

zlatko posavac

ekspresionizam kao problem

1.

Argumentaciji opovrgavanja prigovora *čemu pisati?* odnosno zašto uopće *govoriti* o izložbama i slikama, dakle riječima i pojmovima povjeravati ono što pripada oku, bojama i linijama, dakle onome što treba *vidjeti*, leže u temeljima neke pretpostavke što ih intelektualno-povijesne *razine* 20. stoljeća smatraju apsolviranim. Nije ih dakle ovdje razlagati. Spomenuti je tek da i predobro znamo kako riječi, pa čak i tehnički najsavršenije reprodukcije, ukoliko su namijenjene evociranju izvornika, mogu služiti samo kao informacije i pomoćna sredstva sjećanju, no ne mogu nadomjestiti original, ne kompenziraju „auru” izvornika, ne mogu zamijeniti neposredan vizuelni kontakt s umjetnicima likovnih umjetnosti. Slično, ili jednako, kao što nikakvo prepjevavanje i prepričavanje ne može nadomjestiti slušanje glazbe, „gledanje” opere, drame ili filma. Znamo također da govor i jezik nisu osuđeni biti jedino informacije ili deskripcije, a s druge strane svojom ljepotom i sugestivnošću ne moraju biti, a i nisu, jedino i supraordinirano „umjetnost riječi”. U svim pojavnim oblicima spomenutih aspekata pisanja i govora – ukoliko nisu puko brbljanje, ili, ne zaboravimo, vrlo rasprostranjena funkcija mistifikacije – fosforescira gravitaciono, koheziono, pokretačko svjetlo (ili mrak) svih informacija, komunikacija, iskaza odnosno izraza: *smisao*. Prožimajući sve zbiljske i povijesno relevantne manifestacije svih grana umjetnosti *smisao* nije nužno isto što i *misao*, naročito ne puka diskurzivna *misao*, ali zato *smisao* prožima i *misao*, povezujući tako različita područja. Za ovu priliku presudno – likovnu i verbalnu sferu.

Ne propuštajući temeljni postulat pisanja ili govora da bude informacijom, pa makar u okvirima elementarnih obavještenja i najšturije deskripcije, svagda je nužno zatim poći korak dalje i zahvatiti u područje smisla. Smisaonost pak ne može mimoći procese misaonih tematiziranja izdiferenciranih kompleksa, gdje se tad stvari ukazuju svojim pravim likom – kao problem. A govoriti o problemima, ukazivati na moguće probleme bez kritičke svijesti, naprosto – nema smisla. I tako je krug zatvoren: govoriti o ma kojem umjetničkom kompleksu, a ne tematizirati ga misaono kao problem s maksimalnom kritičkom sviješću, ide – hotice ili nehotice – mimo merituma stvari. Ide u dezinformaciju, ne obavljajući ni elementarnu zadaću da pravim sklopom informacija priredi osvjetljavanje problema, dakle onoga *bitnog* razmatrane sfere. Pretpostavkom je svake kritičke svijesti, pretpostavkom dopiranja do nivoa problema – valjana informacija: dovoljan kvantum relevantnih informacija. Ukoliko je pak riječ još i o povijesnoj perspektivi, utoliko se umnožava „težina” dovoljne informiranosti. Jer tko nije, naročito u mladosti, ne svojom krivicom, bio žrtvom nemani neinformatiranosti, da, upravo uskraćenih informacija ili dezinformacija?! Jer neinformatiranost nije samo subjektivna kategorija. No kad se ozbiljno želi zahvatiti u povijesnu materiju, s iskrenom željom da se ne falsificira povijest koja nam je sudbina, truditi nam se oko pravih informacija i razabiranja problema. Jer povijest nije ni školska knjiga, ni navodno bezazlena lektira „feljtonistike” tjednih visokotiražnih naklada.

Povesti razgovor o ekspresionizmu nije dakle moguće bez *aktiviranja kritičke svijesti*, bez makar i skromne naznake niza pitanja koja otvaraju *povijesne* vizure – jer povijest zaista, odavno znamo, nije samo puka prošlost, nego baš ono što u povijesti po vijesti zaista jest, što znači jest i danas i bit će sutra – dakle vizure u kojima vidimo *ekspresionizam tematiziran kao problem*. Utoliko više što ekspresionizam kao eminentno europska pojava nije mimoišao ni naše strane, posebno dramatično zahvativši Hrvatsku. Autentičnom suvremenosti izrazito se koncentrira u Zagrebu, premda ne mimoilazi ni ostale hrvatske gradove. Na različite načine i u različitoj mjeri javio se u drugim kulturnim središtima na teritoriju južnoslavenskih naroda i narodnosti, ali za pola desetljeća, pa i desetljeće, kasnije. Govoriti dakle općenito i tek o njemačkom ekspresionizmu bilo bi – apstraktno. Govoriti o europskim ili svjetskim fenomenima iz Zagreba postulira relacianiranje tematike spram „vlastite” točke gledišta, spram pojava u Zagrebu, koje nije moguće (ni dopustivo) apstrahirati kao da govorimo iz neke astralne udaljenosti u kojoj se nikoga ne tiče što je s našom poviješću i sudbinom – ovdje. No isto tako ni toliko preokupirani sami sobom da ne bismo ni vidjeli ni razumjeli što se zbiva uokolo – u svijetu.

Slike njemačkog ekspresionizma moguće je, naravno, vidjeti u europskim galerijama i muzejima. U Njemačkoj, zatim u Švicarskoj, no i drugim zemljama staroga kontinenta. Sumarne, sintetske i selektivne izložbe rijetke su, a izložba u Americi što su je organizirali The Solomon R. Guggenheim Museum N. Y. i San Francisco Museum of Modern Art bila je upravo takva rijetkost. Tri stotine i trideset ekponata izlagao je od 14. studenog 1980. do 18. siječnja 1981. Guggenheim Museum u New Yorku, a od 19. veljače do 26. travnja 1981. San Francisco Museum of Modern Art. Izložba nije koncipirana kao uobičajena prezentacija onoga što je u vrijeme njemačkog nacionalsocijalizma bilo kvalificirano kao „entartete Kunst” (izopačena umjetnost), nego kao jedna od mogućih antologijskih verzija ekspresionističke umjetnosti. Premda je veći dio ekponata na izložbi vlasništvo europskih zbirki, znatan broj umjetnina potječe iz američkih kolekcija; dijelom su to upravo kapitalna i svjetski poznata djela. Neće stoga biti bez razloga što je Marijan Matković u svoj putopis *California Zephyr* unio ne tek jučerašnju slutnju kako „nije daleko čas kad će Evropljanin morati putovati na ovaj (tj. novi, američki) kontinent, da bi se upoznao sa svojim slikarstvom”.¹

Koliko znamo, nije bila predviđena nikakva turneja izložbe njemačkog ekspresionizma Europom. Čak ni zavičajnom Njemačkom. Ako je dakle čovjek imao sreću zateći se na putu Amerikom baš u vrijeme izložbe, bila bi neoprostiva pogreška ne vidjeti toliko probranih ekspresionističkih djela odjednom, na okupu. Nekima se takva mogućnost pruža službenim putem ili državnim stipendijama, no prilika ne obvezuje manje ima li čovjek sreću – kao što je slučaj s piscem ovih redaka – kad je putovanje zasluga prijatelja i sret-

nog sticaja okolnosti. Posjetiti, dakle, ili još bolje, vidjeti, ovu reprezentativnu izložbu ne mijenja ništa od temeljnog pravila kako u Njemačkoj valja primarno iskusiti, vidjeti, doživjeti ono što je njemačko, a u Americi američko. Izložba njemačkog ekspresionizma u Americi doduše nije ispunjenje baš spomenutog pravila, no vrijedno ju je i čak nužno bilo vidjeti još i zato što je koncepcijski nesumnjivo načinjena s ambicijom biti reprezentativnom. A osim umjetničkih djela pruža još nešto: poučno je vidjeti oblike kulturne suradnje Amerike i Njemačke na najvišem nivou. Takvi susreti ne moraju biti uvijek samo potemkinska manifestacija, smotra folkloru, spektakl s parolom „glazba ne poznaje granice” ili tamburaški simpozij, nikakav spektakularni ekshibicionizam – nego stanovit zbiljski prinos kulturnoj povijesti.

Znatan broj znamenitih djela, koja poznamo iz knjigâ povijesti umjetnosti, nije se nalazio na izložbi u New Yorku i San Franciscu. Razlog više za tematiziranje problema, pa i, bude li prilike, za dodatno proučavanje „materijala” u europskim galerijama i muzejima, posebice pak za putovanje uzduž i poprijeko Njemačke i, uz mnoge druge stvari u Njemačkoj, proučavanje njemačkog ekspresionizma. Potreba i važnost uvida u kompleksnu problematiku ekspresionizma nije ni prejudiciranje ni preuveličavanje, ni natega. Osim značenja za europsku povijest ekspresionizam je nezaobilazan fenomen moderne kulturne povijesti uopće. Pa budući da su se, što već spomenusmo, paralelno manifestirala i neka naša kretanja u Zagrebu, koja po najvažnijim pojavama – navlastito literarnim – nisu, kako se papagajski ponavlja, tek „odjek”, ili još gore, tek „import”, imperativ je pomnog razgledavanja izložbe, a zatim fiksiranja i razmatranja bar elementarnih problema, bio utoliko jači. Napokon i „pragmatički” razlozi nisu zanemarivi: apsolvirati jedan dobro pripremljen izbor na svjetskoj razini jednostavno je – bequem. Znamo, naravno, kako će Savom proteći još prilično velike količine vode prije no što doživimo iscrpne, kritičke i predrasuda lišene tekstualne i vizuelne informacije, pouzdane selekcije u domaćim sintetskim prikazima likovnih umjetnosti 20. stoljeća. Računati na okolnost da živimo u doba video-rekordera, televizije u boji, visokotiražnih koloriranih tjednika i školovanih ljudi koji poslovno, zvanjem struke ili dokoličarski putuju svijetom, računati dakle na kritičke i dokumentirane informacije, pa čak i o neobično važnim kulturnim događajima, čini se, iz ovih naših agramerskih, svojedobno srednjoeuropskih perspektiva, čistom utopijom. Nadati se pravim uvidima ondje gdje kadgod nedostaju kulturološki elementarne, ali doista nepristrane informacije, i pozivati se na video-rekordere ili color-fotografije, zvuči doista kao vjerovanje u science fiction. Posjetih, dakle, našavši se na početku siječnja 1981. u New Yorku, izložbu njemačkog ekspresionizma u The Solomon Guggenheim Museumu, New York.

Posebno svjetlo na veliku izložbu ekspresionizma u New Yorku i San Franciscu baca još i „slučajna” okolnost da je Frederick S. Wight Art Galery, UCLA (University of California, Los Angeles), upravo od 16. studenog 1980. do 11. siječnja 1981, priredila – vjerojatno po američkom shvaćanju komornu – izložbu pod naslovom *Realism and Expressio-*

¹ MATKOVIĆ, Marijan, *California Zephyr*, San Francisco, proljeće 1964; Forum 1973; citirano prema PSHK, knj. 141, Zagreb 1976, str. 387.

nism in Berlin Art. Izložba je naime dio festivala što ga je grad Berlin posvetio gradu Los Angelesu, u povodu 200-godišnjice osnutka tog američkog megalopolisa. Koncipirana je na zanimljiv način, u dva sloja: jedan su sačinjavali suvremeni umjetnici Berlina, dok je drugi, očito atraktivniji, a bez sumnje i vredniji, bila skupina rafinirano izabranih eksponata berlinskog slikarstva 20-ih godina 20. stoljeća. Selektor i pisac uvodnog eseja, naime, smatra da upravo polarizacija između ekspresije i kritičkog realizma čini još uvijek dvije nedvoumno dominantne karakteristike današnjeg slikarstva u Berlinu². Pa dok je za suvremenu umjetnost zanimljiviji realizam, za umjetnost 20-ih godina zanimljiva je upravo ekspresionistička komponenta kombinirana s kritičkim realizmom i eventualnim priklonima „novoj stvarnosti“.

Ali da ne govorimo „apstraktno“ – tã čak ni ne spominjemo apstraktne umjetnosti! – valja i tu komornu sveučilišnu izložbu komentirati poimenično! Strogo uzevši, od suvremenika vrijedan je spomena s umjetničkog tj. slikarskog stanovišta jedino Klaus Vogelgesang (premda nije riječ o nekim naročitim inovacijama ili otkriću); i možda još Wolfgang Petrick, po svemu sudeći manje inventivan i manje talentiran. Od berlinskih umjetnika 20-ih godina navesti je sva imena, jer u velikoj većini predstavljaju „marke“ prvoga reda u europskim, a dijelom i svjetskim razmjerima: Otto Dix, Conrad Felixmüller, Georg Grosz, Erich Heckel, Werner Heldt, Carl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Jeanne Mammen, Ludwig Meidner, Max Pechstein, Rudolf Schlichter, Karl Schmidt-Rottluff. Dakle, 12 umjetnika, dvanaest autora, zastupanih nešto skromnije spram sedmorice modernih. Od ukupno 77 eksponata na umjetnike iz 20-ih godina otpada 36 djela. Uočljive disproporcije ipak nisu presudne, jer znalcima povijesti umjetnosti kao i ljubiteljima izbor imena – slika iz 20-ih godina – govori dovoljno rječito. Govore uvrštena kao i neuvrštena imena.

