Viktor
ŽMEGAČ*

ESTETIČKE PRETPOSTAVKE SECESIJE

Prvi dio priloga usmjeruje pozornost na metodološku problematiku uporabljenoga nazivlja, a napose na središnji pojam, secesija, koji se u novijoj stručnoj literaturi (usp. Angyal, Jost, Hajek, Simon, Mathes, Flaker, Stamać i dr.) posve afirmirao, ne samo kao termin na području likovne umjetnosti (gdje mu je izvorno mjesto) nego i kao sintetički naziv za određenu umjetničku orijentaciju u europskim književnostima oko prijeloma stoljeća. Rasprava o povijesti termina nameće u isti mah usporedbu između različitih estetskih medija, napose likovnih i književnih, ali isto tako i kritičko razmatranje o terminološkom fondu poteklome iz tada suvremenih programa i koncepcija (impresionizam, neoromantizam, simbolizam i dr.), fonda kojemu se pridružuje donekle konkurentan pojam, koji je, mnogo više negoli srodni termini, u sintetičkom smislu naziv a posteriori. O njegovoj ulozi u novijim hrvatskim znanstvenim radovima riječ je u drugom dijelu teksta. Glavni je pak dio posvećen analizi hrvatskih književnih djela koja se, i s međunarodnog motrišta, mogu smatrati paradigmatskim tvorevinama u duhu secesionističkoga shvaćanja oblikovnih načela.

Dugotrajan uspjeh takozvanoga realizma devetnaestoga stoljeća, napose na području romana, uspjeh vidljiv još i danas, u svijesti je mnogih čitatelja gotovo izbrisao mnogo starije iskustvo: činjenicu da je umjetničko povođenje za empirijskom društvenom i psihičkom zbiljom razmjerno nova, prostorno i vremenski ograničena pojava u povijesti estetske kulture. Raspravljanje o europskoj secesiji ima valjane razloge upozoriti na tu okolnost.

I likovna i književna secesija, svaka na svoj način, dokazuju, naime, da je strog mimetizam, napose u svom naturalističkom obliku, ubrzo izgubio svoje pristaše među stvaraocima, iako ne svoje čitatelje i gledatelje. Povijesni je trenutak secesije, u razdoblju oko prošloga prijeloma stoljeća, trenutak kad se umjetnost na nov način vraća nekim svojim polazištima i davnim tradicijama. Tu predaju možemo nazvati predajom artificijelnosti - iako u davnini nije bilo uvijek razvijene svijesti o duhovnim uporištima artificijelnosti, nego je odnos prema svijetu ne-mimetičkih tvorevina znao biti spontan ili naivan.

Razmotrit ćemo ovdje dio te predaje u estetičkim razmišljanjima epoha koje su prethodile antinaturaličkoj i antiakademskoj pobuni oko godine 1900. Neobično važne, temeljne misli o slobodi artificijelnosti mogu se naći u prijelomnoj epohi koja, na prijelazu osamnaestoga u devetnaesto stoljeće, spaja kasni europski klasicizam s počecima romantizma. Jedan od najvažnijih teoretskih tekstova toga razdoblja nalazimo u Goetheovoj esejistici. Riječ je o dijaloškom eseju o problemu "istinitosti" i "vjerojatnosti" (što ovdje znači "uvjerljivost") umjetničkih djela, objavljenom 1798. godine. Predmet je raspravljanja razlika između iskustvene zakonitosti i umjetničke logike. Eksponirano umjetničko djelo, po svojoj naravi osobito artificijelno (Goetheov je primjer *opera!*), nije, dakako, vjerno zbilji u smislu takozvanoga normalnog iskustva, ali ono nam nameće men-

* *Prof. dr. sc. Viktor Žmegač*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 10000 Zagreb, Ivana Lučića 3

talnu obvezu da pronađemo sustav kritičkih mjerila koja će dopustiti prosudbu imanentne estetske "istinitosti". Kritičarev zaključak: treba korjenito spoznati razliku između istinitosti u umjetnosti (*das Kunstwahre*) i istinitosti u naravnoj, iskustvenoj zbilji.

