

donald e. gordon

ekspresionizam: umjetnost antiteze

Treća muzejska postava moderne njemačke umjetnosti u New Yorku (nakon nastojanja Muzeja moderne umjetnosti iz 1931. i 1957) i prvi sveobuhvatan pregled njemačkog ekspresionizma u ovom gradu, nedavna izložba u Muzeju Guggenheim, bijaše dugo očekivan događaj. Na žalost, samo se nekolicina složila u pitanju što je to „Ekspresionizam: njemačka intuicija, 1905-1920”. Bilo je, čini se, toliko ekspresionizama koliko i kritičara: „Ekspresionizam je značio pobunu” (*The New York Times*); „Njemačkim ekspresionistima žudnja bijaše poput sirenske pjesme” (*New York Magazine*); „Angst se krije iza njemačkog ekspresionizma” (*Daily News*). Dok je jedan kritičar mislio da su moderni umjetnici, nakon zaokupljenosti kubizmom i dadaizmom, „mogli podnijeti dozu ekspresionističkog ublažujućeg sredstva”, drugi je upozoravao da „njemačka umjetnost dvadesetog stoljeća može biti pogubna za vaše mentalno zdravlje”.¹ I jedno i drugo moglo se očekivati. Već se desetljećima raspravlja o značenju i vrijednosti ekspresionizma; novija se kritika, zbog vlastite „puke inkompetentnosti”, poziva štoviše na sud iz 1911. da je ekspresionizam „kraj cjelokupne umjetnosti, čista besmislica”.² Osim što pokazuje da je ekspresionizam još uvijek kontroverzan, recepcija izložbe otkriva kako je propuštena važna mogućnost razjašnjenja – kako unatoč vrsnim pojedinačnim djelima u ulju, akvarelima, crtežima i grafici toj izložbi nedostaje koherentan i svrsishodan logički temelj.

Izložbu je organizirao Paul Vogt, direktor Folkwang muzeja u Essenu, koji je napisao i dva eseja u katalogu. Prva djela u katalogu, i prva koja se mogu vidjeti na izložbi, opisana su kao proizvod „sjevernih Nijemaca” Modersohn-Beckerove, Rohlfsa i Noldea. Kako od 339 eksponata na izložbi 58 izložaka pripada Noldeu, praktički je svako šesto djelo rad toga majstora. Stoga je posjetiteljev prvotni dojam da su sjeverni Nijemci na neki način bitni za ekspresionistički pokret. Tu misao potvrđuje Vogt u svom nesuvislom uvodnom eseju u kojem se na kraju kaže da ekspresionizam ima dva korijena: prvi je „u sjeveru Njemačke” a drugi „u središnjoj Njemačkoj”. Dok sjevernjake zanimaju „stare spone njemačke umjetnosti s krajolikom” i odlikuje ih „zdravi nagon”, umjetnici središnje Njemačke oko grupe *Die Brücke* opisani su kao intelektualniji, te više okrenuti „nordijskoj” i „istočnoevropskoj” književnosti; „poput sjevernjaka”, međutim, „bijahu oni zaneseni grafički umjetnici; više od slikarstva, grafika bijaše njihova jaka strana”.³ Suptilno povezivanje

1

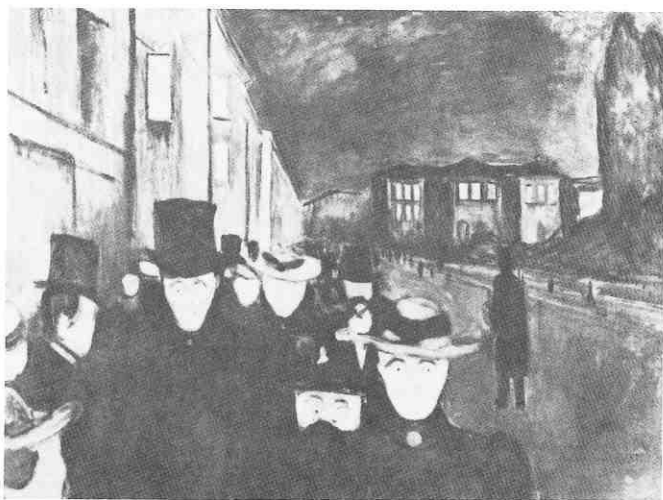
Hilton Kramer, *The New York Times*, studeni, 9, 1980, dio 2, str. 1; Kay Larson, *New York Magazine*, studeni, 17, 1980, str. 90; Linda Winter, *Daily News*, studeni, 21, 1980, str. 1009. Larsonova je propisala dozu; zdravstveno upozorenje potječe od Johna Ashberyja, *Newsweek*, prosinac, 1, 1980, str. 114.

2

Ashbery, nav. dj.; usp. pregled izložbe Brückeja iz *Kölnische Zeitung* što ga spominje Trust (Herwarth Walden), *Der Sturm*, svibanj, 25, 1911, str. 499.

3

Paul Vogt, „Introduction”, *Expressionism: A German Intuition, 1905-1920*, New York i San Francisco 1980, str. 22; njemački tekst, str. 306.



„nordijskih” središnjih Nijemaca sa „sjevernim Nijemcima” nikako nije slučajno jer je, kao što ćemo vidjeti, smišljeno zato da bi sugeriralo kako je sveukupna ekspresionistička umjetnost u osnovi konzervativna temeljeći se na prošlosti i podneblju.

No ta interpretacija stvara neke neobične probleme. Modersohn-Beckerova postigla je svoj jezgrovit zreli stil (umrla je 1907. u 31. godini života) tek nakon nekoliko boravaka u Parizu, gdje je pažljivo studirala postimpresioniste. Zaista, njezina *Žena iz ubožnice na ribnjaku s patkama* (1904), s tamnim obrisima i udaljenom sličnošću s van Goghovom *Berceuse*, gotovo da je mogla biti naslikana kasnih 1880-ih u Engleskoj ili Provansi prije negoli u Worswedeu. Rohlf, s druge strane, 1905-1906. imao je 56 godina kada je nakon kratkog susreta s Noldeom počeo slikati dinamičnim stilom; bio je 30 do 35 godina stariji od većine umjetnika zastupljenih na izložbi, a to se ne slaže s uobičajenim opisom ekspresionizma kao „pobune sinova”, odnosno „sukoba generacija”.⁴

„Sjevernu Njemačku” je zaista označio Nolde, čija se umjetnost zbilja temeljila na konzervativnim ruralnim vrijednostima (on se jedini od značajnih umjetnika pridružio nacističkoj partiji), no njegova istinska vezanost uz pokret počinje u suradnji s grupom „*Die Brücke*” u Dresdenu u toku 1906 – 1907. i Novom Secesijom u Berlinu od 1910. do 1912. U svom eseju u katalogu Martin Urban upozorava čak na Noldeov tipično ekspresionistički osjećaj ljubavi-mržnje prema velikom gradu: „Kako je proklinjao bludnicu babilonsku – Berlin – kojem je proveo sve svoje zime?”⁵ Budući da ta tri sjevernjaka bijahu različitih godina, geografskog porijekla i

umjetničkih nazora, teško je zamisliti da kolektivno utjelovljuju ono što Vogt naziva jednim od „najglavnijih izvora ekspresionizma”.

