

PRISTUPNA RAZMATRANJA O EKSPRESIONIZMU U HRVATSKOJ UMJETNOSTI

JOSIP VRANČIĆ

Umjesto nekadašnjeg dogmatizma, koji je čitavu povijest ideja predstavljao kao racionalan i jedinstven sistem, kao dijalektički lanac momenata misli, danas je došlo do suprotnog dogmatizma: dogmatizma izdvajanja, stranosti i nespojivosti raznih kulturnih pozicija, utoliko autentičnijih i iskrenijih ukoliko su izdvojenije, i nezavisnije. Međutim to je iluzija. Arhipelag je uvijek otkrivanje određene podmorske geologije, orografskog sistema koji je, ma koliko bio raštrkan i složen, ipak uvjek jedinstven.

Morpurgo-Tagliabue: *Savremena estetika* (predgovor)

Ekspressionizam predstavlja vrlo karakterističnu pojavu, kako u hrvatskoj književnosti, tako i u hrvatskoj likovnoj umjetnosti prve polovice XX stoljeća. Govoreno je i pisano relativno mnogo, napose o ekspresionizmu u našoj književnosti.¹ Ipak osim utvrđenih činjenica, djelomičnih analiza i postavljanja problema još smo daleko od potpunijih kritičkih i normativnih ocjena. »Područje istraživanja je još uvijek otvoreno prema svim stranama« utvrđuje V. Žmegač u svojoj iscrpnoj studiji o poetici ekspresionizma u hrvatskoj književnosti. »Manje ili više priznata nesigurnost s obzirom na elementarno određivanje predmeta očituje se u brojnim upitnim rečenicama, u terminološkim ogradama i u navodnicima koji signaliziraju oprez. Karakteristično je oklijevanje kada treba otvoreno reći tko je »pravi« ekspresionist — i time preuzeti riziko normativne ocjene.«² Baveći se ekspresionizmom u našoj likovnoj

¹ Na temu ekspresionizma u hrvatskoj književnosti spominjem skupno djelo rasprava i članaka *Ekspressionizam i hrvatska književnost* koje je izašlo kao posebno izdanje časopisa *Kritika*, Zagreb 1969. i raspravu Ante Franića »O autohtonim izvorima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti«, *Zadarska revija*, XVIII/1969. (s opširnijim popisom literature). Na području likovne umjetnosti nije mi poznato mi jedno djelo koje bi se bavilo analognom tematikom, osim kraćih članaka ili u sklopu neke šire zasnovane rasprave i povijesnih prikaza ili monografija o pojedinih umjetnicima.

² Viktor Žmegač, »O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti«, objavljeno u skupnom djelu *Ekspressionizam i hrvatska književnost* (v. gore), str. 25.

umjetnosti, osjetio sam iste poteškoće, te sam odlučio da prije obrade konkretne povijesne građe pokušam dati bar uvjetno upotrebljive odgovore na dva osnovna pitanja, odgovore koji bi trebali osigurati veću težinu zaključcima povijesnih studija. To je prije svega pitanje naziva, tj. »elementarnog određivanja predmeta«, a zatim i dogovor o najprikladnijoj metodi kojom bi trebalo pristupiti razrješavanju uočene problematike.

I

Kad govorim o ekspresionizmu kao nazivu predmeta kojim se bavim, onda sam pri tome svjestan relativne vrijednosti svih stilskih raspodjela živog i složenog povijesnog toka umjetničkog stvaralaštva, svjestan sam da su svi *izmi* i svi stilovi nužne konvencije koje su samo djelomično temeljene *cum fundamento in re*, ali koje ipak otkrivaju ili bi bar trebale otkrivati i neku dublju zakonitost povijesnog kretanja, a ne samo izvanjski izgled i posve izdvojen činjenični formalni sadržaj pojave. Ipak, stilska određenja obično se temelje na formalnim i povijesnim analizama kao i na izjavama i proglasima stvaraoca ili teoretika. Gotovo svi pokušaji stilskog određenja ekspresionizma na početku XX stoljeća pošli su također tim putem. Osvrnimo se, ukratko i kritički, na neke od tih pokušaja.

Herwart Walden, izdavač »Sturma«, određuje ekspresionizam u suprotnosti s impresionizmom kao »sve revolucionarne manifestacije između 1910. i 1920. podrazumijevajući tu i kubizam i ostale apstraktne struje«. On je, očito, preširok u formalnom određivanju, ali preuzak u vremenskom ograničenju, iako bi ga upravo formalna ekstenzivnost trebala obvezati i na mnogo veću širinu u vremenskom utvrđivanju ekspresionizma. Međutim slično su zaključivali i mnogi drugi povijesnici i teoretici moderne umjetnosti tako da nas J. Lemayrie može globalno obavijestiti da ovo »uopćavanje, koliko neodređeno toliko i pretjerano, nalazimo gotovo kod svih teoretika ekspresionizma, do Sheldoma Cheneyja, koji na ovaj način obuhvaća cijelu modernu umjetnost, odnosno ono što je u njoj najplodnije«.³

Međutim iako je na likovnom području uočena neodrživost takvog pristupa ekspresionizmu, na području književnosti on je, izgleda, mnogo ustrajniji. Gottfried Benn, koga se najčešće navodi kao teoretika književnog ekspresionizma, poistovjećuje u stvari ekspresionizam s futurizmom i kubizmom, utvrđujući kao zajedničku »ekspresionističku« srž navedenih pokreta »unutarnje načelo dez-

³ *Dictionnaire de la peinture moderne*, Paris izd. F. Hazan 1954, prijev. Rečnik modernog slikarstva, Beograd Nolit 1961, str. 96.