Jedan od kriterija estetički primjerena razmišljanja upravo je ta distinkcija. Gdje ga nema, gdje se umjetnosti pošto-poto nameću mjerila sličnosti sa zbiljom, poraz estetike neminovan je. Zlo je u tome, nastavlja autor u svojoj argumentaciji, što je manjak specifično estetske naobrazbe vrlo izražen, pa je najpopularnije gledište po kojemu je zadaća umjetnine da u svemu oponaša empirijske norme, to jest "svijet kako ga vidimo". Neuk promatrač čak još i obrće odnose, smatrajući da je umjetničko djelo svojevrsna tvorevina prirode. Ilustrativna je u tom pogledu, utvrđuje Goetheov esejistički medij, antička anegdota o slikaru koji je trešnje naslikao tako vjerno da je njegova slika zavarala ptice koje su se spustile na nju u namjeri da pozobaju plodove. Na pitanje svoga sugovornika nije li to dokaz da su trešnje bile savršeno vješto naslikane, piščev posrednik lakonski odgovara da priča samo dokazuje da su posrijedi ptičji mozgovi. (Goetheova djela u izdanju *Artemis-Gedenkausgabe*, Zürich 1949, sv. 13, str. 179.)

Posve je u duhu moderne autonomne estetike posljednji Goetheov zaključak. Autorov posrednik stvara spregu između teorije umjetnosti i umjetnikove etike kad izriče negativan sud o umjetniku koji će biti izdajica načela estetske samobitnosti u namjeri da ugodi onom dijelu publike koji zahtijeva "vjeran odraz" života. Mimetički ustupci nipošto ne bi smjeli zastrti istinu o umjetnosti, a tu istinu tvori, prije svega, spoznaja da su u estetskome stvaralaštvu dopuštene sve mogućnosti, a jedini je uvjet da rezultat bude koherentan svijet poetskih ili likovnih zakonitosti. Jedan će kasniji Goetheov zapis (*Artemis-Gedenkausgabe*, sv. 13, str. 738) iskazati da je za savršene umjetnike mnogo važnije usvajanje artificijalnih postupaka negoli promatranje prirode (a to u teorijskom rječniku osamnaestoga stoljeća znači "promatranje zbilje"). I naposljetku, iz razdoblja kad je Goethe bio suvremenik razvijenoga romantičkog pokreta ustrajavao je na uvjerenjima koja su se tada, jednostrano, shvaćala kao neoklasička tvrdokornost, a koja se danas mnogo više doimlju poput poruka upućenih dalekoj budućnosti - upozorenja da je podvrgavanje umjetnosti iskustvenim normama posve besmisleno. Schiller je u isto doba zastupao posve srodna teoretska gledišta, rabeći već tipološki pojam 'naturalizam', kao naziv za kobnu zabludu u razvoju svih grana umjetnosti.

Sažetak tih trajnih prosudbi formulirao je Goethe u članku *Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes* (nav. izdanje, sv. 13, str. 458), povlačeći još jednom granicu između pojmova 'Naturschönheit' i 'Kunstschönheit'. Prirodna ljepota podliježe zakonima nužnosti u fizičkom svijetu ("den Gesetzen der Notwendigkeit unterworfen"), dok u umjetnosti nema determinacije jer je ona tvorevina vrhunskoga ljudskog duha ("des höchstgebildeten menschlichen Geistes"). Zalažući se za specifično umjetničke zakonitosti, koje su nesputane, jer su iznad načela simulacije, autor je, poput većine pisaca i mislitelja u razdoblju romantizma, obilježio poziciju koja će se u tijeku devetnaestoga stoljeća nerijetko naći u sukobu s dokrinom koja je nastupala u ime "realističke" norme.

