjak godina. I slušni i vidni mediji mogu se uostalom po nekim svojim funkcijama svesti pod vremensko-prostorni pojam. Tehnološke sprave, koje ovdje ne treba nabrajati, preobražavaju komunikacijske mogućnosti danas tako brzo da čak i unutar jednog ljudskog naraštaja može doći do pojave koja se može nazvati tehnološkim jazom ili srazom: što je vrijedilo prije koju godinu, ne vrijedi danas. A da i ne spominjemo komunikacijske prepreke koje se često pojavljuju u susretima starih (i sve starijih) ljudi sa svojim unucima ili prauucima. U tom je smislu Odo Marquard našao pravu riječ kad je u knjizi eseja *Apologija slučajnih zbivanja* (*Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, 1986) naše doba nazvao »tahogenom« (ubrzanom) epohom.

Autor se, međutim, ni jednom riječju ne osvrće na područje koje mu je moglo pružiti posebno bogatu argumentacijsku građu – a to je umjetnost u najširem

smislu. Nikada prije nije u slikarstvu, književnosti, glazbi bilo toliko prijeloma, izazovnosti i užurbanosti, u prekidu s tradicijom kao u prva tri decenija dvadesetog stoljeća, dakle u razdoblju što ga prikazuje ova knjiga. Preobrazbenih procesa bilo je u svim granama umjetnosti i prije, osobito od renesanse do impresionizma. Te su razvojnice toliko poznate da ih ovdje ne treba posebno predstavljati. Potrebno je, u vezi s našom temom, upozoriti samo na dvije temeljne okolnosti. U kasnom osamnaestom stoljeću pojavilo se – antitradicijsko – načelo stvaralačkog individualizma, koji je zbacio sva baštinjena pravila normativne poetike i postavio originalnost u središte estetske kreativnosti. Bez tog presudnog događaja ne mogu se shvatiti stilske preobrazbe sljedećih razdoblja.

Prekid s konvencijama barokne poetike i klasicizma izazvao je krupne promjene u tumačenju osnovnih uporišta umjetničkoga komunikacijskog trokuta: autora, djela i primatelja (publike). Stvaralac stječe autonomni položaj u društvu (koje ga može izopćiti ali i podići do stupnja genija nacije). Djelo se prihvaća kao estetska tvorevina obilježena novošću i osebujnošću, tako da inovativnost, koliko god isprva zbunjivala publiku, postaje postupno vrijednosnim mjerilom. »Modernost«, izazovna originalnost, već u drugoj polovici devetnaestog stoljeća postaje geslom mladih umjetnika. A naposljetku i čitatelj, gledatelj, slušatelj postaje djelotvorniji čimbenik umjetničkog života nego ikada prije. Normirani odgovori publike u prošlim epohama uzmiču pred osobnim prosudbama »za« ili »protiv«. Publika se sve više raslojava i individualizira, sve do ogorčeno suprotstavljenih tabora u javnosti. Povijest likovnog impresionizma takvo je poglavlje, sukobi zbog književnog naturalizma i simbolizma zbivali su se u isto doba, a u glazbenom su životu izazovi Wagnerova stvaralaštva izazivali srazove u kulturnoj javnosti cijelih naroda u Europi. Iz razvoja koji je vodio prema primatelju kao samobitnom kritičkom subjektu krajnju je konzekvenciju na početku dvadesetog stoljeća povukao Paul Valéry, napisavši za svoju poeziju da njezini stihovi imaju ono značenje koje im čitatelj daje.

Kritičarski pogledi upućeni oko 1900. na netom prošlo stoljeće dopuštali su još ulančavanje stilskih razdoblja ili pokreta, naprimjer prema shemi: romantizam, realizam, naturalizam, esteticizam, premda je kronološki izoštreno oko već na kraju lanca moralo utvrditi činjenicu da se naturalizam i simbolistički esteticizam odnosno isto tako esteticistički panvitalizam vremenski podudaraju. Novo stoljeće pokazalo je pak rano i dosljedno da generacijsko nizanje umjetničkih pokreta gubi svaki smisao. U posljednjih stotinjak godina u europskoj i američkoj estetskoj kul-

turi vrijedi samo načelo simultaneizma, a to znači pluralizma različitih pokreta i osobnih opredjeljenja, srodnih ili oštro oprečnih. Tahogenost je uklonila i generacijski ili dvogeneracijski slijed devetnaestog stoljeća. Nikada povijest umjetnosti nije doživjela takvo ubrzanje u nagloj smjeni, a još češće u istodobnosti programa, poetika, manifesta, signalnih djela. Talijanski i ruski futurizam, ekspresionizam, dadaizam, sve su to istodobne pojave, a ako nisu na godinu istodobne, kao dadaizam i nadrealizam, onda su tako tijesno povezane, dijelom u personalnoj uniji, da je teško povući granicu.

