

Filozofski putokazi hrvatskog ekspresionizma

Janković, Nikša

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Philosophy and Religious Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet filozofije i religijskih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:260:453421>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



Repozitorij Fakulteta filozofije i religijskih znanosti

Repozitorij diplomskih i doktorskih radova

Repository / Repozitorij:

[REPOSITORY OF FACULTY OF PHILOSOPHY AND RELIGIOUS STUDIES - Repository of master's thesis and phd](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET FILOZOFIJE I RELIGIJSKIH ZNANOSTI

Nikša Janković

FILOZOFSKI PUTOKAZI HRVATSKOG
EKSPRESIONIZMA

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET FILOZOFIJE I RELIGIJSKIH ZNANOSTI

Diplomski studij filozofije

Nikša Janković

FILOZOFSKI PUTOKAZI HRVATSKOG
EKSPRESIONIZMA

DIPLOMSKI RAD

Mentor

Doc.dr.sc. Luka Janeš

Zagreb, 2024.

SAŽETAK

Početak 20. stoljeća primjetna je snažna recepcija filozofije i pjesništva Friedricha Nietzschea u europskim umjetničkim krugovima. Njegovo nekonvencionalno filozofsko mišljenje, atraditionalistički pristup kulturi, teza o estetskom amoralizmu bili su bliski reprezentativnim autorima ekspresionizma. Ovaj svestrani umjetnički pravac, nastao početkom prošloga stoljeća u Njemačkoj, brzo se proširio Europom i postao veliki pokret u pravcu oduhovljenja čovjeka pomoću umjetnosti. Ekspresionizam nije mimoišao ni Hrvatsku u kojoj umjetnici potaknuti Nietzscheovim razmišljanjima žele prekinuti konvencionalne spona, osloboditi čovjekovu osjećajnost svake stige služeći se pri tome snažnim izrazom (ekspresijom). Ovaj je rad usredotočen na recepciju Nietzscheove misli i njegov utjecaj na hrvatske umjetničke krugove početkom 20. stoljeća. U njemu je također prikazan raspon i slojevitost hrvatskog slikarskog ekspresionizma i njegova prateća filozofska nit te povezanost ovog pokreta s književnošću, s posebnim osvrtom na pjesnički misaoni jezik koji prenosi filozofski smisao umjetničke poruke.

Ključne riječi: filozofija, recepcija, Friedrich Nietzsche, ekspresionizam, slikarstvo, književnost

SUMMARY

At the beginning of the 20th century, a strong reception of Friedrich Nietzsche's philosophy and poetry can be noticeable in the European artistic milieu. His unconventional philosophical thinking, non-traditionalist approach to culture, thesis on aesthetic amorality were similar to the representative authors of Expressionism. This versatile artistic direction, which originated at the beginning of the last century in Germany, quickly spread throughout Europe and became a great movement advocating of spiritualizing man through art. Expressionism did not pass by Croatia either, where artists inspired by Nietzsche's thoughts aspired to break conventional bonds, free human sensitivity from all restraints, using strong expression. This work is focused on the reception of Nietzsche's thought and its influence on Croatian artistic circles at the beginning of the 20th century. It also shows the range and versatility of Croatian painterly expressionism and its accompanying philosophical thread, as well as the connection of this movement with literature, with special reference to the poetic language that conveys the philosophical meaning of the artistic message.

Keywords: philosophy, reception, Friedrich Nietzsche, expressionism, painting, literature

Sadržaj

1. UVOD	6
2. EKSPRESIONIZAM – FENOMEN MODERNE KULTURNE POVIJESTI.....	7
3. NJEMAČKI EKSPRESIONIZAM	9
3.1. Društvene i kulturne pretpostavke njemačkog ekspresionizma.....	9
3.2. Ekspresionizam u njemačkom slikarstvu.....	11
3.3. Njemački književni ekspresionizam.....	14
3.4. Filozofska podloga njemačkog ekspresionizma	16
4. EUROPSKI OKVIRI HRVATSKOG EKSPRESIONIZMA	20
5. NIETZSCHE I HRVATSKI EKSPRESIONIZAM.....	23
5.1. Filozof, umjetnik i buntovnik	23
5.2. Friedrich Nietzsche o umjetnosti	25
5.3. Receptijski fenomen „Nietzsche“.....	26
6. HRVATSKI LIKOVNI EKSPRESIONIZAM.....	31
6.1. Proljetni salon.....	31
6.1.1. Prvo razdoblje Proljetnog salona.....	32
6.1.2. Drugo razdoblje Proljetnog salona i „praška četvorica“	35
6.2. Likovne kritike Antuna Branka Šimića	47
7. EKSPRESIONIZAM U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI.....	51
7.1. Časopisi za „novu književnost“	51
7.2. Književnost rođena iz kaosa.....	52
7.2.1. Janko Polić Kamov	53
7.2.2. Ulderiko Donadini	57
7.2.3. Antun Branko Šimić	59
7.2.4. Miroslav Krleža	63
8. ZAKLJUČAK	65
LITERATURA.....	68
IZVORI SLIKOVNOG MATERIJALA	72