Istražuje li se misaono rodoslovlje secesije, nezanemariv je autor čiji pogledi tvore najsnažniju sponu između razdoblja romantizma i umjetničkih zbivanja oko 1900. godine. Estetički sudovi Charlesa Baudelairea mogu se tumačiti kao epohalan glas u korist svih oblika umjetničke autonomije. Osobito je dojmljiva argumentacija u eseju o suvremenu slikaru Constantinu Guysu, ogled koji je svojedobno ostao nezapažen, iako je upravo u njemu ključ za razumijevanje temeljnih zbivanja u duhovnoj povijesti prošlih stoljeća. U središtu je tvrdnja da teorija moderne umjetnosti mora poći od shvaćanja po kojemu je osamnaesto stoljeće sa svojom vjerom u jedinstvo prirode i uma bilo u zabludi. U poglavlju s karakterističnim naslovom *U pohvalu šminki* Baudelaire ustvrđuje: "Većina nesporazuma u pogledu ljepote potječe iz pogrešna shvaćanja morala u osamnaestom stoljeću. Priroda se tada smatrala osnovom, izvorom i uzorom svih oblika dobrote i ljepote. O tome, uza svu općenitu zaslijepljenost razdoblja, svakako svjedoči i nijekanje istočnoga grijeha. No ako smo suglasni o tome da su nam polazište vidljive činjenice, iskustva svih vremena i izvještaji iz sudskih dvorana, tad opažamo da nas priroda ne poučava ničemu ili gotovo ničemu; ona nas prisiljava da spavamo, pijemo, jedemo i da se valjano štitimo od nepogoda podneblja. Upravo je priroda ta sila koja tjera ljude da ubijaju, proždiru, zatvaraju i muče svoju sliku i

priliku; čim napustimo područje nužnosti i nagona te uđemo u sferu luksuza i ukusa, spoznajemo da se svi savjeti prirode svode na prekršaj." *Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade*, 1951. str. 903.)

Lako je prepoznati da je Baudelaireov *Eloge du maquillage* uperen protiv Rousseaua, iako se nigdje ne spominje njegovo ime. Mlađi pisac slijedi svog antipoda, ipak, u tome što je također sklon uopćavanju i simplifikaciji. On samo okreće oštricu pa u "prirodnom čovjeku" ne vidi ništa drugo doli ljudoždera i nasilnika, kao da su "prirodom zadane", izvorne radnje sve odreda očitovanja slijepa instinkta u borbi za opstanak. Ne upuštajući se mnogo u razvrstavanja, Baudelaire izriče svoj zaključak po kojemu čovjek upućen samo na "prirodu" neće naći ništa drugo nego gnjusobu. Istinski ljudska povijest rezultat je gipkosti duha: da se um nije suprotstavio animalnosti, ne bi bilo ni ljepote ni uljudbe.

U autorovu zaključku uočljiva su dva momenta. Po Baudelaireovu shvaćanju, ljudski um nije apriorna kategorija, nego stečevina povijesnoga razvoja. Taj razvoj on, očito, shvaća kao gibanje u kojemu se čovjek, za svoj probitak, sve više udaljuje od iskona, stvarajući profinjene oblike estetske i intelektualne kulture. Budući da francuski autor taj civilizacijski proces smatra *usponom*, moglo bi se u duhu njegova razmišljanja ustvrditi da svu ljudsku povijest prožima fundamentalan paradoks, čovjek sebe izgrađuje razgrađujući se - ili drugim riječima, na putu prema svom idealu, on se neprestano udaljuje od svojih temelja. Zalažući se za kulturni ideal ljudske sublimacije, Baudelaire postaje jedan od gorljivih odvjetnika predodžbe koju su njemački romantičari (npr. kritičar Adam Müller u svojoj raspravi o načelu opreke *Die Lehre vom Gegensatze*, 1804.) nazvali stvaralaštvom u duhu "anti-prirode". "Kunst ist Antinatur", lapidarno utvrđuje Müller.

U toj je misli sadržan, u jezgri, smisao Baudelaireovih polemičnih razmišljanja - pa naposljetku i smisao i temelj shvaćanja umjetnosti kakvo se poslije očitovalo u praksi umjetničkih koncepcija među kojima secesiji pripada osobito istaknuto mjesto. Vraćajući se eseju *Le peintre de la vie moderne*, odnosno "pohvali šminke, istaknut ćemo okolnost koja je u netom ocrtanom kontekstu posebno upadljiva: okolnost, naime, da francuski pjesnik u svojoj potrazi za idejom ljepote posve zapostavlja ljepotu u prirodi, dakle ljepotu koja nije rezultat artificijelne djelatnosti. Nastojeći stopiti načela ljepote i uma, on trijumf estetike vidi u pobjedi nad prirodom.