Slijedimo li logiku profiliranja ekspresionizma kao signuma epohe, a ujedno i kao određene orijentacije u optimalnim rasponima divergencija, no još više s amplitudama vrijednosnih dometa u okvirima povijesti kao apsolutne nam već planetarne sudbine, one koja determinira i koja je determinirana zapadnoeuropskom kulturom, tada je još zanimljivije potpuno nabrojiti slikare na velikoj izložbi ekspresionizma u New Yorku i San Franciscu. I tu su, naravno, indikativna podjednako uvrštena kao i neuvrštena imena. Za pojedina djela to se ne može tvrditi jednako, jer su okolnosti praktične naravi (posudba, transport, osiguranje, itd.) „jači“ faktor koji kadgod odlučuje i suprotno volji priređivača ili organizatora. Ipak, svakako izbor ima stanovitu intonaciju, što ne bi valjalo poricati, kao što se ne može poricati da izložba o kojoj govorimo ima reprezentativan karakter. Nije to nimalo usputna ili drugorazredna izložba, jer očito predstavlja napor unošenja više reda, mira i svjetla u povijest umjetnosti 20. stoljeća, ne bježeći od odgovornosti da bude precizna i sa što je manje moguće promašaja u stilskom, orijentacijskom, povijesnoepohalnom, no i vrijednosnom pogledu.

2

Roters, Eberhard, *Realism and Expressionism in Berlin Art*, Introduction, katalog izložbe, Los Angeles 1980-1981, str. 7.

Izložena su djela osamnaestoro (18) njemačkih slikara. Imena spominjemo redoslijedom kojim su na kraju kataloga navedene biografije umjetnika: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlf, Emil Nolde (po rođenju Emil Hansen!), Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Mueller, Franz Marc, Vasily Kandinsky, Aleksej Jawlensky, Oskar Kokoschka, Lyonel Feininger, Ludwig Meidner, Jacob Steinhardt, Georg Grosz, Otto Dix i Max Beckmann.

Nije naodmet spomenuti da su paralelno s izložbom održana predavanja njemačkih i američkih specijalista različitih preokupacija, da su svaki tjedan subotom i nedjeljom prikazivana dva dokumentarna filmska programa: prvi *Kaiser, Bürger und Genossen* (85 min.), pa drugi, koji su sačinjavali ovi naslovi: *The Expressionist Revolt, Franz Marc, Die Brücke, Paula Modersohn-Becker i Emil Nolde*; zatim da su prikazivana klasična djela filmske umjetnosti epohe i stila njemačkog ekspresionizma: *Kabinet dra Caligarija* (1919), *Golem* (1920) i *Nosferatu*, komparativno u dvije verzije, od kojih je prvu režirao F. W. Murnau (1922) a druga W. Herzog (1979). Održana su i dva koncerta: *Pierrot Lunaire* A. Schönberga i *Piano Sonata Opus 1* Albana Berga.

Taksativno nabranje imena i popratnih manifestacija nije ovdje zbog pedanterije ili jednostranog poimanja znanstvene akribije, nego s posve određenih nakana. Već je upozoreno da uža selekcija imena znalcima nije (kako se u nas obično misli) nešto „subjektivno“, jer subjektivnost na žalost najvećma u praksi znači: slučajno i neobrazloženo. S druge strane, popratne manifestacije pokazuju kako pojave „stila“ ni u moderno doba nisu izolirani fenomeni, kako se pojedine grane umjetnosti ne mogu zbiljski međusobno izolirati; čak ni kao umjetnost, a još manje kao kulturnopovijesna, i duhovna i realna životna zbilja. Pa dok je metodološki dopustivo u istraživačke, reprezentativne i prezentativne svrhe za izložbu izdvojiti samo slikarstvo, dodavši dakako akvarele i pasteles, te akcentirano – i opet s razlogom – izdvajanjem posebice upozoriti na grafiku, dotle će ostati nejasno kako pri ovako ambiciozno zamišljenom interpretativno-historiografsko-izlagačkom podvigu nedostaju barem elementarne (dokumentarne) naznake s područja skulpture³ i zaista osebniji, rijetki utopijski pokušaji na polju arhitekture. Potpuno je izostala, također ni u najopćenitijim tragovima oertana – umjetnost riječi: poezija, proza, no nadasve još drama, dakle sfera kazališne umjetnosti. Ako je igdje, naime, prodor i zamah ekspresionizma bio snažan, i ujedno snažno povezan upravo s likovnom umjetnošću, i obratno, likovne umjetnosti s nekim drugim područjem, onda je to bilo upravo u sprezi s književnošću. Povezanost je višestruka i čak doslovna: ima umjetnika koji u istoj osobi utjelovljuju slikara i pisca, pa je malo slikara ekspresionista koji se nisu latili pera.

3

Znatno poslije nastanka ovog rukopisa, a prije njegova objavljivanja, održane su u Americi i Europi specijalističke izložbe s temom *Njemačka ekspresionistička skulptura*, najprije u Los Angelesu na svršetku 1983. i početku 1984. (do 22.1) a zatim u Europi, tj. Kölnu, od 4. IV do 17. VI 1984. Dakako, popraćene stručnim tekstovima i katalogom.

Svejedno u kojem opsegu, s kolikim uspjehom i u kojoj književnoj „vrsti”. Najčešće je u istoj osobi osim slikarstva na djelu bila lirika – ili – kritika i polemika. Nije riječ o tome da postoji insuficijencija književnopovijesne izdiferenciranosti literarnog ekspresionizma. Naprotiv. Uzme li se k tome da kod velikih međunarodnih, svjetskih manifestacija ne dolaze u obzir kao seriozna opravdanja tzv. „jezične barijere”, pitanje je koje traži odgovor. Opsežan katalog s većinom reproduciranih djela, u quart-formatu na 336 stranica, dvojezičan je, kako se moglo i očekivati: popratni su tekstovi objavljeni njemačkim i engleskim jezikom⁴. No pravi bi naslov izložbi smio biti: *Neki aspekti njemačkog ekspresionističkog slikarstva*.

Moguće načelne primjedbe ne umanjuju stručnu strogost izložbe. Likovnim interesima pažljivo, nenametljivo vođena intencija izbora ublažila je, i donekle zapravo umekšala, otupila buntovno-udarnu snagu ekspresionizma. Selekcija istančanog senzibiliteta pretežno se kreće u granicama povijesnog likovnog revolucioniranja izražajnih sredstava. Reći „u granicama formalnog” bilo bi pretjerana simplifikacija. Estetički pouzdanog ukusa taj izbor ne artikulira dovoljno pregnantno neizbrisiva upletanja ekspresionizma u povijesnu sudbinu Europe; ne izbjegavajući, ali samo „diskretno” fiksirajući jake socijalno-političke komponente.

Čisto likovni aspekt izložbene koncepcije ne mora biti, kao što i nije bio, u protivštini sa izdiferenciranim, jasnim standardnim poimanjem povijesti umjetnosti, po kojem se mogu „ekspresionistima nazvati samo oni slikari koji su sebi postavili kao glavni cilj preoblikovanjem (Verformung) vidljive zazbiljnosti (stvarnosti, Wirklichkeit) na drastičan način prikazati svoje ideje ili osjećaje slikovno (likovno, bildlich). Umjetnici, koji pri tom deformiranju imaju primarno estetičke razloge, ne broje se dakle kao ekspresionisti”⁵. Time je, naime, jasno teorijski, načelno-kritički povučena granica prema fauvizmu i najvećem dijelu postimpresionizma – s uvažavanjem iznimaka. Izložba je sastavljena doista od ekspresionističkih djela. Nije skalupljena zbrda-zdola. Malo je djela za koja bi se s punim opravdanjem reklo da ne pripadaju izložbi. „O kakvoj vrsnoći je riječ” – uskliknut će poneki od naših mudrijaša – „pa izložba je po naslovu ekspresionizam, dakle...” Ali stvar nije, poznato je, tako jednostavna. Nije ni laka. Nama relevantan primjer: na nedavnoj izložbi *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo* (Zagreb, 3. travnja do

4. svibnja 1980) našlo se najmanje polovica od ukupno 236 eksponata koji ni datumom postanka, ni formalno-stilskim, a još manje kojim drugim odrednicama ne pripadaju ekspresionizmu. Naša izložba bijaše vrijedna i korisna, zanimljiva i poučna, tek što ne dobismo profil ekspresionizma hrvatskog slikarstva. Kritičko-historiografska izolacija spram ostalih područja likovne umjetnosti, pa onda spram ekspresionističkih pojava u ostalim umjetnostima, pokazala se, na nesreću, fatalno insuficijentnom: nije to bila tek zbog metodičke obazrivosti, nego realno i doslovce.

Tvrđnja, kako je na izložbi njemačkog ekspresionizma broj djela što ih ne bismo smatrali ekspresionističkim bio tolerantno zanemariv, ne isključuje obratno pitanje: zašto nisu bila uvrštena neka doista važna, znamenita i reprezentativna imena? Propust? Slučajnost? Teško je vjerovati! Popis imena svakome daje pravo nagađanja; pravo ekspertize. Ali dogodi se i pedantnim Nijemcima i ležernim, ali knjigovodstveno savjesnim Amerikancima ono što bi više pristajalo našem „šlamperaju”: na sedmoj stranici kataloga nalazi se popis *Artists in the Exhibition* i na četvrtome mjestu liste ime kipara, slikara i književnika Ernsta Barlacha, kojega nema na kraju knjige među biografijama umjetnika. Od predviđenih devetnaest našlo se zapravo na izložbi osamnaest umjetnika, dok je Barlach, nazočan samo s grafikom, čini se, „umetnut” naknadno.

Dobro! Barlach je vidljivo tako reći eliminiran. Ostade postrance. Tä pretežno je bio kipar, i to može biti dovoljnim razlogom. Bojati se samo da nema nekih drugih, neugodnih argumenata iz kojih bi osim tipologije djela možda moglo potjecati mnoge tragične biografije ekspresionista ili standardno tužan završetak Barlachove biografije: „Umro je 1938. u Rostoku, sasvim izolovan”⁶. Ostajući, međutim, načelno što je moguće više u autentično estetičkim, umjetničkim, koordinatama, za svakog upućenijeg ljubitelja slikarstva neizbježno se nameće pitanje: a gdje je August Macke? Zar taj Rheinländer, iz najužega kruga „Der Blaue Reiter”, osobni prijatelj Franza Marca, može ostati nevršten u ova-ko grandiozno koncipiranu izložbu? Možda znamo premalo pojedinosti njegova života koje bi nam možda objasnile tu čudnu, neugodnu činjenicu. Kao posebnog imena nema ga ni u ovdje citiranom Joseph-Emile Muellerovu *Lexikon des Expressionismus*, dok ga Karin Thomas spominje u poznatoj knjizi *Bis heute*⁷, a također i u malom njenom priručniku-*Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*⁸. Uvrštavanje očito smatra kao samorazumljivo. Pisac pregleda *Geschichte der deutschen Malerei in 20. Jahrhundert*, Paul Vogt, ne može ga ne uvrstiti u krug „Plavog jahača”; okoliša

4 Opisani katalog nosi oznaku: Published by The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1980. ISBN: 0-89207-024-2, Library of Congress Card Catalogue Number 80-67038. English translation 1980 by Joachim Neugroschel – što znači da su izvorni tekstovi pisani njemačkim jezikom, premda je njemačka verzija otisnuta u dodatku (supplement): katalog je namijenjen američkoj publici. *Predgovor* doduše spominje za San Francisco „koordinacionu edukativnu komponentu izložbe uključujući predavanja, filmove, glazbu i teatar”, ali kazališnih i književnih priredaba nema standardni prospekt izložbe.

5 MUELLER Joseph-Emile, *Lexikon des Expressionismus*, Du Mont Kunst-Taschenbücher No 13, Köln 1974, str. 6; s francuskog preveli Herbert Schuldt i Karl Gutbatd (naslov originala: *L'expressionisme*), Paris 1972.

