

filiberto menna

pokret „die brücke“ i rađanje ekspresionizma u njemačkoj

Ako u kulturi postoje konstante, ako je moguće pronaći postojanosti koje su podastriježite neprestanom toku vremena i povijesti, onda se svakako može reći da njemačku kulturu, kako se čini, neprekidno podstiču dva ekstremna pola, barem od romantizma naovamo. Nasuprot čudnovatoj Goetheovoj životnoj uravnoteženosti rasuta je promašena Hölderlinova i lenzova egzistencija koja je nagrižena iznutra, ali i oživljena maštom što se proteže do granice ludila. Nasuprot pobjedonosnoj Goetheovoj egzistenciji izgara hitro i opskurno kratak Büchnerov život. A ako su i sveučilišne predavaonice u kojima je govorio Hegel bile pune mlade njemačke inteligencije, one Schopenhauerove nalazile su se tik uz njih – i bile su prazne, puste. Je li to bio trijumf razuma nasuprot iracionalnosti? Ili arhitektonske mjere mišljenja spram neprestanog otiskivanja imaginarnog?

Ako je suditi prema Goetheovoj i Hegelovoj „Sreći“ nasuprot Hölderlinovoj, Lenzovoj i Büchnerovoj „nesreći“, a i „nesreći“ samog Schopenhauera, reklo bi se da je tako. Ali, moderni je univerzum izokrenuo vrijednosti ili je barem ponovo otkrio ono što je trijumfirajući građanski racionalizam htio ostaviti po strani, zanemariti, gotovo zaboraviti.

Rečeno je da ekspresionizam potpuno izražava njemačku kulturu. Ali, je li zaista tako? Ili, nije li ekspresionizam upravo jedan od polova njemačke duše, budući da je drugi još uvijek racionalizacija, sistematski red, analitički mentalitet? Izvjesno je da se njemački ekspresionizam historijski rađa prvih godina 20. stoljeća, ali se istih godina rađa i razvija i Deutscher Werkbund koji je imao pristupiti velikoj temi odnosa između umjetnosti i tehnike i postaviti poticajno pitanje industrijalizacije.

Upravo s predsjedničke stolice kongresa, što ga je Werkbund održao 1911. godine, povjesničar je umjetnosti Cornelius Gurlitt plastično saženo terminu problema u pitanju: „Prototip ili individualnost“

Ekspresionizam i Werkbund nastaju u razmaku od dvije godine: prvi 1905, a drugi 1907. Situacija se odmah pokazuje radikalnom, potaknutom prema ekstremnim točkama. U kronici pokreta „Die Brücke“, napisanoj kasnije, Kirchner određuje temeljnu programsku točku za sebe i svoje drugove: „Vjerom u razvitak, u novu generaciju stvaralaca i poznavalaca okupljamo cijelu mladež, a kao mladež koja predstavlja budućnost želimo se izboriti za slobodu rada i života nasuprot najstarijim konzervativnim snagama. nama pripada svatko tko spontano i iskreno izražava ono što ga potiče na stvaranje.“ S druge strane Mathesius, animator Werkbunda, propovijedao drukčije evanđelje: „Riječ je o tome da u naš sistem života vratimo onaj red i disciplinu čije su vanjske manifestacije lijepi oblici. U modernoj društvenoj i ekonomskoj organizaciji postoji izražena težnja za pokoravanjem prevladavajućim stanovištima, uska uniformnost pojedinih elemenata, potcjenjivanje onoga što nije bitno u korist onoga što je neposredno bitno. A te društvene i ekonomske težnje duhovno su srodne formalnim težnjama našeg estetičkog pokreta“.