Teško je reći je li Baudelaire bio svjestan nekih proturječja svoje argumentacije. Činjenica je, svakako, da njegov zazoran stav prema naravi davnoga čovjeka, dakle Rousseauove projekcije, nije dosljedan. Sklonost "primitivnih" plemena prema nakitu i ukrasima navodi ga da u istom krugu razmatranja govori o "izvornoj plemenitosti ljudske duše". Urođenici i djeca posvjedočuju svojom prostodušnom žudnjom za blistavim predmetima, šarenom odjećom i umjetnim oblicima da svagdje i svagda postoji smisao za tvorevine kojima kultura obogaćuje zbilju. Shvati li se temeljno načelo takvih tvorevina kao stilizacijski princip, bit će uvjerljiv Baudelaireov sud po kojemu se duhovnost (dakle kategorija svojstvena stilizaciji) može očitovati i izvan civilizacije u užem smislu riječi. Ta pretpostavka dosljedno vodi do apologije mode, to jest do pohvale one promjenljive ljudske potrebe koja se - doslovno: očigledno - iskazuje u kićenju i šminkanju, ukratko, u korekturama prirode i u transcendiranju prirode. Umjetna sredstva, što ih rabe napose žene ne bi li prirodna svojstva podigli na višu razinu, samo nezreo promatrač može smatrati znakom pukoga kaćiperstva. Pjesnikova filozofija šminke odbacuje takav sud kao posve prizeman i neprimjeren. U očitovanjima poput šminkanja Baudelaire, naprotiv, vidi čarobnu "natprirodnost", koja je na svoj način emanacija potreba stvaralačke i izumiteljske ljudske ličnosti - koliko god nam se uljepšavanje i činilo duhovno ograničeno. Autor upozorava na nesporazume oko naravi umjetnih intervencija: njihov smisao nije, kao što neki misle, u tome da samo pojačaju iskaz prirode; njihova je izvještačenost očitovanje radosti, upravo likovanja, zbog spoznaje da postoji i ono Drugo, nešto što nije priroda, to jest biološki zadano, preodređeno, determinirano.

Na tom se mjestu Baudelaireova eseja argumentacija proteže na estetička pitanja u užem smislu, pa razmatranja o šminki pružaju osnovu za estetičke maksime. U središte pogađa piščevo pitanje je li dopušteno da se danas, u doba umjetničkoga modernizma, uopće još raspravlja o

"oponašanju prirode". Ono što je moda već odavna učinila, danas mora usvojiti i provesti umjetnička praksa, bez lažna obzira.

Baudelaire se zalaže za hrabrost da se artificijelnosti dopusti pobjeda nad tipološkim naturalizmom. Ta estetika udaljenosti od prirode, kako bismo je u autorovu duhu mogli nazvati, nedvojbeno je spona koja povezuje ne samo brojne Baudelaireove poetološke i estetičke tekstove nego i druge autore koji tvore stvaralačku i misaonu paradigmu europskog esteticizma. Put vodi k području na kojemu su reprezentativni, primjerice, Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans, Gabriele D'Annunzio, Stefan George. No ako se prividu priznaje veća istinitost nego objektima prirode, kao što su to činili Baudelaire i Theophile Gautier, u estetizmu toga naraštaja možemo spoznati u isti mah i prethodnicu Nietzscheova fundamentalne ontologije estetskih fenomena, sažete u pojmu "Olimpa privida". U razmatranjima o pariškoj izložbi suvremene likovne umjetnosti godine 1859. pjesnik *Cvjetova zla* piše: "Radije (negoli prirodu) promatram kazališnu dekoraciju, gdje nalazim, umjetnički oblikovane i uzbudljivo sažete, svoje najmilije snove." Dijalektički obrat u piščevoj argumentaciji klasičan je primjer retoričkoga paradoksa. Te su kulise, zaključuje autor, upravo stoga što su umjetne, istinitije od zbilje prirodnih objekata. (Usp. navedeno izdanje, str. 71.)

Viša istina kulisa, o kojoj govori Baudelaire, u izazovnoj je opreci prema istini stvari koju postulira analitički um. Sloga civilizacijskog uma i ljepote, što je pjesnik slavi kao pobjedu nad prirodom, međutim prestaje kad je riječ o tome da se specifičan pojam umjetnosti, a to znači: umjetničke autonomije, odijeli od prosudbi s gledišta znanosti i logike. Ljubav prema istini, utvrđuje autor u doba kad je javnost upoznala djela poput *Les fleurs du mal* i *Madame Bovary*, potiskuje ljubav prema ljepoti. Javnost pokušava shvaćati svijet sa stajališta moralista, psihologa i predstavnika tehničkog uma; pa čak i slikarstvo i književnost sve su više skloni pokoriti se zabludi "realističkog" odslikavanja. A neprijeporno, je tvrdi Baudelaire, da nema ljepote bez bizarnosti.