6 KONSTANTINOVIĆ, dr Zoran, *Ekspresionizam*, Obod, Cetinje 1967, str. 172.

7 THOMAS, Karin, *Bis heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1971.

8 THOMAS Karin, *Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Von Anti-Kunst bis Zero, DuMont Kunst-Taschenbücher, Köln 1973.

nazvati ga ekspresionistom i upozorava na momente njegova suprotstavljanja načinu izražavanja murnaueske grupe⁹. Macke čak doslovce kaže u jednom pismu od 13. 10. 1913: „Moji se pogledi razlikuju od onih Kandinskog i Marca. Osjećam se odgovornim sam za sebe.”¹⁰ Da ironija bude veća, Vogt je autor jednoga od popratnih tekstova u katalogu američke izložbe, a na ovitku pozamašnog sveska njegove *Povijesti* reproduciran je upravo Mackeov atraktivan *Krajolik s mora* iz 1914.

Zašto dakle toga mladog talentiranog nesretnog slikara Mackea nema u katalogu ove izložbe pomalo ekskluzivnog izbora? Jesu li tome krivi njegovi fenomenalni akvareli iz Tunisa ili tragična „logika sudbine”, koja ga u svjetskom ratu, odmah 1914, među prvima šalje na odstrijel, kao našeg Ferda Ćusa ili Frana Galovića!? Na Zapadu ništa novo: Macke je pao 26. rujna 1914, Zagrepčanin Ferdo Ćus 12. listopada, i Fran Galović, jedan od začetnika hrvatskoga književnog ekspresionizma, 26. listopada 1914¹¹. Preseliše se u vječnost iste godine kad i Gustav Matoš, živeći samo godinu dana više od hrvatskoga najznačajnijeg slikara s početka 20. stoljeća Miroslava Kraljevića. Ili Mackea prati nesreća izostavljanja na pravome mjestu, kao što je u nas – gotovo bismo rekli na svim područjima intelektualnog života – „narodni običaj”? Ili, kao što je primjerice slučaj s ekspresionističkom fazom Vanke ili kritičko-teorijskim deklariranjem za ekspresionizam Lava Grúna? Neizbježno je, čini se, uspostavljane relacija. Korespondentni problemi kod kuće i u svijetu, tužna istina o parcijalnoj apsolutnoj suvremenosti. Američka je izložba bila velik doživljaj, no i poluga koja osim svjetskih pokreće i naše ovdašnje probleme.

Jedna od najautentičnijih manifestacija hrvatskoga slikarskog ekspresionizma nesumnjivo su akvareli rane faze Maksimilijana Vanke, koji se na izložbi „Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo” među rijetkima našao samo s jednom slikom, a u katalog uvršten (vjerojatno naknadno) bez ijedne reprodukcije. Sustavno se također izostavlja Grún-Gorenčević kao jedan od ranih eksplicitnih zagovornika, teoretičara i kritičara ekspresionizma, dok se do apsurdna ponavljaju neka imena i naslovi, ne zna se zapravo zašto, i dok obilna literatura o našem i likovnom i književnom ekspresionizmu ni približno nije sumirana i – konzumirana¹². Gorenčević je naime 1918. pisao: „Mogućnosti razvitka, da, nužnost razvitka naše umjetnosti leži dakle upravo u prevladavanju impresio-

9

VOGT, Paul, *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1972.

10

VOGT, Paul, *Der Blaue Reiter*, DuMont Kunst-Taschenbücher, Bd 47, Seite 98.

11

Za kvalifikaciju razmeda Moderne (Jugendstila, secesije) i ekspresionizma u djelu Frana Galovića vidjeti Zlatko POSAVAC, *O izgubljenosti bez povratka*, „15 dana”, Zagreb XVII/1974, broj 8. Šime VUČETIĆ također smatra kako je dijelom svojih kreacija Galović „uvod u naš ekspresionizam i međuratni modernizam...” (PSHK, Zagreb 1969, knj. 84, str. 136), s pravom upozoravajući na radove M. Solara kao „jednog od prvih modernih Galovićevih kritičara” (primarno u njegovoj doktorskoj disertaciji).

nizma, u negaciji ovih utjecaja, koji su kao umjetnička ekspresija svojom biti strana mladom, novom čovjeku nastupajućeg stoljeća. Upravo u ovom pogledu je Maksimilijan Vanka, koji je od proljetno-salonaških ljudi mramorkom prešućen, ipak najznačajniji umjetnik naše sadašnjosti... Umjetnost Maksimilijana Vanke znači nadmašivanje, premašivanje impresionizma, znači budućnošću bremenitu manifestaciju (očitovanje, Bekenntnis) spram posljednjih pojava Naturalizma.”¹³ Na koje slike konkretno Gorenčević misli, valjalo bi tek istražiti, ali tako mladome čovjeku moramo oprostiti poneku nepreciznost, kakvih su sebi dopuštala u tom pogledu, vidjet ćemo, velika svjetska imena ne trepnuvši okom. Bila bi naime zanimljiva ekspertiza kolikim se dijelom Gorenčevićeve izjave odnose na majstorske Vankine rane akvarele, seriju hrvatskih pejzaža iz 1915, a koliko na kasnije dekorativne kompozicije. Gorenčević je, ne zaboravimo, već 1917, u prvim svojim tekstovima, u članku pod naslovom *Svjetski rat i renesansa hrvatske umjetnosti*, pisao: „Naši izvodi o nacionalnim ekspresionističkim elementima u modernoj umjetnosti ne ostaju bez potvrde u najmlađoj hrvatskoj umjetnosti. A to su znaci ozdravljenja. Ivan Meštrović, Maksimilian Vanka i Jerolim Miše. Ova tri umjetnika sačinjavaju hrvatsku modernu. Tri rješenja hrvatskog problema.”¹⁴

Ne treba uzeti bez kritičnosti sve ono što govori Gorenčević, ali također nije uputno prešutjeti baš s v e činjenice. Jer – spram čega je onda usmjerena kritičnost? Predstoji, naime, tek precizno ustanoviti što je od ovdje spomenutog J. Mišea doista pravi povijesno autentični ekspresionizam, a što nije; što je od ovdje nespomenutog Oskara Hermana doista ek-

12

Riječ je o velikom broju studija na temu o književnom i likovnom ekspresionizmu u velikom rasponu od prvih prikaza Ljubomira Marakovića do knjige Nikole Ivanišina *Tradicija-Eksperiment-Avanguardia* (Split 1975). Simptomatična je također „diskretna” suzdržljivost prema studijama npr. Ante FRANIĆA, *Pristup problemu autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*, Radovi Zavoda za slavensku filologiju. Zagreb 1968, sv. X. str. 181–193, ili Josipa VRANČIĆA, *Pristupna razmatranja o ekspresionizmu u hrvatskoj umjetnosti*, Radovi Filozofskog fakulteta, Zadar 1971-1972, god. X, knj. 10. – Stanovite jednostranosti, a možda i neke manje uspješno argumentirane (ili deducirane) teze netom spomenutih (a onda i ovdje nespomenutih) tekstova, ne vode u prvi mah direktnoj prihvatljivosti, ali pripadaju onoj vrsti pokušaja gdje su i moguće zablude korisnije od opreznog ponavljanja zaobljenih istina i – ne zavaravajmo se – neistina... Za studijski pristup nerazdruživosti autentičnog likovnog i književnog ekspresionizma u domaćim razmjerima s osloncem na modernu stručnu literaturu informativno valja spomenuti knjigu Nikole Ivanišina zbog rasprave koja naslovom apostrofirira problem: *Optička nijansa hrvatskog lirskog ekspresionizma*, prvi put Croatica, Zagreb III/1972, br. 3. – O čisto likovnom aspektu nakon prilično davnog završetka ovdje objavljene studije u povodu newyorške izložbe autor je objavio esej *Na pragu ekspresionizma, o mjestu M. Kraljevića u povijesti moderne umjetnosti*, „15 dana”, Zagreb XXVII/1983, broj 7.

13

GORENČEVIĆ, Ijko (=Lav GRÜN 1896–1924), *Die Entwicklungsmöglichkeiten der kroatischen Kunst*, Die Drau, Osijek 1918, broj 45 (9020), Samstag 23. februar 1918. str. 4.

14

GORENČEVIĆ, Ijko, *Die Weltkrieg und die Renaissance der kroatischen Kunst*, Die Drau, Osijek 1917, broj 120, str. 3-4.

spresionizam, povijesno autentičan, jer povijesno autentičan ekspresionizam nije cijeli Hermanov opus, kao što Meštrovićev *Zdenac života* u Zagrebu nema s ekspresionizmom nikakvih zajedničkih nazivnika, makar to tvrdi naša likovna enciklopedija pod natuknicom *Ekspresionizam* (svezak 2, na str. 189, anno Domini 1962). Naša Likovna enciklopedija, uz *Ekspresionizam u Hrvatskoj* (sv. 2), ne navodi, na žalost, nikakvu literaturu. Ni jednog jedinog naslova! Da kojim slučajem Krleža nije napisao nekrolog rano preminulom Gorenčeviću, danas bismo jedva i znali da postoji Lav Grün. O njemu je u *Davnim danima* Krleža zapisao: „...Lav Grün bio se isto tako zapalio na onoj našoj bengalskoj vatri jugoizlazja, međutim, vatromet se ispraskao; danas je ova garden-party prilično pokisla.”¹⁶ Krležine riječi aludiraju prvenstveno na razočaranje nacionalista monarhističkom Jugoslavijom, no tiču se i kretanja u sferi umjetnosti. Naravno, ne valja naše domaće prljavo rublje bukvalno miješati s onim velikog svijeta. Sve je to samo nekoliko usputnih, što važnih, što možda nevažnih, asocijacija ili paralela o stavljanju u drugi plan – o izostavljanju, da ne kažemo „zlostavljanju”. Neke situacije u svjetskim razmjerima nukaju nas na primisli o domaćim prilikama, što dakako ne daje odmah pravo za obratne projekcije.

Nema, dakle, isto tako, u svjetskim razmjerima objašnjenja zašto je izostavljen Macke, ali znamo da je tako, izostavljanjem, teško stvarati koliko-toliko vjerne, istinite predodžbe o povijesti umjetnosti, a još manje konzekventne vrijednosne prosudbe. Neuvjerljivo je pretpostaviti kako u New Yorku priređivači velike izložbe njemačkog ekspresionističkog slikarstva nisu znali za izložbu (i publikaciju!) pod naslovom *August Macke und Rheinische Expressionisten aus dem städtischen Kunstmuseum Bonn*, koja je dvije godine prije, na svršetku 1978. i na početku 1979, održana u Bonnu. Riječ je, naime, o evociranju izložbe iz 1913, umjetnikâ koji su sami sebe smatrali ekspresionistima¹⁷. O Mackeu nam je stoga zaključiti: premalo znamo da bismo dali decideran odgovor kao obrazloženje, no „previše” da bismo previdjeli nekoliko elementarnih stvari. Macke možda i nije sam po sebi toliko izolirano eksponiran, jer veliko klupko neće razmrsiti jedno ime. Još manje možemo mi mali rješavati sporove u velikom svijetu. Ali, sve je to poučno!

Kad se već spotaknemo o znanje, posebice o poznavanje biografija, pripomenuti je barem usput neke male stvari koje nisu zanimljive i presudne za veliki svijet i njegovu povijest umjetnosti, ali nisu indiferentne za nas i naše mjesto u svijetu.

15
KRLEŽA, Miroslav, *U spomen Láva Grüna*, Književna Republika 1924-1925, knj. I, broj 2, str. 110-112. – Pripomenuti je da Grgo GARMULIN Gorenčevića smatra – kritičarem ekspresionizma.

16
KRLEŽA, Miroslav, *Davni dani* 1914-1921, SD, 1956, sv. XI-XII, str. 245.

17
Pod naslovom *August Macke und Rheinische Expressionisten aus städtischen Kunstmuseum Bonn* održana je izložba od 15. XII 1978. do 18. II 1979. Pod istim naslovom katalog – Hanover 1979. Pisac razmatranja *Ekspresionizam kao problem* nije vidio navedenu izložbu.

tu; kad se o nama ionako ništa ne zna – kao da i ne postoji mo! – a ono što se zna malo je ili ništa, iskrivljeno, pogrešno i u najviše slučajeva ne baš ugodno. Ne bi naime bilo nezanimljivo znati što u biografiji Karla Schmidt-Rottluffa, kako je prezentira newyorški katalog, znači rečenica da Schmidt-Rottluff nakon izložbe u Kölnu, gdje upoznaje Feiningera, poduzima „studijska putovanja u Italiju, Pariz, Dalmaciju i Ticino”¹⁸. Svakog bismo učenika ukorili zbog takvog nizanja geografskih pojmova, ukorili za intelektualni nered u kojem neupućeni doista ne zna je li Dalmacija grad ili država ili što drugo. Ali, čini se, autori su bili dosljedni, jer Otto Mueller, nakon što je 1919. prihvatio profesuru na Breslauskov akademiji (Wrocław, Vratislavia!), putuje „u Dalmaciju, Mađarsku, Rumunjsku i Bugarsku”¹⁹. Interesantna konzekventnost.

