

**MIRELA  
RAMLJAK PURGAR**

The Academy of Arts and Culture,  
Josip Juraj Strossmayer University, Osijek

# Abstract:

In the article we start from the assumption that for German expressionism the paradigmatic condition is between action and reaction. According to the theory offered by the American theoretician Donald E. Gordon, the ways of articulation in German Expressionism are “reactive” because they possess the characteristics of retaining the past and representing the future. We will adhere to this principle in the discussion of *Neue Sachlichkeit*, the approach that follows Expressionism. According to some German theoreticians, one of the versions of expressionism – *Großstadt Expressionismus* – was created by the activity of expressionist artists in the new environments of big cities in the twenties of the last century, which opens up possibilities for a new interpretation of *Neue Sachlichkeit* too. The thesis that we present here is the following: based on the insight into the mentioned Expressionist ambivalence, *Neue Sachlichkeit* also retains ambivalence towards its source, i.e. “action” – the art of Expressionism. In such an interpretation, we used the theory of the grotesque, which, with its ambivalences between the ironic, the ghostly, the satirical, the ugly, the surrealist, and the absurd, moves the boundaries in the perception of two seemingly separate artistic “styles”. In addition to the fact that this is a theory that with its structural-aesthetic implications inevitably touches the “existence” of expressionism, it seems to us that, in accordance with the way in which Gordon defines expressionism (namely, by constituting form as a consequence of content, so iconography is also a register of

**GROTESQUE BETWEEN EXPRESSIONISM  
AND NEUE SACHLICHKEIT**  
DONALD E. GORDON  
AND THE AMBIVALENCES OF MODERNITY

Original Scientific Paper / UDK: 7.036.7

potential formal “reactions”), the grotesque as a “reactive” instrument and expressive constant unites expressionism and *Neue Sachlichkeit*. As Gordon himself shows, the spaces between the “borders” leave room for different refinements: therefore the grotesque, a term that should be applied starting from an idea and not from its alleged “essence” (analogous to Gordon’s approach to expressionism), does not exist as a finished product, it is already specified by contextualizing. In that sense, the term grotesque can be understood as an aesthetic and structural category that mediates meaning through its specific position on the horizon of expectations, and some authors define it precisely from the aspect of the subconscious, “image” and “literary work”. Two members of the *Neue Sachlichkeit*, Otto Dix and Georg Grosz, reached the “soul of ugliness”; the first with transparent walls, “futuristic simultaneity” and caricature, and the latter with a satirical-ironic montage of the inter pictorial events in two realms of reality – the grotesque and by means of classical painting. The German theoretician Paul Vogt analyzes Dix’s “passion for the ugly” sensing less destruction in it than in Grosz, and here we were tempted to parallel the caricature of the former and the montage of different areas of reality to the point of grotesqueness of the latter with Gordon’s iconographic “reactive principles”: the principle of caricature and the principle of the contradictory opposition of two ideas. However, Dix’s *Portrait of the Artist’s Parents* – in Gordon’s version an expressionist work – is in this article a paradigm of the *Neue Sachlichkeit* worldview.

**Keywords:** Donald. E. Gordon, expressionism, grotesque, *Neue Sachlichkeit*, Otto Dix, Georg Grosz

**MIRELA  
RAMLJAK PURGAR**

Akademija za umjetnost i kulturu  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

## Sažetak:

U članku polazimo od pretpostavke da je za njemački ekspresionizam paradigmatičko stanje ono između akcije i reakcije. Prema teoriji koju je ponudio američki teoretičar Donald E. Gordon, načini izražavanja u njemačkom ekspresionizmu su „rektivni” jer posjeduju obilježja zadržavanja prošloga i zastupanja dolazećeg. Tom ćemo se načelu prikloniti i u raspravi o *Neue Sachlichkeitu*, pravcu koji se nastavlja na ekspresionizam. Prema nekim njemačkim teoretičarima, jedna od inačica ekspresionizma – „Velegradski ekspresionizam” – nastaje djelovanjem ekspresionističkih umjetnika u novim ambijentima velikih gradova dvadesetih godina prošlog stoljeća što otvara mogućnosti i novog tumačenje *Neue Sachlichkeit*. Teza koju ovdje zastupamo je sljedeća: temeljem uvida u navedenu ekspresionističku ambivalenciju, i *Neue Sachlichkeit* zadržava ambivalentnost spram svog izvora, tj. „akcije” – umjetnosti ekspresionizma. U takvom tumačenju poslužili smo se teorijom groteske, koja svojim ambivalencijama između ironičnog, sablasnog, satiričnog, ružnog, nadrealističkog i apsurdnog pomiče granice u sagledavanju dvaju naizgled odvojenih „stilova” umjetnosti. Pored toga što se očito radi o kategoriji koja svojim strukturalno-estetskim implikacijama dotiče „egzistenciju” ekspresionizma, čini nam se da, susljedno načinu na koji Gordon definira ekspre-

# GROTESKA IZMEĐU EKSPRESIONIZMA

## I *NEUE SACHLICHKEITA*

DONALD E. GORDON

## I AMBIVALENCIJE MODERNITETA

Izvorni znanstveni rad / UDK: 7.036.7

sionizam (naime, konstituiranjem forme kao posljedice sadržaja, pa je ikonografija ujedno registar potencijalnih formalnih „reakcija”), groteska kao „reaktivni” instrument i izražajna konstanta objedinjuje ekspresionizam i *Neue Sachlichkeit*. Kao što i sam Gordon pokazuje, prostori između „granica” ostavljaju mjesta za različita preciziranja: stoga i groteska, pojam koji treba primjenjivati polazeći od ideje, a ne od neke njezine „esencije” (analogno Gordonovom pristupu ekspresionizmu), ne postoji kao gotov proizvod, već se kontekstualiziranjem precizira. Na taj način, pojam groteske moguće je shvatiti kao estetsku i strukturalnu kategoriju koja posreduje smisao svojim specifičnim položajem na horizontu očekivanja, a neki je autori definiraju upravo s aspekta podsvjesnog, „slike” i „književnog djela”. Dva pripadnika *Neue Sachlichkeit*a, Otto Dix i Georg Grosz, pritom su stigli do „duše rugobe”; prvi transparentnim zidovima, „futurističkim simultaniteto” i karikaturom, a drugi satiričko-ironičnim montiranjem zbivanja unutar slike u dva područja zbilje – groteskom i sredstvima klasičnog slikarstva. Njemački teoretičar Paul Vogt analizira Dixovu „strast za ružnim”, naslućujući u njoj manje destrukcije no kod Grosza, a nama se ovdje nametnula paralela karikature prvog i montiranja različitih područja zbilje do groteske drugog upravo s Gordonovim ikonografskim „reaktivnim principima”: principom karikature i principom kontradiktornog suprotstavljanja dviju ideja. Međutim, Dixov *Portret umjetnikovih roditelja* – u Gordonovoj varijanti ekspresionističko djelo – u ovom članku je paradigma svjetonazora *Neue Sachlichkeit*a.

**Ključne riječi:** Donald. E. Gordon, ekspresionizam, groteska, *Neue Sachlichkeit*, Otto Dix, Georg Grosz

# GROTESKA IZMEĐU EKSPRESIONIZMA I *NEUE SACHLICHKEITA*

## DONALD E. GORDON I AMBIVALENCIJE MODERNITETA

Mirela Ramljak Purgar

### Uvod: stvarnost ekspresionizma – prije Nove stvarnosti

Razmišljanja o „dehumanizaciji” španjolskog filozofa José Ortege y Gaseta svrstavaju modernu umjetnost na pijedestal nemoći; u tom kontekstu i ekspresionizam, koji je, među ostalim, osvijestio arhaične, parameitske načine izražavanja možemo razumjeti dvojako: kao vrhunac nemoći – traumu, ili kao vrhunac moći jezika – katarzu. Prvi svjetski rat je tu dvojakost – bliskost smrti i spasa – konačno preveo u metaforu Krista umjesto dionizijske destruktivnosti: aktivistički ideal promjene društva duhom, a ne politikom, istovremeno je identifikacija s religioznim samoubojstvom. U svome ključnom djelu o njemačkom ekspresionizmu, *Expressionism: Art and Idea*, američki povjesničar umjetnosti Donald Edward Gordon ovako opisuje spomenute ambivalencije:

Nietzscheov egoistični i amoralni Übermensch postao je postničeanski Novi čovjek, univerzalnog i duhovnog pogleda. (...) Ni u jednoj drugoj naprednoj kulturi samoubojstvo nema ovu druš-

tvenu funkciju; usred Prvog svjetskog rata smrt na ekspresionističkoj pozornici postala je simbolom preporoda društva.<sup>1</sup>

Djelujući stoga kao kondenzator pomaka od pobune do žrtve i od obojstva do samoubojstva, rat utiskuje zbilju u umjetnost jače no ikada i nije neobično što čitavo jedno poglavlje u spomenutoj knjizi Gordon posvećuje mediju koji fikciju čini stvarnijom od stvarnosti same: kazalište je u „revoluciji”, tj. „obnovi čovjeka”, odigralo ulogu duhovnog razgraničenja industrijskog i post-industrijskog društva, materijalne evolucije od duhovne. Međutim, negativna perspektiva rata implicirala je i perspektivu poslijeratnog svijeta: „Ako su bila potrebna kapitalistička i imperijalistička suparništva da proizvedu rat, a industrijski pogoni da mehaniziraju ubijanje na bojnopolju, onda je suprotstavljanje ratu značilo neumoljivo protivljenje kapitalističkom industrijskom društvu”.<sup>2</sup> Tzv. „reaktivni principi” na taj način nužno proizvode shizofrene maske – (samo)sažaljenja i (samo)ironije, a već je, po nama, i primjer Groszovog „subverzivnog” autportreta (*Jack the Ripper*, 1918., sl. 1), dao naslutiti nadolazak „nove stvarnosti”: Gordon pokazuje kako su već za vrijeme rata „ekspresionisti općenito postali činjeničniji, uključeni u svijet oko sebe. Retorika je postupno uzimala pred realnošću”.<sup>3</sup>

*Neue Sachlichkeit* (Novu stvarnost, eng. *New Sobriety*) Gordon više ne smješta u ekspresionizam, jer, po njemu, glavno obilježje ekspresionizma – ambivalencija vitalizma i transvitalizma – nije više postojala. Mi bismo rekli, *Sachlichkeit* je evidentno ulazila postupno i postojano, a, čini nam se, već i po Gordonovoj definiciji ekspresionističke ideje, ona je kao potencijal udjela zbiljskog konstantno postojala u duhovnoj preradi sadržaja. *Einfühlung* kao otuđenje pretpostavlja nesvakodnevne sadržaje identifikacije – ne-lijepo i ne-lake – one koji zbog težine egzistencijalne konotacije koju sobom nose, pripadaju od početka pred-zbiljskom čitanju, onome koje „udara u oči”. Pritom se žanr *karikature* može smatrati konstantom, a ne samo strukturalnom nužnošću (naime, karikatura je jedan od načina reaktivnog ostvarenja), jer je ona u prirodi ekspresionističkog etosa *ideje* kao jedan od temeljnih sadržaja ekspresionističke umjetnosti.