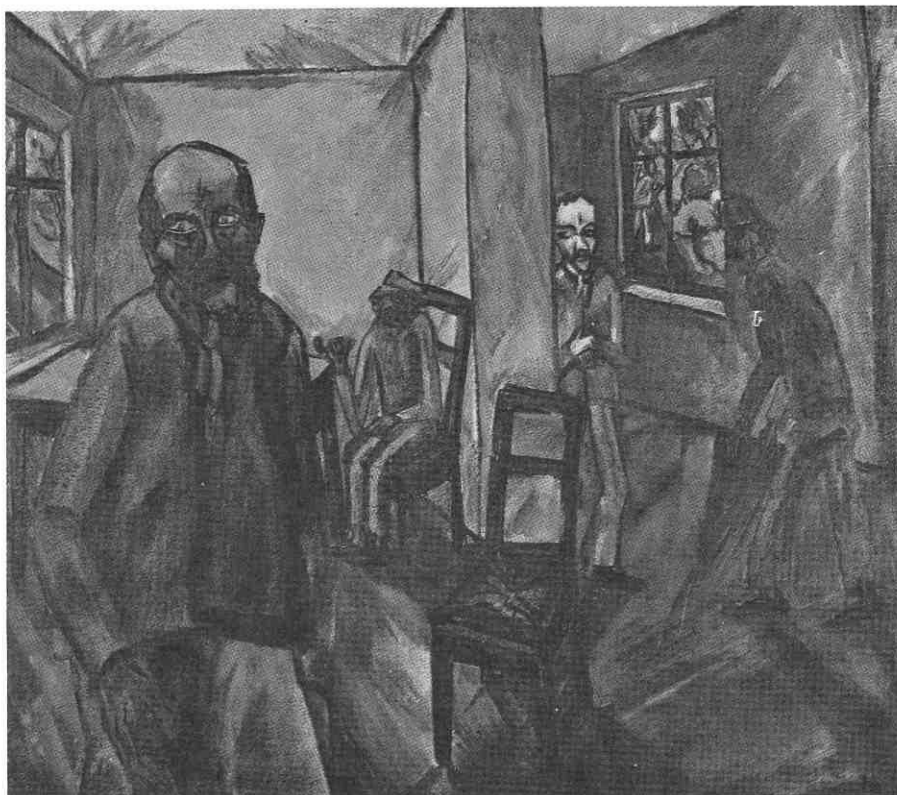
Ne znam odakle Mathesiusu ta želja da se „potvrđi“ u okvi-



ru njemačke umjetnosti, budući da je to pisao 1911. godine, kada je prvi ekspresionistički val pokreta „Die Brücke” dospio do potpune zrelosti i kada se već očekivalo da drugi val „Blaue Reiterom” čiji su nosioci bili Kandinsky i Marc. Dakako, on nije imao posve krivo: moderna je umjetnost nosila u sebi i tu mogućnost susreta s novom industrijskom racionalizacijom, ako ni zbog čega drugog, onda zbog toga što je u njoj postojala jaka analitička komponenta, ona ista koja će kasnije pokrenuti temeljno iskustvo Gropiusa i Bauhausa. A ne mislim ni da je pogriješio u vezi s efektivnom procjenom težnji njemačke umjetnosti i kulture; činjenica jest da je želio izmijeniti pravac te tendencije, želio je da se umjetnost sretne s kvantitetom industrije, a sve to pod zaštitom industrije i političke klase koje bi bile tehnički prosvijećene. A s tim u vezi imao je krivo. Dakle, prototip ili individualnost? Ekspresionisti prvog vala, oni koji su 1905. u Dresdenu osnovali grupu „Die Brücke” („Most”), zalažu se za drugi termin. To su četiri studena arhitekture sa Technische Hochschule u Dresdenu, zapravo četiri izvanredna studenta, samouka. Oni se solidarno okupljaju, počinju zajedno raditi, često u istom ateljeu, idu na izlete na Moritzburška jezera, u okolici Dresdena, provode zajedno ljetne praznike u ribarskim selima Sjevernog i Baltičkog mora. Njihova su imena: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl, a odmah za njima su Max Pechstein, Emil Nolde, Otto Müller (Bleyl će uskoro napustiti grupu i slikarstvo). Ali, dajmo riječ jednom od protagonista, Kir-

