

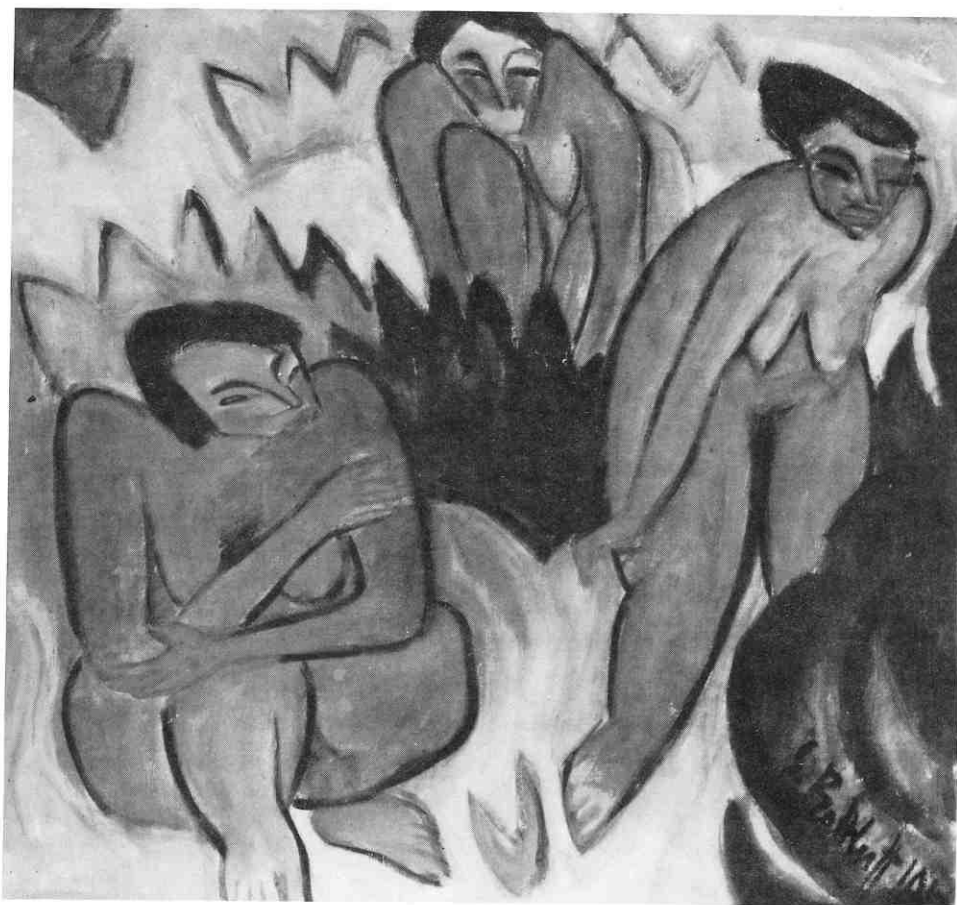
ješa denegri

berlin kao središte kulture ekspresionizma

Za pripadnike prve generacije njemačkih ekspresionista Walter Muschg je patetično rekao da su to bili „umjetnici koji su vjerovali u religioznu misiju umjetnosti u jednoj apokaliptičkoj opasnosti“. No po njih (po njihovo djelo) nije apokaliptičkim bilo samo vrijeme u kojem su djelovali; naročito zla sudbina pratila je ono što su uradili tek kasnije, kada su na lomačama tzv. „izopačene umjetnosti“ zauvijek nestale mnoge ključne slike, i stoga se opusi pojedinih protagonista toga pokreta nikada više neće moći sagledati u svojoj idealnoj cjelini. Spasiti i s pažnjom sačuvati nasljeđe ekspresionista nakon svih pogroma nad njihovom umjetnošću bio je zadatak koji se mogao obaviti tek kada je u poslijeratnim godinama došlo do obnove kulturnog i umjetničkog života, a unutar toga i do obnove muzejskih zbirki, čime započinje nova epoha u izučavanju i prezentiranju sačuvanog umjetničkog blaga. Razumljivo je bilo da i Berlin, kao jedno od velikih središta kulture ekspresionizma, u tom razdoblju nastoji konsolidirati i upotpuniti svoje kolekcije toga temeljnog pokreta njemačke moderne umjetnosti: gubitak prve zbirke u Koroninprinzenpalaisu, uništene u vrijeme vladavine nacizma, obilno je nadomješten zbirkama u Nacionalnoj galeriji, u Kabinetu grafike, u Galeriji grada Berlina i Muzeju grupe Die Brücke, iz kojih je fundusa formirana ova izložba, zasigurno jedna od najkvalitetnijih priredbi održanih posljednjih godina u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu.