<sup>1</sup> Donald E. Gordon, *Expressionism, Art and Idea*, New Haven i London: Yale University Press, 1987, str. 158. Napomena: svi prijevodi engleskih i njemačkih izvornika su autoričini.

<sup>2</sup> Ibid., str. 156.

<sup>3</sup> Ibid., str. 154.



sl. 1. Georg Grosz, *Jack rasparač*, 1918., ulje na platnu 86,5 x 81,2 cm.  
Hamburger Kunsthalle

Groteska kao odgovor na ideju jasno je prolazila stupnjeve od „većeg znanja” do „manjeg znanja”, tj. – upravo onako kako je Gordon izveo kronologiju ekspresionizma prema manje ili više izraženom vitalističkom potencijalu – groteska se približavala većoj ili manjoj ironiji. Pri tom je identitetska upitanost, paradigmatički izražena autoportretom (modernog čovjeka, a zatim i ekspresionističkog čovjeka te njemačkog ekspresionističkog čovjeka posebno) manifestno odavala blizinu smrti, pa se i opet nadaže sličnost s „modelom” groteske realiziranim uvijek na granici živog/mrtvog, mehaničkog/ljudskog, prošlog/sadašnjeg, u trenutku transformacije. Izabrati grotesku značilo je izabrati teži put, jer je ekspresionizam – što je više znao protiv čega se treba pobuniti,

sve manje znao što treba izazvati, a posljedica je i opet kriza identiteta – ambivalencija.<sup>4</sup>

Naša perspektiva groteske, međutim, dovela bi u pitanje kraj ekspresionizma kako ga vidi Gordon; kraj bi, naime značio završetak one ambivalencije koja ne priznaje zamjenu „realiteta sumnje” – „bijegom u izvjesnost”.<sup>5</sup> Bez obzira može li se „bijeg u izvjesnost” identificirati s „novom stvarnošću”, ona izvjesnost koju ta „stvarnost” (predmetnost) sugerira, kako nam se čini, ne pristaje na konačnost, već prvotnu ambivalenciju pojačava negativnim predznakom: naime, kontradikcija ostaje pod dominacijom novog očišta.<sup>6</sup>

## 1. Groteska: prijedlog novog pristupa

Pripisujući temeljnu zaslugu u eksponiranju teme *Doppelgängera* njemačkom filmu (Paul Wegener: *Praški student*, 1913., Paul Linden: *Drugi*, 1913., Otto Rippert: *Homunculus*, 1916., Robert Wiene: *Kabinet doktora Caligarija*, 1919.), teme kojom se dekodira dobar dio „ideje” ekspresionizma i ekspresionističkog slikarstva, Gordon kao slikovni „dokaz” navodi upravo Maxa Beckmanna, objašnjavajući njegovo platno *Odlazak* (1932-33, sl. 2) kao borbu dobra i zla, odnosno, što je još bitnije, kao borbu između iluzija života i slobode, dokazujući još jednom, premda implicitno, udio zbilje. Riječima Beckmanna: „Odlazak, da, odlazak, od životnih iluzija prema suštinskim stvarnostima koje leže skrivene s onu stranu”, i zatim: „Život je mučenje, bol svake vrste – tjelesna i psihička – podjednako joj podliježu muškarci i žene”.<sup>7</sup> Iz toga proizlazi i veza Beckmanna s paradigmom koja povezuje ambivalentnost života/istine i „Ja” („Ich”, „The self”):

---

<sup>4</sup> Na primjeru Dixove *Venere iz kapitalističkog doba* (1923) Gordon govori o ekspresionističkom otrežnjenju: „Zureće oči, ukopani zubi i ponovno oči, iskrivljene, ruke koje vise, nesumjivo rastvorenih nogu – sve govori u korist karikature materijalističkih weimarskih vrijednosti. Slika je iznimno ironična, naravno, potvrđujući poraz ranijih postkapitalističkih i postindustrijskih ideala” (Gordon, op. cit., str. 168).

<sup>5</sup> Ibid., str. 169: „nije u redu povezivati ekspresioniste (...) s romantičkim ‘zahtjevom za jedinstvom’ ili ‘osjećajem za cjelinu’. Takva zbrka zamjenjuje stvarnost sumnje s bijegom u neizvjesnost. (...) Kad se takvo nešto učini, pada se u spenglerijansku zamku vezivanja ekspresionističke kulture s ponorom središta ili idealom ‘Trećeg Reicha’. Gubi se kritička preciznost. Neoromantičke *Wandervögel* pobrkane su s ekspresionističkim ‘divljima’; ekspresionistička ‘cijelost’ miješa se s fašističkim ‘totalnim’(...)”. Vidi: Gordon, str. 25.

<sup>6</sup> Stoga se nadaju sličnosti s „modelom” groteske, realiziranim uvijek na granici živog/neživog u trenutku ili neposredno nakon transformacije.

<sup>7</sup> D. E. Gordon, op. cit., str. 170.





sl. 2. Max Beckmann, *Odlazak*, triptih, 1933.-1935., ulje na platnu, 215,5 x 314 cm. MoMA, New York

Samoostvarenje je poriv svih objektivnih duhova. To je Ja za kojim tragam u svom životu i u svojoj umjetnosti. Umjetnost je kreativna radi ostvarenja, a ne zabave; za preobrazbu, a ne za igru. Potraga za našim jastvom je ono što nas vodi duž vječnog i beskrajnog putovanja na koje svi moramo krenuti.<sup>8</sup>

Iako takav njemačko-romantični „osjećaj za cjelinu”, kako Gordon kaže, pripada prije post-ekspresionističkoj tendenciji s obzirom na „monističko ja”, konačan autorov zaključak ipak smješta Beckmanna u antagonističko ekspresionističko, jer Beckmannov je „monistički identitet smješten u dualističkom svijetu”, a Boga on vidi kao „jedinstvo suprotnosti, kao privlačenje dvoje u jedno”.<sup>9</sup>

Na primjeru Otta Dixea, čiju sliku *Portret slikarevih roditelja* iz 1921. (sl. 3) općenito svrstavanu u *Neue Sachlichkeit* Gordon, prema vlastitoj kronologiji trajanja ekspresionizma do 1923. očito smješta u ekspresionizam, američki autor eksplicira konačno i kriterij razlikovanja *Neue Sachlichkeit* od ekspresionizma: s obzirom da ima primjera protezanja ekspre-

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.



sl. 3. Otto Dix, *Portret umjetnikovih roditelja I*, 1921., ulje na platnu, 113 x 99 cm. Kunstmuseum Basel

sionizma do 30-tih (kao što je *Odlazak Maxa Beckmanna*), i s obzirom na relativnu prisutnost karakteristika obično pripisivanih *Neue Sachlichkeitu* već u „paradigmatskom” ekspresionizmu (tanji ili deblji pigment, tiše ili glasnije, minijaturno ili sumarno), Gordon nalazi važnijim kriterij sadržaja (*content*) i stava (*attitude*) od kriterija forme, potvrđujući tako navod iz poglavlja o društvenoj psihologiji:

Jer prvi [ekspresionizam] je još uvijek posjedovao napetost između turobnosti i nade, a ta je napetost zauzvrat opravdavala prisutnost vitalističkih ili afirmativnih formalnih svojstava u stilu. Ali napetost je konačno ustupila mjesto potonjem (*Neue Sachlichkeit*) teškom pesimizmu, odnosno, deziluzionizmu, i tako su vitalistička formalna svojstva nestala. Nada u obnovu istovremeno je bila porukom nepovezivom s „otrežnjenjem” („sobriety”).<sup>10</sup>

10 Ibid., str. 121.

Čini se da je kraj te „nade” počeo 1920., kada je Iwan Goll pisao esej „Ekspressionizam umire”, i kada se „weimarska republika stabilizirala kao buržoaska demokracija”.<sup>11</sup> U Gordonovoj interpretaciji postoje tri stupnja koja slabe ekspressionizam kao pokret:

1. „raskol na ljevici”, odnosno „njemački industrijski radnik, ekspresionistički kandidat za ulogu ‘novog čovjeka’, okreće leđa avangardnim umjetničkim formama ekspresionističkog prikaza”.
2. nasuprot socijalnom angažmanu (duhovnom, a ne političkom) ekspresionističkog entuzijastičkog krila, postojao je apstrakcijski dio, koji je često bio identificiran sa židovskim doprinosom;
3. slobodoumni utopizam kosio se s „vremenom konzervativne reakcije” (gubitak čvrstoga javnog saveza povećavao je rizik od zbrke na planu privatnog identiteta).<sup>12</sup>

Za karikaturu je podjednako „kriv” konačno i Nietzsche, a utjecaj ideje o destrukciji (kao pretpostavci novog života) na francusko slikarstvo, Gordon primjećuje, ne slučajno, i kod Picassa. Destrukcija koja asocijativno mora najprije biti vezana za „kubizam”, odmah zatim nameće onaj drugi nivo: nivo ružnog destrukcijom lica u *Gospođicama iz Avignon* (1907).