integracije stvarnosti« što se kao stil »nagoviještalo već tokom cijelog devetnaestog stoljeća«. To Bennovo određenje navode i mnogi naši pisci, poimence D. Pejović, V. Žmegač i dr.⁴ S tim mišljenjem u biti se podudara i Krležina misao iznesena na početku njegova eseja o ekspresionizmu: »Pretvoriti stvar u sjenku stvari, učinivši je bespredmetnom, od stvarnog stvoriti nestvarno, osloboditi se konkretnosti, to su osnovne teorijske zamisli ekspresionizma kao estetskog sistema«.⁵

Ipak, iako se ne smatram mjerodavnim na području književnosti, držim da ni tu, analogno likovnoj umjetnosti, takvo mišljenje nije održivo. (Čini mi se da i u ovom slučaju poredbena povijest umjetnosti dolazi na svoje pravo mjesto.) Iz današnje povijesne perspektive to nam je mnogo jasnije nego nekad, bez potrebnog vremenskog odstojanja. Naime, spominjana »dezintegracija stvarnosti... nagoviještena tokom cijelog devetnaestog stoljeća« nije u umjetnosti ništa drugo nego onaj epohalni zaokret prema *irealizmu* kako će to nazvati B. Dorival,⁶ zaokret koji će doći nakon višestoljetne dominacije realizma, nagoviještenog u srednjem vijeku, ostvarenog u potpunosti u renesansi, a koji će svoj najprofijeniji stupanj postići u *superrealizmu impresionizma* na kraju XIX st. Taj isti prijelom vremenski se uglavnom podudara s jednim drugim, ali s kojim ga ne treba poistovjetiti, a koji će R. Huyghe još sveobuhvatnije označiti kao prijelaz iz umjetnosti agrarne civilizacije u umjetnost atomskog doba, u kojem se također radi o stanovitom procesu »dezintegracije stvarnosti«, koji je, vjerojatno samo prividno isti kao i onaj o kojem govori G. Benn, a pitanje je da li se u tom slučaju radi o dezintegraciji ili o posve novom otkrivanju i novom pristupu stvarnosti!

Da formulacija o *dezintegraciji* može biti podloga za označavanje osnovnog toka sveukupne moderne likovne umjetnosti, ali ne samo za jednu od njezinih struja, očito je iz činjenice da sintetičari moderne umjetnosti H. Sedlmayr⁷ i H. Read⁸ pojave u likovnim umjetnostima XX st. nastoje rasporediti u nekoliko glavnih

⁴ U svojim raspravama objavljenim u djelu *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti* (v. gore).

⁵ Miroslav Krleža, »Ekspresionizam«, *Eseji*, knjiga druga, Zagreb Zora 1962, str. 93.

⁶ Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, I—III Paris Gallimard 1948. Prijevod: *Savremeno francusko slikarstvo*, I—III Sarajevo Svjetlost 1960.

⁷ Hans Sedlmayer, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg Rowohlt 1956.

⁸ Herbert Read, *A concise history of modern painting*. Prijevod: *Istorija modernog slikarstva*, Beograd izd. Jugoslavija 1967.

grupa za koje je, doduše na različite načine, karakteristična težnja prema *dezintegraciji stvarnosti*, a samo jednu od njih oni nazivaju, u ovoj ili onoj formi, *ekspresionističkom*. Sedlmayr će tako čitavu modernu umjetnost označiti i obuhvatiti kroz četiri osnovna »opredjeljenja«: *Das Streben nach Reinheit, Die Künste im Banne der Geometrie und der technischen Konstruktion, Das Verrückte als Zuflucht der Freiheit (Der Surrealismus)* i tek četvrto će označiti kao *Auf der Suche dem Ursprünglichen (Der Expressionismus)*. Slično će i Read od svojih pet poglavlja dva posvetiti »umjetnosti određenih odnosa« (što otprilike odgovara drugom poglavlju kod Sedlmayra) i »umjetnosti unutrašnje nužnosti« (što otprilike odgovara četvrtom tj. »ekspresionističkom« poglavlju kod Sedlmayra).

Uđemo li u još potanje poredbeno istraživanje pojedinih stilskih pojava novijega vremena brzo ćemo uočiti njihove dodire, ali i posve jasne i bitne razlike koje nam ne dopuštaju da ih stilski sve svedemo na predloženi zajednički nazivnik. Dezintegracija stvarnosti će biti nešto sasvim drugo kad se radi o intelektualnoj metodičnosti o prevođenju vidljive stvarnosti u likovnu stvarnost i onda kad su posrijedi Cézanne i njegove geološko-epske ili Seurat i njegove konstruktivno-lirske transpozicije, a još više kad se radi o praiskonsko-magičnom estetizmu Gauguina ili o tragično-dramatičnoj formulaciji kod van Gogha, o okrutno analitičkoj kod Toulouse-Lautreca, blistavo-optimističkoj kod fovista, depresivno-pesimističkoj kod germanskih ekspresionista, voluntarističko-intelektualnoj kod kubista ili destruktivno-negatorskoj kod dade.

Kad G. Benn uviđa ovu »mnogostrukost ekspresionizma u njegovu empiričkom liku« (iz manjeg odstojanja i možda zato samo djelomično ili je ona u književnosti manje izražena!/) onda on tim uviđanjem nastoji spasiti opravdanost svog preobuhvatnog određenja te pojave, međutim uz naše današnje poznavanje stvari, napose na likovnom području, to nam se ne čini prihvatljivim.