Uz ostale manje ili više važne stvari, zanimljivo je za nas što su i koliko ti ljudi slikali u našim krajevima. Pretpostaviti je čak i obilniju produkciju, ako je boravak trajao dulje vrijeme. Što su vidjeli u našim stranama, kako su slikali naš krajolik i možda ljude u Dalmaciji, barem je toliko interesantno koliko i stupidno deklamiranje što je o našem desetercu mislio Goethe, što braća Grimm, što Prosper Merimée i tako dalje, da ne navodimo sve ostale slične delikatese. Naša *Likovna enciklopedija* ne spominje je li Schmidt-Rottluff bio u našoj zemlji, a Otto Mueller nije obrađen kao posebno ime. Njih dvojice nema ni u „našem” popisu „Entartete Kunst” (*Likovna enciklopedija*, sv. 2, str. 219), iako je barem za Schmidt-Rottluffa to i u nas evidentno prema Enciklopediji sv. 4, str. 181. Na „našem” popisu nalaze se i ovdje spominjani Barlach i Macke, ispušteni u američkoj izložbi!

Ako je bilanca studijskih boravaka njemačkih slikara ekspresionista u našoj zemlji bila negativna, nije nevažno znati ni takve pojedinosti. Na newyorškoj izložbi primjerice nije bila slika Emila Noldea, *Slovenci*, 1911, što je znamo kao relativno čestu reprodukciju.²⁰ Je li doista riječ o Slovincima na ovoj slici njemačkog sjevernjaka, koji je između ostalog bio u Münchenu, St. Gallenu i Parizu, ili je pak riječ o tiskarskoj pogreški, dakle *Slowenen*? Pouzdano, nadalje, znamo da Lyonel Feininger ima jedno ulje na platnu iz 1934, dakle iz postekspresionističkog razdoblja, pod naslovom *Dalmatia*²¹. Njegov pak put u naše krajeve ne bilježi ni naša

18
Katalog *Expresionism, A German Intuition 1905-1920*, New York 1980, str. 299.

19
bp. cit.

20
NOLDE, Emil, *Slowenen*, 1911, slika se nalazi u Stiftung Ada und Emil Nolde, Seebüll; reproducirana u knjizi Joseph-Emile MUELLER, *Lexikon des Expressionismus, DuMont Kunst-Taschenbücher, Bd 13, Köln 1974, str. 105.* – *Takoder Gottfried LINDEMANN i Hermann BOEHRHOFF, Lexikon der Kunststile*, 2, Rowohlt 1971, str. 280.

21
FEININGER, Lyonel, *Dalmatia*, 1934, ulje na platnu, reprodukcija u boji pod brojem 156, str. 43 u knjizi Eberhard ROTERS, *Painters of the Bauhaus*, Praeger Publishers, New York – Washington, Second printed 1969 (copyright 1965).

Likovna enciklopedija, a ni katalog američke izložbe. Dodamo li svemu tome da je većina slikara ekspresionista djelomično školovana u Münchenu, ili su barem bili u življem kontaktu s tim gradom, a da su neki od njih baš neposredno bili učenici Ažbea, ili kojega drugog za naše studente u Münchenu zanimljivog profesora, tad neće biti apsurdno potaknuti na konkretnija istraživanja osobnih veza naših slikara s njemačkim ekspresionistima, da bi se točnije vidjelo što je bio zaista utjecaj Pariza, što Münchena, što Francuske, što Njemačke, što Rusije i čak Amerike na međuratno razdoblje hrvatske umjetnosti. Da je po svemu sudeći bilo tih ili barem nekih posrednih osobnih veza, svjedoči npr. činjenica da je poznatu nam *Tilla Durieux*, koja je stanovala na zagrebačkom Gornjem gradu, 1910. portretirao Oskar Kokoschka. Portret je bio u New Yorku i San Franciscu izložen pod brojem 276. Vjerojatno je malen i ekskluzivan broj ljudi koji su promatrajući lik te očito zanimljive žene znali da je živjela u Zagrebu i da su je osim Kokoschke portretirali Franz Stuck i Ernst Barlach²².

O njemačkom je utjecaju riječ i u hrvatskoj književnosti, a bit će ga očito i u likovnoj umjetnosti; no što je konkretno bilo s utjecajem i bez njega, osim rijetkih časnih iznimaka izjave se historiografa uglavnom ugibaju svemu konkretnom i određenijem. Dosad se bar zna kakva-takva, uostalom vrlo jednostrana i ne baš točna, verzija utjecaja Münchena i Beča na hrvatsku Modernu, pa niti se pomičemo s tog stereotipnog šturog općeg mjesta „konstatacije činjenica”, dakako samo parcijalnih, niti nailazimo na hrabrije, ali zato argumentirane, kompleksnije i povijesno suvisle zahvate s pomakom u međuratne godine. Bit će nam očito potreban svojevrsan historiografski Columbo i dosta hrabrih intelektualnih moreplovaca za taj kratak, ali pustolovni vremeplov; i više mudre sreće za složnu momčad, no i za osamljene smionije tragače.

Zacijelo bi naivno bilo pomišljati da bi „natezanja” o tome što je s Barlachom i je li Macke uvršten u ovu izložbu ili u onu knjigu mogla biti središnje mjesto historiografskog i estetskog problema ekspresionizma. Mogu li takva pitanja uopće biti problem osim u odnosu spram autora koji su apostrofirani? Zar će se fizionomija ekspresionizma izmijeniti ako doznamo gdje je i kada slavni crtač stripova, Lyonel Feininger, istaknuto ime svjetskog slikarstva 20. stoljeća, slikao Dalmaciju? – Premda ne bi naodmet bilo vidjeti slike s puta po našim krajevima i Feiningera i Muellera i Shmidt-Rottluffa! Sve su to, međutim, samo indicije, koje pomažu razabrati cjelinu.

Na kraju krajeva nije svejedno citiramo li Gorenčevića iz 1917. ili iz 1920. i 1921. Jer ako pitamo što su i kako slikali

njemački ekspresionisti, valja to pitati također i za naše. Raspravljamo li tko bi trebalo da bude uvršten (ili ne) među njemačke ekspresioniste, valja nam kriterije „pripadnosti” ekspresionizmu znati i kod nas. Nije svejedno tko doista jest u Hrvatskoj povijesno autentičan ekspresionist, a tko nije! – jer samo „pravi” prvi val može biti otkrivač, iskušivač *novih* putova, dakle s pravom, u najširem i najboljem smislu, avantgarda – na poljima svih grana umjetnosti. Tko je dakle izvoran, a tko se povodi za modom, kolonijalnim importom? Tko pak iznalazi ili usvaja nove oblike jer je shvatio imperativ suvremenosti, puls povijesti? Je li to za nas bilo prije ili poslije 1916. – što je za Europu kasni datum ako je riječ o ekspresionizmu!? Gdje može biti riječ o direktnom, a gdje o indirektnom utjecaju? Gdje pak o izvornoj logici stvaralaštva i autentičnog povijesnog razvitka? I napokon, koja od slika *jest* pripadala stilu, pravcu, struji, grupi, pokretu i epohi, vremenu ekspresionizma!? U preciznom intelektualnom zahvatu i seizmografskom senzibilitetu, dakle i u pouzdanoj intuiciji određivanja što jest a što nije likovni ekspresionizam, leži naprijed spomenuta „normalna” pojava da na američkoj izložbi gotovo i nije bilo djela koje nije ekspresionističko. To još ne znači sve što je potrebno za povijesnu valorizaciju, ali je već mnogo.

2.

Evidentno je da su u temeljima zbnjujućih „pojednosti” „oko” ekspresionizma neriješeni problemi općenitije prirode. Sažmemo li teškoće razaberive u određenijoj determinaciji, tad se one koncentriraju oko tri glavna problemska žarišta. Prvo: načelno pozitivan ili negativan odnos prema fenomenu ekspresionizma kao takvog; drugo: neujednačen odnos načelnog i vrijednosnog pristupa različitim fazama u razvitku i samoj pojavi ekspresionizma; te napokon, treće, temeljeno na prva dva momenta: problem periodizacije; problem, što se mnogima čini „sterilnim formalizmom”, ali je to nešto mnogo presudnije od pukog sredstva „snalaženja”, ili, još gore, znanstvenog zanovijetanja. Napokon, nužno je barem dotaknuti problem karakterizacije ne odrekavši se ocjena i konkretne kvalifikacije.

S obzirom na apostrofiranje problema periodizacije korisno je odmah, prije upuštanja u konkretno razmatranje, radi otklanjanja nesporazuma, formulirati neka načelna stajališta. Valja, naime, energično inzistirati na tezi: periodizacija može biti metoda sistematizacije, ali nije samo sistematska, nego i heuristička metoda. Inkludira, postulira uvid u strukturu i rad povijesnosti. Periodizacija je tijesno vezana uz precizno determiniranje predmeta, razumijevanje biti povijesne pojave, metaforički rečeno „duha epohe”, ove ili one stilske struje, grupe ili pravca, pa otud i svakoga pojedinog umjetnika i, još konkretnije, svakoga pojedinog djela; i obratno, uzajamno, reverzibilno, svakoga pojedinog djela u izgradnji cjeline i njegova udjela, načina djelovanja djela u kontekstu cjeline. Puke neuke „intuicije” u tom su kompleksu sasvim izgubljene, i, ukoliko se „uključuju”, funkcioniraju a da ni same ne znaju zašto, kako i u čemu!

22

KOKOSCHKA, Oskar, *Tilla Durieux*, Oil on canvas, crno-bijela reprodukcija pod brojem 276 na str. 254 kataloga *Expressionism – A German Intuition 1905-1920*. Za povijest umjetnosti portreti su Tilla Durieux „aktualni” već u doba Moderne: reprodukcije četiriju od njih (dva crteža i dva ulja) nalaze se u knjizi Heinrich VOSS, *Franz von Stuck*, München 1973, str. 193. Kao skulpturalne portrete vidi Wolf STUBBE, *Ernst Barlach*, München-Zürich 1959 (5. Auflage 1976), reprodukcija 20 i 21.

Oko ekspresionizma bilo je najprije velike buke, o njemu se pisalo mnogo, da se napokon „uredno” kroničarski protokolora, a zatim prešute povijesne dimenzije i dubina ili, točnije, težina historiografske interpretacije vrijednosno-kritičke tematizacije. Prešućuju se uglavnom uzajamno posve suprotna polazišta, kao i antagonistička, kontradiktorna, a zapravo međusobno neprijateljska zaključna mišljenja u sferi spram ekspresionizma uopće. Analitika toga teorijsko-historiografskog kompleksa bila bi predmet posebne studije, čemu ovdje nije prilika, pa će ostati samo pri naznaci. Ambicioznije formulirano: pri eksplicitnom upozoravanju na problem.

Nekima jest, a nekima nije poznato da osim relativno kasnog proskribiranja ekspresionizma kao „entartete Kunst”²³ postoji ne mali i nimalo tih spor oko ekspresionizma – na ljevici. Točnije: unutar marksizma. Ili, još točnije, kao eksplicitan teorijsko-kritički sukob između Ernsta Blocha i Georga Lukácsa. Ernst Bloch je oduševljeni zagovornik ekspresionizma, tako reći teoretičar ekspresionizma: „tamno obojena blistava providnost ekspresionističke umjetnosti, sa njenim utopijskim i predmetnim usmjerenjem, treba da bude štovana kao predvorje pred stanom budućeg ispunjenja...”²⁴. Naprotiv, Georg Lukács kritizirao je ekspresionizam s pozicija socijalističkog realizma smatrajući da ekspresionizam u svojoj biti znači „bespomoćnost iskorijenjene i rasute građanske egzistencije”²⁵. Nesreća je pratila Lukácsseve istupe, i tako mu se dogodilo da je slijeva bio protivnik ekspresionizmu gotovo jednako radikalno kao i nacisti (izvorno NSDAP) zdesna. U kod nas također sad već poznatoj *Diskusiji o ekspresionizmu* iz 1938. Bloch spominje još neugodniju sudbinu jednog drugog napadača ekspresionizma u moskovskom časopisu „Riječ”, kojega je u napadu, kako prepričava Bloch, pretekao Hitler pri otvaranju izložbe u Münchenu. Bloch međutim zamjera Lukácsu što vodi polemiku iz druge ruke, jer se ne poziva na originalne radove i tekstove i jer npr. „ni u jednom retku ne spominje ni jednog ekspresionističkog slikara. Marc, Klee, Kokoschka, Nolde, Grosz, Dix, Chagall, ne postoje (a da se o muzičkim paralelama, o tadašnjem Schönbergu i ne govori)”²⁵.

Što se može reći o skiciranom konfliktu? Prije svega, da nije tako jednostavan kao što se čini na prvi pogled. Konflikt upozorava na postojanje problema, no sam ga po sebi ne čini transparentnim. Da je tako doista bilo i ostalo, neka po-

23

Izraz „entartete Kunst” znači u prijevodu „izopačena umjetnost”, što je u nekim jezicima kadgod prevedeno i kao „degenerirana umjetnost”, jer prvi izraz podrazumijeva i ovo značenje.