Ipak, geografska je zabluda u srži izložbe u Guggenheimu; na njoj počiva sama struktura izložbe. Kako izložba, tako je i katalog podijeljen na četiri uzastopna, no neuobičajena odjeljka: sjeverni Nijemci (87 radova), dresdenski *Brücke* (142), *münchenski Blaue Reiter*, i „Big-City” ili berlinski umjetnici (57). Naravno, radovi *Brücke* – Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluf, Pechstein i Mueller – bijahu otkriće za Njujorčane. A vješta konstrukcija prostora te halucinatorna oporbena moć slikarstva iz 1914, poput Kirchnerova *Cirkuskog jahača* ili Heckelova *Ludaka*,⁶ nemaju protuprimjera u umjetnosti 20. stoljeća. Ali, dogodilo se da su sva ta djela naslikana u Berlinu, baš kao i više od polovice izložaka tzv. „središnjih Nijemaca”.

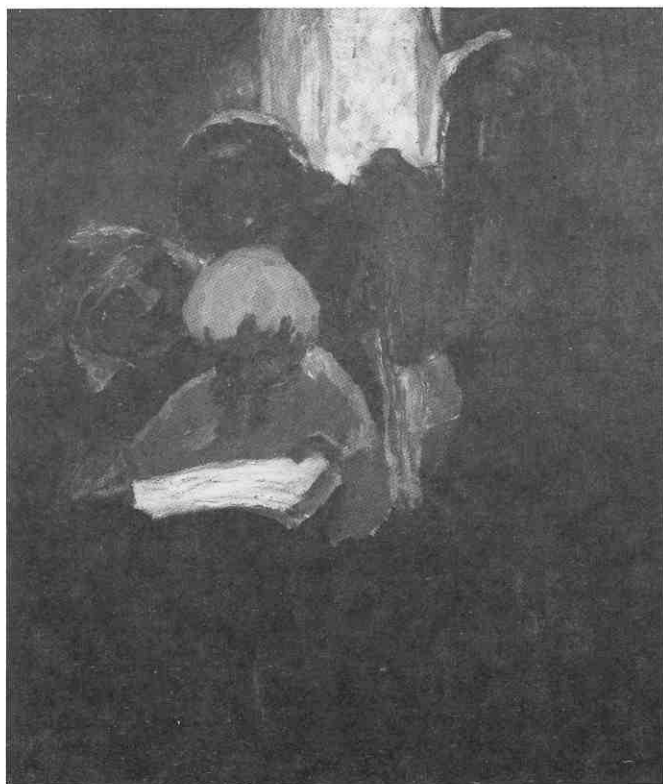
Najbjelodanija je greška u strukturi izložbe, međutim, potpuno pogrešno predstavljanje *Blaue Reitera*. Nisu samo zbog geografije izostavljeni Klee, Kubin, Schönberg (nije dan nije rođen u Njemačkoj), nedostaje i Gabriele Münter. Jamačno najznačajnija žena njemačkog ekspresionizma ne može se vječno izostavljati naprosto kao „Kandinskyjeva studentica” – kako stoji u katalogu izložbe.⁷ No čak ni Marc, Jawlensky i Kandinsky nisu predstavljeni kako treba. Gdje su Marcove *Sudbine životinja* iz 1913. i *Borbe oblika* iz 1914? Gdje su Kandinskyjeve slike iz 1911. i 1912? Mün-

6 Slika se temelji na *Dnevniku ludaka* Nikolaja Gogolja, London 1929, str. 79-80: „O Bože! što mi to rade! Sipaju mi hladnu vodu na glavu! Ne čuju me, ne vide me, ne slušaju me!... Ne mogu podnositi tu muku. Gori mi glava i vrti mi se. Spasi me, ukloni me!”

7 Vogt, „The Blaue Reiter”, *A German Intuition*, str. 194, 322. U vezi s procjenom usavršavanja Münterove između 1908. i 1909. i njezina „promijenjenog” odnosa spram Kandinskog v. Anne Mochon, *Gabriele Münter: Between Munich and Murnau*, Cambridge, Mass., 1980, posebno str. 22-29.

4 Peter Gay, *Weimar Culture*, New York 1970, pogl. 5; Peter W. Guenther, *German Expressionism*, Houston 1977; u vezi s frazom „kolektivna edipovska pobuna” v. Carl E. Schoske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York, str. XXVI.

5 Martin Urban, „The North Germans”, *A German Intuition*, str. 36, 314.



chenski udio bio je na izložbi zapravo najmanji i to ne slučajno. Zaista, Münchenski panteizam, imaginaciju i osjećajnost Vogt drži tek „ekspresivnim” vrijednostima: „Ne možemo ih nazvati 'ekspresionističkima' u sjevernjačkom smislu.”⁸ Zašto je onda München uopće uvršten? Autorovo je objašnjenje – iz jedne druge njegove publikacije – nelogično:

Umjetnost tog kruga (Blaue Reiter) bijaše nedvornomno ekspresivna u svojoj biti, ali ne i ekspresionistička u smislu sjevernog i središnjeg njemačkog kretanja. Ipak, Münchenski doprinos umjetničkoj sceni toga vremena bijaše toliko autoritativan da bi bez njega bila nemoguća precizna definicija pojma ekspresionizma.⁹

Bez južnonjemačke skupine nedostajalo bi cijelo „apstrakcionističko” krilo pokreta, ostavljajući samo autore više ili manje kasnog „vitalističkog” usmjerenja (terminologija Waltera Sokela).¹⁰ Štoviše, središnja uloga *Sturm*ove galerije Herwartha Waldena, koja je odbacila Noldea i *Brücke* podržavajući

Blaue Reitera cijelo jedno desetljeće, bila bi izbrisana iz povijesti ekspresionizma. A sa internacionalno orijentiranim Münchenskim udjelom, ekspresionizam više ne može biti poglavito „nordijski” i „njemački” fenomen kako stoji u katalogu. Dilema bijaše stvarna – a dijelom ju je i Vogt izmislio. Kompromis da se *Blaue Reiteru* dodijeli polovica prostora predviđena za sjeverne Nijemce uvelike je pogrešan i nema nikakvo razumsko opravdanje.