U Baudelairea upoznajemo ako ne prvoga a onda svakako najutjecajnijega pobornika neovisnosti o prirodi. Tridesetak godina poslije, u počecima secesijskoga poimanja umjetnosti, najdosljednjiji je programatičar, nastavljač tradicije koja od romantičara vodi do Baudelairea, irsko-engleski dramatičar i esejist Oscar Wilde. Europski esteticizam u njegovu stvaralaštvu očituje svoju duhovitu fasetu. Esejistički dijalog s izazovnim, u prvi mah zbunjujućim naslovom *The Decay of Lying* (1889.), dakle *Dekadencija vještine laganja*, odmah na početku ističe središnju temu: nadmoć umjetnosti nad prirodom, dakle nad organskim i anorganskim svijetom, nastalim bez bitnoga udjela ljudske ruke. "Moje je pak osobno iskustvo", izjavljuje Vivian, piščev dijaloški glasnogovornik, "da što više proučavamo umjetnost, to nas manje zanima priroda. Zapravo nam umjetnost pomaže izoštriti vid da lakše spoznamo nesuvislost prirode, čudnu njezinu nespretnost, neobičnu jednoličnost, njezinu općenitu nesavršenost. (...) Umjetnost je živ prosvjed, hrabar naš pokušaj da se prirodi odredi mjesto koje joj pripada. Često se govori o neograničenoj raznolikosti u prirodi; no to je samo bajka. U prirodi te raznolikosti ne nalazimo. Ona je samo u umišljaju, u mašti ili u odgojem stečenoj sljepoći promatrača." *(Critical Writings of Oscar Wilde*, ur. Richard Ellmann, New York 1968. str. 290/291.)

Tko je vičan odgonetavanju Wildeovih paradoksa, neće ni u ovom odlomku stvari shvatiti doslovno. Svestrano naobraženom autoru zacijelo je bilo poznato da "priroda" nisu samo, primjerice, britanske haringe nego i egzotične ribe, koje nas zadivljuju svojom - u svakom pogledu fantastičnom - raznolikošću u maštovitim kombinacijama neobičnih oblika i boja. Posjet velegradskim akvarijima dokazuje da i organski svijet daleko nadilazi skučen repertoar koji služi gradnji pojednostavljenih tipoloških antiteza; spomenuti primjeri s područja morske faune bude dojam da su groteskni oblici i bujno šarenilo proizvod secesijskoga dizajna u duhu ekstravagantne stilizacije. Priroda ovdje oponaša umjetnost, rekao bi Wilde, da se služio tim primjerom. Prihvaćajući taj paradoks, morali bismo, ipak, dodati da priroda u svom oponašanju umjetnosti pokazuje biran ukus i estetsku maštu, jer je raznovrsnost kombinacije u svijetu egzotične faune gotovo još veća nego u djelima secesijskih slikara. No, Wildeove se opreke ne temelje na pozornu pronicanju u zbilju. Nadmoć umjetnosti u njegovu se misaonom sustavu ne temelji na razmatranjima induktivne vrste, nego na posve jasnoj dedukciji, kojoj je inteligibilno uporište u idealističkom uvjerenju o prvenstvu (primatu) duhovnoga stvaralaštva, pa tako i svih tvorevina duha, među kojima opet, prema shvaćanju pristaša estetizma, umjetnosti pripada prvo mjesto.

S obzirom na posrednu tipološku srodnost Wildeovih teza s tradicijom filozofskog idealizma smisleno je upozoriti na okolnost da se u korjenito autonomističkoj teoriji umjetnosti oko prijeloma stoljeća očituje svojevrsno opredjeljenje za misaonu jezgru Schopenhauerova filozofskoga romantizma - a protiv Hegelova uvjerenja da će budućnost pripasti znanstvenoj, primarno intelektualnoj disciplini duha. Filozofske pretpostavke estetizma i secesijske artificijelnosti jasno su prepoznatljive ako se nesputanost oblikovne mašte u odnosu na uobičajeno opažanje "prirode" stavi u kontekst misaone baštine u kojoj je vrijednosno središte ljudska sposobnost transcendiranja.