Ali ova izložba nije željela biti samo prezentacijom izbora ekspresionističkih djela iz berlinskih javnih kolekcija; više od toga, željela je biti dokazom da je Berlin bio produktivnim središtem kulture ekspresionizma, ono upravo predodređeno mjesto koje je tu kulturu moglo najpotpunije izraziti. Dobro se zna da je ekspresionizam prvi veliki moderan pokret koji obuhvaća mnoge oblasti – od književnosti, glazbe, kazališta i filma do likovnih umjetnosti i arhitekture – a pokret takva raspona, razumljivo, ne bi bio moguć da nije imao korijena u temeljnoj duhovnoj i društvenoj realnosti svoga povijesnog vremena. Jedan od bitnih činilaca te realnosti jest moderni velegrad, moderni metropolis, taj golemi agregat posvemašnjih energija, mjesto nastanka vrhunskih dostignuća civilizacije i u isti mah njihovih naličja, jednom riječju, mjesto krajnosti veličine i bijede, iz čijih kontrasta i konflikata upravo i bujaju raspoloženja što između ostalog nalaze konkretizaciju i u razini kulture i u ostvarenjima umjetnosti.

Jean-Michel Palmier u knjizi *L'expressionisme et les arts* (Paris 1979) zaista je plastično odslikao tu „mitologiju Berlina“ i „berlinske mitologije“ između 1900. i 1930. pobrojivši gotovo sve ono što je Berlin činilo pozornicom tako intenzivna života u neprekidnim previranjima modernog Babilona. Ne postoji – kaže taj pisac – samo jedan Berlin, nego više Berlinâ, postoji Berlin golemih proleterskih četvrti, Berlin poslovnog građanstva i Berlin aristokratskih naselja, Berlin tegobna rada i Berlin noćne zabave, danciniga i kabareta; Berlin intelektualne boheme i kavana koje su prava središta literarnih kružoka; Berlin popularnih teatarâ Maxa Reinhardta i Piscatora, Berlin masovnih kinematografa; Berlin