Posljednji problem u strukturi izložbe veoma je loše predstavljanje ratne i poslijeratne faze pokreta. Kod umjetnika *Brücke*a, primjerice, bilo je svega šest ulja datiranih 1915. ili poznije, naprama 43 prijeratne slike.¹¹ I ondje gdje je broj otisaka *Brücke*a i akvarela nakon 1914. premašio broj onih nastalih ranije (kao kod Kirchnera i Schmidt-Rottluffa), poznija djela izložena su i katalogizirana zajedno s ranijim; tako ih bezazlen promatrač teško i može povezati s političkim i društvenim okolnostima poznijeg razdoblja. Čak i u posljednjem odjeljku izložbe „Ekspresionizam Big-Cityja” bilo je svega 17 ulja Kokoschke, Feiningera, Grosza, Dixea, Beckmanna, nastalih nakon 1914. (naprama 14 poslijeratnih slika prvaka izložbe, Noldea i Rohlfsa).

U svom eseju iz kataloga Eberhard Roters nastoji za svaki slučaj protumačiti podnaslov izložbe „Njemačka intuicija”

⁸ Vogt, „Introduction”, nav., dj., str. 22, 306.

⁹ Vogt, *Expressionism: German Painting 1905-1920*, New York 1980, str. 23.

¹⁰ Walter Sokel, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford 1959, str. 87, 110.

¹¹ Izuzevši slikarstvo Otta Muellera koje se u stilu i sadržaju neznatno mijenjalo od 1910. pa sve do umjetnikove smrti 1930.



napominjući da je to „način iskazivanja propasti” neposredno prije rata.¹² (Čudno je što njemački učenjaci, kojima su lako dostupne novine iz tog razdoblja, nisu potkrijepili dokazima kako su marokanska kriza 1911. i balkanski rat 1913. pokrenuli u Njemačkoj pravi val ratne histerije.¹³ Nije li to stoga što oni radije vide ekspresioniste kako „intuiraju” rat 1914. nego da bi priznali njihovu reakciju na stvarne događaje iz ranijeg razdoblja?) No Roters je barem pokušao povezati vizuelnu umjetnost toga razdoblja i s književnošću i s društvom kao i s ratnim i poslijeratnim okolnostima.¹⁴

Nedostatak je izložbe i to što nema značajnih figura kao što su Lehmbruck, Corinth, Kollwitz i Felixmüller – koji su se svi priklonili ekspresionizmu nakon 1914. Još je gore što nema bilo kakve smislene prezentacije „drugog vala” ekspresionizma od 1917-1920 – interdisciplinarnе erupcije (uključujući slikarske manifeste, vizionarnu arhitekturu, avangardnu

¹² Eberhard Roters, „Big-City Expressionism”, *A German Intuition*, str. 238, 326.

¹³ O tome da je rat u srpnju 1911. bio „realna mogućnost” v. A. J. Ryder, *Twentieth-Century Germany: From Bismarck to Brandt*, New York 1973, str. 85; i Julie Rowland, *Kandinsky 1911: The Agitated Style*, neobjavljena magistarska radnja, Pittsburgh 1979, str. 28 i dalje. Za „ratni govor” u 1913. vidi Pismo Kandinskoga što ga navodi Bernhard S. Myers u: *The German Expressionists: A Generation in Revolt*, New York 1957, str. 214.

scenografiju i ekspresionističku kinematografiju) koju su Britanci jednom uspješno prikazali na pionirskoj izložbi s naslovom „Previranje u Njemačkoj”.¹⁵

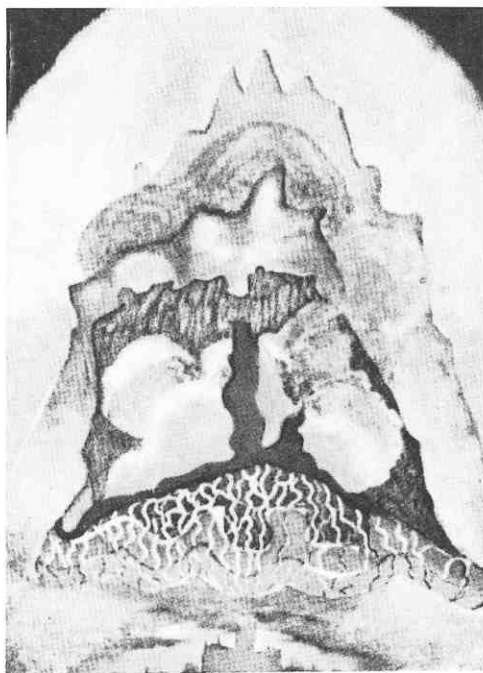
Jedino usporedba s tim kasnijim materijalom omogućila bi da se utvrdi koliko se protest prijeratnog ekspresionizma razlikuje od protesta nepostojanijeg poslijeratnog razdoblja. Ali, naravno, da bi se to dvoje usporedilo, prijeko je potrebno historijska, a ne geografska organizacija.

Možda još više od strukture same izložbe i umjetnika koji jesu, odnosno nisu zastupljeni, otkriva Vogtova definicija ekspresionizma kao revolucionarne umjetnosti bitno njemačkog tipa:

Prije svega, njemački ekspresionizam duboko obilježuje ideja opće revolucije, a ne samo estetičke. Uvjerenje da je prijeko potrebno obaranje svih vrijednosti i odnosa zajedničko je svim njezinim pobornicima bez obzira na

¹⁴ Roters, nav. dj. No Roters griješi (str. 245, 329) kad Carla Einsteina veže uz prvi Neopatetični Cabaret iz „Decembra 1911” pa ponovo 1912. Einsteinov *Bebuquin* iz 1912. daleko je od ekspresionizma, a sastanci Cabareta – bez njegova sudjelovanja – održavali su se svakih nekoliko mjeseci od lipnja 1910. nadalje: Paul Raabe i H.L. Greve, izdavači, *Expressionismus: Literatur und Kunst 1910–1923*, Marbach 1960, str. 23-24. Ostale greške: van Hoddisova pjesma *Weltende* nastala je 1910, a ne 1911, iako je objavljena u siječnju potonje godine; Waldenov brak trajao je duže od „samo nekoliko godina” – od 1901. do razvoda 1911; nije jedino Felixmüller „pronašao” dresdensku secesiju u 1919: Roters, str. 240, 243, 248, 327, 328, 331.