I dok nismo skloni prihvaćanju predloženih određenja ekspresionizma radi njihove preobuhvatnosti u formalnom pogledu, s druge strane nam se njihovo vremensko ograničenje čini i odviše usko. Kod H. Waldena to je 1910. do 1920, a kod G. Benna će zaključna godina biti 1925. To znači da se treba pomiriti s time da izvan modernog ekspresionističkog pokreta ostaju ne samo njegovi očevi kao što su Gauguin i napose van Gogh, neposredni odjeci njihove umjetnosti, ekspresionistički elementi moderne, secesije i napokon dobar dio Muncha i djelovanje grupe »Brücke« kao i na drugom kraju sve ono što se u nastavku tog istog kretanja razvilo nakon 1920. odnosno 1925, a to znači dio djelovanja ekspresionista iz pariške škole, razvitak nacionalnih ekspresionističkih pokreta u nizu zemalja i konačno djelovanje grupe »Neue Sachlichkeit« koju povjesni-

čar ekspresionizma B. S. Myers⁹ s pravom smatra posljednjim vi-
dom ekspresionizma u kojem žestina socijalne angažiranosti pre-
vladava raniju romantičnost i idealizam.

Nepreciznost i nedovoljna određenost definicije neizbježno do-
vodi do stanovite dezorijentacije, o čemu govori i povezivanje dviju
očito nesukladnih tvrdnji kao što su preširoko formalno određenje
formulacijom »dezintegracija stvarnosti« i njegovo preusko vremen-
sko zatvaranje u gotovo samo jedno desetljeće, a poznato je
da su načela *dezintegracije* postavljena već u impresionizmu, dok
njihov razvoj i primjena traju zapravo do danas.

Bit će vjerojatno korisno uočiti jedan od uzroka ovog suviše
ekstenzivnog definiranja. Naime, svi moderni pokreti spontano se
javljaju na različitim stranama i u svom prvom usmjerenju, napose
u proglasima, povezuje ih upravo nekonformistička, antitradiciona-
listička orijentacija koja je prije svega oštro okrenuta prema ne-
plodnom dotrajavanju impresionizma što predstavlja i osnovicu (pri-
vidnog) jedinstva svih pokreta moderne umjetnosti. Međutim, raz-
ličito strukturiranje stvaralačke snage po određenoj unutarnjoj nu-
ždi, po određenoj subjektivnoj i objektivnoj uvjetovanosti djeluju
u različitim, pa i posve suprotnim pravcima, i zato su sve te poja-
ve mnogo sličnije u svojim proglasima (tamo gdje postoje) nego li
po svojim ostvarenjima. Tako, na primjer, pripadnici grupe »Brü-
cke« u svojim proglasima govore vrlo općenito o svojim nastojanja-
ma: »... sve revolucionarne i uzavrele elemente privući k sebi...«¹⁰
ili drugom prilikom: »S vjerom u razvitak, u jednu novu stvarala-
čku i sposobnu generaciju pozivamo svu mladost na okup, kao mla-
dost koja donosi budućnost želimo ostvariti slobodu života i djelo-
vanja nasuprot starijim snagama koje su čvrsto zasjele. Nama pri-
pada svatko tko izražava, neposredno i nepokvareno, ono što u njemu
teži da bude ostvareno.«¹¹ I ono što Picasso govori o postanku ku-
bizma potvrđuje tu istu programsko-deklarativnu nepreciznost i
sekundarnost njenog značenja: »Kad smo mi 'pronašli' kubizam,
nismo imali nikakve namjere da ga pronađemo. Mi smo željeli samo
izraziti ono što je bilo u nama. Nitko od nas nije učinio neki bor-
beni plan.«¹²

Izgleda da gore kritizirano određenje ekspresionizma ima svoje
korijene i u različitim polazištima i različitim okvirima u kojima
se krećemo. Spomenuti autori imaju u vidu samo njemačku umjet-

⁹ Bernard S. Myers, *Die Malerei des Expressionismus*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1957.

¹⁰ B. S. Myers, nav. dj. str. 83.

¹¹ B. S. Myers, nav. dj. str. 85.

¹² Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, München Rowohlt Verlag 1964, str. 52.

nost, a ekspresionizam je zaista u Njemačkoj kičma modernih kretanja i pojavljuje se snažno u vrijeme oko Prvog svjetskog rata, ali se u toj suvislosti očito ne može postići formulacija koja bi bila primjenljiva na općeevropske okvire, pa ni na naš ekspresionizam kao što to ispravno primjećuje V. Žmegač: »...određene pojave unutar hrvatske književnosti u drugom deceniju našeg stoljeća — pojave koja je srodnost s ekspresionizmom na njemačkom jezičnom području — pripadaju nadnacionalnim evropskim strujanjima, koja se ne mogu definirati sa stanovišta pojedinih nacionalnih književnosti«. ¹³

II

Što je, napokon, ekspresionizam? Moramo li se pomiriti s njegovom neodređljivošću kao što nam preporučuje već spominjani autor: »Tko se uputio u složenost umjetničkih zbivanja epohe tome se nameće zaključak da je ekspresionizam naziv za različite, djelom raznorodne tendencije, pa da stoga paušalan sud ili čak definicija nisu mogući ni s tematskog i ideološkog ni sa stilističkog gledišta«. Kao ilustraciju toj tvrdnji autor navodi »samo dvije ekstremne pozicije« ekspresionizma. S jedne strane »patetično pjesništvo 'svečovječanjskih' zanosa i modernu dramatiku misterija« (trebalo bi možda dodati: s naglašenom težnjom prema gotovo anarhičnoj slobodi izraza/?/), a s druge strane »estetski konstruktivizam nesklon idealističkom patosu«. ¹⁴

Međutim, mislim, da se ne smijemo miriti s takvim stanjem stvari, težimo li za sveobuhvatnijim sudovima o zbivanju kojemu s više ili manje opravdanja dajemo ime ekspresionizam, nastojimo li ostvariti neku logičniju i cjelovitiju sliku tog zbivanja, jedno određenje, pa makar i samo uvjetno, neophodno nam je i nužno potrebno.