Ne mareći mnogo za sustavnost u iznalaženju filozofske tradicije, Wilde je svoje stajalište odredio s pomoću dojmljivih formulacija. Vrhunac aforističke sažetosti i jezgrovitosti postigao je zacijelo u prvoj od *Rečenica i pouka, mladeži za uporabu (Phrases and Philosophies for the Use of the Young, 1894)*: "Prva je dužnost u životu biti izvještačen što je više moguće. Drugu dužnost dosad još nitko nije otkrio." "The first duty in life is to be as artificial as possible. What the second duty ist no one has as yet discovered." (Navedeno izdanje, str. 433.) Pozorno čitanje autorovih djela dokazuje, ipak, da je on bio svjestan svoga filozofskoga rodoslovlja. U završnim rečenicama eseja *Istina krinki (The Truth of Masks,* 1885) izrijekom navodi Platona, "the Platonic theory of ideas", ističući da je razmišljanje o samobitnosti estetike najbolji način da se shvati idealistička srž Platonova naučavanja.

Promatramo li secesijsko zbivanje s današnjega motrišta, među dominantnim će obilježjima toga pokreta prije stotinjak godina biti prije svega dvojstvo oprečnih tendencija. Secesijska teorija umjetnosti stapa se u pogledima pojedinih autora s poetikom simbolizma, tvoreći vrhunac u jednoj od znakovitih doktrina devetnaestoga stoljeća, naime u shvaćanju da je "umjetnost sama sebi svrha". Geslo poznato u francuskom jezičnom ruhu (*l'art pour l'art*, iako misao potječe iz Njemačke kasnoga osamnaestoga stoljeća, iz Kantove estetike) duboko je ugrađeno u sve antinaturalističke pokrete epohe. Upoznali smo ga u Baudelaireovim pogledima. Secesija je, međutim u isti mah prožeta težnjom da na svoj način, jezikom umjetničke slobode i neovisnosti, izađe iz osame i izolacije koju je "artizam" sam sebi nametnuo. Dok pjesnici poput Mallarméa i Stefana Georgea svoja djela objavljuju samo za uski krug svojih štovatelja, promicatelji i praktičari secesije u isto doba nastoje svim sredstvima ukloniti nevidljive granice između javnosti i suvremenih, inovativnih tvorevina. Likovna umjetnost u tom duhu otkriva mogućnosti plakata, oblikovanja namještaja, osebujne scenografije; glazba se udružuje sa slikarstvom i književnošću u komunikativnoj estetici i dramaturgiji kabareta, umjetničke tvorevine rođene iz duha secesije; dramska književnost, isto tako, traži putove da premosti jaz akademske estetike i sjedini u takozvanom poetskom glumištu različite grane umjetnosti, krećući se od sinestezije komornoga teatra do obuhvatnih eksperimenata s mogućnostima urbanih prostora, kao primjerice u uprizorenjima Hofmannsthalova komada *Jedermann.* Secesionistički komunikativni nemir svakako je jedan od bitnih pokazatelja u pogledu sociološke dimenzije "nove umjetnosti" oko prijeloma stoljeća.

Sinkretizam je stoga ključni pojam za shvaćanje secesije. Spajanje raznovrsnih pa i oprečnih elemenata nije, međutim, vodio eklekticizmu; naprotiv, taj je pokret, nazivao li se on *art noveau, jugendstil, modern art* ili srodno, jedan od posljednjih markantnih i obuhvatnih stilova u povijesti europske i američke kulture. Sprege medija, žanrova i funkcija prožete su, naime, snažnim i osebujnim stilizacijskim načelom, onom prepoznatljivom signaturom kakva je svojstvena svim izvornim epohama i pokretima. Za razdoblje bečke moderne stvoren je u krugovima akademskoga proučavanja umjetnosti znakovit pojam *das Kunstwollen*, termin koji označava stilizacijsku težnju određenog umjetničkog usmjerenja.