chneru, koji je 1913. napisao kroniku grupe „Die Brücke”: „U knjizi koja se zvala *Odi Profanum* pojedini su umjetnici crtali i izlagali svoje ideje, jedan kraj drugog, i uspoređivali na taj način svoje specifične karaktere. Tako je posve spontano formirana grupa koja se nazvala „Die Brücke”. Svaki je član poticao drugog. Kirchner je iz južne Njemačke uveo intarzije u drvetu koje je on radio potaknut starim nirnberškim intarzijama. Heckel je počeo izrađivati drvene skulpture, Kirchner je svoje obogatio bojom, tražeći u kamenu i pretapanju u kositar ritam dovršenog oblika. Schmidt-Rottluff je napravio prve litografije u kamenu. Prva je izložba grupe održana u Dresdenu, ali nije doživjela priznanja. Ipak im je Dresden, s ljepotom kraljika i svojom starom civilizacijom, dao veliki podsticaj. Ta su dva elementa za „Die Brücke” bila povijesno-umjetnički oslonci: Cranach, Beham i drugi njemački srednjovjekovni majstori... Godine 1905. pojavio se Nolde. Njegov je maštoviti karakter dao novu notu grupi, a ta je nota obogatila naše izložbe interesantnom tehnikom njegovih bakroreza...”

Već sada se može uočiti jedan od značajnih aspekata grupe, duboka veza koju ona nastoji uspostaviti s poviješću, s figurativnom tradicijom koja u obratnom pravcu preskače modernu epohu i pokazuje da je uključena, u skladu s kritičkom geografijom epohe, u oblast „primitivnih”. U zemlji kao što je Njemačka, koja tih godina čini najnaprednije pokušaje u Evropi u pravcu moderne proizvodne organizacije



(a te će težnje brzo odjeknuti u raspravama Werkbunda), umjetnici grupe „Die Brücke” odvajaju za sebe područje koje je na neki način zaštićeno, autonomno, s kojega promatraju moderni svijet, ali ga gledaju veoma kritičkim okom, imajući na umu alternativne ideale egzistencije, koji se temelje na kreativnoj snazi individuma i ponovnom otkrivanju povesle drugih kultura. Umjetnici grupe „Die Brücke” i sami proživljavaju čestu antinomiju između kulture i civilizacije, i još jednom izričito staju na stranu samo jednog termina, kulture, jer nisu zainteresovani za pokušaje pomirenja i posredovanja. Za umjetnike iz grupe „Die Brücke” antinomija između kulture i civilizacije oblikuje se i kao antinomija između ideala zajedničkog života, za što oni sami pružaju uvjerljiv primjer sa svojom umjetničkom djelatnošću i svojom svakodnevnom egzistencijom, i idealom koji je izravnije povezna s problemima što ih postavlja moderno društvo, usredotočeno na temu kvantiteta i masa. Ali individuum što ga „Die Brücke” predlaže kao alternativnu vrijednost kolektivnom društvu suprotstavlja se i građanskom individualizmu, privatističkim i suparničkim razlozima društva u kojem žive; potrebno je da individuum bude ponovo pronađen na dubljoj razini, na planu nesvjesnih motivacija, pulsiranja koja se nastoje osloboditi ograničenja što ih nameće građanska etika. Umjetnost tada poprima značenje sredstva koje oslobađa, onoliko koliko omogućuje ostvarivanje totaliteta, dajući pravu vrijednost cijelom jednom dijelu. Ja koje se tradicionalno nalazi na rubu ili se čak smatra izvorom nereda, ele-

mentom koji odvlači od proizvodnih ciljeva što ih je ustanovilo moderno društvo.