24

BLOCH, Ernst, *Duh utopije*, str. 151; citirano prema Frederic JAMSON, *Marxism and Form*, Beograd 1974, str. 158-159.

25

LUKÁCS, Georg, citiran prema H. A. und E. FRENZEL, *Daten deutscher Dichtung, chronologischer Abriss der deutschen Literatur*, dtv, 6. Auflage, Köln 1970, str. 574. Misli se na Lukácssev tekst *Veličina i pad ekspresionizma* iz 1934. Usporediti također VUČKOVIĆ, *Diskusija na književnoj ljevici (Problemi, pisci, dela, II, Sarajevo 1976)*, zapravo razmatranja u povodu Zbornika Hans-Jürgen SCHMITT, *Die Expressionismus-debatte*, Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Surkamp Verlag, Frankfurt am Mein 1973.

svjedoče primjeri još nekih sukoba: ekspresionizam su žestoko napadali dadaisti koji su jednim dijelom i sami bili ekspresionisti. U svjetskim, europskim, no i u ovdašnjim, poslije ratno sve perifernijim zbivanjima. Jedan čudan časopis, očito umjetno njegovano bilje u Zagrebu, kao što je npr. „Zenit”, koji se početno čak i deklarira kao ekspresionistički, napraviti će zaokret od sto i osamdeset stupnjeva. Nije teško naći mjesta u kojima Ljubomir Micić žestoko napada – ekspresionizam! Ili jedan drukčiji primjer: ako bismo sudili samo po naslovu članka, što ga je vrlo rano, 1922, još „na vruće” pisao Mirko Kus-Nikolajev, *Ekspresionizam kao umjetnost proletarijata*, ostali bismo sasvim sigurno u zabludi zaključujući jedino po naslovu; jer unatoč glasno istaknutoj nakani tekst teorijski smjera na „etičku”, točnije, moralističku, a ne socijalnu podlogu ekspresionističkog angažmana; nije sociološki nego moralizatorski koncipiran, u tradiciji shvaćanja etički strukturirane umjetnosti, politike i povijesti, a ne u svjetlu modernih ideoloških, ekonomističkih, naročito ne pragmatičkih doktrina.²⁷

Odgovor na sve slične divergencije, nejasnoće i dileme leži u imperativu dobrog poznavanja onoga što je bio povijesni smisao ekspresionizma, onoga bitnog u njemu, što je neraskidivo vezano uz njegove čisto umjetničke ne samo intencije, nego i realizirane, ozbiljene vrijednosti. Nesumnjivo je da ekspresionizam ima, govorimo li simplificiranim terminološkim standardom, svoje lijevo i desno krilo, da u njemu ima nekoliko različitih tendencija, da u sebi sadrži konzervativne kao i progresivne elemente. Nesumnjivo je da ekspresionizam u svom okrilju, kao svi moderni, a navlastito avangardni pokreti, podjednako nosi duboka i najozbiljnija nastojanja, najviše domete pravih talenata, no da je istodobno pun mistifikatora, simulanata, epigona, šuplje i neugodne, besmislene, ali drske i vrlo koristoljubive galame. Ne izgubiti se u svemu tome i usmjeriti se na prave stvari, naravno, pretpostavlja poznavanje materije, kako se to kaže; poznavanje djela i opusa u širokim rasponima uz uočavanje jedva zamjetljivih nijansi. No isto tako pretpostavlja metodičku i teorijsko-kritičku jasnoću, preciznost, kojom se orijentiraju razmatranja. Bez tih je premisa sve uzaludno. Na sve te postulate zaboravlja se u nas, akribija se proskribira i ne želi se znati koliko se kritički npr. danas jedna Francuska mora odnositi prema samoj sebi. U interviewu za „Spiegel” francuski je filozof Michel Foucault u povodu izložbe „Pariz–Berlin” izjavio 1978: „Od svršetka impresionizma francusko slikarstvo u sve jače silaznoj liniji tendira prema formalizmu i apstrakciji. Slikarstvo kao silovita izražajna forma, kao lirski protest, bijaše u Francuskoj nepoznato. Mi smo ga otkrili tek kod slikara kao što je Bacon. Izložba Pariz–Berlin poka-

26

BLOCH, Ernst, *Diskusija o ekspresionizmu*, 1938; u *Erbschaft dieser Zeit* (E. Bloch, Gesamtausgabe, Bd 4), prevela Tamara Marčetić u knjiži Ernst BLOCH, *O umjetnosti*, Zagreb 1981, str. 64.

27

KUS-NIKOLAJEV, Mirko, *Ekspresionizam kao umjetnost proletarijata*, „Slobodna riječ”, glasilo socijalističke partije Jugoslavije, Zagreb I/XIV/1922, broj 37 od 14. rujna.

zuje nam korijene toga za nas tako novog slikarstva u nje-
mačkom ekspresionizmu.”²⁸

Diferencijacija „lirskog protesta” i „formalizma” uvodi u drugi krug problema. Srž mu se očituje u razlikama, koje se ne tiču tek orijentacije pojedinih autora i djela, nego povijesne situiranosti. Nije svejedno je li riječ o ranom i zreлом, prijeratnom i ratnom ili kasnom i poslijeratnom ekspresionizmu. U posljednjem slučaju ekspresionizam je najčešće već postao „škola”, formalizirao se, izgubivši bitne karakteristike svoje autentičnosti. Dok iznimke potvrđuju pravilo, povijesna logika čini svoje, i zato su nemiloilazni postulati eksplicitne pozitivne ili negativne prosudbe o umjetničkim vrijednostima kao i o autentičnosti. Podjednako za prvu fazu ili etape uspona kao i za silazna, završna i perzistirajuća razdoblja; za svako pojedino djelo, autora i opus, no također za određene grupe ili čak umjetnička središta u cjelini. Jer neki su npr. umjetnici započeli kao ekspresionisti, a da to nisu ostali trajno. Kod ponekih je izmjena izraza u biti logika povijesnog razvitka korespondentna unutarnjem subjektivnom diktatu stvaralačkog izbora. Kod nekih pak pojava, umjetnika i njihovih djela izmjena nema logike, makar bila u pitanju svjetski renomirana imena. Za naše prilike u 20. stoljeću nužno je reći, ma kako bilo bolno, da se, uključivši ekspresionizam, u hrvatskoj umjetnosti u najvećem broju slučajeva formalna umjetnička odjeća mijenja već prema tome kakav (ili otkud) puše vjetar.

Diferencijacija uzlaznih i silaznih aspekata objašnjava nam onu poznatu ambivalentnost spram ekspresionizma u prosudbama Miroslava Krležje. Nije bilo teško zapaziti kako su Krležine ocjene ekspresionizma međusobno različite. Uspoređi li se nekoliko izjava, dobit će se dojam kolebljivosti – što je zbudilo mnoge. Kao da ocjena mora biti generalno jednoznačna, nespecificirana i bez prava na promjenu, korigiranje ili dopunjavanje vlastitog mišljenja?! Osim toga, pobliže razmotrene misli što ih je Krležja izricao na temu ekspresionizma jasno pokazuju dva intencionalno različita predmeta prosudbe, dva tipa ekspresionizma. Relevantna je i okolnost da je osobno, subjektivno iskustvo bilo aficirano, iritirano modom ekspresionizma nekoliko godina nakon prvoga svjetskog rata. Krležja je tad reagirao historijski neposredno i negirajući. Veća vremenska distanca, u kojoj više nisu bili neposredno nametljivi fenomeni ekspresionističke galame u javnom životu, dopušta uključivanje u obzor pojma ekspresionizma njegove rane pojave, preteče prije rata, za vrijeme rata i još godinu-dvije poslije rata – dok traju autentične neposredne „lirske pobune”, kako bi rekao Krležja, ili, desetljeća poslije Krležjinih kvalifikacija, izraz „lirski protest”, kako ga upotrebljava Michel Foucault. Tako su dobivene pretpostavke za razrješenje ambivalentnih ocjena u odnosu spram ekspresionizma, i to na temelju dinamičke predmetne izdiferenciranosti, nužne zapravo kod prosudbi ma kojeg pravca ili epohe. Kod ekspresionizma postoje sasvim određeni povijesni razlozi drastičnog diferenciranja kako u

sferi umjetničke prakse, tako i kritike i teorije, odnosno vrijednosnih ocjena. Nema dakle razloga zbunjenosti Krležjinih „variranjem” stava spram ekspresionizma; razlozi varijacijama postali bi jasniji u još detaljnijim analizama, čemu ovdje nije prilika.²⁹ S pripomenom: ako ekspresionizam nužno sadrži „bunt” tj. pobunu, tad nije apstraktno irrelevantno – kakav: gdje, protiv koga, u ime čega!? U svijetu, a dakako i kod nas.

Ekspresionizam u perspektivi vremenskih, no ujedno i formalno-sadržajnih, strukturalnih promjena pripada onim pojavama našeg doba koje demonstriraju na kolike relevantne izdiferenciranosti valja računati unutar samo jednog od dva desetljeća. Upravo, naime, iz razbistrenih vizura, u domaćim relacijama, može postati tekstualno dokumentirano jasno kako u trenutku kad Kalman Mesarić objavljuje svoja zanimljiva „informativna razmatranja”, brošuru *Smjerovi moderne umjetnosti*, 1925, ekspresionizam više nije bio povijesno sudbonosan i suvremen, tj. ne bijaše izraz novog razdoblja i novih tendencija kretanja nego nečega što se ustaljuje: „Ekspresionizam nije se zadovoljio ulogom da bude samo umjetnička škola. On je postao doskora jedan ogroman pokret u pravcu oduhovljenja čovjeka pomoću umjetnosti, što više on je postao životni nazor. – Sa slikarstvom je počelo. Doskora su se javili ekspresionisti kao pjesnici (svih oblasti: stih, novela, roman, teatar), kompozitori i filozofi. Čak su se i političke reforme projektirale u duhu ekspresionizma.”³⁰ Drugim riječima, ekspresionizam je institucionaliziran, etabliran, tako reći postao je službena umjetnost. U tom trenutku, 1926, i Mesarićevi *Kozmički žongleri* bili su doduše formalno ekspresionistički, ali ne više autentično buntovni ekspresionizam; ne toliko izraz epohe, koliko disponiranje ustaljenom formom izražavanja, manirom epohe.

Ulazimo u treći krug problema: periodizacija! Koje vremensko razdoblje možemo historiografski opravdano smatrati ekspresionističkim? Za razliku od one kvalifikacije koja neka umjetnička djela u bilo kojem vremenu može smatrati ekspresivnim! Što se neko djelo našlo unutar nekih dobnih granica, ne znači još da je time dobilo svoju bitnu karakterizaciju, kao što uvrštavanje u ovaj ili onaj „izam” ne znači nikakav sud o vrsnoći – nego tek o vrsti! Ali da ne započinjemo sad ab ovo, od pučkoškolskih „problema”, valja upozoriti kako američka izložba nije raspon vremenske determinacije izabrala nasumce. Dovoljno je izraziti i širok, i samo je znak cjepidlačenja stupidno vraćati problem na to kako se datumima ne može rezati povijest kao salama.

Ako konceptu američke izložbe – bar što se kataložnog teksta tiče – nešto nedostaje, onda je to upravo balansiranje povijesnog konteksta. Unutar same „strukture”, doduše, analitika

29
KRLEŽJA, Miroslav, *Panorama pogleda, pojava i pojmova*, Sarajevo 1975, sv. 2, pod *Ekspresionizam*, na str. 10-19. – Desetak odlomaka dovoljno ilustrira ovdje izložene teze. Naravno, za upućivanje u problem potrebna je lektira cjelovitih izvornih tekstova i upoznavanje s povijesnim kontekstom.

30
MESARIĆ, Kalman, *Smjerovi moderne umjetnosti, informativna razmatranja*, Zagreb 1925, str. 29.

28
FOUCAULT, Michel, *Ein gewaltiges Erstaunen*, Interview, „Der Spiegel”, XXXII/1978, broj 44 od 30. listopada, str. 264.

je minuciozna. Nakon uvoda i posebnog razmatranja o akvarelu i grafici slijede striktno provedene cjeline: najprije *sjevernjaci* (tj. sjeverna Njemačka: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlf, Emil Nolde), zatim umjetnička grupa *Die Brücke*, Dresden (1905. i dalje), pa *Der Blaue Reiter* (München, almanah ugledao svjetlo dana 1912), i napokon *Velegradski ekspresionizam* (Großstadt-Expressionismus – Berlin i njemački ekspresionizam s artikulacijom na prijeratnim, ratnim i poslijeratnim godinama). Teško je, međutim, izbjeći dojmu što ga je možda i nehotice stvorila izložba, no i lektira tekstova u katalogu: naslutiti je priklon prema „epohalnom” shvaćanju ekspresionizma. Drugim riječima: usprkos evidentnoj činjenici postojanja drugih i drukčijih pravaca, povijesnu dijakroniju označenog raspona konstituirati – ne kaže se izričito, ali se podrazumijeva – ekspresionizam. A on sam – na izložbi – nije relacioniran spram vlastitom vremenu, spram tutnjavi povijesti.