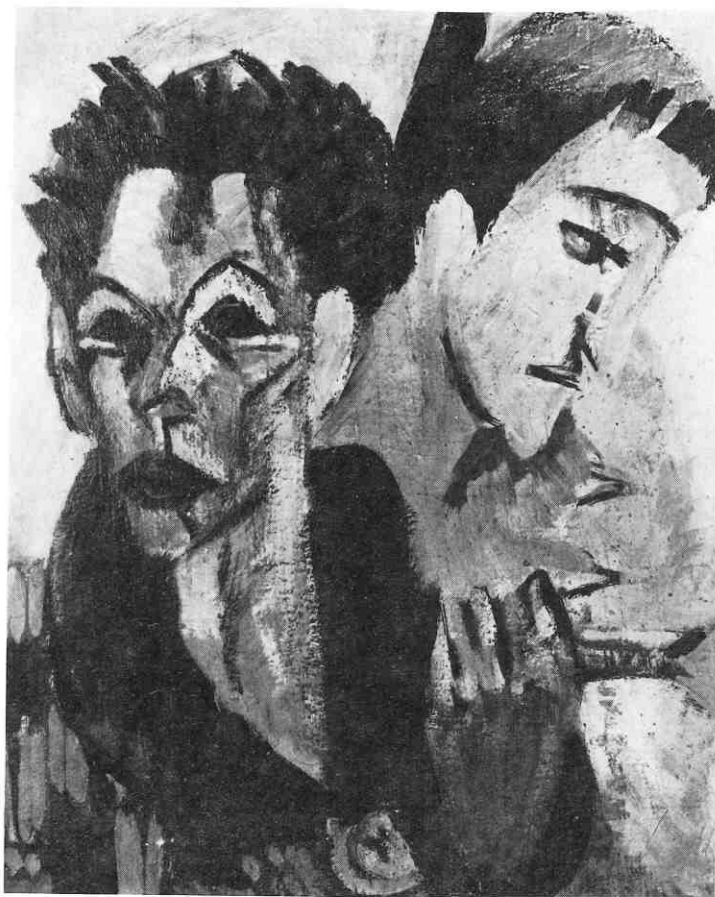


čiji su ne samo urbanistički nego i socijalni simboli Tiergarten i Grünewald, ili promenada Unter den Linden s jedne, a Wedding i Kreuzberg, ili Alexanderplatz kako ga je opisao Alfred Döblin (i kasnije po njegovu romanu ekranizirao Fassbinder) s druge strane. Postoji Berlin kao poprište političke i klasne borbe, Berlin aktivnosti i pogibije Karla Liebknechta i Rose Luxemburg, Berlin Spartakusa i Berlin S.A. odreda, itd; i, da ne duljimo, postoje mnogobrojne nužne komponente koje Berlin čine *toposom* na kojem izrasta ovo središte kulturne i umjetničke avangarde, ključne ne samo u njemačkim nego i u evropskim razmjerima.

U prvoj dekadi Berlin je važno umjetničko središte, u njemu djeluje berlinska Secesija s Liebermannom, Slevoghtom i Corinthom na čelu, ali se ipak prvi prodori novog duha ekspresionizma zbivaju na drugim mjestima: u Dresdenu gdje se okuplja *Most* i u Münchenu gdje se okuplja *Plavi jahač*. U povodu incidenta, izazvanog Liebermannovim odbijanjem da za izlaganje na berlinskoj Secesiji prihvati Noldeove slike, dolazi 1910. na inicijativu jednoga od pripadnika *Mosta*, Maxa Pechsteina, do osnivanja Nove secesije, a to je znak ostalim članovima grupe da potraže mjesto boravka u Berlinu kamo jedan za drugim između 1910. i 1911. stižu Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff i Mueller, a poslije us-

pješne izložbe u Galeriji Gurlitt 1912. oni ulaze u drugu, zapravo „berlinsku” etapu svoga rada. No nije samo dolazak te skupine slikara označio prevagu ekspresionističkog preporoda: taj je preporod nezamisliv bez doprinosa što ga je Herwart Walden dao pokretanjem časopisa i otvaranjem galerije *Der Sturm*, a klimu toga trenutka upotpunjuju još i brojni drugi pristalice s područja likovnih umjetnosti (tu su *Patetičari* Meidner i Steinhardt koji se udružuju još 1912), književnosti, kazališta i uopće načina života u duhu etosa ekspresionističkog „pogleda na svijet”. Berlin, dakle, nije bio prvi centar što je na površinu izbacio mentalitet ekspresionizma, ali zauzvrat nijedno drugo mjesto nije moglo postati tako cjelovitom pozornicom ovog pokreta kao Berlin: jedino je velegrad tolikog potencijala i istodobno tolikih protivrječnosti imao uvjeta izrasti u poprište tako kompleksnoga kulturnog fenomena (dakle više nego samo slikarskog i umjetničkog pravca) kao što je bio fenomen njemačkog ekspresionizma.