Ideja kulture poprima, dakle, u okviru grupe „Die Brücke” šire značenje, prevladava evrocentričke granice, proširuje se na arhaična društva, poprimajući antropološke konotacije koje su izuzetno precizne i koje će kasnije preuzeti na sistematičnijem planu Kandinsky i umjetnici „Blaue Reitera”. Poznat je uostalom, interes ekspresionista za crnačku umjetnost, koji je i u Parizu odigrao odlučnu ulogu u obratu što je bio nametnut umjetničkom istraživanju fovista, a nadasve Picassa. No, odmah valja upozoriti da interes što ga umjetnici grupe „Die Brücke” pokazuju za crnačku umjetnost, i općenitije za primitivne kulture, poprima bitno različit karakter, konotacije koje su neposrednije kulturno-anropološke, dok u oblasti pariskih interesa to prihvatanje poprima neposredniju lingvističku konotaciju. Pozivanje na antropološke modele koji su vremenski i prostorno udaljeni (crnačka umjetnost, otoci u Pacifiku) ne transformira se u egzotizam, nego se uvijek iznova svodi na autohtone korijene grupe, to jest, služi umjetnicima da otkriju svoje porijeklo. „Umjetničke su tvorevine primitivnih naroda – piše Nolde – nestvarne, ritmičke, ornamentalne, kakva je zasigurno bila i primitivna umjetnost svih naroda, uključujući i umjetnost germanskih naroda na njihovim počecima... Slike koje sam naslikao na pacifičkim otocima nisu nastale pod umjetničkim utjecajem egzotičnog načina prikazivanja... one su, po svom osjećaju i predodžbi, ostale toliko nordijske, njemačke



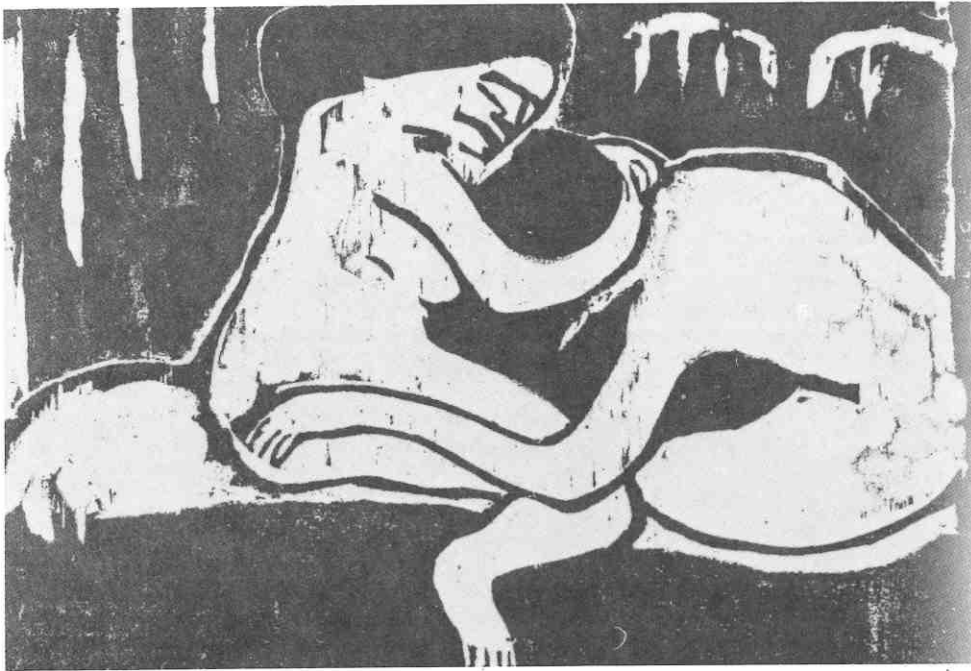
slike, kakva su bila i stara njemačka djela plastike, i kakav sam i ja sam." Pojam „primitivnog“ poprima tako u Noldea, kao i u drugih umjetnika te grupe, kategorijalno značenje, je smisao upravo antropološko-kulturne situacije koju moderni čovjek može i mora na neki način ponovo postići i postaviti kao alternativu situaciji što je čini stupanj civilizacije.