Domaći standardni priručnik *Umjetnost u slici* Slavka Batušića ovako će reći: „U njemačkom ekspresionizmu unakrštaivali su se utjecaji Cézannea, kubista, futurista, fauvista u vidu likovnih eksperimenata i spekulacija, koje su neposredno poslije I svjetskog rata dovele do prilično kaotičnog stanja. No u tom *kolopletu 'izama'* ipak se afirmirao niz izrazitih slikarskih individualnosti, koje su se izražavale svojim više ili manje vlastitim likovnim govorom.”³¹ Ostavljajući ovdje iz metodoloških razloga kompleksni problem 20-ih godina postrance, upozoriti je kako se prvi dio rečenice Batušićeve tiče ranih faza ekspresionizma s postupnim preobraćanjem u specifično ekspresionistički način izražavanja. Posebnu pak našu pažnju privlači formulacija o kolopletu izama koja se – tvrdimo – ne tiče samo poslijeratnih, niti samo dvadesetih godina, nego doslovce i „ekspresionističkog razdoblja”. Spomenuta pojava nije nastala tek tada, nego je, što za Hrvatsku vrijedi sasvim striktno, tradirana iz doba Moderne. Riječ je o *pluralizmu izama* kao tipičnoj povijesnoj strukturi 20. stoljeća; kao neopozivom nasljeđu iz devetnaestoga. Stoga nije riječ tek o tome kada i gdje koji od ovog ili onog izma počinje ili završava, nego i kojoj epohi autentično pripada. Jer apstrakcije i ekspresionizma kao i apstraktnog ekspresionizma imamo tako reći u tijeku cijeloga dvadesetog stoljeća, no ekspresionizam kao takav autentičan je povijesni izraz svoga doba u vremenu strukturiranom klimom, duhovnom i materijalnom, političkom i socijalnom, oko prvoga svjetskog rata. On je razumljiv samo iz tih suodnosa, a na podlozi Moderne. Respektirati je dakle suodnose svih izama, dijakronijske i sinkronijske, kojih u tijeku ratnog i poslijeratnog desetljeća nije bilo malo, navirući u međuratno razdoblje, tako da se spletovi različitih izama zapravo javljaju kao *modernizmi antimoderne*, i trebat će ih jednom analizirati taksativno, i povijesno i tematski, i stilski-formalno i strukturalno; autor je to inicijalno izveo za razdoblje hrvatske Moderne.³²

Primjer periodizacije američke izložbe njemačkog ekspresio-

nizma za nas je više nego poučan. Nema nikakvog smisla do u beskraj protezati repove nekog pravca nakon što on pripada prošlosti, koja je povijest. Za hrvatski ekspresionizam nema bitnih i jakih razloga postavljati drukčije granice ne toliko jedino spram Njemačke, nego spram europske povijesti uopće. Gornja granica, tj. s posljednjim i to već s drugim i drukčijim, novoj epohi „dvadesetih” godina pripadnim interferentnim manifestacijama tzv. avangardnog ekspresionizma za nas u Hrvatskoj ne može, a i ne treba, ići dalje od 1921, kad Gecan ekspresionističkim načinom u Savremenuku ilustrira Krležinu novelu *Tri domobrana*. Krleža tad već nije ekspresionist i tad ni u nas više nema pravog literarnog avangardnog ekspresionizma, i po svoj prilici samo su Gecanove ilustracije još kasni njegov autentičan izraz na likovnom planu. Nije time rečeno da poslije 1921. nitko nije pisao (Muradbegović, Kulundžić, Mesarić) ili slikao (Vanka) ekspresionistički. Bilo bi to netočno i jednako slaboumno kao pomišljati da poslije 1920, granične godine američke izložbe njemačkog ekspresionizma, nitko između njemačkih slikara nije više bio ekspresionist niti slikao ekspresionističkom manirom; u „maniri”, kakvu je kao svoj individualni, no i povijesni način izražavanja svaki od umjetnika izgradio, njegovao, dok je živ i umjetnički potentan.

Problem početka ekspresionizma i prvih zrelih radova nije manje važan. Za Njemačku je to 1905. *Die Brücke*, usporedo s francuskim fauvizmom – i problem je riješen u europskim relacijama. Za domaće prilike to nije tako jednostavno. Kao prvo, u Hrvatskoj o početku ne odlučuje likovna umjetnost nego literatura – bez pokreta i bez formalno ili neformalno konstituiranih grupa. Sve je u početku sporadično, tu i tamo, ali nedvoumno i evidentno. Za literaturu karakteristična je godina 1907. koju kao granicu obilježava Matoševa *Mora* i *Psovka* Janka Polića Kamova³³. Godina 1916, koju tvrdokorno ponavljaju u našoj historiografiji, svakako je prekasna, jer se tada preskače Galovićev put u ekspresionizam. Prešućuje se i *Krik* Tita Strozzića iz 1913. Kao literarni pokušaj Strozzićev „Krik” oscilira između futurizma i ekspresio-

32 POSAVAC, Zlatko, *Moderne kao interpretativna tema, problem pluralizma „izama”*, „Republika”, Zagreb XXXVI/1980, broj 6. – Tekst je dio iz veće cjeline, tj. doktorske disertacije obranjene u Zagrebu 1980, pod naslovom *Corpus teza hrvatske Moderne*; radi paralele s razdobljem i stilom ekspresionizma usporediti Zlatko POSAVAC, „Secesija” u književnosti, „Odjek”, Sarajevo XXXIV/1981, broj 12, str. 6-8. – Za „koloplet izama” vidjeti još Zlatko POSAVAC, *Mali umjetnički Babilon u doba Moderne; o pluralizmu izama očima suvremenika*, „Kaj”, Zagreb XII/1980, broj 4, str. 55-65.

33 POSAVAC, Zlatko, *Načela ekspresionizma, „15 dana”*, Zagreb XVIII/1975, broj 6, str. 21-27. (U objavljenom tekstu ispuštene su digresije o relaciji spram nekih pojava u filozofiji.) Inače uz stanovite dopune, uz veću interpretativnu preciznost a faktografski bogatiju sumu ilustracija i argumenata, autor principijelno zadržava predložene periodizacijske godine, s tim da ovdje rigoroznije inzistira na 1921. kao granici koja omeđuje najdalji vremenski doseg autentičnog ekspresionizma prije nego što postaje modom. Preciznije bi trebalo profilirati formulacije o različitim ulogama u dopinosu i svakako dodati A. Cesarca. Uzme li se kao punovažan podatak da je zbirka pjesama Polić-Kamova u rukopisu dovršena već 1905, dobivamo „izravnanje” s europskim datumima.

31 BATUŠIĆ, Slavko, *Umjetnost u slici*, II izdanje, Matica hrvatska, Zagreb 1961, str. 491. – Kurziv u citatu Z. P.

onizma, ali ga i unatoč svim njegovim početničkim slabostima ne smije mimoilaziti ma kako koncipirana historiografija – premda ona to ipak čini uporno i „dosljedno”, ne pokazujući znakove dobre volje i razbora za potrebnu korekciju. S Krležinim je *Kraljevom* proces dozrijevanja ekspresionizma u Hrvatskoj dovršen. Što 1916. ipak boluje od početničkih slabosti, zbog slabe je literature i slabe historiografije, koja silom želi vidjeti početak ondje gdje ga nema. Respektiranje Strozijeva „Krika” otklonilo bi osim toga sve naknadne spekulacije i mistifikacije s kasnim „Zenitom” budući da su već i Janko Polić i Matoš – informirani o futurizmu. Samo nepoznavanje Matoševa opusa može mu zamjeriti negativan stav. Pozitivan je odnos spram svega budućnosnog izvediv iz niza ostalih tekstova Matoševih, pa ga ne „diskreditira” ni članak o futurizmu, kao što mu se ne može poricati intuiranje ekspresionizma, o kojem on osobno ne zna i ne govori ništa.

Za likovnu je umjetnost početak moguće staviti barem u 1911, ako je datiranje onih nekoliko grotesknih Kraljevićevih terakota točno. Pouzdana je godina njegova *Autoportreta s paletom* iz 1912, kao i niza crteža iz istog vremena, unatoč evidentnim i francuskim, a ne samo njemačkim utjecajima. Ne treba previdjeti ni njegove *Izbor u Slavenskoj Požegi* 1911. Hrvatsko je ekspresionističko slikarstvo povijesno „in” 1915. s Vankom, iste godine kad i književnost, a u obje grane pravac kulminira, čini se, negdje između 1919. i 1921, nakon čega kao autentična povijesna pojava postupno prelazi u rutinu. Šulentićev *Portrait dra Pelza* unekoliko pretječe Gecana, ali su zato Gecanovi crteži *Dra Đurića* i *Pobune*, ako je datacija točna, zajedno s vedutom *Carini*, 1915, nesumnjivo prigotovljenje zrelog ekspresionizma. Najvećim dijelom ekspresionizam u nas označuju tek neki sretni trenuci, lucida intervala, relativno kratko vrijeme i samo neka djela. U biografijama pojedinih umjetnika to je samo jedna, kraća i uglavnom prolazna, faza.

Čudnovato je stoga zašto zapravo u izložbu „Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo” nije uvršten svaki autor koji se donekle približio ekspresionističkim stilogenim formama, nego je to učinjeno samo za neke. Morao je npr. biti uvršten Vladimir Kirin, čiji bi rani crteži mogli pobuditi asocijacije srodnosti s ekspresionizmom upravo zbog tako tolerantnog koncepta zagrebačke izložbe. Crteži u „Savremeniku” 1921. uistinu su bliži ekspresionizmu od npr. Uzelca, koji jedva da je ikad u čemu bio ekspresionist. Kasnija Kirinova likovna dekadansa prema kiču i dopadljivosti ne može obezvrijediti njegove rane crteže, kao što najviši rang Račića, za kojega imamo stotinu različitih simpatija, nikad njegove akvarele ni slike ne može – niti treba – podvesti pod kategoriju ekspresionizma.

Ako nam je baš toliko stalo do jednog ranog datuma, recimo godine kada se u svijetu prvi put koliko je poznato javlja poraba izraza ekspresionizam u modernom značenju – ali još ne označujući struju, pokret ili epohu – onda nam je posegnuti opet za literaturom, koja nam u Hrvatskoj „nudi” jednog preteču, a kojega u tom kontekstu ne spominje nitko. Finale Novakova romana *Dva svijeta* iz 1901. u našem je ob-

zoru najranijom anticipacijom ekspresionizma. Dovoljno je usporediti te završne stranice recimo s Gecanovim crtežima na istu temu, pa ih ujedno preko Matoševe *More* povezati, recimo, s nekim karakterističnim stranicama Krleže. A sam pak Novak ima pripremljen teren u djelu Ante Kovačića i Gjalskog, pa se tako razabire ona povijesna geneza koja je priredila hrvatski ekspresionizam, kao autentičnu povijesnu pojavu, književno i likovno, kakav smo imali, odnosno kakav smo mogli imati. Jer, napokon, kao što nam je stalo da ne bude prešućeno za nas i za svijet ono što smo imali, isto nam je tako stalo do toga da se ne obmanjujemo onim čega nema, čega nismo imali, niti ćemo imati.

Zagrebačka je izložba „Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo” imala samo za nepunih sto eksponata manje od američke izložbe njemačkog ekspresionizma (236:330). Ipak, u katalogu američke izložbe nema ni spomena o našem ekspresionizmu, premda se kao „srednjoeuropski” spominju sinkretizmi ne samo Njemačke dvadesetih godina, nego poimence npr. i Mađarske i Češke (ne Čehoslovačke!)³⁴ Za literarni ćemo ekspresionizam još tu i tamo naći priznanje, pa nas i sovjetska *Kratkaja Literarnaja Enciklopedija* iz 1975. ne prešućuje tvrdeći kako je kao literatura i likovna umjetnost ekspresionizam „najveći razvitak dostigao u Njemačkoj i Austriji... a stanovitu raširenost postiže u Belgiji, Mađarskoj, Hrvatskoj, Rumunjskoj, a poslije i Poljskoj”.³⁵ No zato ćemo iz pera svjetski poznatog velikana dobiti za područje likovne umjetnosti jednu blago rečeno pitijsku rečenicu, ako ne i tvrdnju, koja je dvosjekli mač: „Ekspresionisti su... kao što je već rečeno svakako posezali za narodnom umjetnošću, voljeli i poštovali folklor i čak ga slikarski prvi otkrili. Osobito su slikari iz naroda mlade samostalnosti, češki, letonski, jugoslavenski slikari našli oko 1918. godine u ekspresionizmu izraz koji je njihovu domaćem folkloru bio mnogo bliži od većine dotadašnjih stilova (da o akademizmu i ne govorim).”³⁶ Na žalost, Bloch ovdje čini upravo isti onaj neugodan propust koji on tako žustro predbacuje Lukácsu. Naime, „da se ni u jednom retku ne spominje ni jedan ekspresionistički slikar”.³⁷ Ma koje to jugoslavenske slikare oko 1918. može misliti Bloch – pazimo dobro! – to su slikari koji su „posezali za narodnom umjetnošću, voljeli i poštovali folklor” i vidjeli „u ekspresionizmu izraz koji je njihovu domaćem folkloru bio mnogo bliži od većine tadašnjih umjetničkih stilova”! Zaboga, o čemu to govori Bloch? Da on ne misli

34

ROTTERS, Eberhard, *Big-City Expressionism; Berlin and German Expressionism*; katalog izložbe *Expressionism – A German Intuition 1905-1920*, New York 1980, str. 251 i u njemačkoj verziji str. 331-332.