Potrebno je, međutim, razlikovati srodne ili čak identične umjetničke postupke od ideoloških naboja pojedinih pokreta. Talijanski futurizam bio je dijelom ponesen idejom imperijalističkog nacionalizma, dok se u njemačkom ekspresionizmu i dadaizmu isticala sklonost lijevo orijentiranom pacifizmu. Općenito je prevladavala sklonost kozmopolitizmu: ruskim i nizozemskim avangardistima bilo je stalo do toga da publiciraju na njemačkom jeziku, pogotovo u *Bauhausu*, Talijani i Španjolci održavali su prisne veze s Parizom, mlade engleske modernističke pjesnike privlačio je Berlin (do dolaska nacista na vlast). Švicarski ekspresionisti i dadaisti komunicirali su dvojezično ili čak trojezično, Grosz i Herzfeld anglizirali su demonstrativno svoja imena, dok je Kandinski za dugih boravaka u Njemačkoj germanizirao grafiju svog imena (Vasilij – Wassily). S pravom su neki suvremeni kritičari, s aluzijama ili bez njih, dadaiste i nadrealiste nazivali umjetničkom internacionalom. Na grupnim fotografijama Nizozemac stoji pokraj Španjolca, Rus uz Nijemca, Švicarac uz Rumunja, njemački ili francuski Alzašanin pokraj belgijskog Flamanca, Francuz pokraj Talijana. Isto vrijedi za nastavnički i studentski sastav *Bauhausa*, u kojemu su bile zastupljene gotovo sve europske zemlje, osobito u drugom razdoblju (1926–1933).

No središnja uloga u vrtoglavom pojavljivanju umjetničkih zamisli (u kojemu je, paradoksalno, bilo koliko kaosa toliko i estetske kohezije) pripala je fenomenu koji je na svoj način jedinstven u svim granama umjetnosti, posebno u slikarstvu i glazbi. Tadanji su kritičari što zbunjeno a što zaprepašteno utvrdili da najradikalniji iskoraci modernizma, kod nekih skupina umjetnika pod geslom avangarde, sučeljavaju suvremenu javnost s pobunom autora koji žele umjetnost svesti na nultu točku tradicije. I doista, rezovi su u onih prvih trideset godina stoljeća bili oštri bez premca. Likovne apstrakcije koja bi bila atelijerska umjetnost bez ikakve veze s ornamentima nikada u prošlosti nije bilo. Europska javnost, mentalno već zahvaćena stilskom tahogenošću, pružila je tom korjenitom izazovu cijelim milenijskim

tradicijama figuralnog izraza mnogo manje otpora nego što se očekivalo. Bijela i crna platna ruske avangarde oko 1915. stvarala su nove obzore iskustva, prema kojima su kolorističke maštarije Kandinskoga izazivale ublažene šokove.

Povijesnim istraživanjima mentaliteta posebno je privlačiv fenomen nejednakosti u recepciji moderne umjetnosti. Dok su u književnosti asemantički i aleatorički pokušaji ubrzo postali marginalni (ili su kao u kasnoga Joycea neutralizirani pojmom klasika), glazbeni su prijelomi do danas ostali predmet gotovo svakodnevnih prijepora prilikom sastavljanja programa simfonijskih koncerata ili opernih repertoara. Prekid s tradicionalnim tonalitetnim sustavom (u atonalitetnom skladanju, u strogo racionalnoj serijalnosti, u novoj slobodi aleatorike i u eksperimentima čistim zvukom) izazvao je u široj glazbenoj javnosti pojavu koja se može nazvati značenjskim paradoksom: naime trajni šok. To već stotinjak godina potvrđuje praksa orkestara, dirigenata, solista. Raskoraci u ponašanju i shvaćanju sudionika u glazbenoj, likovnoj i književnoj (pa i kazališnoj i filmskoj) komunikaciji pokazuju da tahogenost u prihvaćanju očituje ne samo jasne granice nego i teško predvidljive reakcije snošljivosti, netolerancije i ravnodušja.

To je današnje stanje. Ono je samo shvatljivo ako se potanje prikažu prijelomna zbivanja u estetskoj kulturi ranoga dvadesetog stoljeća. Ova je knjiga zaokupljena tom problematikom.

U travnju 2014.

V. Ž.