Odatle proizlazi i središnja uloga pojma prirode u okviru poetike grupe. Priroda nije shvaćena kao pojavni oblici koje treba prenijeti u umjetničko djelo, nego ponajprije kao model spontanog stvaranja koje sebe određuje i samo postavlja ciljeve, što ga umjetnik mora prenijeti unutar vlastite specifične djelatnosti. Nolde također kritički precizira da se „boje vlastitom djelatnošću slikara razvijaju na platnu s jednakim posljedicama s kakvim sama priroda stvara svoje likove, jednako kao što se oblikuju minerali i kristali, kako rastu lišaj i alge, kako se pod zrakama sunca mora rastvoriti i procvasti cvijet: Riječ je o organskom oblikovanju što ga umjetnici grupe „Die Brücke“ nasljeđuju iz kulture s kraja prošlog stoljeća, a osobito iz središnjih poetika Jugendstila, to jest njemački varijacija takozvane Art Nouveau, koje su već bile bogate (barem u jednom od svojih razvojnih pravaca) ekspresionističkim raspoloženjima. Iz Jugendstila „Die Brücke“ crpi i vlastitu usredotočenost na analizu umjetničkog je-

zika koji bi nadasve vodio računa o ulozi površine, linije i boje, čiste i plošne boje koja bi tako spriječila svaki prijelaz u trodimenzionalno prikazivanje prostora, s perspektivom i bez nje. S Kirchnerom će se izraziti pitanje znaka ili niza znakova koji bi ostvarili zbiljsko na planu bitnih slika, simboličkih apstrakcija, ili, bolje rečeno, amblema. Stoga on govori o „hijeroglifskom pisanju“ shvaćenom kao transkripcija svega onoga što je znak proživljene zbilje, razmotrene sve do one točke iz koje proizlazi njezina energija.“ Hijeroglif uključuje organiziranje slike na dvodimenzionalnom planu površine s odlučnim napuštanjem svake perspektivne impostacije, pa čak i volumetrijske: „Ne upotrebljavaju se, kao kod kubista, geometrijski oblici. Figuracija ostaje na površini i ne fingira plastičnost“ korisno je i ostaknuti smisao ove potonje napomene, budući da Kirchner smatra da je tradicionalna perspektivna prostornost isključivo iluzorna, da je to „dovršen prostor“ (kao što će napisati na drugom mjestu) koji treba zamijeniti izvjesnošću čiste dvodimenzionalnosti platna i neposrednom fizikalnošću boje: „Figuracija oblika praćena je figuracijom boje. Nema ni svjetla, ni sjene. Jedino boje u svom odnosu stvaraju dojam. Sve je površno, pa ipak govori duhovna vrijednost boje.“

Kirchnerov stav čini se ovdje veoma blizak stavu fovista, srodnih slikara iz Pariza: čista površina, plošne boje, autonomija okvirne linije, sraz sa gledaocem prenesen na odnose boja, sve su to pojmovi što bi ih Matisse rado potpisao, to više što je bio jedan od prvih koji ih je prenio u slikarstvo.

Pa ipak, postoji odlučna razlika između Kirchnera i Matissea, budući da ovaj potonji cilja na čisto obličje boje, da nastoji upiti svako drugo značenje, svako značenje koje nije sama boja. Kirchner, međutim, govori o „duhovnoj vrijednosti boje“, ističući primjenu sredstva u emblematskoj simboličkoj funkciji i stavljajući joj u zadatak da gledatelja dovede do neke vrste filozofskog razmišljanja. Nasuprot tome, Matisseovo slikarstvo (a u tome je njegova revolucionarna snaga) djeluje u desublimantnoj funkciji radikalnog svodenja na elementarnosti vizuelnog jezika. Sintetičkoj težnji ekspresionista, koji pojedine elemente jezika potčinjavaju zahtjevu za komunikacijom, velikim dijelom obilježenom idejnim raspoloženjima, Matisse se suprotstavlja s težnjom koja je više specifično analitička, i uostalom zajednička mnogim umjetnicima što tih godina djeluju na pariskom kulturnom području. „Ako su sredstva tako laka – piše on – ako je njihova izražajna snaga iscrpljena, onda se treba vratiti temeljima. To jest počecima... Tada naše slike postaju pročišćenja, stepeništa opreznog rušenja... To je polazna točka fovizma: hrabrost da se ponovo nađe čistoća sredstava.“ „Uspio sam proučiti svaki element konstrukcije zasebno: crtež, boju, vrijednosti, kompoziciju. Pokušao sam motivirati na koji se način ti elementi mogu povezati u sintezi, a da pri tom izražajna snaga ne bude umanjena prisutnošću neke druge. Nastojao sam otkriti kako se mogu ujediniti pojedini figurativni elementi u cjelinu u kojoj se u svojoj punini izražava neposredna vrijednost svakog od njih. Drugim riječima, vodio sam računa o čistoći sredstava.“ Ono što je u krajnjoj liniji bitno za Matissea, to je slikarstvo, zapravo slikarstvo-slikar-