1. UVOD

Mnogo je načina na koji su umjetnost i filozofija povezane. Obje dijele istu težnju za promišljanjem o ljudskom duhu, stvarnosti i vrijednostima. Filozofija često potiče kreativnost i maštovitost umjetnika. Njezine ideje i koncepti nadahnuće su za stvaranje umjetničkih djela koja izražavaju te ideje na nov i kreativan način. Filozofija pruža okvir za analizu i tumačenje umjetničkih djela. Baveći se pitanjima o prirodi ljepote, umjetničkom izrazu te ulozi umjetnosti u društvu, filozofi pridonose njenom dubljem razumijevanju.

Umjetnost ne počiva na racionalnom. Ona je emocionalno obojena, puna fantastičnih slika, iracionalna, nesistematična, neprecizna u izražavanju. Filozofiju pak vodi logika i razum. Ona znanstveno propituje i rješava problem predmeta koji izučava kao i odnos tog predmeta prema drugima područjima ljudskog duha. Umjetnost, dakle, upravo po tome kako izriče svoju istinu treba razlikovati od filozofije. Međutim, filozofska intuicija na putu potrage za mudrošću ponekad nalikuje umjetnosti. Nije stoga nimalo slučajno da se filozofija i umjetnost često ukrštavaju: i jednu i drugu održava eros stvaranja.

Svako veliko umjetničko djelo nosi filozofsku poruku, unutarnju stvaralačku filozofsku nit vodilju, jednu svoju ontološku dimenziju. Mnoga su umjetnička djela nastala pod utjecajem filozofskih nazora, ali isto tako mnoštvo je plodnih filozofskih rasprava potaknuto umjetničkim ostvarenjima. Ovo se naročito odnosi na razdoblje ekspresionizma koje jasno otkriva svoje filozofske izvore. Riječ je o epohi u kojoj umjetničko i filozofsko postaje veoma blisko u zajedničkom angažiranju na otkrivanju jednog novog obzorja i potpuno novog smisla čovjeka. U čitavoj povijest nije došlo do tako jasnog i odlučnog raskida s naslijeđenim umjetničkim kanonima kao u razdoblju ekspresionizma. Okrećući se protiv tradicije razvija vlastita načela umjetničkog oblikovanja i nastoji stvoriti vlastiti izraz koji će biti dovoljno snažan da prenese njihovu umjetničku samosvijest. Iako je u prirodi ekspresionizma individualnost i posebnost jedinstvenog izraza svakog umjetnika, duhu ovog umjetničkog pravca zajedničke su antitradicionalne, antipozitivističke, antimimetičke i antiimpresionističke težnje, zbog čega neki ekspresionizam nazivaju umjetnošću suprotstavljanja (De Micheli, 1990, 48). Taj po mnogočemu poseban duh ekspresionizma, nastao u složenim prilikama i u nemirnom razdoblju europske povijesti početkom 20. stoljeća, očitovao se prije svega u slikarstvu i književnosti, ali i u drugim umjetničkim medijima.

Nakon što će se u ovome radu pružiti opći uvid u kontekst europskog ekspresionizma u slikarstvu i književnosti, a kao polazišnu točku za razumijevanje osobitosti i značenja tog umjetničkog pokreta, usredotočit ćemo se na recepciju Nietzscheove misli i njegov utjecaj na hrvatske umjetničke krugove početkom 20. stoljeća. U radu će se prikazati raspon i slojevitost hrvatskog slikarskog ekspresionizma i njegovu prateću filozofsku nit te će se istražiti povezanost ovog pokreta s književnošću, s posebnim osvrtom na pjesnički misaoni jezik koji prenosi filozofski smisao umjetničke poruke.