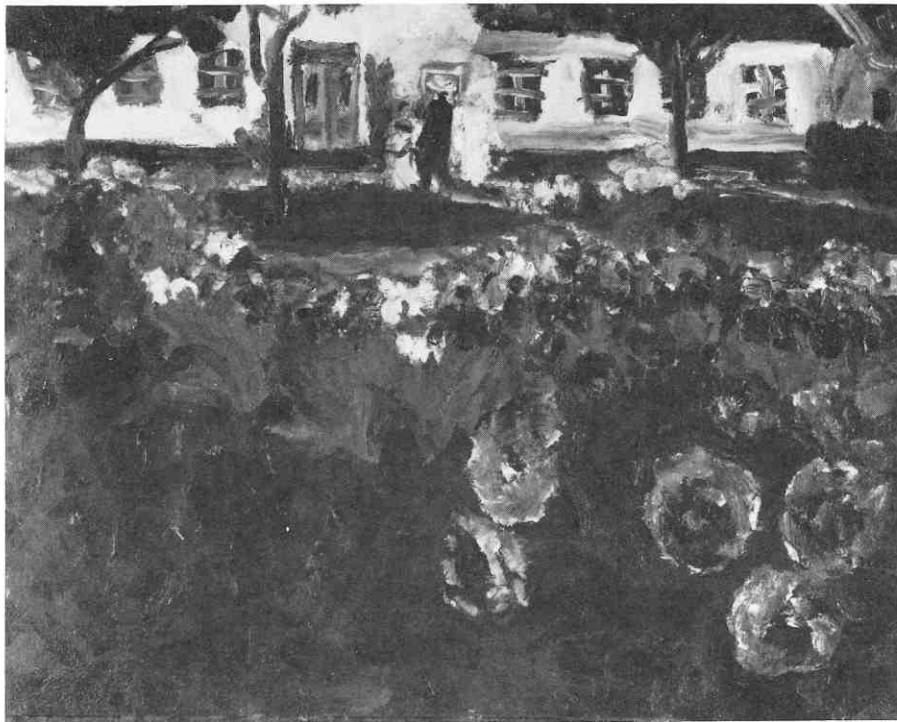
Čak i kada slikaju divlju i nedirnutu prirodu, kad se zanose primitivnim i izvanevropskim kulturama ili kad se služe drevnim zanatskim grafičkim tehnikama, njemački su ekspresionisti ipak eminentno moderni urbani umjetnici, no nijedan od njih nije više od Ernsta Kirchnera bio slikarom



modernog grada, slikarom ambivalentnog osjećanja „mržnje i ljubavi” spram toga modernog grada. „Moderno svjetlo gradova povezano s kretanjem na ulicama daje mi nove poticaje. Svijetom se širi nova ljepota koja nije u pojedinostima predmetnog”, pisao je Kirchner 1931. u svom tekstu *Über Leben und Arbeit*. No ta njegova „nova ljepota” grada daleko je od fascinacije ambijentom ljudske i prometne vreve kakva se zna naći na slikama impresionista (jednog Pissarroa, prije svih), tih užurbanih šetača živopisnim pariskim bulevarima. Dresden, a kasnije Berlin čine doživljajni temelj Kirchnerovih slika: konkretno iskustvo grada, a ne uopćeni odnos prema okolici, vodi umjetnika tome da ulicu vidi kao scenu na kojoj se odvija napregnuto okupljanje i kretanje ljudskog mnoštva. Kirchner zna da je ulica pravo mjesto brzog prolaska i mimoilaženja, a ne mjesto zaustavljanja i susreta, pa odatle i likovi na njegovim slikama među sobom ne saobraćaju, oni uvijek stoje za sebe, a izrazi su njihovih lica maske na kojima se ne raspoznaje nikakva nijansa pojedinačnog raspoloženja. Poslije Baudelairea u pjesništvu, Kirchner je prvi i možda više nego ijedan drugi slikar moderni grad doživio i prikazao kao mjesto „usamljenih u gomili”, no ujedno ga je i prihvatio kao sudbinu kojoj moderni umjetnik ne može umaći: jer, za modernog umjetnika moderni grad ima i svoju uvijek izazovnu i naprosto „otrovnu”

privlačnost, i on ga od tada nadalje više nikada neće napustiti, ma koliko sanjao o mogućnosti, čak i o nužnosti, bijega u obliku postojanja izvan domašaja i navika suvremene civilizacije.

Slikari *Mosta*, drugi nezavisni ekspresionisti (Beckmann, Felixmüller, Freundlich) i pripadnici *Nove stvarnosti* vezani su uz berlinski umjetnički ambijent kraćim ili dužim boravcima, radom i izlaganjem, ali tek manje poznata grupa *Patetičara* (*Die Pathetiker*) – osnovana 1912, a čine ju Ludwig Meidner, Jacob Steinhardt i Richard Jundhur – čini komponentu ekspresionizma rođenu u sâmom Berlinu u godinama neposredno prije prvoga svjetskog rata. Gabriele Heidecker naziva *Patetičare* Meidnera i Steinhardta „konkretnim vizionarima čija se privremena sklonost k ilustrativnom kompenzira sadržajem njihovih vizija, kojih je istinitost historija na jeziv način potvrdila”. Da nije riječ o ekspresionizmu kao formaciji što nadilazi stroge idiome stila, ti bi se umjetnici možda mogli nazvati „malim majstorima”, no patos kojim iznose svoje osjećaje (a toga su patosa očito bili svjesni) čini ih ličnostima koje unatoč granicama formalne naravi imaju dostojno mjesto u moralnoj i socijalnoj pobuni kakvu konotira jezik ekspresionizma. Upravo kao umjetnici najtješnje