Čas prije navedenom polarizacijom »dviju ekstremnih pozicija« ekspresionizma dodirujemo djelomično onaj pojavni dualizam o kojem govori i Miodrag Protić pozivajući se na riječi Otta Karla Bacha: »Jedan dio umjetnika opredijelio se za autonomiju umjetničke forme, a drugi dio za autonomiju psihičke snage i izraz.« ¹⁵ Upravo u tom dualizmu M. Protić nalazi glavnu teškoću definiranja ekspresionizma te se pita: koji kriterij — formalni ili sadržajni?

Što ekspresionizam znači u formalnom pogledu? U potrazi za odgovorom na to pitanje naići ćemo na one iste nepremostive za-

¹³ V. Žmegač, nav. dj. str. 26.

¹⁴ Isti, nav. dj. str. 26 i 27.

¹⁵ Miodrag B. Protić, »Treća decenija — konstruktivno slikarstvo«, u *Treća decenija konstruktivno slikarstvo*, katalog izložbe, Beograd, Muzej savremene umetnosti 1967. str. 27.

preke, na istu neuhvatljivost i raznorodnost koju smo već susreli obrazlažući neprihvatljivost tako ekstenzivnog određenja koje bi obuhvaćalo sve moderne pokrete; jer, u stvari, ekspresionizam se ipak pojavljuje u svim tim formama i u njemu ćemo kao u nekom odsjevu naći formalne elemente većine ostalih, neekspresionističkih pokreta. Vrlo je malo izražajnih elemenata koje bismo mogli nazvati isključivo i izvorno ekspresionističkim. (Oni međutim ne bi ni u kojem slučaju mogli u potpunosti obuhvatiti čitavu povijesnu pojavu!). Postaje nam sve jasnije: ekspresionizam, u skladu sa svojim specifičnim, naglašenim individualizmom i formalnom nediscipliniranošću, u svom htijenju ne nastoji izgraditi vlastiti izražajni sustav, stavljajući u prvi plan prvenstveno sadržajni, a ne formalni vid svoje angažiranosti. U formalnom pogledu on kao da se najčešće služi različitim izražajnim oblicima i sistemima ovisno o vremenu, mjestu i prikladnosti da se izrazi doživljena ideja.

Vjerojatno je jedan od najkonstantnijih formalnih elemenata ekspresionizma naglašena deformacija »objektivne« forme, deformacija linearna, kromatska, tonska, prostorna. To je sigurno i jedna od najrazornijih metoda antitradicionalizma i antirealizma, ali ona je i opet vlasništvo svih modernih pravaca a te se deformacije unutar ekspresionizma vrše u različitim konstelacijama na različite načine i s različitim ciljevima. Sjetimo se tog procesa kod van Gogha ili Gauguina preko Toulouse Lautreca, Muncha i njemačkih ekspresionista, ekspresionizma pariške škole i ekspresionizma forme trećeg desetljeća, sve do ekspresionizma posve apstraktnih formi s jedne ili socijalno angažirane umjetnosti s druge strane.

Međutim, i pravci formalnog purizma služe se istim sredstvom deformacije (iako bi tu trebalo prije upotrijebiti riječ »transpozicije«) s istim antitradicionalističkim razornim djelovanjem, ali i s jednim osnovnim pozitivnim, konstruktivnim ciljem: na negaciji objektivnog oblika, na negaciji zavisne forme izgraditi estetski čistu, od objektivne stvarnosti izvanjski posve nezavisnu formu. Prema tome, za razgraničenje između ekspresionističke i purističke deformacije, odnosno transpozicije, općenito govoreći, nema poteškoća, ali unutar ekspresionizma nemoguće je utvrditi ni približno cjelovit formalni, zaokruženi izražajni sistem kroz sve faze i za sve pojedince. Formalni izgled ekspresionizma mijenja se od vremena do vremena, od grupe do grupe i od pojedinca do pojedinca. O izražajnim koncepcijama možemo govoriti samo s obzirom na njegove pojedine faze ili pojedine ličnosti, te eventualno i u okvirima pojedinih nacionalnih umjetnosti. S tog stanovišta postaju prihvatljiva, kao što smo vidjeli, i kritizirana određenja ukoliko ih vežemo isključivo na njemački ekspresionizam, odnosno, još bolje, na pojedine njegove faze.

Može li se ekspresionizam svesti na neki sustav bar u sadržajnom, misaonom i ideološkom pogledu? Čini se da su izgledi mnogo povoljniji. U tom smislu definira ekspresionizam i Schmidov Filozofski rječnik: »Ekspresionizam je odnos prema svijetu (Weltanschauung) i oblikovanju svijeta koje polazi od subjekta. Prikazivanje subjektivnih raspoloženja i osjećaja bez obzira na objektivne ili konvencionalne vrijednosti, sudove, istine. Suprotno: impresionizam.«¹⁶ Primjenjujući ovo određenje na konkretni pokret u prvim desetljećima XX stoljeća, treba uočiti još jednu kvalitetnu karakteristiku tog subjektivizma, koja se općenito javlja u toj umjetnosti. Radi se zapravo o jednom uzbuđenom, povrijeđenom, ugroženom, subjektu. Ta činjenica obično se tumači reakcijom na subjektivnu neangažiranost u impresionizmu što je Gauguin izrazio riječima: »Oni (impresionisti) su tražili na području oka, umjesto u dubinama ljudske duše«. Uzroke povrijeđenosti subjekta treba tražiti još mnogo dublje i u nekoliko različitih slojeva. Prije svega tu se pojavljuje izvanredno žestoka reakcija na nagli i prijeteci napredak tehnike (koju su i kubizam i futurizam prihvaćali i pozdravljali!) sa sve dominantnijom ulogom stroja u ljudskom društvu. H. Bahr, suvremeni teoretičar ekspresionizma to će vehementno izraziti: »Čovjeku natrag vratiti njegovu prirodu jest nadčovječji pokušaj našega vremena. Učinili su ga običnim instrumentom. On je postao oruđe svoga vlastitog djela, on više nema nikakav smisao od kada još samo poslužuje stroj. Oduzeli su mu dušu. On je sada želi ponovno imati. Za tim se ide.«¹⁷