¹⁵ Katalog, *Germany in Ferment*, Durham, Sheffield i Leicester, 1970; vidi također John Willett, *Expressionism*, London 1970; ili Orrel i P. Reed, *German Expressionist Art: The Robert Gore Rifkind Collection*, Los Angeles 1977.



pojedinačna stajališta. Takvo uvjerenje prvi je utopijski cilj ekspresionističkog mišljenja i djelovanja; i svako je sredstvo opravdano u ime revolucije. Izbor sredstava u svakom je pojedinačnom slučaju određen ideološkom svijesću umjetnika ili skupina.

Drugo, premda nadasve tipičan za početak dvadesetog stoljeća, ekspresionizam je specifična i trajna konstanta njemačke umjetnosti kroz stotine godina. Njegove su bitne crte duboko ukorijenjene u formalnim sklonosti-

ma i specifičnim načinima njemačkog mišljenja. Zbog toga je to posebno shvaćanje, ustroj i tumačenje svijeta nužno smatrati nacionalnom karakteristikom. Ekspresivnost – kao sinonim za žestoku žudnju da se izrazi i posreduje „univerzum unutrašnjega“ – zaista reprezentativno označuje jedinstvenost njemačke umjetnosti; tako ona logično obilježuje poziciju njemačke umjetnosti naprama latinskom osjećaju za formu.¹⁶

Vogtova dvodjelna definicija ideja je vodilja ali i osnovna poteškoća ove nadasve problematične izlozbe.

Kao što smo naučili iz retorike 1960-ih godina, „revolucija“ je riječ koja različitim ljudima znači različite stvari. Donald Drew Egbert pokazao je da se termin zapravo rabi u proturječnim značenjima: u današnjem uobičajenom smislu on znači „odbacivanje starog oblika vlasti“; ali u Engleskoj 17. stoljeća ili u Americi 18. stoljeća „revolucija“ je značila „restauraciju starih prava i sloboda“.¹⁷ Štoviše, ekspresionistič-

ko političko mišljenje bijaše uglavnom nemarksističko; kao što Wolfgang Rothe napominje, „Veliko 'ne' ortodoksnom marksizmu, a uz to i zaslijepljenosti bilo kakvom bojom, bijaše logična posljedica jednog aksiomatskog 'da' široko otvorenom obzorju mišljenja i osjećanja.“¹⁸ Tako unatoč uspaljivim naslovima ekspresionističkih glasila kao *Sturm* i *Aktion*, smjer pobune nikada nije bio jasan. Unatoč svoj njihovoj žudnji za promjenom, bilo bi podjednako besmisleno nazvati Schmidt-Rottluffa ili Marca „revolucionarima“ odnosno „profetima“ zato što su se zauzimali za neodređenu postkršćansku religiju. Vogtov opis ekspresionističkog utopijskog stremljenja nije pogrešan, ali je bombastičan. Njegova zloslutna fraza „Svako je sredstvo opravdano u službi revolucije“ ne može imati dublje značenje kao ni „Pobuna može imati bilo kakav cilj“!

Vogtovo uvjerenje da je ekspresionizam njemačka „nacionalna karakteristika“ jednako je ishitreno, ali ovaj put to za brinjava. Bez obzira na definiciju, je li moguće u ekspresionizmu, primjerice, uključiti umjetnike kao što su Feuerbach ili Leibl, von Marées ili Liebermann, odnosno majstore Bauhausa iz 1920-ih, Kleea ili Feiningera, Schlemmera ili Albersa. Valja li takve pojedince kao ne-ekspresioniste držati ujedno i ne-Nijemcima? Štoviše, spajanje gotike i njemačkog romantizma u neku vrstu teutonskog „univerzuma unutrašnjeg“, i prepoznavanje potonjega kao ekspresionističke

17

Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*, New York 1970, str. 30.

18

Wolfgang Rothe, izdavač, *Der Aktivismus 1915–1920*, München 1969, str. 12.

16

Vogt, „Introduction“, *A German Intuition*, str. 16–17, str. 302.



konstante „kroz stotine godina”, znak su uskogrudnog šovinizma koji je uzeo maha u Njemačkoj još za vrijeme prvoga svjetskog rata. Zaista, kao što sam pokazao prije 15 godina, pojam metafizičkog „gotskog duha” *nije* bio uobičajen među ekspresionističkim umjetnicima prije 1914, već poslije 1914. među „kritičarima i piscima”.¹⁹

Uznemiruje što takav neispitani jezik danas ponovo oživljuje ugledni kulturni proučavatelj. Ne vjerujem u „nordijskog” odnosno „njemačkog” umjetnika, ni u njegovu „duboku ukorijenjenost u tajanstven stvaralački proces pun napetosti”, a pogotovo ne u to da on „u svojoj krvi”²⁰ nosi nacionalno nasljeđe. Umjesto toga vjerujem da ekspresionist, kao i svaki drugi umjetnik, nije reagirao na metafiziku već na realne događaje, i da se *razlikuje* od ranijih Nijemaca upravo

po vlastitom sudjelovanju u povijesti svoga vremena – kako u povijesti umjetnosti avangarde, tako i, kasnije, u društvenoj povijesti ratnog i političkog prevrata. Nacisti su 1937. proskribirali ekspresioniste ne zato što bi ovi bili mističnim Nijemcima, već zato što mnogi od njih to tako bjelodano ne bijahu.