Koliko strahu i napetosti – atributima zbilje – „odgovara” stilski obrazac fasetiranja prostorno-volumenskih dodira, govori priča o ekspresionističkom filmu kao realizaciji „dinamizma gotičkog stila”. Naime, poslijeratni naglašeni eklekticizam ekspresionizma<sup>13</sup> iskazan u prikladanju „ne-latinskim” izvorima – „goticizmu, primitivizmu, romantičizmu”, u pokretnoj slici spaja „gotički okoliš” s „kubističkim deformacijama” (*distortions*) kao analogonima „stanjima napetosti i straha što ih iziskuje narativni predložak”:<sup>14</sup> uspostavljeno je „mjesto zbiljanja filma [*Kabinet doktora Caligarija*, 1919] u srednjovjekovnome malom njemačkom gradu, ali oblici su namjerno iskrivljeni, a prostorne iluzije

<sup>11</sup> Ibid., str. 167-168: „U skladu sa svojim utopijskim aspiracijama, ekspresionizam je bio osuđen kao pokret upravo u onom trenutku kada je Weimarska Republika bila stabilizirana kao građanska demokracija”.

<sup>12</sup> Ibid., str. 166.

<sup>13</sup> Ibid. str. 115: „Stilistička raznolikost nastavljena je i čak se pojačala u ranom weimarskom razdoblju tijekom nekoliko pomaka u orijentaciji, što je odražavalo njemački poraz”.

<sup>14</sup> Ibid., str. 116.

namjerno ambivalentne kao u kubističkom slikarstvu”.<sup>15</sup> Ekspresionistička ambivalencija vitalističkog i transvitalističkog poticaja (Übergang durch Untergang), kao što Gordon potvrđuje, već za rata zasićena uplivom *Sachlichkeit*a i pitanjima o identitetu, u poslijeratnome njemačkom filmu pretvara se u vrhunac nepomirljivosti stvarnog i nestvarnog:

Nestabilna društveno-ekonomska situacija u Njemačkoj pri kraju i nakon I. svjetskog rata, uzrokovana je kolektivnim osjećajem poraza, socijalnom bijedom i raspadom moralnih vrijednosti, te se stoga većina njemačkih filmskih umjetnika, napustivši izrazito kritično prikazivanje stvarnosti, usmjerila prema istraživanju novih oblika svojevrsnoga psihološkog neoromantizma što se iskazivao u fantastici, egzaltaciji i fatalizmu. Reprezentativna za ekspresionistički film, optički naglašena depresivnost scenografije s izduženim, šiljastim i trokustastim plohamama u interijeru i eksterijeru (koje često podsjećaju i na kubističke izvore nadahnuća), postala je zlokobnim dekorom za tajanstvene i fantastične spleteke u mističnoj igri moćnika, žrtava i sudbine. Takvo izopačenje vanjskog svijeta simbolizira rastrojenost unutarnjega, duševnog života protagonista. Junaci ekspresionističkih filmova često su podvojene ličnosti, dvojnici (*Doppelgänger*), čudovišta iz mašte, suludi učenjaci, varalice, oživljeni mrtvaci, vampiri, a često i nedefinirani likovi iz saga i mitova. Izrazita artifičijelnost dekora, neobični kutovi snimanja, igre svjetla i sjene, relativnost kritičkog suprotstavljanja i ravnodušnost prema društveno-povijesnom identitetu, zbir je svojstava koja ekspresionistički film izdvaja iz ostalih strujanja u filmskoj umjetnosti.<sup>16</sup>

Ako je, dakle, kubizam kao i ostali stilistički izumi, tek „citat” kojim se eklektički habitus ekspresionizma samorealizira „odgovarajući” pritom na jednu od ideja, ambivalencija na koju upućuje problematiziranjem prostornih odnosa odgovara osnovnom problemu identiteta. Kubizam tako direktno pomaže karikaturu-reakciju, stvarajući „spontano” novi znak koji u stanju napetosti između *da* i *ne* zadržava oba pola kao ravnopravne označitelje.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> *Filmska enciklopedija*, sv. I, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, 1986., str. 357.

## 1.2. Definicije groteske

Koliko je zapravo Gordonova definicija ekspresionizma bliska principu funkcioniranja groteske, shvaćamo usporedbom s mnogim definicijama grotesknog. Prema Bahtinovoju klasifikaciji groteske, ekspresionizam je svrstan u niz modernističke groteske kojoj su korijeni u romantičkoj tradiciji; tada, naime, dolazi do transformacije izvorno ambivalentne, karnevalske parodije koja negirajući obnavlja, odnosno „grotesknim realizmom” zadržava smijeh u poziciji unižavanja visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog do materijalno-tjelesne razine života. Egzistencijalistički predznak subjektivnog, individualističkog odnosa spram svijeta minimalizira preporoditeljski aspekt, aktivirajući „mračne”, noćne kutove groteske: objašnjena kao izraz straha pred svijetom, transformacija vlastitog svijeta u tuđi, strašni svijet uvlači attribute razjedinjenog identiteta. Maska, ludilo i marioneta tako su oblici pretvorbe ambivalentnog smijeha u oštar, statični kontrast ili okamenjenu antitezu.<sup>17</sup> Jedan drugi teoretičar groteske, Wolfgang Kayser, čije se očiste po Bahtinu uklapa u modernističku struju, a čija će se interpretacija uzimati za paradigmu dijametralno oprečnu onoj „pozitivnoj” Bahtinovoju, pripisuje pojam „grotesknog” svakoj struji modernog slikarstva koja se nadaže kao nadrealizam, isključivši vjerojatnost pripisivanja atributa groteske „ostalim nepredmetnim pravcima kao što su futurizam, kubizam, pa i ekspresionizam”. Začevši time interpretaciju po kojoj začudnost ovisi uvelike o preciznosti i oštini crteža, obazirući se posebno na grafiku kao potencijal groteske (Ensor, Kubin), Kayser u temelju nadrealističkog svjetonazora vidi otuđenje, ali ne s izvorom u ljudima, već u stvarima, čije se vremenski heterogeno porijeklo mora zadržati u opreci i tako održati očuđenje.<sup>18</sup> U tekstu Alfreda Waltera o teoriji grotesknog nalazi se i ovaj Kayserov uvid:

Groteskno je struktura (...) Groteskno je otuđeni svijet (...) Iznenadnost i iznenađenje (...) Jeza vas obuzima jer se radi baš o našem vremenu čija se pouzdanost pokazuje kao privid. Istodobno, osjećamo da u tom izmijenjenom svijetu ne bismo mogli

<sup>17</sup> Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea (i narodna kultura srednjeg veka i renesanse)*, Beograd: Nolit, 1978.

<sup>18</sup> Wolfgang Kayser, *Der Surrealismus in der Malerei; Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag, 1957.

živjeti (...) Nije posrijedi strah od smrti već strah od života (...)  
Kategorije orijentacije u svijetu zakazuju (...) Ono što prodire  
ostaje neshvatljivim, neprotumačivim, bezličnim (...).<sup>19</sup>

Ekspressionističke nekompatibilnosti mogli bismo, imajući u vidu destruktivno-vitalistički moment Gordonove definicije, svrstati prvo u bahtinovski krug „ambivalentnog”, „preporodnog” smijeha koji kroz uniženje održava vitalnost, ali je on, s druge strane, čini se, bliži onoj u romantizmu rođenoj, upojednačenoj perspektivi kad se narodno-univerzalno psovačko-veselo i ružno-smiješno, oblači u egzistencijalne raskorake svijesti (Gordonovo naglašavanje bliskosti smrti, aspekta žrtve i religije, općeg mjesta *Doppelgängera*).

Neke kasnije interpretacije groteske detaljnije se upuštaju u finese grotesknog, pa tako Philip Thomson, koji definira grotesku kao „nerazriješeni sraz nekompatibilnosti u djelu i reakciji (*in work and response*)” ili kao „ambivalentno nenormalno” (*the ambivalently abnormal*), u formiranju groteske nalazi odlučujućima pojmove kao što su: disharmonija (sadržana u djelu, reakciji percepcije, i temperamentu umjetnika), opreka komično/zastrašujuće (koja pliva u „nerazriješenosti konflikta”), ekstravagancija i pretjerivanje, te abnormalnost.<sup>20</sup> Nabrajajući funkcije groteske, jedno od njezinih čitanja proizvodi psihološki efekt: groteska služi naznaci zastrašujućih aspekata egzistencije na površini, gdje je oslabljena uvođenjem komične perspektive. No, ostale funkcije samo su nadopuna ovog koda: agresije kao umetanja neočekivane perspektive kojom se izaziva *stupore* (otuđenost), te egzistencijalnog nemira koji se tumači tenzijom i nerazrješivošću, pa se tragično identificira s komičnim i obratno. Apsurdno, bizarno, makabrično, karikatura i parodija po takvim su mjerilima veća ili manja odmicanja od groteske pri čemu je ona uvijek na neki način njihov dio; tako je, npr., za nas ovdje aktualna karikatura, po Thomsonu, pretjerivanje karakterističnih ili posebnih osobina koje ne implicira konfuziju, ni otuđenje – poružnjivanje prepoznatljivog čita se kao čista reakcija. Međutim, kad ono karikaturno prevlada u vizualnom mediju, potičući abnormalnost, počinje „monstruozno”, a karikatura prerasta u „grotesknu karikaturu”.