No ne radi se ni samo o tome. U idejnom pogledu XIX st. jest stoljeće racionalizma, pozitivizma i materijalizma, nakon zasićenja i vulgarizacije dolazi do razumljive idealističke reakcije na prijelomu stoljeća: Bergson, po značenju koje on pridaje iracionalnoj intuiciji, postaje ideolog »čovjeka koji ponovno traži svoju dušu«. Njemu se pridružuje i utjecaj religiozne misli Kierkegaarda i Dostojevskog. Ekspresionizam postaje slikarstvo »duševnih stanja« kako će često pisati i naši književnici i kritici. I to posebno »teških« duševnih stanja. H. Bahr, koji je vrlo intenzivno prisutan i kod nas u to vrijeme piše: »Nikada ni jedno vrijeme nije bilo potreseno od tolikih gubitaka od tolikog mrtvačkog sivila. Nikad svijet nije bio tako grobno nijem. Nikada čovjek nije bio tako malen. Nikad mu nije bilo tako zagušljivo. Nikad nije radost bila tako daleko niti sloboda tako mrtva. To nužda sada vrišti: čovjek vrišti za svojom dušom, čitavo vrijeme je postalo jedan jedini vrisak. I umjetnost

¹⁶ Heinrich Schmidt, *Philosophisches Wörterbuch* A. Kröner Verlag Leipzig 1931, str. 124.

¹⁷ Herman Bahr, *Expressionismus*, Delphin-Verlag München 1918, str. 80.

vrišti s njime u duboku tamu, ona vrišti za pomoć, ona vrišti za duhom: to je ekspresionizam«. ¹⁸ Kod nas se, nešto kasnije, govori slično. Na prvoj stranici prvog broja »Zenita« (1921) Lj. Micić piše: »Čovek — To je naša prva reč. Iz samoće ukočenih zidova i prokletih ulica, iz mračnih dubina podsvesti i sablasnih noći, mi izlazimo pred vas kao apostoli, kao proroci, da propovedamo: Čoveka, umetnost«. ¹⁹ Godinu dana ranije Dragan Bubljić će pisati: »... Ona je pred sobom nosila barjak slobode u umjetnosti i barjak carstva duše, jer je njihov pokret u prvome redu, pokret za duševniju umjetnost, za jako potencirani izraz duševnoga...« ²⁰

Okretanje »prema duši«, »prema duševnijoj umjetnosti« ne treba gledati u nekom religioznom smislu, ono ponekad ima, ali ne mora imati religiozno značenje. Pokazuje to i slučaj Nietzschea i uloga koju ima on i njegov srodnik Stirner u idejnoj konstituciji ekspresionizma. Oni, aktivirajući egzistencijalna pitanja ljudske sudbine, a istovremeno minirajući kršćanstvo i njegova umirujuća rješenja, proširuju opseg tjeskobe ali i otvaraju perspektive za izgradnju novog lika čovjeka. Povrijeđenost subjekta pojavljuje se i u reagiranju na mehaničko funkcioniranje bezdušnog i nepravednog klasnog društva te stvaralački subjekt odgovara dovođenjem u svijest konfliktnih situacija građanskog društva u agoniji (Ibsen, Strindberg, Ensor, Munch, Krleža). Ipak, izrazitija socijalna revolucionarnost ispoljit će se tek u kasnijim fazama ekspresionizma i dovesti ga do preraštanja u socijalno angažiranu umjetnost kao što je »Neue Sachlichkeit« (1925) u Njemačkoj ili »Zemlja« u Hrvatskoj (1929), kao što je to ispravno ustanovio historik ekspresionizma B. S. Myers: »Traženja i nastojanja ekspresionista zadržavala su sve što je manjkalo u okoštalom društvu i društvenom redu. Kod toga su oni manje mislili na neko besklasno društvo (što će kasnije aktivisti tražiti) nego više na raspoloženje bratskog suosjećanja, na neki humanitarni odnos«. ²¹

I na kraju ovog nizanjanja, manje ili više poznatih činjenica, ne treba predvidjeti i specifične društvene i političke situacije u pojedinim zemljama koje su poticale ova kretanja i dobrim dijelom uvjetovale njegove specifičnosti, a zatim i vrhunac bezdušne negacije humaniteta u velikom ratu 1914—1918, kojega prati, vjerojatno ne slučajno, i vrhunac u razvoju ekspresionističke umjetnosti.

¹⁸ Isto mj.

¹⁹ Ljubomir Micić, »Čovek i umetnost«, *Zenit*, I/1921, str. 1.

²⁰ Dragan Bubljić, »Ekspresionizam«, *Kritika* I/1920, br. 1.

²¹ Bernard S. Myers, nav. dj. str. 13.

Na ove društvene uzroke možemo lako nadovezati i psihološke, jer su psihe u mnogočem oblikovane upravo u tim i takvim društvenim situacijama, ali treba uzeti u obzir i one posebne, djelomično naslijeđene psihičke predispozicije koje su pojedince učinile, u većoj ili manjoj mjeri predodređenim da budu seizmografi svoga društva i svoga vremena.