35

PAVLOVA, N. S., *Ekspresionizam*, *Kratkaja literarnaja enciklopedija*, Moskva 1975, sv. 8, str. 859.

36

BLOCH, Ernst, *Diskusija o ekspresionizmu*, 1938; citirano prema knjizi E. BLOCH, *O umjetnosti*, Zagreb 1981, str. 72. – Napominjem da za ovaj važan citat nisam usporedio tekst originala.

37

Op. cit., str. 64.

umjetnost Vidovdanskog hrama i Kraljevića Marka? Govori li on o Meštroviću i Račkom? O solunašima ili salonašima? O Krizmanu? Ili o Slovencima? Ili o Ivanu Benkoviću ili Vanki? Treba naime vidjeti kako Krleža s optimalnim uvidom u stvari, a s neobičnom senzibilnošću za likovne umjetnosti, piše 1919. svoje opservacije. *Hrvatska književna laž* svojevrsan je najpatetičniji, ali također najautentičniji završni manifest hrvatskog ekspresionizma u kojem se raspravlja i o likovnim problemima što ih spominje Bloch. A samo za provincijalnu svijest Krležina je riječ manje autoritativna od Blochove. Pa dok je u prikazu *VI Hrvatskog proljetnog salona* Krleža nepravedan prema Ivekoviću i Crnčiću, o skupini oko Meštrovića prosudba je lucidno jasna.³⁸

Uštedjeli bismo sebi mnogu historiografsku bedastoću kad bi sramotna uzdržljivost spram razložnog protivljenja autoritetima, našim i stranim, izvan politike, bila manja! Sudeći po američkoj izložbi njemačkog slikarstva Bloch nema pravo čim se udalji od generalizatorskih izjava i standardnim priručnicima za povijest literature i likovne umjetnosti utvrđenih imena i ocjena, ili barem nimalo nema pravo u onome što se tiče našeg ekspresionizma. U oba je slučaja izložba njemačkog ekspresionizma poučna za povijest umjetnosti – svjetske i naše.

Ustrajemo li na korelacijama spram literature, nema razloga protiviti se tvrdnji Radovana Vučkovića kad je riječ o literaturi: „Bez sumnje, ekspresionizam se prvo javio u hrvatskoj književnosti, i naročito posredstvom Krleže, a i drugim putevima, dejstvovao i drugdje. L. Žimbek navodi u članku *O ekspresionizmu i njegovu utjecaju kod nas* (Republika, 1966), da je u isto vrijeme, kad se Šimić već obračunavao sa ekspresionizmom, Vinaver objavio *Manifest ekspresionističke škole*, što je i točno.”³⁹ Dakako, moramo pri tome imati na umu da ni Krleža nije pao u hrvatsku književnost s neba, kao Ero, nego je njegova pojava pripremljena duhovnom klimom, s neposrednim nedvosmisleno izdiferenciranim – vidjeli smo – introdukcijama kod Matoša, Polić-Kamova, Novaka i Galovića. Želimo li baš paralelizam s likovnom umjetnošću, dakle s godinama u kojima Kraljevićeve terakote i crteži, a zatim ulje *Izbori u Slavonskoj Požezi*, 1911, znače nedvosmisleno započet put smjerom ekspresionizma, tad je Galovićeve sonet *Pietà*, koliko se god činio tradicionalan, sigurno granični slučaj, budući da ga s Modernom veže još samo inercija vanjske forme:

*U tvornici ga crnoj kolo smlavilo,
jedinca majke sijede. – Kad joj glas
o smrti stiže, uhvati si vlas
i tisuć joj se boli srcem savilo.*

.....
*Doniješe ga ljudi, a u veče tiho,
s mjesečinom sjajnom... sav je krvav bio.
Čekala ga majka s nijemim suzama.*

*Na nosiljci rosnoj sanjao je san
o posljednjem bljesku, mutan, užasan,
s kojega se njojzi slomi duša sva.*⁴⁰

Ne, to više nije Moderna ni Jugendstil ni neoromantika, to čak nije ni pobuna protiv tehnicizma, ali je doživljaj koji pripada posve novom svijetu, novoj stvarnosti, različitoj od one secesijske. Izraz još nije radikalalan, ali će to za godinu-dvije postati u *Ispovijedi* 1914.

Usporedimo li sad, recimo, nekritički za doba Moderne slavljeno Bukovca, koji 1896. slika „politički događaj” (*Živio Kralj!*), usporedimo li ga s platnom samo petnaest godina kasnije slikanih *Izbora u Sl. Požezi* Miroslava Kraljevića, nije teško uočiti razliku funkcije svakog od slikara u njegovu razdoblju: Bukovac je konformist, Kraljević to nije; Bukovac ništa ne inovira, ne označuje nikakav likovni početak, Kraljević u mnogom pogledu označuje inovacije i početak; Bukovac je uvijek bio rutiner, Kraljević od početka nastoji oko izvornosti. Stoga je doista nužna izdiferencirana konstatacija koliki je povijesni put preavljen. Da je taj put bio doista preavljen i povijesno apsolviran, te da nije riječ o izoliranoj slučajnoj pojavi, zasvjedočit će kasniji slični „politički” radovi Ljube Babića iz 1919, pa i njima srodni Karla Mijića⁴¹. Što se tiče Mijića, ostaje respektabilna konstatacija Ibrahima Krzovića kako je „došlo relativno kasno do registracije njegove ekspresionističke i secesijske grafike koja se sada može smatrati paralelnom ekspresionističkoj grafici u Njemačkoj”, s tim „da u Mijićevoj grafici ekspresionistička forma počiva čvrsto na socijalnoj platformi s koje crpi bunt i ekspresivni potencijal...”⁴².

Ako za hrvatsku likovnu umjetnost možda nije moguće inzistirati kao u književnosti na 1905. ili 1907. godini kao anticipativnom početku, sasvim je sigurno raspon autentičnog avangardnog likovnog i književnog ekspresionizma povijesno situiran između 1911. i 1921. godine. Kolika je „gustoća” djela i autora u tom razdoblju, podjednako je socijalno-ekonomsko i političko, kao i kulturno-povijesno pitanje; paralelno sa specijalističkom poviješću literature, likovnih, a on-

38

KRLEŽA, Miroslav, *Hrvatska književna laž*, „Plamen”, Zagreb I/1919, broj 1, str. 32-40. – Također Miroslav KRLEŽA, *VI izložba hrvatskog proljetnog salona*, „Plamen”, Zagreb I/1919, broj 12.

39

VUČKOVIĆ, Radovan, *Problem ekspresionizma*, u knjizi *Problemi, pisci i dela II*, Sarajevo 1976, str. 344.

40

GALOVIĆ, Fran, *Pietà*; pjesma je napisana 1910, ali je objavljuje „Mlada Hrvatska”, Zagreb 1911; prozu *Ispovijed* objavljuju „Književne novosti” 1914; oba djela u PSHK, knj. 84, Zagreb 1969.

41

Uz pretpostavku da se barem dio datacija Mijićevih ranijih radova potvrdi kao točan (napose grafike), tad se u tom pravcu slika samo još upotpunjuje. Pred očima nam je crtež ugljenom *Radnici* iz 1918, pa drvorezi kao *Skidanje s krsta*, oko 1919, i onaj iz ciklusa *Križni put* 1920, sa značenjima što se ne daju ograničiti samo na religioznu temu. (Neke rane datacije ne čine nam se pouzdane.) Vidi katalog: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, Sarajevo – Zagreb – Beograd 1978, grafike pod brojevima 235, 240 i 242.

42

KRZOVIĆ, Ibrahim, *Crtež i grafika* u katalogu „Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894 do 1923”, Sarajevo – Zagreb – Beograd 1978, nepag. (unutar navedenog teksta, uračunavši naslovni list, str. 9-10).

da i svih ostalih umjetnosti. Ono što se dogodilo poslije 1921. ne treba namah radikalno eliminirati odnosno „škartirati“. Najveći dio te produkcije ipak je smatrati već kao etabliranu, ne više inovatorsku, nego maniriranu fazu; a velikim dijelom kao zalaznu i „dekadentnu“ fazu ekspresionizma. Ona se tad proteže do 1925. ili, uvjetno, do 1928. ili 1929. godine. Ako baš netko želi „zaokruživati“, onda do oko 1930. ili najkasnije 1931. Ni u kom slučaju ne smiju joj se pribrajati „zemljaški“ opusi koji tako jako podsjećaju na Grosza (izlagao u Zagrebu 1932), jer npr. i unutar Groszova opusa postoji evolutivna razlika između onog što je slikao 1915, 1916. ili 1917. spram kasnijih radova. Stil kojim su impregnirani „zemljaši“ nadovezujući na „brojglovsku“ ikonografiju i tematiku, zreli je Grosz iz faze „nove stvarnosti“. Nevolje i nesporazumi, kojima ne izbjegoše ni priređivači američke izložbe uvrštavajući nekoliko djela O. Dixia i G. Grosza iz 1922, 1923. i 1924, prekoračujući tako granicu (1920) postavljenu vlastitom strogošću. Pa dok je izložba *Realism and Expressionism in Berlin Art* u Los Angelesu sebi mogla dopustiti slična prekoračenja, vođena specifičnim konceptom, izložbe u New Yorku i San Franciscu nisu to smjele.

Vratimo li ponovo pažnju na domaće probleme, onda s ekspresionizmom doista, uključujući i fazu dekadanse, zalaznu fazu ekspresionizma, ne bismo smjeli prekoračiti granicu 1928. ili 1929. godine, koja označuje definitivne povijesne lomove na svjetskom i domaćem planu. Ekspresionizam tih kompliciranih dvadesetih godina (Zwanziger Jahre), ponovimo, ne može se, niti se smije, kvalificirati kao vrijeme u kojem susrećemo „naše rane ekspresioniste“.⁴³ U najboljem slučaju riječ je o kasnoj fazi ekspresionizma. Onaj pravi ekspresionizam pripada desetljeću identičnom za tu pojavu diljem svijeta i Europe, a čiju sumu i neku vrstu završnog manifesta za hrvatsku varijantu čine tekstovi Krleža i Cesarca. Kod Krleža od uvodnih didaskalija za *Kraljevo* do kapitalnog teksta *Hrvatska književna laž*. Kod Cesarca možda nigdje tako pregnantno kao u onih nekoliko slobodnih stihova „umetnutih“ u prozu *Na posljednjim tračnicama*, 1919, gdje su, osim kod niza drugih autora i djela, položeni ujedno temelji onoj tako naglašenoj egzistencijalnoj (egzistencijalističkoj) komponenti kasnije hrvatske umjetnosti; Cesarec zapravo verbalno sumira pokretačke momente hrvatske varijante likovnog i literarnog ekspresionizma: „Još uvijek je život skakanje kroz obruče i posljednji skok jer uvijek skok u novu zamku!“

*Ja bih da raskinem obruče sve,
i rastrgam sve luđačke košulje,
i okove proklete i razbijem zamke,
nek svaki od nas slobodno sebi kleše put
i slovo duha svog upisuje na ploče njegove
gdje ga je volja, gdje smisao ga njegov privlači.“⁴⁴*

U osloncu na domaću tradiciju, u jasnoj rezonanciji spram zbivanja u Europi, Cesarec je neopozivo formulirao potrebu radikalnih inoviranja deskribirajući ono što se zbivalo podjednako na likovnom i literarnom planu. U tim završnih akordima implicirano je istodobno i ono što će se zbivati

ubuduće, a čemu je bilo probijati se kroz „estetički pluralizam“ o kome govori Šime Vučetić nastojeći determinirati dvadesete godine.⁴⁵ Tin Ujević ih kvalificira efektom, ali nepreciznom slikom, *Kaotizam*, oštroumno dodajući objektivu koja se tiče i likovnih umjetnosti: „U to je doba, i još kasnije, mnogi dobar intelektualac svaku u pola modernu pjesmu zvao ‚futurizam‘, ako ne i ‚dadaizam‘, dok su brojni poletarci rušili kao truli ‚pasatizam‘ sve ono što sami nisu napisali.“⁴⁶

Strogo fiksiranje vremenskog intervala izložbe njemačkog ekspresionizma u Americi nije indifirentna formalistička i samo tehnička pojedinost, pa zato ne može biti mimoidena u razgovorima o ekspresionističkom Zagrebu. Ni u relacijama spram književnosti, ni spram bilo koje umjetnosti, a najmanje spram likovnih. Svakome tko barem donekle zna „što zapravo jest povijest“, periodizacijske numeričke oznake ne preobraćaju se ni u kakvu metafiziku, mistiku brojeva, nego i dalje ostaju znakovi, ali smisaoni znakovi, koji znače snalaženje u bitnom radu povijesti, orijentaciju među njezinim pravim, realnim, svagda uznemirenim i dinamičkim silnicama. Ovim silnicama te su brojke, ako su rezultat spoznaje, zapravo i determinirane. Korespondiraju razabiranjima i razumijevanju samih umjetničkih fenomena, njihovih strukturalnih, epohalnih i stilsko-tematskih aspekata, onom što je za pojedine pojave, njihove komplekse ili struje, karakteristično i bitno.