<sup>19</sup> Alfred Walter, „Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša”, u: *Umjetnost riječi*, XXV/3, Zagreb, 1981.

<sup>20</sup> Philip Thomson, *The Grotesque*, London: Routledge, 1972.

„Zastrašujući aspekti egzistencije” iskazani čvrstom oprekom komično/zastrašujuće očekivanu zbilju pretvaraju u šokantnu; međutim, prvo je izvanumjetnička zbilja postala zastrašujućom (Kayser: „Svijet koji je postao stran”), a zatim JA zapanjeno gleda kako se pretvara u neko drugo JA. Kayser na primjeru romana *Golem* Gustava Mayrinka prati to podvajanje pod utjecajem vanjskog svijeta: dok u polusnu mijenja glasanje, pripovjedač si postavlja pitanje „Što je sada ja”, jer „nešto strano ulazi u njega, pretvara se u Golema”.

### 1.3. Groteska – kontinuitet ambivalencije

Mogla bi se postaviti teza da je zapravo Kayserova „nadrealistička” koncepcija groteske odgovarajući denotat za metafiziku *Neue Sachlichkeit* u kojoj, po Gordonu, nije više prisutna ona reaktivna ambivalencija ekspresionizma; stvar je, međutim, moguće gledati i ovako: ako se groteska ostvaruje ambivalencijom u postojanim oprekama vremenske ili mehaničko-organske dvojnosti (a Kayserova primjena na nadrealizam nas upućuje na *Neue Sachlichkeit*), ona može biti identificirana i s „reaktivnim principom” funkcioniranja ekspresionističke slike (kubističko „deformiranje” mehanički je korelat organskog minimuma prepoznatljivosti lika), pa se, prema tome, groteskno oblikovanje podjednako proteže na gordonovski odvojene pojmove ekspresionizma i *Neue Sachlichkeit*.

Vidimo da „derivati” groteske ili njezini supstrati (bizarno, karikatura, parodija, apsurdno, makabrično) mogu funkcionirati kao udaljavanje ili približavanje „čistoj” groteski; ako shvatimo „čistu” grotesku, dakle čistu disharmoniju (čistu nerazriješenost konflikta) kao kvalitetu koja odgovara ekspresionističkom odgovoru na ideju, onda *Neue Sachlichkeit*, analogno Gordonovom vrednovanju i Thomsonovoj klasifikaciji, odgovara odmicanju, ali ujedno onome odmicanju koje je najteže razlučiti od grotesknog. Naime, makabrično, po Thomsonu, kombinacija komičnog i horora, kad groteskno i makabrično naizmjenično prelaze jedno u drugo, ne sadrži balansiranu tenziju, odnosno za grotesku karakterističnu opoziciju. Makabrično, dakle, indicira pojačavanje strašnog (*gruesome*) izazvano zaokupljenošću smrću (*pertaining to death*).

Nemogućnost procjene izbalansiranosti Gordon rješava „vrednovanjem” sadržaja umjesto forme, odnosno, ideja kao temelj ekspresionističke reakcije dozvoljava samo onu negaciju ili transformaciju koja

ne postiže potpuno brisanje te ideje ili potpunu afirmaciju pozitivnog pola. Problem je, naravno, u tome što postaje problematično ocijeniti koliko je ideja transformirana, pogotovo ako se radi o aspektima podvojenosti egzistencije i bliskosti smrti. Iz te perspektive, proglasiti nešto grotesknim pojednostavljuje stvar, premda se to ne bi smjelo činiti na račun preciznosti.

No, baš kao što i sam Gordon pokazuje, prostori između „granica” ostavljaju mjesta za različita preciziranja: stoga i groteska, pojam koji treba primjenjivati polazeći od ideje, a ne od neke njezine „esencije” (analogno Gordonovom pristupu ekspresionizmu), ne egzistira kao gotov proizvod, već se kontekstualiziranjem precizira. U tom kontekstu pojam groteske moguće je shvatiti kao estetsku i strukturalnu kategoriju koja posreduje smisao svojim specifičnim položajem na horizontu očekivanja,<sup>21</sup> a neki je autori definiraju upravo s aspekta podsvjesnog, „slike” i „književnog djela”.<sup>22</sup> Groteskom se, dakle, ne želimo poslužiti kao terminom za zavođenje ili tautološko punjenje praznog; osim što se očito radi o kategoriji koja svojim strukturalno-estetskim implikacijama dotiče „egzistenciju” ekspresionizma, čini nam se da, susljedno načinu na koji Gordon definira ekspresionizam (naime, konstituiranjem forme kao posljedice sadržaja, pa je ikonografija ujedno registar potencijalnih formalnih „reakcija”), groteska kao „reaktivni” instrument i izražajna konstanta objedinjuje ekspresionizam i *Neue Sachlichkeit*.

## 2. *Sachlichkeit* Velegradskog ekspresionizma

Udio zbiljskog sadržan u ovim točkama slabljenja, odnosno *sobriety*-impuls koji „zagađuje” ambivalenciju – u nekim drugim pristupima, međutim, pod nazivom „velegradskog ekspresionizma”, odnosno „velegradske

---

**21** Mira Đurđević, npr., razlikovanje grotesknog i apsurdnog tumači odnosom sredstva/ideje: groteska je, prema tome, medij posredovanja apsurdnih sadržaja. Za nas je zanimljivo i sljedeće razlikovanje dviju spomenutih kategorija: groteskno je „slabije” od apsurdnog: ono predstavlja otpor prema određenoj stvarnosti, agresivnost prema određenom smislu, dok je apsurdno očajnički suglasno s besmislenim (apsurdno, a ne groteskno, stoga će prije odgovarati nadrealističkoj interpretaciji nego *Neue Sachlichkeitu*); vidi u: Mira Đurđević, „Groteskno kao poetska kategorija”, u: *Umjetnost riječi*, XXVI/1/1, Zagreb, 1982.

**22** O tome piše također M. Đurđević kada definira groteskno: to je „prvi, uglavnom podsvjesni utisak izazvan slikom razobličnog predmeta, neprirodnog lika, književni prikaz nekog nama nerazumljivog događaja; (...) neizbježno osjećamo iznenađenje i nemir, osjećanja izazvana neskladom koji nismo očekivali”, *Ibid.*



civilizacije”,<sup>23</sup> postoji kao apsolutna opozicija „idiličnom” – prirodnom opusu ekspresionista. Citiranje Döblina, primjena njegove sintagme „odduhovljena stvarnost” (*entseelte Realität*), odnosno koncepta romana – „životnog ispunjenja” – „Lebensereignis” („da umjetnost ima biti ‘osjetljivo jasna i afektivna’”),<sup>24</sup> na radove Emila Noldea („crtao sam drugu stranu života s njegovom maskom, skliskom prljavštinom i iskvarenošću”<sup>25</sup> i Ernsta Ludwiga Kirchnera, govori u prilog Gordonovom pristupu s aspekta umjetnosti koja potiče kritiku socijalne zbilje, ali je istovremeno pokušaj izoliranja jednog dijela (gordonovske) opreke, u kojem je onaj „projektivni” moment tek „iznimka što potvrđuje pravilo”.<sup>26</sup> Stoga i Kirchner i Meidner i Heckel, u Gordonovoj analizi interpretirani u svjetlu reaktivnih ambivalencija svojstvenih svim nabrojanim ikonografskim cjelinama, tj. u radovima nastalima između 1910. i 1918. godine, ilustriraju dvoumljenje između „udjela i distance” (kako autor tumači citirani Noldeov tekst) s prizvukom bezizlaznog i makabričnog podjednako u uličnim prizorima i komornim situacijama (tako se za Kirchnerove „ulične” slike iz 1913./14. kaže: „točan prikaz stvarnosno-brutalne erotike velegradske prostitucije, ostvarene sredstvima nesentimentalne ekspresivnosti”),<sup>27</sup> a za Heckela sljedeće:

Dostojevski je potvrdio Heckelovog „homo melancholicusa” u razmišljanju o ljudskoj patnji i čežnji za spasom. (...) Međuljud-

**23** Npr. Harald Olbrich: „Faszination, Shock, Enthüllung, Widerstand – zum expressionistischen Grosstadt Bild”, u: *Die expressionisten (Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920)*; Ausstellung im Stammhaus der Nationalgalerie vom 3. September bis 16. November 1986, Berlin: Menschenverlag Kunst und Gesellschaft, 1986, str. 48-52. Slikare „ekspresionističke velegradske slike” Olbrich opisuje kao one „koji iz svojih vlastitih socijalnih i egzistencijalnih iskustava i iz svoje ljubavi-mržnje (*Hassliebe*) prema toj zbilji, stvaraju nemirne i kritičke svjetove slika” (*Ibid.*, str. 47). O vokaciji tog slikarstva govore motivi koje često u njemu susrećemo: „Njihov ikonografski inventar brzo se razaznaje: kavana, cirkus, varijete, gradski i prigradski trošni krajolici”; radi se i o gradskim prizorima s intenzivnim prometom, o uličnim prizorima, zastrašujuće bezljudskim ili s tek pokojim usamljenim čovjekom, kao i o stiješnjenosti u gužvama; ukratko – „o ostrim suprotnostima, sumnjivim i fascinantnim bićima iz polusvijeta (...)”.

**24** *Ibid.*, str. 50.

**25** *Ibid.*

**26** *Ibid.*, str. 52: „Tehničko-urbani okoliš djeluje donekle na napetost formalnog jezika, ali se zahvaljujući osvijetljujućoj obojenosti, osobito kod Kirchnera, rastvara u dinamičnu strukturu. Možda su te slike pokušajem da se ovu stranu velegrada pozitivno potvrdi preko civilizacijske kritike; ta bi se kritika sastojala u nadi da će se realizirati djelatni, razuman svijet usred ovog ‘okamenjujućeg mora’, ne izvan njega”.