Ekspressionizam, dakle, ne samo da ne možemo poistovjetiti ni s jednim od stilskih pokreta XX stoljeća, ni s futurizmom, ni s kubizmom, ni s ikojim drugim, ne možemo ga čak staviti u doslovnom smislu ni u istu kategoriju jer, više nego li koncept forme, ekspressionizam je psihička konstelacija, odnos prema društvu i životu kao što je to u »Zenitu« Ivan Goll napisao već krajem 1921: »... čitav ekspressionizam nije ime za neku umjetničku formu, nego za jedno uvjerenje. To je više smisao jednog odnosa prema svijetu, nego li umjetničko nastojanje...«²²

Kod takve kvalifikacije ekspressionizma, ne treba se bojati, ni odviše doslovno shvatiti kritiku koju ekspressionizmu upućuje estetski puritanizam, smatrajući ekspressionističku konstelaciju u stvaralačkom procesu nečim stranim samoj umjetnosti, nečim »literarnim«, gotovo narativnim, što potiskuje istinski, »čisti« umjetnički izraz. Radi se u stvari o složenom, mogli bismo reći »inherentnom« tipu umjetničkog djela, jednako kao i kod realizma ili bilo koje druge umjetnosti koja nije »čisti oblik«.

No, za bolje razumijevanje iznesenih tvrdnji, razmotrimo čitavu problematiku još s jednog aspekta.

III

U poteškoćama koje nam se javljaju oko određenja ekspressionizma, želio bih podsjetiti na činjenicu koja će nam omogućiti nov, dopunski, komplementarni pristup istom problemu. Sve općenito prihvaćene stilske raspodjele imaju u svom značenju određeno povijesno opravdanje, ali one imaju i još jedan, tj. dijalektički smisao. Možemo reći da su stilske pojave samo djelomično izgrađene na povijesnom iskustvu; jednim svojim dijelom nužno proizlaze i iz otkrivanja dijalektičke zakonitosti nastajanja i bivstvovanja, koja je općenito imanentna kako u makro, tako i u mikro povijesnim strukturama. Koji je smisao ekspressionizma XX st. u tom vidu i koje mjesto dobiva u tim široko postavljenim premisama?

Ekspressionizam kao naziv očito naglašava kod umjetničkog djela izraz, ekspresiju kao njegovu osnovnu funkciju u suprotnosti s

²² Ivan Goll, »Der Expressionismus stirbt«, *Zenit*, I/1921. br. 8, str. 8.

impresionizmom (odnosno realizmom) kod kojega je dominantan odraz, ali jednako tako, ekspresionizam je u suprotnosti i s estetikom i formalizmom koji naglašavaju samostalnu vrijednost djela tj. umjetničke forme i indiferentnost prema objektu jednako kao i prema subjektu. Očito je da se radi o trijadi komponenata koje stoje u međusobnoj napetosti, a ta trijadna shema samo je odraz sheme dijalektičkih odnosa objekt-subjekt-djelo. U svakom gore navedenom slučaju pojavljuje se umjetnost u čijoj strukturi dominira jedna od dijalektičkih komponenata. Prebacujući ovu spoznaju u makro okvire možemo reći da na toj razini gledanja postoje tri vrste umjetnosti. U pomanjkanju posebnih i prikladnijih termina za njihovo označavanje moramo se poslužiti postojećim (uz riziko da nam se predbaci simplifikacija) te reći da postoji umjetnost u kojoj dominantnu ulogu igra objekt (svijet, priroda, objektivna datost) te je možemo nazvati realističkom, tj. umjetnošću odraza (impresionizam mu je, kao što znamo, samo najprofinjenija podvrsta), postoji i umjetnost s dominantnom ulogom subjekta koju možemo nazvati ekspresionističkom, tj. umjetnošću izraza, ekspresije, dok treći slučaj, u kojem preuzima glavnu ulogu samo djelo, tj. oblik, umjetnička forma, možemo nazvati formalizmom. Tako smo dobili vrlo ekstenzivnu tročlanu podjelu čitave umjetnosti po dijalektičkom i sveobuhvatnom kriteriju.

Na tom velikom koordinatnom sistemu nije odviše teško pročitati smisao promjena koje doživljava umjetnost u ovom času epohalnih prijeloma: višestoljetnu superiornost objekta u umjetnosti realizma sada preuzimaju njegove suprotnosti, koje možemo obuhvatiti zajedničkim imenom irealizma ili okarakterizirati procesom »dezintegracije stvarnosti«, ali one u stvari predstavljaju dvije odvojene revolucije, revoluciju subjekta i revoluciju djela, kao što sam pokušao dokazati u prvom dijelu ovoga napisa. Dojučerašnji vladajući koncept realizma sada će se zadovoljiti podređenom ulogom, zadržavajući samo obrise, samo neke elemente stvari, ili će se povremeno javljati u izmima nove figuracije. Prvi, »pobjednički« nalet potisnutog subjekta zbog viševrstne i specifične društvene i psihičke uvjetovanosti poprimit će izgled izrazito ekscesivne subjektivnosti. Mislim da smo se tom tvrdnjom najviše približili suštini ekspresionizma, te bi ga prema tome trebalo odrediti kao umjetnost do ekscesivnosti naglašenog izraza subjekta, subjekta koji se zbog određenih objektivnih i subjektivnih datosti vremena i jedinke u njemu, osjeća uzbuđen, potisnut ili ugrožen. To je ono što sam nastojao utvrditi i u prvom dijelu ove rasprave, a što, vjerujem, može predstavljati širok, ali potpuno jasan okvir za neposredniji pristup ekspresionizmu bilo kojeg naroda, pa tako i ekspresionizmu u Hrvatskoj.