2. EKSPRESIONIZAM – FENOMEN MODERNE KULTURNE POVIJESTI

Kao rijetko koji pravac ekspresionizam je obilježen svestranošću. Prisutan je u svim granama umjetnosti: lirici, pripovjednoj i esejističkoj prozi, drami, kazališnim uprizorenjima, filmu, glazbi te svim vrstama likovne umjetnosti i to mnogim djelima vrhunskog dometa. „Ekspresionizam se nije zadovoljio ulogom da bude samo umjetnička škola. On je postao doskora jedan veliki pokret u pravcu oduhovljenja čovjeka pomoću umjetnosti, što više on je postao životni nazor. Sa slikarstvom je počelo. Doskora su se javili ekspresionisti kao književnici (svih područja: poezija, novela, roman, teatar), kompozitori i filozofi. Čak su se i političke reforme projektirale u duhu ekspresionizma.“ (Mesarić, 1929, 25).

Nije lako odrediti vremensko razdoblje koje se može historiografski opravdano smatrati ekspresionističkim. Primjerice u njemačkoj likovnoj umjetnosti s ekspresionizmom su se „ukrštavali utjecaji Cezannea, kubista, futurista, fovista 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 specifični slikovnim govorom.“ (Batušić, 1961, 491). Inzistiranje na periodizaciji veoma je važno. Za vremensko određenje tijesno je vezano razumijevanje biti povijesne i kulturne pojave, „duha epohe“, stilske struje, grupe ili pravca te na kraju svakog pojedinog umjetnika i svakog njegovog djela. Isto tako važno je uočiti dvosmjernost ovog procesa odnosno djelovanje pojedinog djela u izgradnji cjeline i njegova udjela u društvu i kulturi nekog vremena. Korijeni ekspresionističkog slikarstva mogu se pronaći kod tragične i dramatične

umjetnosti postimpresionističkih slikara kao što su Vincent Van Gogh i Paul Gauguin, ali i norveškog slikara Edvarda Muncha (Janson, 1997, 783). No, pravi ekspresionizam prvi se put pojavljuje 1905. godine osnivanjem grupe *Die Brücke (Most)*.

Smatra se da je izraz „ekspresionizam“ 1910. godine osmislio češki povjesničar umjetnosti Antonin Matejček koji ga je namjeravao označiti kao nešto suprotno od impresionizma. Dok su impresionisti nastojali izraziti veličinu prirode i ljudski oblik bojom, ekspresionisti su izražavali samo unutarnji život, često slikajući realnost. No, neki likovni kritičari poput Posavca tvrde da je izraz „ekspresionizam“ prvi upotrijebio njemački trgovac umjetninama, Paul Cassirer (Posavec, 1984, 65). On je osnovao nakladničku kuću 1908. godine te je postao iznimno uspješan u promicanju francuskog impresionizma, postimpresionizma te njemačkih umjetnika iz berlinske secesije i ekspresionističkih krugova. Smatra se da je jednom prilikom dok je tumačio neko djelo članovima žirija berlinske secesije spomenuo ekspresionizam. U svom je časopisu *Pan Presse* među ostalima izdavao je i djela ekspresionista prihvaćajući svaki oblik njihove umjetnosti. Za promoviranje njemačke avangardne umjetnosti s početka 20. stoljeća, a posebno ekspresionizma bio je zaslužan Herwarth Walden. Bio je poznat po svom časopisu *Der Sturm (Oluja)*, središnjem glasilu ekspresionističkoga pokreta, a poslije i po istoimenoj umjetničkoj galeriji. Časopis je osnovan 1910. godine te je u prvom redu promicao avangardnu likovnu umjetnost, ali i književnost, glazbu i kulturnu kritiku (Denegri, 1984, 39).

Ekspresionizam se etimologijom veže uz poimanje umjetnosti koje je uoči ekspresionističke epohe ponudio Croce. Njegov je „izraz“ najbolje odrediti kao povredu konvencije, prekršaj pravila, odmak od ustaljena reda (Bačić, 1984, 7).

Ako ekspresionizam sadrži „bunt“ tj. pobunu, tada se nužno nameće pitanje kakav: gdje, protiv koga i u ime čega. Ekspresionizam lomi sve konvencije i pojavljuje se kao vapaj, kao krik i kao duhovni oblik čiste potrebe za izražavanjem, oslobođene svakog sadržaja svakog vanjskog utjecaja. U takvom pretjeranom naglašavanju izraza krije se i određena nova zamisao o bitnoj funkciji umjetnosti. Ne želi se da umjetnost bude neka nanovo uobličena stvarnost života i svijeta, neka usavršena i dotjerana kopija, pa čak ni neka nova stvarnost izgrađena na temelju one stvarnosti koja nas okružuje. Umjetnost se, smatraju ekspresionisti, mora u potpunosti okrenuti prema unutrašnjosti, kako bi se subjektivna, unutrašnja stvarnost mogla izraziti tako da je netko drugi razumije. Svrha je umjetnosti da uzbudi, da izazove osjećajni odziv, da uspostavi izravno i