**27** *Ibid.*, str. 50.

ski odnosi odvijaju se ovisno o sudbini, spojeni s prostorima koji teško da im dopuštaju daljnje razvijanje, zapleteni u svoje nutarnje svjetove ili u njihovo ludilo, naglašeno simbolički otupljujućom bojom bez topline (...).<sup>28</sup>

Ukratko, u Berlinu je ekspresionizam sazio,<sup>29</sup> pa je novoformirano jedinstvo ikonografije i stila<sup>30</sup> ujedno postalo znak nove strategije – strategije zastrašujućeg i ružnog.<sup>31</sup> Razliku u pristupima možemo manje posvjedočiti na primjeru Meidnerovih „Apokaliptičnih pejzaža” (sl. 4) kao metafora urbanih zapisa u svijesti: dok Gordon tumači uređene kaose kao vitalistički poriv u obliku „matematičkih” konstruiranja odnosno vizualiziranja „destrukcije” (Ludwig Meidner 1912. opisuje svoje „Apokaliptičke pejzaže” ovako: „Bojao sam se takvih vizija, ali su mi konačni ishodi davali poseban osjećaj topline i zadovoljstva, gotovo sablasni užitek”<sup>32</sup>), Harald Olbrich intonira komentar primjetnom konačnošću: „Ovaj sklad čovjeka i grada kod Meidnera je izmijenjen u posrćuću, slomljenu, rasprskavajuću dinamiku nezaustavljive katastrofe”.<sup>33</sup> S druge strane, baš kao što Olbrich upozorava na specifičan, subverzivni odnos Meidnera spram futurizma (iako svjedoči o vidljivome jezičnom utjecaju: simultanimizam, visoka dinamika „eksplozivnog centra”), tako i Gordon upućuje na ratom promijenjeni stav ekspresionizma spram futurizma,<sup>34</sup>

**28** Ibid., str. 52.

**29** Eberhard Roters u tekstu posvećenom „velegradskom ekspresionizmu” kaže: „U Berlinu je njemački ekspresionizam postao gradskim, u Berlinu je likovni umjetnik postao povezan s književnim ekspresionizmom, u Berlinu je ekspresionizam osvojio politički sadržaj i formu; u Berlinu je ekspresionizam izgubio svoju nevinost”. Eberhard Roters, „Grosstadt-Expressionismus: Berlin und der deutsche Expressionismus”, u: *Deutscher Expressionismus, 1905-1920* (Erweiterte deutsche Ausgabe des Kataloges der Ausstellung in New York und San Francisco); uredio Paul Vogt, München: Prestel Verlag, 1981.

**30** Harald Olbrich. op. cit., str. 49: „Ikonografija i novi stil predstavljaju cjelinu u programatskom odrazu bezobzirne suprotstavljenosti svjetla i tame”.

**31** Ibid.: „Nije više ništa preostalo od šarma i prštajuće privlačnosti i lebdeće interpretacije svjetla, puno više je prisutna neobična agresivna oštrina. (...) Nastaje nova strategija slika, brzo prolazeći kroz slikovne prijedloge futurizma i kubizma, što su nadopunjavali djelatnu strategiju slika. Ta strategija definitivno nadilazi sublimni esteticizam i postaje slikom emocionalnog i duševnog poticaja, do koncentriranih formalnih gesta najintenzivnijega mogućeg izraza”.

**32** D. E. Gordon, op. cit., str. 24.

**33** H. Olbrich, op. cit. str. 52.

**34** D. E. Gordon, op. cit. str. 107: „Ono što su Nijemci zakašnjelo otkrili o futurizmu jest to da je mogao biti više destruktivan, a manje konstruktivan. U kontekstu mehaniziranog rata, futuristički dinamizam opisao je mašineriju beznačajnosti, a ne više uzbuđenje vremena stroja”.



sl. 4. Ludwig Meidner, *Apokaliptički pejzaž*, 1912., ulje na platnu; 94 x 109 cm.  
Privatna kolekcija

ali naglašava istovremeno dijalektičko-ambivalentni odnos ekspresionizma prema gradu općenito, te prema Berlinu posebice:<sup>35</sup> „dolaskom ekspresionističke generacije Berlin je bio viđen kao mjesto i dekadencije i životnosti; ne samo kao bojišnica darvinističke borbe, nego i kao središte uznemirene i intelektualne energije”<sup>36</sup>

Meidnerov topao osjećaj zadovoljstva i lagani „sotonski (sablasni) užitak” pri naslućivanju katastrofe prenosi se na Kirchnerov užitak kada promatra prostitutke kao građanske i anti-građanske simbole – u situ-

**35** Tako se Meidnerova podvojenost apokalipsa/revolucija, čitana unutar koda „postkapitalističkog”, smješta istovremeno u njegovu svijest o nužnosti propasti Berlina – kapitalističkog grada – kao i umjetnikovu ovisnost o velikom gradu „kojega svi mi tako volimo”. Meidner kaže: „Naše grozničave ruke trebale bi juriti preko bezbrojnih platna, da budu velike kao freske, ocrtavajući slavno i fantastično, monstrozno i dramatično – ulice, željezničke postaje, tvornice i tornjeve. (...) Ulica postaje bombardiranje prometala svih vrsta uz tisuće pokretnih sfera, fragmenata ljudskog, reklamnih znakova i bezobličnih boja”; D. E. Gordon, op. cit., str. 136.

**36** Ibid.

aciji kada, kao na slici *Ulica, Berlin* (1913., sl. 5), muškarac nagnut nad izlogom svoju poziciju konzumenta i proizvođača u kapitalističkoj ekonomiji prenosi na dvije depersonalizirane kokote. Gordonov citat Rosalyn Deutsche ovdje je važno ponoviti jer je on još jedan dokaz da unutar ekspresionističke ambivalencije novi odnos prema zbilji u smjeru *sobriety* i *Sachlichkeit* zaista jest dovoljno jak da se *Sachlichkeit* ne može odrediti kao posve novo poglavlje: „Odabravši za svoje motive prostitutke i njihove klijente, Kirchner naglašava postvarenje ljudskih odnosa unutar ekonomske razmjene; lomljena skrutnutost organske forme (...) savršenim je vizualnim analogonom ovog procesa postvarenja (*thingfication*).<sup>37</sup> Harald Olbrich zaključuje slično – on „odduhovljene odnose kupovnosti (*Kauflichkeit*) Kirchnera uspoređuje s Beckmannovim „sablasnim užitkom“:

Muškarci koji se, u hodu, okreću za nekoliko kokota. I žene se okreću za njima. Muškarci – blještavo osvjetljeni zrakama svjetla, žene zatamnjene (...) upravo se radi o tom neobičnom dojmju (*einen unheimlichen Eindruck*), što ga ostavljaju u tom čisto mehaničkom, napornom i neutješnom neposrednom djelovanju između tih uglavnom ružnih i banalnih ljudi, što ipak odaje izvjesnu veličanstvenost.<sup>38</sup>

Takav sablasni užitak može, međutim, pod okriljem inačice „Velegradskog ekspresionizma“, izazvati zabunu kada se, kao npr. u članku Eberharda Rotersa, prisutnost ironije shvaća kao ubijanje izvornog ekspresionizma, a zatim konstatira da upravo taj „razoran“, ironično-autodestruktivni impuls – naviješten već u predratnoj umjetnosti, naglašen u ratnoj, u najvećoj mjeri determinira poslijeratnu umjetnost „velegradskog ekspresionizma“. Namjera nam je ovdje da uvidimo o „velegradskom ekspresionizmu“ olabavimo granicu koju Gordon utvrđuje fenomenom *sobriety*. Upravo su nam njegovi kriteriji „otvorili oči“, i slijed podataka vodio nas je da i jednoobrazne tekstove koji dijele ekspresionizam od onoga velegradskog interpretiramo po njegovim kriterijima (iako smo istovremeno iste tekstove „upotrijebili“ kako bi Gordonove kriterije primijenili i izvan ograničenog razdoblja).

<sup>37</sup> Ibid., str. 137.

<sup>38</sup> H. Olbrich, op. cit., str. 51.



sl. 5. Ernst Ludwig Kirchner, *Ulica, Berlin*, 1913., ulje na platnu, 120,6 x 91,1 cm.  
MoMA, New York

Kontradikcija je već u samome naslovu (*Großstadt-Expressionismus*): ako Berlin od ekspresionizma stvara „velegradski ekspresionizam” čiji su dominantni elementi strani „izvornom” ekspresionizmu (poput Haralda Olbricha, Roters čini distinkciju spram „izvorne” ekspresionističke „potrage za praiskonskim bitka života i rada” koja se ispunjava u „bijegu

iz grada” i povratku prirodi),<sup>39</sup> onda velegradski ekspresionizam, odnosno berlinski ekspresionizam više nije ekspresionizam, pa je sama inačica zapravo oksimoron! „Zagađenje” takvoga izvornog ekspresionizma počinje, prema Rotersu, poetikom *Neopatetičnog Kabarea* (kraj 1911.) – kada ironija ugrožava patos. Simptomatična je, s druge strane, primjedba o „samorazarajućim smjernicama” ekspresionizma, odnosno o „produktivnom uništenju ekspresionizma iz izvora njegove vlastite supstance”, jer se time „priznaje” dijalektički ambivalentni karakter ekspresionizma. Autor navodi:

U bitna svojstva ekspresionizma moguće je uključiti patos, ekstazu, dinamiku, motoričnost, erotiku, pojačanje osjećaja životnosti, ali ne i ironiju. Ironično i sarkastično intoniranje na tragu Einsteina prvi je znak za plodonosno uništenje ekspresionizma iz vlastite supstance. Ovaj proces počinje neposredno prije početka svjetskog rata, znakovito, u književnosti, a ne u likovnim umjetnostima.<sup>40</sup>