IV

Kad govorimo o metodi pristupa, onda nam *a priori* mora biti jasna činjenica da o izboru metode ovisi i rezultat koji možemo postići, njegov opseg i njegova preciznost. Ako se već metodom ogradimo na samo jedan vid postojanja proučavane pojave, sigurno je da će i rezultat biti samo djelomičan, ograničen samo na onaj vid koji smo istraživali. Ako metodu usmjerimo na totalniji, potpuniji vid bivstvovanja, ima nade, iako takva metoda može ponekad izgledati donkihotskom, da i rezultat bude možda manje precizan u pojedinostima, ali zato potpuniji i bliže ocjeni pojave u njenom totalitetu. Izražavajući ovu istu misao usporedbom, možemo reći: ako se u načelu služimo impresionističkom ili opisnom metodom u najboljem slučaju možemo otkrivati površinu, plašt i izgled stvari, ali ne njezinu strukturu, ako se služimo »sezanovskom« metodom otkrivat ćemo »geološke naslage«, a to, vjerujem, znači doprinijeti bliže suštini pojave. Konkretnije: nepreglednost i nesagledivost problematike, nemogućnost da se dođe do definitivnijih sudova, vrlo često je samo rezultat gubljenja iz vida činjenice da je i umjetničko stvaranje klasični dijalektički proces, te ga nužno kao takvog moramo i promatrati. Što to znači? Znači da je umjetničko djelo organski, pupčano, vezano za objektivne i subjektivne preuvjete svoga postanka, da ono predstavlja samo jedan od termina onog kruženja koje se stalno i neprekinuto odvija između umjetnika, njegova svijeta i njegova djela, gdje se umjetnik i svijet primarno pojavljuju kao varijable, a djelo kao njihova funkcija. (Neka se ovo ne shvati kao vulgarni determinizam. I u tom kontekstu ima mjesta i za stanoviti stvaralački faktor *x*, a osim toga čini se da je jasno da se u sekundarnoj analizi sve komponente odnosa subjekt-objekt-djelo pojavljuju izmjenično i kao varijable i kao funkcije!).

Gledajući problem ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti kroz prizmu dijalektičkog procesa koji se odvijao u potpuno određenim konkretnim okvirima društva i psihe, te su određene forme nužno rezultat napetosti između individualne svijesti, subjekta, i svega onoga što ga je izazvalo, posve je razumljivo da je za potpuniji sud o pojavi u njenom totalitetu potrebno analizirati upravo svaki pojedinačni proces sa svim posve konkretnim elementima konkretne objektivne i subjektivne datosti. U toj suvislosti čitav ovaj kompleks oblika i duhovnih strujanja koja su u to vrijeme zapljuskivala i strujala po ovoj našoj evropskoj periferiji samo je jedan od vidova te konkretne stvarnosti, i to vjerojatno manje važan, a drugi dio je onaj u kojem su se kuhale ove naše stvaralačke svijesti od svojih prvih dodira s okolinom do posljednjeg pogleda na samrtničkom ležaju. Zar je moguće smatrati, naprimjer, da su neki izvanjski formalni uzori i utjecaji sudbonosnije djelovali na tota-

litet Račićeve umjetnosti nego njegova nesretna mladost i njegova uzburkana psiha kao rezultat djedovskog nasljedstva i stvarnosti koja ga je razapinjala između htijenja i moći? Formalne veze nas lako odvedu na stramputicu da precijenimo njihova značenja, a da se kod toga zaboravlja da svaka preuzeta ili posuđena forma dobiva i poprima život samo ako se uspješno uklopi u onaj osnovni stvaralački proces, tj. ukoliko postaje neminovni izraz sasvim konkretne napetosti između umjetnika i njegova svijeta. U tom slučaju one prestaju biti strane, dobivaju novog vlasnika u kontekstu jednog novog organizma, jedne nove individualizirane stvarnosti. Sve druge posudbe koje ostaju strane, ostaju mrtve ili s djelovanjem kratka vijeka. Konačno i Nietzsche u Hrvatskoj nije više onaj njemački Nietzsche, nepotpun, shvaćen djelomično ispravno ili neispravno, prema subjektivnim sklonostima primaoca, u novom kontekstu, prenesen i preuzet u hrvatsku kulturnu stvarnost predstavlja novu činjenicu te stvarnosti i gubi djelomično svoj izvorni smisao koji ima u sklopu duhovne građevine svoje vlastite domovine. Potpuno je isto s Manetom, Cézanneom, Dostojevskim ili bilo kojim drugim pojedinačnim »stranim« sistemom doživljavanja. I ne samo da je istina da »receptcija u pravilu pretpostavlja dispoziciju«²³ nego, štaviše, držim da je u zaključnim ocjenama nedijalektički razdvajati »autohtone« uvjete i »inozemne utjecaje« jer obje komponente u istinskom umjetničkom djelu predstavljaju cjelovitu stvarnost, cjeloviti umjetnikov svijet u kojem se nalaze istovremeno i elementi njegove neposredne uže domovine kao i elementi šire kulturne sfere, možemo reći šire duhovne domovine. Prema tome, za otkrivanje istinske unutarnje cjelovite strukture djela ili Djela potrebno je istovremeno poći s tri različita polazišta, tj. prema utvrđivanju lica djela, prema utvrđivanju subjektivne i objektivne komponente toga djela.

Cjelovitost se može s većim uspjehom proučavati ako postoji bar neka predodžba tog totaliteta u kojem onaj izvanjski i onaj unutarnji, dublji i tek posredno spoznatljiv, dio stvarnosti zaista predstavlja nerazdvojnu cjelinu. Za proučavanje jabuke kao volumena ili proučavanje njenog cvijeta kao izvanredno komponirane forme nije potrebno poznavati sva ona kružna kretanja koja se ciklički odvijaju kroz godišnja doba i obuhvaćaju čitavo stablo od najsitnijeg korijena do posljednje grane, ali za potpunije, totalnije, znanje o jabuci kao samostalnom živom biću, potrebno je uzeti u razmatranje upravo tu cjelinu elemenata i kretanja. U toj suvislosti i naše znanje o jabuci i cvijetu kao formama dobit će ponešto drugačiji smisao. Jedan pristup ne diskvalificira drugi, međutim ovaj drugi pretpostavlja prvi, ali ne obratno.

²³ V. Žmegač, nav. dj. str. 28.

Ono što se u takvom pristupu umjetnosti otkriva kao nacionalno samo je spoj rezultata svih stvaralačkih jedinki kao odraz i izraz određenih komponenata onog svijeta koji je svim tim jedinkama zajednički, bilo po korijenju, bilo po vjetrovima i strujanjima toga dana i toga mjesta.