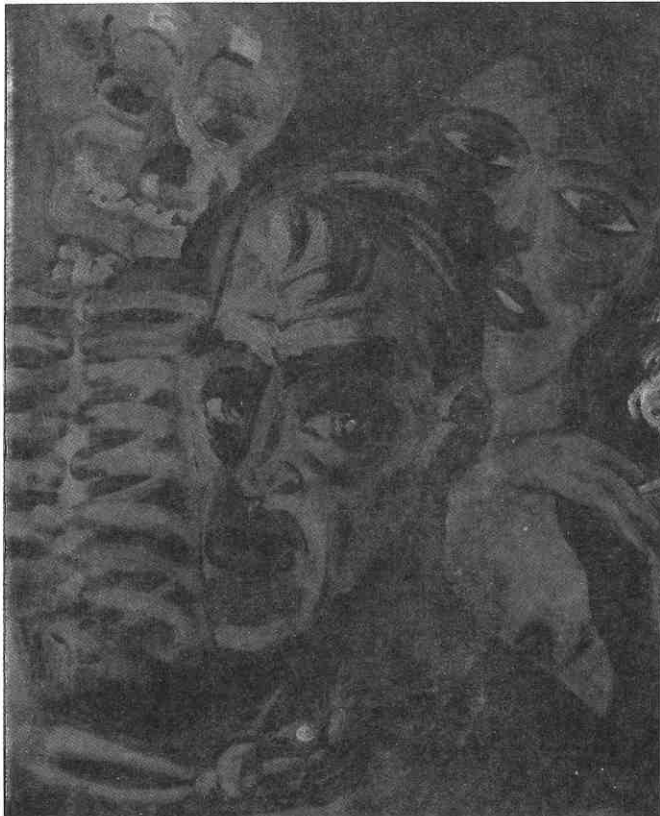
Najizrazitiji aspekt Vogtove zamisli izložbe bijaše njegova tvrdnja da se njemačka umjetnost suprotstavlja, i to „logički” suprotstavlja, „latinskom osjećaju za formu”. Podsjetio bih na ponešto drukčiju, no kudikamo uvjerljiviju tvrdnju o odnosu njemačke i latinske umjetnosti; 1911. objavio ju je Wilhelm Worringer i ona opovrgava upravo tip šovinizma sadržan u Vogtovoj opaski:

Ako sam pravilno razumio Vinnena, on ne želi zaštititi njemačku umjetnost od utjecaja velikih klasičnih impresionista Maneta, Moneta i Renoirea, već od tzv. mladih Parizana, sljedbenika Cézannea, Van Gogha i Matissea, koji istražuju nov način umjetničkog stvaranja... (Ali) dopustite mi da ukratko objasnim nacionalni aspekt pitanja. Tko je uistinu svjestan svoga nijemstva, tko je upoznat s povijesnom evolucijom njemačke umjetnosti, i zna da u toku čitave tradicije nismo nalazili izravan put do vlastite umjetničke forme upravo zbog našega kongenitalnog skanjanja i nesigurnosti u čutilnim porivima, taj zna da smo uvijek čekali na mig izvana, da smo se uvijek morali predati i poreći kako bismo našli same sebe. Od Dürera do Maréesa to je bila tragedija i veličajnost njemačke umjetnosti, i onaj tko bi prekinuo dijalog naše umjetnosti s drugim umjetničkim svjetovima, porekao bi našu vlastitu nacionalnu tradiciju.²¹

¹⁹ Donald E. Gordon, „On the Origin of the Word 'Expressionism'”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1966, str. 384.

²⁰ Vogt, „Introduction”, *A German Intuition*, str. 17-18, 303. Čak je i Herbert Read, koji je tvrdio da je „ekspresionizam tipičniji za sjeverne rase, jer sjeverne rase jesu introspektivnije”, bio kadar predložiti Kandinskoga umjesto Nijemca kao „dominantnu snagu u njemačkom ekspresionizmu” (Read, *The Meaning of Art*, 1949, str. 162, 165).

²¹ Wilhelm Worringer, „Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei”, *Der Sturm*, posljednji tjeđan u kolovozu 1911, str. 597-598; pretiskano iz *Die Antwort auf den Protest deutschen Künstler*, München 1911. Moj prijevod.



Potkraj 1911. „francuski” slikari Vlaminck, van Dongen, Braque i Picasso izlagali su u Berlinu kao „ekspresionisti” i kao takve ih u svom eseju spominje Worringer. Te je umjetnike Worringer držao utjelovljenjem primitivne „ekspresije snage”. Zahvaljujući tom latinskom i primitivističkom poticaju, izazov se za njemačke umjetnike sastojao u tome da odgovore jednako primitivističkim, ali njemačkim načinom. Worringerov opis njemačke reakcije na strane „ekspresioniste” ne priznaje samo receptivnost njemačkih umjetnika niti se zadržava na izvedenosti njihove umjetnosti; umjesto toga on ističe dvije razine procesa u kojem ovisnost slijedi samopotvrđivanje. Glavni motiv toga procesa mogao bi se nazvati načelom „reaktivnosti”. Oslanjajući se na to načelo i slijedeći Worringera dobit ćemo bolji uvid u ekspresionizam od onoga koji je ponudio Vogt.

Načelo reaktivnosti bilo je moguće vidjeti na djelu među slikama postavljenim na prvom odmoru uzlaza u Muzej Guggenheim. Četiri najkolorističkija djela izložbe – Jawlenskog, Heckela, Pechsteina i Schmidt-Rottluffa – stajala su tu kao školski primjeri kako se *nisu* slikale poznoimpresionističke, odnosno neoimpresionističke slike na francuski način. Ako je pozni Monet postigao kromatsku jasnoću, rani je Schmidt-Rottluff pomakao sjajnost u kričavost. Ako su potezi kistom bili nešto duži u zrelog Signaca, Pechstein ih je još više produžio. Ako se Cross služio komplementarnim bojama a van Gogh impastom, onda bi Nijemci kombinirali te elemente na nov, ali više ne i razlozan način. Frankofilskom kritičaru, sviknutom na formalnu logiku i znanstvenu opravdanost neoimpresionističke boje, najranija se njemačka ekspresionistička umjetnost iz 1905–1908. činila travestijom vlastitoga poticaja, pastišem vlastita porijekla i stilskom karikaturom. Ali ekspresionističkom kritičaru, koji vrednuje izravnost napada i vitalnost površine, pukom pozitivističkom francuskom stilu Nijemci su dali dubinu i životnost: u njihovu djelu logika je prerasla u ekspresiju, znanost u umjetnost. Pravilno shvaćanje jednog i drugog moguće je uskladiti s Worringerovom tvrdnjom da se njemački umjetnik mora

„predati” svome latinskom uzoru kako bi „našao samoga sebe”.