Poetika ironije se, međutim, ipak priznaje, i opet kontradiktorno stavu o ekspresionizmu, na primjerima triju radova koji svakako ne govore u prilog estetici „povratka prirodi”: Kirchnerov *Potsdamski trg* (1914., sl. 6), tako je „najznačajnije djelo berlinskog velegradskog ekspresionizma uopće”, Felixmüllerovo djelo *Smrt pjesnika Waltera Rheinera* (1923., sl. 7) predstavlja „posljednju značajnu velegradsku sliku njemačkog ekspresionizma – apoteozu *ex negativo*”, a Beckmannova slika *Noć* iz 1919. (sl. 8) proglašena je za „glavno djelo epohe”.<sup>41</sup> Felixmüller, uz Dixu i Grosza, predstavljajući „drezdinski krug umjetnika, bit će, po Rotersu, inaugurator „stila” koji će zadominirati poslijeratnom umjetnošću: „Drezdinski umjetnici pokazuju u svojem slikarstvu naglašenu sklonost napadačkoj, bojom i oblikom prenaplašenoj predmetnosti (*Gegenständigkeit*). Ovo svojstvo drezdenskog slikarstva očituje se u sazrijevanju u poslijeratnoj berlinskoj umjetnosti”.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> E. Roters, op. cit. str. 247: „Njemačkom ekspresionizmu od početka je blisko nagnuće bijegu iz grada i povratku prirodi. To je nagnuće povezano s traganjem spram iskonskog svojstva života i rada. Uključenje ekspresionističkih djela u metropolu označava stoga pokret suprotan početnoj tendenciji (...)”

<sup>40</sup> Ibid., str. 255.

<sup>41</sup> Ibid., str. 251.

<sup>42</sup> Ibid., str. 258.



sl. 6. Ernst Ludwig Kirchner, *Potsdamski trg*, 1914., ulje na platnu, 200,6 x 150 cm.  
Neue Nationalgalerie, Berlin



sl. 7. Conrad Felixmüller, *Smrt pjesnika Waltera Rheinera*, 1925., 180,3 x 115,5 cm.  
Privatna zbirka





sl. 8. Max Beckmann, *Noć*, 1918.-19. ulje na platnu, 133 x 154 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Objašnjenje tog „novog stila” glavne argumente nalazi u „antimilitarističkoj”, „krajnje agresivnoj u svojem načinu formuliranja i politički angažiranoj” umjetnosti: sredstvo „zagrižljive (*bissigen*) ironije i sarkastične satire” posljedica je htijenja da se umjetnošću izravno prodre u političku zbilju. Međutim, politički angažman nespojiv je s identitet-skim bitkama ekspresionista: izlječenje bolesti industrijske civilizacije (pa tako i najveće bolesti – rata) ekspresionisti su vidjeli „ne toliko kao političke probleme koliko one o društvenoj psihologiji”,<sup>43</sup> što govori o nekonvencionalnoj ideološkoj poziciji ekspresionizma i udaljenosti od politike. Oslanjajući se na Mannheima, Gordon zaključuje o „klijastičkom” karakteru ekspresionističke ideologije, „što znači [da je ona] apokaliptička u raspoloženju i odvojena i od povijesti i od politike”.<sup>44</sup> „Spiritua-

<sup>43</sup> D. E. Gordon, op. cit., str. 123.

<sup>44</sup> Ibid.

lizacija politike”, o kojoj je već bilo riječi, je most koji spaja intelektualni konflikt novih vrijednosti i temelj starih; to je ujedno most do upitanosti o sebi – između samopotvrde i samoosporavanja.

U tekstu „Kraj ekspresionizma” Paul Vogt povezuje početak kraja i ratom potaknut obrat ikonografije (iako se radilo „još uvijek o staroj temi ugroženosti čovjeka, o njegovom odvajanju od vanjskog svijeta”), te konstatira kako se „prva ekspresionistička generacija do kraja rata pokazala ne više spremnom da svoju umjetnost prilagodi političkim izazovima dnevne aktualnosti. Svi su oni bili u oštrm smislu nepolitički ljudi”.<sup>45</sup> Tvrdnjom o nezaobilaznosti njihovih revolucionarnih ideja kao kritičkih doprinosa promjeni položaja duhovnog u ovom stoljeću, Vogt donosi interpretativnu nadopunu Gordonovog pristupa ekspresionizmu kao post-industrijskog, duhovnog revolucionarnog otpora.

Tako je ružno-destruktivno, kao ishod kritike agresivne (ružno-destruktivne) zbilje rata samo potencirala egzistencijalno iskustvo. Gordon navodi tri promjene koje su se dogodile pod utjecajem rata:

1. novi duh pobunjeničkog jedinstva umjetnika prethodno različitih umjetničkih škola;
2. manje iluzionirana tendencija *sobriety* ili *Sachlichkeit*;
3. postupan prijelaz patriotizma u pacifizam.

Ambivalencija tog iskustva u društvenom i političkom kontekstu ne samo da je postojala, kako Gordon kaže, prije rata, već je, kako nastojimo dokazati (a Olbrich potvrđuje), bitan dio one umjetnosti čijim se privjeskom (*Neue Sachlichkeit*) ona nastoji odvojiti od matične jezgre. Gordon svojim novim pristupom ekspresionizmu kao umjetnosti koju uvijek određujemo kroz ambivalentan odnos spram *neke* ili *nekih* ideja, daje nam zapravo ulaz u takvu opciju, prisposobivši ružnoću i začudnost egzistenciji ekspresionizma, odnosno naglasivši njezin postupan, ali siguran put u *sobriety* ili *Sachlichkeit*.

Opcije „velegradskog ekspresionizma”, iako spram Gordonovog koncepta jednostrane – ružna i svekolika ikonografija religioznog, destruktivnog i izopačenog pripisana iskustvu rata i grada – ukazale su kroz iskustvo Berlina kao aktualnog provodnika ekspresionizma od 1910. godine, na

---

<sup>45</sup> Paul Vogt, „Das Ende des Expressionismus”, u: *Expressionismus, Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920*, Köln: Du Mont, 1978, str. 48.

*sobriety*-impuls kao temeljni atribut te umjetnosti.<sup>46</sup> Vezu, uostalom, konkretno Paul Vogt i spominje na primjeru Maxa Beckmanna: „Svojom mijenom prema godini 1920., ekspresionizam se pokorio zakonu vremena, koje je smjeralo drugom putu, koji je, međutim, još dugo bio određen ekspresionističkom argumentacijom i odgovarajućim pogledom na stvarnost” (...).<sup>47</sup> Vogt time nalazi kod Otta Dixea i Georga Grosza prijelaz „ekspresionizma” u „ekspresivni realizam”. Osim što su i ti umjetnici, uostalom poput prethodnih „patetičara”, „idealisti koji su morali proći kroz pakao totalne deziluzioniranosti”, oni su u „socijalnokritičkom verizmu dvadesetih godina, u novom određenju zbilje našli legitimno polje za preuzete argumente”.<sup>48</sup>

Još konkretniju vezu nalazimo usporedbom Groszovog „velegradskog” portreta u analizi Paula Vogta s Gordonovom analogijom tipičnoga ekspresionističkog društvenog protesta – „totalne ideologije” i njegova upojednačenog korelata – egzistencijalne podvojenosti umjetnika. Konstatacija, naime, da se „podvojena ličnost dodiruje s podvojenim svijetom”,<sup>49</sup> kao potvrda dviju glavnih tematskih okupacija Grosza („demaskiranje čovjeka i fascinacija velegradom u njegovoj spektakularnoj događajnoj napetosti”<sup>50</sup>) konačno potvrđuje da se opreka *Die Neue Sachlichkeit* / ekspresionizam može shvatiti kao analogna oprekama što čine „egzistenciju” ekspresionizma, pa se gordonovski reaktivni princip ekspresionističke umjetnosti kao ideje potvrđuje u kontinuitetu: u „produktu” i suprotnosti – *Neue Sachlichkeit*u. Govorimo o produktu utoliko što se „reaktivnim” principom „nastavlja” na, uvjetno rečeno, „pravi” ekspresionizam, te o suprotnosti utoliko što se ambivalencija, još uvijek sadržana, kreće u sjeni jednog pola i s veće distance. Groszov portret iz pera Paula Vogta svojim posljednjim rečenicama to donekle i potvrđuje:

[Film] *Metropolis* pokazuje prijelom spram ekspresionizma. Pa ipak on demonstrira nastavak stremljenja ekspresionističke

<sup>46</sup> Velegradski ekspresionizam, i prema Rotersu i prema Vogtu traje od 1910. do 1920. godine.

<sup>47</sup> Ibid., str. 50.

<sup>48</sup> Ibid., dodan kurziv.

<sup>49</sup> Ibid., str. 128.