Sve ono što je ovdje rečeno o metodi, posve je razumljivo, da se odnosi i na osnovni pristup bilo kojoj stilskoj ili umjetničkoj pojavi, ali je na poseban način važno kad je u pitanju ekspresionizam u nas. Nije slučajno da je on ostavio mnogo dublje tragove od bilo kojeg strujanja u modernoj umjetnosti. Mislim da su razlozi posve razumljivi: čitava naša društvena i duhovna datost toga vremena ostvarila je izvanredne preduvjete za upravo takvu sadržajnost. Dispozicija je bila pogodna i ona je odigrala odsudnu ulogu u toj umjetnosti,²⁴ ona je formirala i subjektivne preduvjete a u govoru se ta umjetnost mogla služiti i već postojećom domaćom leksikom i sintaksom ali i prikladnim inovacijama uzetim iz šireg kulturnog kruga po duhovnoj srodnosti. Da li je čudo činjenica što u čitavom tom razdoblju (sjetimo se što je ono značilo u društvenom i političkom pogledu od spaljivanja mađarske zastave preko Supila do Radićeve smrti), nema većih umjetničkih djela ili pokreta koji bi imali za podlogu radost ili optimizam. Najbolji su rezultati toga vremena oni koji se svode ili dovode u vezu s ekspresionističkim konceptom.

Konačno, nije li čitava naša kultura kao pod nekim pritiskom s izrazito romantičnom, ponešto tugaljivom ili tragičnom intonacijom? Kad se Krleža pita »Što može hrvatski čovjek na evropski Veliki petak?« onda on izražava svu onu nemoć koja je razdirala najlucidnije duhove naše povijesti, što više isto Krležino pitanje bi u inačici »Što može hrvatski čovjek na hrvatski Veliki petak?« pogadalo još uvjerljivije. Tadašnju tragediju Evrope naš čovjek nije imao prilike izravno osjetiti, nego jedino kao svoju vlastitu. Evropa mu se često prikazivala samo kao nedostupna palača sretnih ljudi i misao na nju je pojačavala svijest o vlastitoj bijedi i poticala ili na zaokret prema unutra ili na očajnički, buntovni i anarhični gest, a »traženje iskonske riječi« za taj Veliki petak sigurno je najistinskiji izraz i u suvislosti naše umjetnosti ekspresionizma. Svaka posuđena forma dobila je svoju punu i pravu novu vrijednost samo utoliko ukoliko se uspješno podvrgla tom novom kontekstu jedinstvene i neponovljive napetosti između konkretnog individualiteta i njegove složene ali cjelovite objektivne stvarnosti.

²⁴ U vezi s tom tvrdnjom treba upozoriti na studiju A. Franića (bilj. 1). Ona predstavlja prvi temeljitiji pokušaj da se uoče i vrednuju upravo domaće odrednice ekspresionizma u nas, a one uglavnom predstavljaju i »dispoziciju« o kojoj je riječ.

J. Vrančić: EINLEITENDE BETRACHTUNGEN ÜBER DEN EXPRESSIO-
NISMUS IN DER KROATISCHEN KUNST

Zusammenfassung

Von der Vollgültigkeit der analogischen Tendenzen der Literatur und der bildenden Künste ausgehend, betrachtet der Verfasser die Bestimmung des Expressionismus als Erscheinung aufgrund der Gegebenheiten der bildenden und literarischen Theorie und Geschichte zugleich. Die Aufstellung einer, wenn auch nur bedingten, Definition des zu betrachtenden Gegenstandes ist als unerlässliche Vorbedingung aller Betrachtungen über den Expressionismus in Kroatien anzusehen. Unter vorrangiger Berufung auf die Erscheinungen in der bildenden Künsten beweist der Verfasser die Unterschiedlichkeit der Konzeption der Form in verschiedenen expressionistischen Erscheinungen, woraus die Unmöglichkeit, der Umfassung aller Erscheinungen durch eine eindeutige Definition in Bezug auf den Stil hervorgeht. Zugleich aber auch die Unannehmbarkeit zu starker extensiver Definitionen, die in ihrer Gesamtheit mit dem Prozess der »Desintegration der Wirklichkeit« in der modernen Kunst zusammenfallen (H. Walden, G. Benn).

Der Verfasser betrachtet zunächst den Schaffensprozess durch das Prisma des Verhältnisses Objekt-Subjekt-Werk und bemüht sich zu beweisen, dass in der modernen Kunst zwei Revolutionen, die des Subjekts und die des Werkes (der rein künstlerischen Form) und gegen die bis gestern herrschende Tyrannei des Objekts parallel und miteinander verflochten geführt werden. Der Expressionismus ist in diesen breitgezogenen Koordinaten als ein objektiv bedingter bis zum äusseren betonter Ausdruck des Subjektes anzusehen, deswegen muss er notwendig und rein objektiv psychologisch und soziologisch bestimmt werden.

Die Definitionen der Form sind nur im Rahmen einzelner Phasen und einzelner Persönlichkeiten denkbar.

In der Frage der Methode einer vollkommeneren Anschauung des Expressionismus in Kroatien, betont der Autor die Notwendigkeit der dialektischen Behandlungsweise, die gleichzeitig Forschungen in drei Reichungen voraussetzt: die der formellen, der psychologischen und der soziologischen Analyse konkreter Persönlichkeiten und Bewegungen; besonders lehnt er Trennung und verschiedenartige Kategorisierung »autochtoner« Quellen und »fremder« Einflüsse ab, weil er der Meinung ist, dass diese beiden Komponenten im wahren Schaffensprozess eine komplizierte, aber einheitliche Gesamtheit konkreter, objektiver Realität darstellen.