stvo; mogli bismo ga definirati aktualnim pojmom, naravno, ne zato što bismo vodili računa o modi, nego, jednostavnije rečeno, da bismo pokazali kako je Matisse već postavio neke od temeljnih problema svojstvenih specifičnosti slikarstva, problema koji su i danas u središtu kritičke i operativne pažnje umjetnika. Drukčije od ekspresionista, kojima je slikarska površina odskočna daska za nešto drugo, prostorno-vremensko, za neko idealno mjesto koje treba suprostaviti sadašnjosti, Matisse svoju površinu veže za fizički konkretan temelj, zatvarajući svaki pristup ne samo iluzionizmu nego i svakom simboličkom elementu u slikarstvu. Matisse je protiv metafore. Njega zanima samo ono što je doslovno, on odbacuje lingvistički princip sličnosti koji otvara put semantičkim supstitucijama i asocijacijama, izabirajući princip metonimijskog kontingenta i sintatičke kontekstualnosti. Djelo se tada pokazuje o obilježjima predmeta koje je zatvoren u svojoj samodovoljnosti, u nekoj vrsti značenja za sebe koje odbacuje ili otežava samu interpretaciju. Prihvaćaju pojmove desosirovske lingvistike, možemo reći da je Matisse upravljao svojom pažnjom na „znak“, analizirajući njegove pojedine elemente i načine sintagmatske organizacije; dok su ekspresionisti, naprotiv, težili istraživanju „značenja“ i načina komunikacije tog značenja. Matisseov je jezik neprelazan, samorefleksivan, a jezik ekspresionista je prelazan i referentan, prenosi i želi prenositi poruke i proročanstva u skladu s prevladavajućim raspoloženjima u njemačkoj kulturi.

Glasoviti Worringerov tekst *Abstraktion und Einfühlung* (Apstrakcija i empatija), objavljen u Münchenu 1908. godine, pokazuje se kao dragocjena referentna točka i u ovom slučaju, budući da umjetnici grupe „Die Brücke“ neprekidno traže odnos koji bi bio na empatijskim osnovama, između unutarnjeg i vanjskog, između jezika i stvari, dok Matisse tih istih godina, a osobito Picasso i Braque, impostiraju svojedjelo kao analizu jezika, težeći destrukuiranju-dekonstituiranju tradicionalnog kodeksa, sve do otkrivanja elementarnih jedinica izlaganja i njihova postavljanja na razinu apstraktnih lingvističkih suština.

„Abstraktion“ i „Einfühlung“, apstrakcija i empatija, analitičnost i uključenost, oblik za sebe i oblik drugog, specifična autonomija znakova i slika i heteronomnost jezika koja bi uvijek da obuhvati svijet. Možda ekspresionisti pokazuju stanovitu nestrpljivost, naoko imaju previše povjerenja u mogućnosti jezika u kojemu su još nužne provjere prije no što bude suočen sa svijetom. Možda je to, s naše distance, razlog zbog kojega nam se Matisse, Braque i Picasso danas čine „revolucionarniji“ od Kirchnera, Heckela i Noldea. Ali, kao što je poznato, to je otvoreno pitanje, u vezi s kojim je današnja kritika i dalje podijeljena.

Prevela s talijanskog: Sanja Roić