<sup>50</sup> Ibid., str. 128.

optike, koja je – protivno nastojanju zastupljenih – određivala i novi realizam početkom 20-ih godina. (...) Beckmannov cilj nije bio verizam, nego realnost kao gradivni element nove stvarnosti (*als Baustein für eine neue Wirklichkeit*).<sup>51</sup>

Naravno, tek ovakvim upućivanjem na izvore, i zatim značenjskim spajanjem u našoj perspektivi dobivamo sliku koja nam se čini vjerojatnom; naime, ambivalencija koju smo preuzeli kao ključni element sadržajnog, a zatim i formalnog stasanja ekspresionističke slike, u Vogtovoju analizi ne postoji – „klasični ekspresionizam” *Brückeovaca* po svojoj prirodi je formalno apstraktan, dok je ekspresionizam druge generacije (Beckmann i ostali) slikarstvo „iz ljudskog iskustva” (*aus menschlicher Erfahrung*).<sup>52</sup>

## 2.1. Pozbiljenje – nova estetika (estetika ružnog)

S druge strane, u nekim sintetičkim osvrtima<sup>53</sup> taj omjer individualnog/skupnog, ne bez razloga i opet u kontekstu „velegradskog ekspresionizma” i Maxa Beckmanna,<sup>54</sup> već je samom definicijom ekspresionizma „izmjenen” kao nužan odgovor na vrijeme (ne i prostor, jer u ekspresionizam Vogt smješta i „izvore ekspresionizma” i „senzualistički ekspresionizam” u Francuskoj – fovizam i *Paintres maudits* – unutar razdoblja 1885.-1925.). Ekspresionizam se, naime, javlja uvijek „tamo gdje, nakon izmjene stoljeća, nalazimo odraz vremena, ekstremno ključućeg između nesigurnosti i nove misli. Stoga ovaj umjetnički pravac više ima pečat strašću nošenog *ja*-iskaza no što pridonosi umjetnosti novim formalnim kanonom”.<sup>55</sup> Tvrdnja „između nesigurnosti i nove misli”, naravno, neodoljivo podsjeća na Gordona. No, ambivalencija što iz te idejne graničnosti proizlazi ne očituje se kao ambivalentna egzistencija u svakom umjetničkom djelu, već kao supostojanje kontrastnih tematskih okupacija, drugim riječima, koegzistencije „estetike lijepog” i „estetike ružnog”:

---

<sup>51</sup> Ibid., str. 130.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Karin Thomas, „Der Expressionismus (1885-1925)”, u: *Bis Heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln: Du Mont, 1986, str. 28-50.

<sup>54</sup> Ibid., str. 48: „Uvijek iznova javlja se polaritet između mase i osamljenog pojedinca kao polje napetosti u kojemu se ljudsko gubi ili se tek mučno naslućuje”.

<sup>55</sup> Ibid., str. 34.

U radikalnom odmaku od ustaljene idealističke slike čovjeka XIX. stoljeća – ekspresivni umjetnici Francuske i Njemačke slikaju ružno, zločesto, tabuizirano, podjednako kao i praiskonsku ljepotu prirodnog i predočuju sredstvima kontrasta svoju psihičko-impulzivnu povrijeđenost negativnim životnim iskustvima i lošim sklopom vrijednosti vladajućih predrasuda.<sup>56</sup>

Kako se „estetika ružnog” rađa iz „estetike lijepog” – pokazuje Vogt u tekstu „Povijest njemačkog slikarstva u dvadesetom stoljeću”. On veže početke ekspresionizma za *Naturlyrismus*, „vodeći temelj i faktor sjedinjavanja divergentnih strujanja” do ekspresionističkih početaka u njemačkoj provinciji i gradovima (Dachau, Worpsswede, Stuttgart, München, Dresden, Karlsruhe, Weimar, Düsseldorf). Naime, „idealističko shvaćanje prirode” njemačkog *Freilichtmalerei* (Vogt inzistira na tom pojmu umjesto „impresionizma”), za razliku od optičkog, estetičkog u francuskom impresionizmu, pretpostavlja „ljudski element”, a to znači da je „Od želje za formom jača (...) bila ona za izrazom (*Ausdruck*)”,<sup>57</sup> za zahvaćenošću (*Ergriffenheit*) čovjeka od prirode. Konzekventno tomu, ekspresionizam je „više od stila u tradicionalnom smislu”, on je „sveobuhvatni pokret, životni stav” koji utjelovljenjem želje „da se biće svih stvari bezobzirno ogoli kako bi se došlo do njihova istinitog bivstva”, tjera sebe u samouištenje – ukratko: „ideja je bila zanimljivija od izvođenja, duhovna koncepcija se činila važnijom od slike”.<sup>58</sup> Ako je tomu tako, nije čudno što i Jugendstil, predstavljen uz *Freilichtmalerei* kao glavni bastion budućnosti umjetnosti, premašujući svoje vrijeme „u osebnosti povezanosti lirskog doživljaja prirode” – istovremeno „posjeduje odlučne argumente odvratanja od odslika prirode”.<sup>59</sup> U svakom slučaju, intenziviranjem slikarskog sredstva oslobađa se „individualni temperament” (misli se na novi odnos umjetnik/priroda, umjetnik/uloga umjetnosti), a to je drugo ime za poetiku „izraza”, koja poetika, kako zaključujemo, prividno predstavlja udaljenost između neizmijenjene, „konvencionalne predmetnosti” izražene kroz „Stimmung”, „male stilizacije forme”, „nezatno pojačane boje” i onih tzv. „ekstremnih slučajeva” u kojima je „priroda probudila osjećaj skrivenih prastrahova, osjećaje

<sup>56</sup> Paul Vogt, *Geschichte der Deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln: Du Mont, 1976, str. 10.

<sup>57</sup> Ibid., str. 13.

<sup>58</sup> Ibid., str. 15.

<sup>59</sup> Ibid., str. 12.

izuzetne prisutnosti čovjeka u neprijateljskom okruženju (...).<sup>60</sup> Kontradikcija koju čini istovremenost ranoekspresionističkih „oaza slikara” u kojima se traže emocije i neiskvarena priroda koja predmet zamjenjuje doživljajem vrta se u Vogtovo interpretaciji upravo oko „prirode”, kanalizirajući se u dvije ekspresionističke tendencije: prvo, „sve jačem okretanju od prirode (...)” iznalaženjem metaforičkih i metafizičkih znakova” i drugo, „preobrazbi slike prirode u subjektivno interpretiran predmet slike (*Bildgegenstand*). Upravo negdje između te dvije tendencije možemo smjestiti i zaključak Vogta o slikarstvu 20-tih godina:

Njihova umjetnost nije bila manje ekspresivna od one njihovih prethodnika. No, oni su iz svoje jezične riznice izbrisali idealizam i na njegovo mjesto stavili cinizam. Oni su se neposredno orijentirali na neuljepšanu stvarnost, raskrinkali su lijepi privid i uveli tako u svoja umjetnička razmišljanja i mračne strane života kao sredstvo napada.<sup>61</sup>

Jasno je pritom da „socijalnokritički verizam” Grosza i Dixea i njihova „Unkunst”, u ovoj definiciji uvedena kao opreka „idealizmu”, zapravo kao takva ne postoji, jer je već u inicijalnoj vezi *Naturlyrik* i *Frühexpressionismus* postojala ta tendencija „ekstremnim slučajevima”, naime, već zbog toga što je ekspresionizam definiran kao refleksija „kriznih situacija” vidljiva ne samo u izražajnoj mnogostrukosti već i kao „promijenjen položaj umjetnika u odnosu na stvarnost”.<sup>62</sup>

## 2.2. „Duša stvari” – „kasni ekspresionizam” kao još jedan ekspresionizam

Neagresivni i nesatirični ne-verizam „njemačkog neorealizma” 20-ih Vogtu služi kao povod da ustvrdi kako nikad nije ni došlo do „potpunog raskida s predmetnim”, samo što su tada porasle mogućnosti njegova izražavanja. Stoga ne čudi ni podnaslov izložbe kojom se promovirala inačica *Die Neue Sachlichkeit*: „Umjetnici, koji su ostali vjerni ili su ponovno postali vjerni pozitivnoj, dohvatljivoj stvarnosti”. Direktor Kunsthallea u Mannheimu,

<sup>60</sup> Ibid., str. 13.

<sup>61</sup> Ibid., str. 154.

<sup>62</sup> Ibid., str. 14.

Felix Hartlaub, okupio je 1925. godine najrazličitije sadržaje, baš kao što je i ekspresionizam na izložbi u Kölnu, kako pokazuju Gordon, 1912. obuhvatio Francuze, te skupine *Brücke*, *Der Blaue Reiter* i druge. Uostalom, poput Gordona koji tumači problem egzistencijalnog identiteta nedostatkom državnog (nacionalnog) identiteta, tako i Vogt na početku primjećuje kako je nemogućnost izdvajanja zajedničke koncepcije početkom stoljeća u Njemačkoj posljedica tradicionalne decentralizacije umjetnosti, pa se, za razliku od „logične konzekventnosti francuskog razvoja i jedinstvenog stila, ekspresionizam gradi, čak i u koncentracijama grupa, na individualnim iskazima: povijest njemačkog ekspresionizma je povijest pojedinih umjetnika sa svim njihovim prednostima i nedostacima”.<sup>63</sup> Eklekticizam zbog „nekonzekventnosti razvoja” dodiruje se s eklekticismom zbog individualnih poetika – to su konstante čiju prisutnost i u 20-im godinama tumači Vogt; odnos sličnosti s „klasičnim ekspresionizmom” nameće nam eksplikacija Beckmannove nadgradnje višeznačnosti tog vremena:

Potaknut iskustvom rata, duhovnim nemirom poslijeratnog vremena, u svojoj ošttrini verizmu bliskog zahvaćanja stvarnosti, do radova takve zrelosti u koje je uključio svoje egzistencijalno iskustvo i svoje predodžbe – realist, koji u jedan svjetonazor spaja „ljubav prema pojavnim stvarima” i „duboke skrovitosti iskustava u nama (...)”.<sup>64</sup>

„Kasni ekspresionizam”, međutim, kao paralela tendenciji *Neue Sachlichkeit*, njemačkom neorealizmu (magični realizam) i socijalnoj kritici, pokušava se metodom individualnih poetika privesti dosljednom kraju po principu neprivrženosti prirodi, odnosno njezinu problematiziranju; nameće se zaključak da sve tendencije osim „kasnog ekspresionizma” jesu svojevrstan nastavak ekspresionizma. U tom smislu valja, naime, shvatiti pristup smjeni „duše umjetnika” u korist poetike „duše stvari”. Ova potonja, međutim, ipak pretpostavlja minimum emocije, i, kako Vogt objašnjava, distanca nije isključila „ekspresivno”: „Uskoro se pokazalo, naime, da se i zbilji bliske slike spram svoje okoline ne odnose ni neutralno ni objektivno. Strast za ponovno otkrivenim predmetom, koji nije više imao biti nosiocem emocije, također je mogao preuzeti isključivo ekspresivne odnose (...)”.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Ibid., str. 171.