Model ovisnosti o stranim uzorima može se vidjeti kroz cijelu izložbu. „Radeći u Njemačkoj”, kako je rekao jedan od sponzora izložbe, „ekspresionisti su se inspirirali Francuzom Gauguinom, Nizozemcem Van Goghom i Norvežaninom Edvardom Munchom”²² – kao da ti strani uzori na neki način legitimiraju njemački pokret. To postaje jasnijim kad se prođe kroz izložbu. Ako je neka slika datirana 1909. ili 1910, bila ona iz Dresdena ili iz Münchena, gotovo se sa sigurnošću može utvrditi utjecaj francuske fovističke grupe oko Matissea. Ako je pak djelo iz 1912–1913, tada se nadaže vjerojatnijim da se umjetnik „izgubio” u Delaunayjevu orfizmu (Marc u Münchenu), ili „ravnao” prema francuskom kubizmu, odnosno talijanskom futurizmu (Meidner, Feininger u Berlinu).

Nakon 1913. nastupile su, naravno, promjene, jer su Nijemci bili odsječeni ratom od latinske umjetnosti. Na gornjim katovima Guggenheima mogu se vidjeti ekspresionističke varijacije ranijih *njemačkih* izvora, bio to austrijski barok u Kokoschke, ili poznonjemačka gotika u Beckmanna i Dixea. No bez obzira na poticaj, ekspresionistička se forma prije može shvatiti kao asimilacija negoli kao invencija.

22

Philip Morris u „They Survived” (napomena), *Art in America*, prosinac 1980, str. 89.

Stoga je besmisleno istraživati kontinuitet ekspresionističkoga stila; bilo je previše poticaja za samo jednu reakciju. U nedostatku vlastita stilskog načela, ekspresionisti su bili prisiljeni da traže odgovarajući uzor, ili da jedan poticaj suprotstave drugomu. Zaista, raznolikost izvora kojima se ekspresionisti služe zapanjuje. Od 144 ilustracije almanaha Blaue Reiter, primjerice, trećina je pripadala živim umjetnicima (od avangardnog Burliuka do naivnog Rousseaua), a 92 su posvećene narodnim, srednjovjekovnim, orijentalnim, primitivnim i dječjim umjetninama.²³

Uostalom, ekspresionisti nerijetko bijahu ambivalentni i defenzivni glede svoje ovisnosti o izvorima. Premda se August Macke prisjećao „čiste božanstvene radosti” koju je osjetio pred Delaunayjevom slikom *Fenêtre*, Franz Marc je radije nijekao svoj raniji interes: „Ja sam Nijemac i mogu kopati jedino po svom polju; kakve veze ima sa mnom *peinture* orfista?”²⁴ A Kirchner, koji je 1912. bio pod neposrednim utjecajem kubizma, poriče to već 1913.²⁵ Ipak, ne valja ignorirati stilove kojima se ekspresionisti verbalno suprotstavljaju, jer upravo činjenica protivstava nerijetko ukazuje na stvaralačku zaokupljenost, a samo nesviđanje može potaknuti umjetničku motivaciju.

Štoviše, običaj pojedinaca da prihvate a potom odbace novi poticaj kao da je pridonio općem povijesnom obrascu ekspresionističkoga stilskog prevrata. A reaktivni proces razaranja prošlih stilova mogao je čak rezultirati negacijom samoga ekspresionizma. Između 1909. i 1911. godine postojala je između svih glavnih internacionalnih škola tog razdoblja – fovisti, Brücke, kubisti, Blaue Reiter – uža veza negoli se općenito smatra.²⁶ No desetljeće kasnije, na vrhuncu ekspresionističkog goticizma i orijentalizma, situacija se izmijenila. Osnivači Bauhauusa pogrešno su interpretirali kubizam kao „kozmičku, nematerijalnu arhitekturu”, a ekspresionistički arhitekt Hans Poelzig tvrdio je da „Nijemci, svaki put kada okrenu leđa Zapadu da bi prihvatili mističnu umjetnost Istoka, postaju jači i samosvojniji”.²⁷ Takvo odbacivanje suvremenog Zapada poricalo je progresivne i avangardne premissa na kojima je ekspresionizam bio utemeljen. I usprkos blistavim inovacijama, ekspresionizam se nakon 1920. vratio mnogim preokupacijama sličnim onima simbolista i postimpresionista, protiv kojih se bio pobunio negdje 1905.

Razmotrimo li nekoliko specifičnih djela s izložbe u Guggenheimu, otkrit ćemo neke karakteristične ekspresionističke odgovore na poticaje, premda se mnoštvenost odgovora daje ovdje tek naznačiti. Općenito se pokazuje točnim da što djelo više transformira svoj uzor, to je spram njega bjelodaniji antagonizam ekspresionista. *Ulica* Ernsta Kirchnera iz Dresdena nastala 1908, primjerice, može se promatrati kao izravan komentar djela prethodne generacije, Munchove *Proletne večeri na ulici Karla Johana* iz 1892. Posudba je očita i to se desetljećima dokazuje.²⁸ Mnoštvo šetača na Nijemčevu djelu kreće se više odozgo zdesna a ne odozdo slijeva, jer je Kirchner uglavnom slijedio Muncha koji je šetače suprotstavio usamljenoj figuri šetača što se udaljuje na drugoj strani kompozicije. Čak i pravokutnik tramvajskih kola sa četiri tamna putnika u središnjoj vertikali podsjeća svojim drukčijim tonalitetom na Munchove zgrade s osvijetljenim prozorima. Kirchner je, najvjerojatnije, i dvije svoje središnje figure oblikovao prema dvjema Munchovima: sučelice su dijete i žena s neobičnim šeširov te golemim prodornim očima. No upravo očitost posudbe želi istaknuti, vjerujem, veličajnost transformacije. Kirchner nas je unekoliko htio podsjetiti na vlastiti uzor kako bismo naslutili preobrazbu jednog sumornog, tjeskobnog postupka u izrazitije kolorističku, dinamičnu i samosvojnu kompoziciju.²⁹ Njegov se cilj nije sastojao u tome da pokaže Munchov *fin-de-siècleovski* grad s unutrašnjim mentalnim stanjem, već užurban moderni grad s tramvajima i nogostupima prepunim žena pri kupovini. Ružičasta ulica, jarkozeleni tonovi lica, narančasti obrubi istisnuti iz tube – sve su to fovistička sredstva koja ukazuju na zastarjelost simbolizma. Aktom navođenja, ekspresionist ništi svoj uzor razarajući njegovu poruku. Kirchner je tako postupao cijelog svoga života podvrgavajući vlastitim ciljevima slike, recimo, Ludwiga von Hoffmanna, Keesa van Dongena, ili 1920-ih Picassoa. Isprva se odnoseći receptivno prema tim uzorima, Kirchner ih potom rabi na samopotvrđan način kako je to uočio Worringer, čak i onda kada, kao u ovom slučaju, uzajmljuje od nordijskog, a ne od latinskog umjetnika.