Ne upuštajući se u važan problem kvantitativnih proporcija, koeficijenta specifičnosti, pa onda i recepcije, različitih njezinih razina, i kreativnih i konzumnih, bilo bi apsurdno previdjeti unutar periodizacijskih granica takve kvalifikativne relacije iz historijske (historiografske!) perspektive, znamo li da su ih, pa i u slučaju ekspresionizma, bili svagda donekle svjesni ne samo umjetnici nego i suvremena publika. Neke od njih, ukoliko su karakteristikom umjetničkog izraza, ekspresije, bilo je nemoguće previdjeti. Najuočljivije, generalno, bijaše *deformativno* načelo, a na specifično vizuelnom planu poraba „čistih“, *žarkih*, *intenzivnih* boja, gdje više nije obvezivalo imitativno načelo realističkog odnosno impresionističkog iluzionizma. Ne treba u registriranju ekspresio-

43

Izvanredno informativan pregled Ota ŠVAJCERA, *Slavonski slikari novijeg doba u stalnom postavu galerije likovnih umjetnosti u Osijeku*, „Revija“, Osijek XXI/1981, ožujak-travanj, broj 2, str. 67-84, ništa ne gubi od vrijednosti ako mu se upute dvije-tri korekturne primjedbe. Citirana formulacija nalazi se na str. 79. – Usput: u istom se broju osječke „Revije“ nalazi zanimljiv kraći tekst Vlade OBADA *Njemački ekspresionizam i prvi svjetski rat*; na žalost, uopće ne dotiče rezultate brojnih domaćih istraživanja povezanih s naslovnom temom i problemima ekspresionizma.

44

CESAREC, August, *Na posljednjim tračnicama*, 1919; citirano prema PSHK, knj. 96 (Cesarec, II), str. 92, Zagreb 1966.

45

VUČETIĆ, Šime, *Hrvatska književnost 1914-1941*, Zagreb 1960, str. 66 i 67.

46

UJEVIĆ, Tin, *O modernoj i modernosti*, Sabrana djela, sv. XVII, Znanje, Zagreb 1967, Posthuma II, str. 283.

nističke težnje za ekspresivnim i doživljajnim *potenciranjem* uvijek očekivati razumijevanje suvremenika, no ne treba ni previdjeti samu činjenicu registracije. Nerijetko podrugljiva, humoristička, ona otkriva moguću „raznolikost” pristupa i „poziciju” prosudbe, ali ne mimoilazi stilogene principe. Popratni tekstovi američke izložbe obrađuju ih s punom znanstvenom pomnjom, što nas samo još jednom podsjeća kako je nedopustivo interpretativno ih propustiti za naš ekspresionizam. Naša bi im teorija, kritika i historiografija morala napokon sasvim ozbiljno priskrbiti jednu argumentirano pouzdaniju kvalifikaciju, kad se na primjer, na svoj način, na likovnom području za njih pobrinuše u nas već 1921. lojalističke humorističke „Koprive” s vicom o sinu modernog slikara! „*Učitelj*: Kaži nekoliko rečenica. *Učenik*: Zrak je zelen, drveće je crveno, more je žuto. *Učitelj*: Gdje si vidio tu glupost? *Učenik*: Na slikama mog oca.”

Intenziviranje boje doista pripada jednoj između tipičnih oznaka ekspresionizma, pa je očito povijesno nazočna i u nas. Trebalo bi je tek funkcionalno fiksirati. Vođen kadgod u ekstreme, ali nikad bezrazložno, u građanskoj sredini činio se takav kolorizam nerazumljivim. U svakom slučaju, važno je imati na umu da je intenziviranje boje s njenim „kontradiktornim” i „neprirodnim” primjenama u ekspresionizmu, kakvo potječe iz fauvizma, simbolizma, kubizma i orfizma, svagda bilo funkcionalno sračunato na izazov ili sugestiju, sa značenjem krika i protesta, kao što je istodobno deformativna funkcija ekspresionističkog izraza svagda držala kontakt s realitetom i smislom. „Napuštanjem ljepote” – zapravo samo u tradicionalnom smislu – nikad se nije napustio smisao i realitet. Svojim je izborom to uvjerljivo demonstrirala izložba u Americi: ekspresionizam nije estetičantski, ali se ne ugiba estetičkim prosudbama i analizama. Ekspresionizam nije doslovce nihilističan, što mu je granična linija spram dade i eventualno sličnih fenomena. U svom subjektivizmu ekspresionizam se ne svodi na podsvijest, na puka snoviđenja i fantastiku, što je granica spram nadrealizma. Uza sve pretjerivanje, patetiziranje, uz komizam i kaotizam, ekspresionizam nikad ni u likovnim umjetnostima ni u literaturi nije izgubio kontakt sa svijetom, nastojeći, kad je to iskreno želio, biti ekspresija čovjekove sudbine u svijetu, koji, unatoč svim blagodatima, nije optimizmom ispunjalo tek započeto 20. stoljeće. A to je postalo i ostalo vidljivo na cijeloj američkoj izložbi njemačkog ekspresionističkog slikarstva. Usprkos najstrožim estetičkim kriterijima, i usprkos očitom ublaživanju radikalnijih, ekstremnijih momenata. Uvelike poučno za našu historiografiju: može se popustiti čak i u rigoroznosti načela provedbe, biti fleksibilan, a da se ne falsificira povijest, da se ne zastru putovi razumijevanju ekspresionizma kao konkretne povijesne i umjetničke pojave.

Napokon, u obilnim komparativnim asocijacijama s domaćom građom i historiografskim aporijama ne treba propustiti napomene o specifičnostima newyorške izložbe, s vjerojatno zasad maksimalno mogućom uzornom realizacijom. I u tom je pogledu „poučna”. Standardno suvremeno konfrontiranje moderne umjetnosti spram (protiv) estetičkih kriterija

također je demantirano izložbom njemačkog ekspresionizma u Americi. Izložba je sve prije nego „kulinarska”. Trajna je vrijednost izložbe što je tako sumativno demonstrirala tezu: ekspresionizam je dobro slikarstvo. Izložba nije bila „borbeno” koncipirana, ali se nije trudila da skriva slaba mjesta, tu i tamo prepoznatljiv eklekticizam. Izložba također nije skrivala koliko njemačka duguje francuskoj umjetnosti. Pokazala je, međutim, ponovimo to, dobro slikarstvo, koje ne prestaje biti angažirano, a da pri tom nije puka parola, premda ni od nje nije zazirala kad je to smatrala potrebnim. Pokazala je kako se u tradicionalnoj umjetnosti nije moralo nužno biti konzervativni tradicionalist, kako je bilo moguće postići moderan izraz, oslobođen starih sadržaja, no zbog tog ne i ispražnjen do praznih apstrakcija, ni duhovno, ni fizički, ni metafizički a ni matematički, ni fantazijski, ni svjesno ni podsvesno.

Više-manje sva su imena izložbe poznata. Otkrića nisu prema tome bila imena, ni opseg njihovih opusa, nego cjelokupan dojam velikog broja izvrsnih djela, kvaliteta, vrsnoća i znalačko profiliranje individualnosti svakog od ekspresionista. Već je svojedobna velika monografska izložba Ernsta Ludwiga Kirchnera u Zürichu pokazala kako je od prvobitnog evidentnog eklekticizma sporo sazrijevalo do zrelog umjetnika, koji tek u nekoliko svojih pejzaža i grafika doseže snažnu individualnu slikarsku ekspresiju. O Noldeu nitko ne sumnja da je izvrstan slikar, ali serija grafika iz 1910, onih iz Hamburške luke i onih s Elbe, na očitoj postimpresionističkoj liniji, prava su remek-djela. Od grafika je na izložbi u Americi bio i fenomenalni, poznati njegov *Profet*, 1912, i posebice još dva nedatirana, čudesna akvarela, čarobne ljepote, koji kao da „zalutaše” na izložbu: *Poplava* i *More s ljubičastim oblacima*. Izložba je pokazala kako je Heckel bio izvrstan slikar upravo u ratnim godinama (*Dilborn*, *Park* i *Proljeće u Flandriji*), kad nastaju i neka fascinantna platna manje razglašenog Christiana Rohlfsa (*Povratak izgubljenog sina*, 1914, i *Tornjevi grada Soesta*, 1916). Ali kao stanovito otkriće djelovao je autoportret Ludwiga Meidnera, *Mein Nacht-Gesicht* iz 1913, koji nije uveden u katalog (dopuna pod 301 A) kao i, vjerojatno istodobna, poznatija slika *Portret Maxa Hermann-Naissa*, 1913. Meidner nije nepoznato ime, no ipak njegovi *Goreći gradovi*, rađeni prije no što je buknuo prvi svjetski rat, ostaju trajno fascinantni. Urbaniziranim slikarstvom impresionira bez kritičke žestine u to doba još nemanirani Feininger, dok upravo žestina etičke osude, ne bez lirizma, u ranim velegradskim temama impresivno izbija iz djela Jakoba Steinhardta i Georga Grosza. Groszova platna (dakle ne akvarelirani crteži ni naprosto grafika) *Samoubojstvo*, 1916, i *Metropolis*, 1917, potresna su djela s dalekosežnim odjecima; ne „jedino” svojom „ilustrativnošću” i „porukom” nego i čisto likovnim vrijednostima.

Krleža nije griješio kad je dvadesetih godina između onih kilometara i kilometara izložbenih prostora odlučio zapisati nekoliko riječi *O njemačkom slikaru Georgu Groszu*, 1927, i približiti ga hrvatskoj publici, ujedno ga učinivši presudnim za neke važne komponente hrvatskog slikarstva. Razlozi ko-

ji su navodili Krležu da se latio pera u povodu slika slikara Grosza vjerojatno bijahu višestruki, ali se pri tom izboru nije prevario smatrajući da „nitko nije tako đavolski dorastao materijalizaciji i objektivaciji današnjeg zbivanja kao Georg Grosz”. I to ne samo u prosudbi slikareve tendenciozne angažiranosti, nego i doista likovne nadarenosti, talenta: „Boje njegovih akvarela tužne su kao zelenosive mrlje plinskih svjetiljaka u kišno, jesenje predvečerje i violetno plavilo podočnjaka kakve umorne bludnice, s crvenom falšperikom, zelenilo očajnika, koji kod štamperla malage kod kavanskog stola razmišlja o samoubistvu, pogled (onaj živinski i mutan pogled) kakvog provalnika, koji se povlači uza zid u sjeni sa krvavim kombinacijama, nitko nije znao baciti s palete takvom demonskom snagom kao Georg Grosz.” Oduševljenje s kojim Krleža piše o Groszu vezano je uz činjenicu aktualiteta, suvremenosti, no i politike, ali uz neporecivu pripadnost Groszove umjetnosti našem stoljeću, epohi tehnike i modernog velegrada i s nemilosrdnom istinom „da slikar ne mora biti ni ograničen, ni glup, pa da je svejedno moguće da bude dobar slikar”.⁴⁷

Da je američka izložba njemačkog ekspresionizma sadržavala tek jedan ovdje na komorno-ekskluzivne mjere sveden izbor, i da je sadržavala samo karakteristike što su Krležu doživljajno potresle kod Grosza, budeći sasvim određena pitanja, izložba bi opravdavala samu sebe. Ali ona je bila ne samo snažan umjetnički doživljaj s nizom subjektivnih otkrića ili osvještenja, nego i mjesto gdje su postavljena, implicite, mnoga pitanja estetike i povijesti umjetnosti: ekspresionizam je konstitutivna komponenta povijesti umjetnosti 20. stoljeća, ekspresionizam se pokazao aktualnim, ekspresionizam se javlja kao živ, kompleksan i otvoren problem.

Zagreb, 15. srpnja 1981.