„Duša stvari” je, nadalje, više aktualizirala interese za područja života no probleme forme (koji je odnos, kao što znamo, postojao i prije), pa se i apstrakcija više tiče začudnosti otuđene zbilje no formalne svrhovitosti. Ipak, po Vogtu se zamjeni boje crtežom ima pripisati zasluga za postignute efekte „skrivenog” (*das Hintergründige*) u transparentnom vidljivom. Tehnizirana okolina, anonimni neprijateljski gradovi i izgubljeni, zastrašujuće bezlični ljudi u toj prividno novoj predmetnosti naglašenu hladnoću zahvaljuju, po Vogtu, odsliku morbidnog bez agresivnosti, mirnoći i plastičnosti, oštrom crtežu, naglašenim očima, perspektivi, čistom obrisu, prenaplašenoj preciznosti, suzbijenom slikarskom temperamentu, formalnoj sličnosti s kasnim kubizmom i konstruktivnim tendencijama (*Neue Sachlichkeit*). Otto Dix i Georg Grosz pritom su stigli do „duše ružnoće”, jedan transparentnim zidovima, „futurističkim simultaniteto” i karikaturom, drugi satiričko-ironičnim montiranjem zbivanja slike u dva područja zbilje (*zwei Realitätsebene*), nagnućem groteski (erotskim temama), korištenjem sredstava klasičnog slikarstva. K tomu, kad autor analizira Dixovu „strast za ružnim”, naslućujući u njoj manje destrukcije no kod Grosza, nameće se paralela karikature prvog i montiranja različitih područja zbilje do groteske drugog – s Gordonovim ikonografskim reaktivnim principima: principom karikature i principom kontradiktornog suprotstavljanja dviju ideja. Međutim, *Portret umjetnikovih roditelja* – u Gordonovoj varijanti ekspresionističko djelo – ovdje je paradigma svjetonazora *Neue Sachlichkeit*a. Simptomatično je stoga za upitnost granice „objektivnog” i „subjektivnog” („realističkog” i „ekspresionističkog”) Vogtovo naglašavanje problematičnosti Groszovog realizma, odnosno aktivnog angažmana: pokazalo se, naime, da on „u osnovi nije nikakav revolucionar, već samo zlobni „optužitelj” (*Ankläger*), a stvarnost na koju se njegovi radovi oslanjaju zapravo je pseudo-stvarnost. Ukratko, tzv. „politički angažman” bio je tek dio dominante „oslikavanja jednoga nesretnog vremena i potlačenog čovjeka”.<sup>66</sup>

## Zaključak

„Predmetnost” u kasnijim radovima Kirchnera, Heckela, Noldea, Schmidt-Rottluffa, Felixmüllera, Rohlfsa i Kokoschke tek je prividno svediva na formalno pojednostavljenje: prostorni odnosi što ih Vogtove



analize umjetnika naglašavaju (osamostaljena linija, plošnost i voluminoznost ritmičko-prostorne funkcije boje, pojačana kompozicijska strukturiranost) odraz su drugačijeg mjerenja vremena – prizivanje tragova Picassa i Braquea – a, s druge strane, iskustva tada suvremenih tendencija, kao što su *Valori Plastici* i *Pittura Metafisica*, kazuju nam nešto o odmaku od trenutne prisutnosti na granici „između”, prema diskursu sjećanja. Fiksiranost granica obrisa (koja je pripisiva svim tendencijama 20-ih godina prošlog stoljeća) znakom je pogleda unatrag, osvrtnja i rujanja uz osjećaj egzistencijalnog nemira, ali s izvjesnim iskustvom straha i ružnog. Sigurno je da je u promjeni perspektive vremena u temelju i činjenica da je ekspresionizam kao umjetnost nakon rata postala prodajnom robom, koja – slijedeći zakone tržišta – skoncava u samodovoljnosti priznanja: Kurt Schwitters, kako je Walter Grasskamp pokazao u svojem članku „Stationen der Moderne”, protestira protiv novostečene prodajne bliskosti svakome (kupcu). U tom je smislu i citat W. Hausensteina u tekstu Rolanda Märza: „Ekspresionizam danas ima svoju palaču od stakla. On ima svoj Salon. Nijedna reklama za cigarete, nijedan bar danas ne prolazi bez ekspresionizma. To je nepodnošljivo”.<sup>67</sup>

Prodaja na ulici kao Kirchnerovo uživanje kroz gađenje u „novoju ružnoći”, rekli bismo, ima nastavak. Konvencionalna podjela ekspresionizma na onaj „osjetilno-organski” i „duhovno-apstraktni”<sup>68</sup> upućuje mnoge na kritiku koja favorizira onaj „konstruktivni”, kreativni, prosperitetni i „revolucionarni” sloj na štetu ružnog, „populističkog” i plitko-površnog.<sup>69</sup> Ako

**67** Roland März, „Vision und Wirklichkeit – Die expressionistische Avantgarde in Deutschland 1905-1920”, u: *Die Expressionisten*, str. 22.

**68** Ibid., str. 18.

**69** Tako npr. Richard Hamann tvrdi kako je „ekspresionistička revolucija” propala upravo zato što je „konstruktivni” koncept provodila tek nekolicina. Ekspresionizam je tako, osim manjine *Der Blaue Reiter*a koja je ušla u jezgro *Bauhausa*, „lažno humanitaran, religiozan ili sentimentaln” kao rezultat pristupa koji u prvi plan stavlja duhovno i religiozno, a depersonalizaciju i odprirođenje tumači kao djelomičan gubitak ljudskosti. Samodovoljnost ekspresionizma i njegovu „prodaju” masovnoj publici on tumači nepoznavanjem pravih ciljeva napada: u društvu koje počiva na principima masovne proizvodnje, temelj više nije čovjek, već rad, proizvod, pa je glupo protestirati protiv mehanizacije (i apsurdno počovječiti subhumano i prirodno). Junaci priče stoga su Gropius, Taut i ini koji su shvatili identičnost pojmova „živjeti” i „proizvoditi”. Odlučujući regulativ društvenog zajedničkog života postaje proizvodni doprinos pojedinca sveukupnoj kulturi stvari (*Sachkultur*). Hamann je poistovjetio cijelu ekspresionističku umjetnost s političkom akcijom koja se unizila do masovne svidljivosti, proizvedeći rugobu ne samo zbog jednostavne shvatljivosti, već i sklonosti samozadovoljstvu koje razara. Umjetnost je, sudeći po prostoru posvećenom ispisivanju, zaista samo prošlost. Više o tome vidi u: Richard Hamann i Jost Her-

je, međutim, istina da *Bauhaus* nasljeđuje *Der Blaue Reiter* (jer, kao što kaže Roland März, njihovom se umjetnošću moglo podučiti, za razliku od „egzistencijalne kreativnosti” *Brückeovaca*),<sup>70</sup> ekspresionizam se nastavlja i u 20-im godinama kao sudbinski odraz egzistencijalne ugroženosti. Ako i postoji velika razlika između skupina *Brücke* i *Der Blaue Reiter*, Gordon je dokazao da je u temelju objiju poetika *ambivalencija* – ideja i egzistencijalna upitanost.

Moto „ekspresionizam kao ideja” poslužio nam je kao putokaz za moguće čitanje problematičnih odnosa, obično razdijeljenih godinom 1920. Blizina smrti u novoosvijestenoj protočnosti vremena mjerenog bliskošću apokalipse, podjednako je ugrožavala „građanski modernitet” sigurnosti i prosperiteta od 1905. do 1914., kao i od 1919. do 1939.: 20-te godine, neposredno nakon Prvog svjetskog rat i prethodeći skorom Drugom svjetskom ratu, unatoč iskustvu otrežnjenja nisu priskrbile svijesti nikakvu novu sigurnost, jer je vrijeme izmaklo kontroli. Groteska ili simultaniteta (maska ili akt, raspeće ili napuhani debeljko) bilježe različitim intenzitetima istu ugroženost – nepripadnost svom vremenu. „*Vision und Wirklichkeit*” (naslov teksta Rolanda März) ili „*Übergang durch Untergang*” iz sinonima za njemački ekspresionistički kompleks identiteta prerasta u metaforu našeg stoljeća u kojem možda najradije ne bismo živjeli. Možda bi se u tom smislu već dosadan privjesak *postmoderno* moglo pročitati kao „*Wirklichkeit*” spram utopijskih projekcija – „*Vision*”, kao što je, uostalom ekspresionizam to bio naspram secesije i impresionizma (pa je, prema Gordonu, ekspresionizam post-industrijska, post-impresionistička, post-viktorijanska umjetnost), a *Neue Sachlichkeit* u izvjesnom smislu spram ekspresionizma. Razlike su, međutim, sve nejasnije što se više bližimo našem očistu – iz te perspektive ekspresionizam kao paradigma najjače ambivalencije erosa i *tanathosa* projicira se u trošenje – ostaje *tanathos*. I bez obzira što nam se čini da je zbilja ta koja je uzrokom promjene naše percepcije, izgleda da je ekspresionistička umjetnost jednom zauvijek izmijenila i naš odnos spram zbilje.<sup>71</sup>

Autorica zahvaljuje profesorici Gordani Slabinac na inspirativnim predavanjima koja su potaknula pisanje ovog teksta.

---

mand, „Expressionismus”, u: *Epochen deutscher Kultur von 1870. bis zur Gegenwart*, knj. 5, München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1976.

<sup>70</sup> R. März, op. cit., str. 23.

<sup>71</sup> Ibid.