Sličnu ćemo situaciju susresti u devetodjelnom djelu Emila Noldea *Kristov život* iz 1911–1912. Kao što je Gert Schiff pravilno uočio,³⁰ postoji negativna veza između Noldeova *12-godišnjeg Krista* s poliptiha i *12-godišnjeg Isusa u hramu*

28

Roters, „Beiträge zur Geschichte der Künstlergruppe 'Brücke' in den Jahren 1905–1907”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1960, str. 204–206; Gordon, „Kirchner in Dresden”, *The Art Bulletin*, rujan-prosinac 1966, str. 346, bilj. 70.

29

Pažljivo čitanje Kirchnerovih brojnih napomena protiv toga da bude klasificiran kao Munchov sljedbenik ili „nastavljač” upućuje na to da on sam sebe određuje kao opoziciju Munchovim „sumračnim, mizantropskim slikama” (Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, str. 456, bilj. 43). Jednom je zamolio prijatelja da usporedi osam fotografija, četiri Kirchnerovih djela i četiri Matisseovih, kako bi pokazao nepostojanje bilo kakve sličnosti – „jer ja nikada nisam slikao tako dražesno i delikatno” (isto).

30

Iz predavanja „Roots and Antecedents of German Expressionism” održanog u muzeju Guggenheim 25. 11. 1980.

23

Wassily Kandinsky i Franz Marc, izd., *Der Blaue Reiter*, München 1912.

24

Gustav Vriesen, *August Macke*, Stuttgart 1953, str. 116; August Macke i Franz Marc, *Briefwechsel*, Cologne 1964, str. 184.

25

Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, Cambridge 1968, str. 83; E.L. Kirchner, *Chronik der Brücke*, 1913, str. 4.

26

Gordon, „Origin”, *Warburg Journal*, str. 385.

27.

Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana 1971, str. 156; Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture*, New York 1973, str. 53.

Maxa Liebermanna iz 1879. Nolde je jamačno poznao Liebermannovo djelo izloženo 1907. prigodom slikarove retrospektive u povodu njegova 60. rođendana – na izložbi berlinske secesije na kojoj se Nolde posljednji put pojavio.³¹ Razlike između tih dvaju djela uistinu zapanjuju. Ondje gdje je Liebermann sekularizirao dijete u skladu s doktrinom Davida Friedricha Straussa o „povijesnom Isusu“, Nolde je dječakovu glavu postavio u fokus nadnaravna svjetla. I ondje gdje je stariji slikar nazočne rabije obradio naturalistički – kao skeptične Nijemce poznoga devetnaestog stoljeća – Nolde im daje maskolike i egzotične (tj. nenjemačke) crte. Ipak, unatoč tim razlikama, Noldeovih pet figura snažno podsjećaju na Liebermannovu petoricu iz prvoga plana.

Osim na Liebermannovo djelo Nolde se, međutim, oslonio na još jedan secesijski uzor; tri najbliže figure smjestio je na način što podsjeća na Lovis Corinthovu *Suzanu u kupatilu* naslikanu i izlaganu 1909.³² Zaista, Corinthov nosati Židov, naslikan iz profila, nije sličan samo rabiju iz *12-godišnjeg Krista*, već i izdajici Judi u *Kristu i Judi*, drugoj jednoj slici s Noldeova poliptiha. Tako je upravo Corinth uveo stereotipnu karikaturu u vokabular egzotičnih židovskih karaktera mladega slikarstva. Na temelju Noldeove uporabe predložaka, moguće je njegov poliptih *Kristov život* unekoliko smatrati pobunom protiv vladavine secesije. Nolde nije samo „podijelio pa zavladao“ koristeći se jednim priznatim uzorom protiv drugoga (Corinthom protiv Liebermanna), nego se njegova posudba „po srodnosti“ od Corinthu najbolje može razumjeti u svjetlu njezine sasvim suprotne svrhe. Noldeovo slikanje Krista i apostola „kao Židova“³³ – s izrazitim kontrastom prema Liebermannu – bilo je historijski točnije od njegova, ironije li, historicističkog predloška! Jer Noldeova semitska Marija, njegov crvenokosi Isus i naivno egzotični apostoli utjelovljenje su na neki način primitivne doslovnosti što njegove židovske karaktere čini ujedno židovskima i svetačkima.

Drugi tip ekspresionističke transformacije uzora uočljiv je u Kandinskyjevu slikarstvu iz 1909–1910. s obzirom na neke ilustracije u knjizi Annie Besant i C.W. Leadbeatera *Thought-Forms* (1901), prevedene na njemački 1908. Kandinsky je čak i poslije 1920. spominjao tu knjigu, a Sixten Ringbom davno je utvrdio razloge njezina utjecaja.³⁴ Zato je instruktivno usporediti dva osobita djela, Kandinskyjevu *Planinu*

iz 1909, prikazanu na izložbi u Guggenheimu, i ilustraciju Besantove i Leadbeatera naslovljenu *Wagnerova glazba*. Kandinsky jamačno nije, poput teozofa, vjerovao u „ilustriranje“ glazbe. Evo kako, primjerice, Besantova i Leadbeater objašnjavaju svoju sliku:

Značajnost te forme počiva na temeljnoj različitosti dvaju tipova glazbe što se u njoj javljaju, jedan proizvođači krute stjenovite mase, a drugi okruglaste namreškane oblake što između njih leže. Drugi su *motivi* prikazani s pomoću širokih traka plavog, ružičastog i zelenog što ishode iz dna zvona, a krivudave linije bijelog i žutog, što preko njih trepere, vjerojatno proizvodi uzbuđena pratnja harfe.³⁵

Štoviše, Kandinsky je čitatelje *O duhovnom u umjetnosti* (pisano 1910, objavljeno na početku 1912) upozorio na „tendenciju teozofa teoretiziranju i njihovu neobičnu anticipaciju konačnih odgovora umjesto beskrajnih pitanja“.³⁶ I, kao bitnu razliku, moguće je navesti (po analogiji s ostalim Kandinskyjevim slikama) da u *Planini* iz 1909. postoji „skrivena slika“ Posljednjega suda, dok *Wagnerova glazba* – unatoč vibrantno obojenim „stjenovitim masama“ i „namreškanim oblacima“ – ne sadrži nikakvu skrivenu slikovnost.