Estetsko htijenje secesije osobito je jasno izraženo u likovnim umjetnostima jer je karakterističan spoj isključivosti u stilizaciji, dakle centripetalne tendencije, i popularističke, centrifugalne težnje prodora u javnost u vizualnim medijima našao najplodnije tlo. U arhitekturi je secesija usto značila otkrivanje novoga autentičnog stila, poslije nekoliko desetljeća u povijesti graditeljstva u kojima se činilo kao da je suvremeni historizam osudio arhitekturu na stilske repeticije. Isto je tako očit odmak od naturalizma: i slikarstvo, i kazalište, i narativna djela podjednako sudjeluju u estetskom opredjeljenju u korist označitelja, a ne u korist označenoga, kao što je to bilo u naturalizmu. Naturalisti izjednačavaju umjetničko djelo sa zbiljom, secesija bira obrnuti smjer: u zbilji otkriva

imaginarnu umjetničku stilizaciju. Wildeova dosjetka o prirodi koja oponaša umjetnost ovdje postaje, *mutatis mutandis*, stvaralačkim načelom. Krajnje konzekvencije te pobjede artificijelnosti osobito su očite u kasnoj fazi bečke secesije, primjerice u zrelim djelima Gustava Klimta, koja na osebujan način ukidaju granicu između izvanlikovnog objekta i čiste likovnosti ornamentalne naravi (koja se ponekad, posve jednostrano, naziva dekorativnom sastavnicom). Posrijedi je zapravo također neobičan likovni sinkretizam, koji spaja, osobito u portretima, oblikovnost organskog i anorganskog svijeta, s težištem u samobitnosti likovnog izraza. Ta je autonomija toliko istaknuta da u njoj dominantna postaje težnja prema apstrakciji, prema duhovnom pothvatu "bespredmetnosti".

Tendencija prema oslobađanju od objekta donekle je očitovanje imanentnih umjetničkih kretanja. No približavanje apstrakciji u isti je mah posljedica antiakademskoga funkcionalizma. Secesija, koja želi, u načelu, cijelu civilizacijsku zbilju podvrgnuti svojim oblikovnim modelima, mora se odreći konvencionalne mimeze i osvojiti područje nesputane likovnosti - koja će u gledatelja poremetiti automatizam opažanja, odnosno pukoga prepoznavanja, i djelovati svojim inovativnim poticajem, dakle poput "signala", kako je novi umjetnički postupak nazvao Hermann Bahr, važan teoretičar i promicatelj secesije. (Usp. njegovu zbirku eseja *Inventur*, objavljenu godine 1912.).

Imamo li, naposljetku, na umu da su neki zastupnici secesije isticali *ludizam* toga pokreta, žudnju za univerzalnom igrom u isprepletenosti umjetnosti i života, nametnut će se pomisao na srodnost onoga razdoblja i postmoderne današnjice. Potrebno je samo diskretan patos inovativnih težnji zamijeniti suvremenom relativističkom ironijom. *Fin de millénaire* pogledom na *fin de siècle* otkriva svoju autentičnu prošlost.

Viktor Žmegač

SECESSION AESTHETIC PRESUMPTIONS

Summary

The first part of the article directs the attention towards the methodologic problems of the applied terminology and especially towards the main term, secession, which has been fully established in the modern specialist literature (eg. Angyal, Jost, Hajek, Simon, Mathes, Flaker, Stamać etc.), not only as a term in fine arts (wherefrom it originates) but also as a synthetic term for the specific artistic orientation in European literature at the turn of the centuries. The discussion about the history of the terminology implies at the same time the comparison of different aesthetic media, especially fine art and literature as well as the critical contemplation about the terminology fund having derived from the contemporary programmes and concepts (impressionism, neo-romanticism, symbolism etc.), the fund to which other competitive notion is adherent, which is, much more than the terms related to it, in synthetical sense a posteriori expression. Its role in the modern Croatian scientific pieces of work is discussed later on in the article. The main section is however dedicated to the analysis of Croatian scientific pieces of litererary work, which can be considered, from the international point of view, as paradigmatic creations in the spirit of secessional comprehension of formative principles. The central example was taken from the creative work of Vladimir Nazor, the author who is, especially for his neoromanticism in generic choice and his ornamental style in artistic fairytales around 1910, a representative of the discussed phenomenon.