neposredno razumijevanje kakvo karakterizira, npr. uzvik, krik i uzdah, što je mnogo više nego razgovor i obrazlaganje. Ekspresionisti vole tek snažno nešto naznačiti, samo sugerirati bez daljnjeg objašnjavanja, te nakon nekoliko poteza ili riječi izuzetne dojmljivosti prepustiti drugima konačno dovršenje djela.

Početkom 20. stoljeća europska se umjetnost oslobađa i kreće putem od oponašanja prirode do stvaranja vlastitog svijeta. Ona tako otkriva nove prostore djelovanja, ulazi u politiku i društvo, u svijet tehnike i prirodnih znanosti, osvaja nove duhovne sfere. Dotadašnje shvaćanje umjetnosti, kao zamjećivanje ljepote umom koji se služi osjetilima kao oruđem, pomalo se napušta. Interes se od tvorevine pomiče prema tvorcu, s djela prema autoru, s estetske razine se prelazi na moralnu. Ekspresionistima je bila važna „moć izraza“, a ne „ljepota izraza“, kako su govorili objavljujući svoju viziju obnove umjetnosti i života. U svom razvojnem procesu prevredovanja mimetičke forme ekspresionizam je bio „duboko vezan za egzistencijalnu i duhovnu krizu tadašnjeg vremena obilježenog posljedicama ubrzane industrijalizacije, za traumu otuđenja i osamljenost modernog čovjeka, za osjećaj krivnje, tjeskobu, depresiju i agoniju podvojenosti i neodlučnosti. U kojoj svaki čin i svaka misao postaju poprištem opiranja ili prepuštanja“ (Bačić, 1984. 17).

3. NJEMAČKI EKSPRESIONIZAM

3.1. Društvene i kulturne pretpostavke njemačkog ekspresionizma

Ekspresionizam, kao pravac u njemačkoj umjetnosti nije slučajan. On je rezultat cjelokupnog društvenog nasljeđa odnosno kulture: koncepata mišljenja, osjećanja i djelovanja kao i materijalnih izraza tih obrazaca. Estetske posebnosti njemačke umjetnosti pronalaze se prije svega u ukupnom stvaralaštvu spomenute grupe *Most*. Premda su umjetnici ove skupine sebe smatrali obnoviteljima njemačke umjetnosti, svojim djelima snažna izričaja oni ipak nastavljaju tradiciju, mada to možda nisu željeli. Tako postaju posrednicima između starog i novog, a neki od njih poput Kirchnera, potpuno svjesni svog položaja spona, ističu svoju ukorijenjenost u njemačkoj kulturi i umjetnosti.

Zahvaljujući razvoju prirodnih znanosti krajem 19. stoljeća, njemačko gospodarstvo ubrzano je raslo. Inženjerstvo, koje je taj razvoj primijenilo u praksu, sve je više dobivalo na važnosti. Velik je napredak postignut u prometu 1879. godine kada je počela prometovati prva

električna lokomotiva, a ubrzo nakon toga i prva berlinska gradska željeznica. Gotovo istodobno u Berlinu je instalirana prva telefonska mreža, Röntgen je otkrio posebnu vrstu elektromagnetskoga zračenja, x-zrake, koje je omogućilo napredak u medicinskoj dijagnostici, a Hertzovo otkriće elektromagnetskih valova omogućilo je telegrafiju. Također su bila poznata i primjenjivala se dostignuća međunarodnih znanstvenika i izumitelja (npr. Thomas A. Edisona, Alfreda Nobela, Marie i Pierrea Curiea, braće Wright). Na pragu novog industrijskog društva koje se temelji na primjeni novih znanstvenih spoznaja u proizvodnji i uporabi novih izvora energije, mijenja se i društvo. Zamah tehnike i prirodnih znanosti ubrzao je ritam života i nametao razmišljanja o prednosti racionalnog nad idealističkim.