vezani uz ambijent Berlina, *Patetičari* su od svih ekspresionista ponajmanje potaknuti „univerzalnim temama“, a sve do pojave *Nove stvarnosti* ponajviše su „socijalni“ (čak i „socijalistički“, o čemu govori ne samo Meidnerovo pripadništvo socijalističkoj partiji, nego i sadržaj njegova proglasa *Svim umjetnicima, pjesnicima i muzičarima* iz 1919). S *Patetičarima* njemački historijski ekspresionizam ulazi u sferu u kojoj eksplicitno moralno opredjeljenje izbija ispred jezičkih i formativnih zahtjeva, i upravo se na tom rubu otvara pitanje utvrđivanja adekvatnih omjera između onoga što je u morfologiji ekspresionizma prvenstveno životno i onoga što je u morfologiji ekspresionizma prvenstveno umjetničko.

Tih razgraničenja nema kad je posrijedi djelo Emila Noldea, slikara koji je do najvišeg stupnja doveo ono karakteristično ekspresionističko sjedinjenje izražajnih poriva umjetnika i same njegove egzistencije. „Boje su titraji kao zvonjava srebrnih zvona i bronzani zvuci, objavljena sreća, strast i ljubav, duša, krv i smrt. Lijepo je kada slikar vođen instinktom može slikati tako sigurno kao što diše, kao što ide...“, pisao je Nolde u sjećanjima na *Godine borbe (Jahre der Kämpfe)* 1934. Jasno je da se umjetnik tako jakog metafizičkog poziva nije mogao trajnije vezati ni uz jednu zajednicu, ni uz jedno mjesto boravka u mnoštvu: samo nakratko bio je članom *Mosta*, a Berlin je više posjećivao nego što je u njemu djelovao. Primjer Noldea često se promatra u relaciji s primjerom Kirchnera, i u suprotnosti mentaliteta tih velikih umjetnika vide se polovi naravi ekspresionizma: dok je Kirchner umjetnik koji osjeća ono što je u ljudskoj sudbini uvjetovano povijesnim vremenom civilizacije, Nolde je umjetnik koji osjeća ono što je u njoj (u toj sudbini) uvjetovano samom

primordijalnom energijom postojanja ili pak onim što je utemeljeno u legendama i mitovima izvanpovijesnog vremena.

Ekspresionizam se javlja u sredini u kojoj živi vagnerovski ideal „sveukupnog umjetničkog djela“, ali se javlja i u vremenu u kojem se ideal sveukupnosti više ne može prenijeti na obveze i djelokrug rada pojedinačnog umjetnika, i stoga je doprinos svakog umjetnika tek jedna komponenta u kompleksu što se označuje *kulturom* ekspresionizma. Ekspresionizam je, dakle, više nego umjetnički pokret ili pokret jedne umjetnosti; postoji – kao što je dobro poznato – ekspresionizam u slikarstvu, skulpturi, grafici, arhitekturi, književnosti, glazbi, kazalištu i filmu ili, možda bolje reći, postoji mnoštvo ekspresionizama što se prelamaju i pretapaju kroz gotovo sve izražajne oblasti. Ako, dakle, u ekspresionizmu ne postoji pojedinačno djelo kao „sveukupno umjetničko djelo“ (a takvo djelo – kao što je nedavno pokazao Harald Szeemann – ne može ni postojati; postoji jedino „težnja ka sveukupnom umjetničkom djelu“, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*), moglo bi se reći da je, zapravo, cijeli ekspresionizam jedno golemo djelo, točnije, djelovanje umjetnosti, i otuda (iz obuhvata toga djelovanja) ekspresionizam je bio kadar bitno obilježiti duh epohe u kojoj je nastajao. Ali nije nastajao samo u epohi (u vremenu), nego ujedno i u ambijentu (u prostoru), a jedan od ključnih ambijenata toga nastajanja jest upravo u isti mah blistav i mračan moderni velegrad kakav je bio Berlin na krajnjem izmaku one još uvijek ponešto sentimentalne slike koju je znao prizvati Walter Benjamin u uspomenama na svoje „berlinsko djetinjstvo oko devetstote“.