A opet, Kandinskyjevo pionirsko djelo iz 1909–1910, kad je od fovizma krenuo k apstrakciji, više duguje astralnim „oblicima mišljenja“ poteklim iz teozofije na prekretnici stoljeća negoli bilo kojem drugom poticaju. Zamijenivši usku „astralnu“ slikovnost Besantove i Leadbeatera općim jezikom umjetnosti-kao-duhovnog-proročanstva, Kandinsky je „konačne odgovore“ teozofije transformirao u oblik vječne upitanosti čije aspiracije bijahu univerzalne.

U jednoj drugoj usporedbi između ekspresionističkog djela i njegova uzora – gravire Maxa Beckmanna *Adam i Eva* iz 1917. i Dürerove gravire *Čovjekov pad* iz 1504 – Beckmann nije naprosto preoblikovao svoj uzor; on ga u cijelosti *osporava*. Nekako u isto vrijeme kad je gravira nastala, Beckmann ju je relevantno komentirao: „U svojim slikama“,

34

Sixten Ringbom, „Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1966, str. 397–405. Da je Kandinsky spominjao knjigu ranih 1920-ih, vidi Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work*, New York 1958, str. 41.

35

Annie Besant i C. W. Leadbeater, *Thought-Forms*, London 1905, str. 83. Usp. Ringbom, „Great Spiritual“, *Warburg Journal*, str. 405: „(Kandinsky) nije vjerovao u grafičko prikazivanje muzike kao takve...“

36

Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, New York 1947, str. 33; usp. Ringbom, „Great Spiritual“, *Warburg Journal*, str. 394.

37

Usp. Rose-Carol Washton Long, „Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image“, *Artforum*, lipanj 1972, str. 42–50. Prema Longovoj (str. 43), apokaliptička slikovnost javlja se pozno u 1909. i može sadržavati ruševine nadgrobnih spomenika i figure što se dižu iz svojih grobova, kao u mom iščitavanju osnovnog registra *Planine*.

31

Štoviše, mora postojati veza između uzastopnog izostavljanja Noldea s uspješnih izložbi secesije i njegovoga konačnog napada (potkraj 1910) na Liebermanna, predvodnika secesije. O recepciji Liebermannova slikarstva 1879, njegovu „blistavom“ ponovnom javljanju 1907, te uspjehu 1911. u Hamburg Kunsthalle, v. Erich Hancke, *Max Liebermann: sein Leben und seine Werke*, Berlin 1914, str. 139. O Noldeovu uspjehu na berlinskoj godišnjoj proljetnoj izložbi v. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900–1916*, München 1974, II, str. 200 i dalje. I o Noldeovu javnom napadu na Liebermanna v. Nolde, *Jahre der Kämpfe*, Berlin 1934, str. 141–147.

32

Gordon, *Modern Art Exhibitions*, II, str. 319.

33

Nolde, *Jahre der Kämpfe*, str. 170.

tvrdio je, „predbacujem Bogu sve njegove pogreške.”³⁸ To bi teško moglo biti i Dürerovo mišljenje, pa Beckmann nije ni baštinik ni nastavljatelj ranije njemačke tradicije. Za razliku od Dürerovih, Beckmannove grešnike ne čeka iskupljenje. Ismjeujući uvriježeno mišljenje o raju, Beckmann se ujedno ruga tradicionalnoj njemačkoj umjetnosti.

U posljednjem paru djela – Corinthovu *Autoportretu s kosturom* iz 1896. i Pechsteinovu *Autoportretu sa smrću* iz 1920 – razlika u značenju ponovo nadilazi ikonografsku sličnost ekspresionističkog djela i njegova uzora. Ranija slika, tradicionalni *memento mori* smješten nasuprot križu iskupljenja što ga tvori prozor studija, mogla bi se nazvati pozitivističkom alegorijom – izažimanjem duhovnog značenja iz strogo materijalne površine zbilje. No ekspresionističko je djelo ples smrti sudnjega dana u kojem sumoran umjetnik žaluje uz prikaze što simboliziraju seksualni užitak i grozu smrtnosti. Ironično, kostur ima u lubanji rupu od metka a ceri se, dok živog umjetnika tlači i ispija vlastita nužnost. Corinth je dvaput izlagao svoju alegoriju za vrijeme rata, drugi puta na retrospektivi u povodu 60. rođendana 1918;³⁹ Pechstein je, naprotiv, bio među dvanaestak mladih umjetnika koji su se morali suočiti s nealegorijskom smrću u rogovima. Uostalom, ekspresionisti bijahu njemačka ratna generacija; oni su vidjeli kako prijeratni protest u ime ideala nezaustavljivo kopni pred poslijeratnim protestom poteklim iz beznađa.

Prevela s engleskog: Gordana Slabinac

38

R. Piper, *Nachmittag*, München 1950, str. 33. Datum Beckmannove opaske, što ga Piper nije zabilježio, podvodi se pod 1919, u: Friedrich W. Fischer, *Max Beckmann: Symbol und Weltbild*, München 1972, str. 18, bilj. 18.

39

Corinthovo moralističko slikarstvo nije izlagano 17 godina sve dok se nije pojavilo 1913. s berlinskom secesijom, nakon što se umjetnik oporavio od srčanog udara. Ponovo se pojavilo na one-man showu 1915. i, napokon, na retrospektivi u povodu rođenja secesije 1918: Charlotte Berend-Corinth, *Die Gemälde von Lovis Corinth*, München 1958, str. 339.

Nakon postave u Muzeju Gugenheim, izložba „Expressionism: A German Intuition” otvorena je u San Franciscu u Muzeju moderne umjetnosti. Katalog izložbe sadrži eseje Paula Vogta, Horsta Kellera, Martina Urbana, Wolfa Dietera Dubea i Eberharda Rotersa.

Autor Donald E. Gordon profesor je povijesti umjetnosti na Sveučilištu u Pittsburghu; sada se posvetio pisanju knjige o ekspresionizmu.