Mladi ekspresionistički umjetnici, teško podnoseći krutost njemačkog društvenog sustava, pronalazili su vezu između umjetničkog stvaranja i ideje novog života. Carstvo koje je nastalo tek 1871. godine zahvaljujući snažnom zamahu u gospodarstvu, znanosti i tehnici u kratkom vremenu nadoknadilo je ono što su Engleska i Francuska prije toga postigle kontinuiranim razvojem. Počele su godine utemeljiteljskog razdoblja. *Gründerzeit* i ubrzani gospodarski razvoj u kojemu je dominirao „duh novca“ koji je, prema shvaćanju ekspresionista, za posljedicu imao uništenje izvornog i istinskog života. U roku od samo nekoliko desetljeća Njemačka je proživjela radikalni preokret od društva određena životom na selu i malim gradovima u industrijsko društvo s velikim gradovima, s negativnim popratnim pojavama, poput socijalne diferencijacije, pojave špekulanata, velikih stambenih blokova i mračnih dvorišta. Gradski način života značio je veću impersonalnost, a samim tim veći utjecaj državnih službi i jačanje podaničkog mentaliteta.

Dok je Njemačka u tehničkom smislu bila napredna, u vanjskoj politici težila je ekspanziji. Ograničeni duh podložnosti i slijepa poslušnost smatrali su se vrlinama koje je njegovao i autoritarni školski sustav. Nakon druge marokanske krize 1911. pripreme za rat već bijahu u punom jeku. Ratna opasnost zaoštravala se sve dok nije kulminirala tragedijom Prvog svjetskog rata. Žmegač navodi svjedočanstvo pisca Georga Heyma o tjeskobi i strahu mladog obrazovanog naraštaja u godinama prije Prvog svjetskog rata, o njihovoj pobuni protiv tehnokratskog i birokratskog „svijeta očeva“: „Bolujemo od toga što živimo na izmaku epohe, u sumraku dana koji je tako zagušljiv da se smrad njegove truleži jedva može podnijeti.“ (Žmegač, 2014, 68)).

Prema državi i njezinoj službenoj umjetnosti, koja je preferirala spomenike s praznom patetikom i bježala u monumentalni historicizam, mlađa generacija osjećala je odbojnost. Na meti

ekspresionista bilo je suvremeno komercijalizirano i militarizirano društvo koje je težilo ekspanziji. Gotovo sva netrpeljivost usmjerena je na tipičnog predstavnika toga društva malograđana, koji je život podredio komociji i materijalnim dobrima i koji utjelovljuje moralno licemjerje. Mladi je naraštaj društveni život shvaćao kao duboku krizu, kao kontinuirano napredovanje materijalizma. Sebe je vidio kao suprotnosti naspram oblicima vladajućeg društva i prema njegovoj umjetnosti. „Moja glavana misao je zamisao novog svijeta“ (Žmegač, 2014, 68) objavio je Franz Marc. Suvremenu situaciju shvatio kao prekretnicu i u ime mnogih iz svoje generacije progovara: „Danas doživljavamo jedan od najvažnijih trenutaka povijesti kulture. Sve što još vučemo iz stare kulture (religiju, monarhizam, plemstvo) sadašnjost je koja pripada prošlosti! (...) Mi slikari snažno radimo na tome da za novo vrijeme, koje će rađati nove pojmove i zakone, stvorimo i novorođenu umjetnost; ona mora biti tako čista i hrabra da dopusti sve mogućnosti, s kojima će se je suočiti novo doba.“ (Žmegač, 2014, 68).

3.2. Ekspresionizam u njemačkom slikarstvu

Ekspresionizam kao imanentno europska pojava najviše se veže uz Njemačku. Stoga je interesantno spomenuti definiciju Paula Vogta koji ekspresionizam određuje kao revolucionarnu umjetnost njemačkog tipa: „Prije svega, njemački ekspresionizam duboko obilježuje ideja opće revolucije, a ne samo estetičke. Uvjerenje da je potrebno obaranje svih vrijednosti i odnosa zajedničko je svim njezinim pobornicima bez obzira na pojedinačna stajališta. Takvo uvjerenje prvi je utopijski cilj ekspresionističkog mišljenja i djelovanja; i svako je sredstvo opravdano u ime tih korjenitih promjena. Izbor sredstava u svakom je pojedinačnom slučaju određen ideološkom sviješću umjetnika ili skupine. Drugo, premda nadasve tipičan za početak dvadesetog stoljeća, ekspresionizam je specifična i trajna konstanta njemačke umjetnosti kroz stotine godina. Njegove su bitne crte ukorijenjene u formalnim sklonostima i specifičnim načinima njemačkog mišljenja. Zbog toga je to posebno shvaćanje, ustroj i tumačenje svijeta nužno smatrati nacionalnom karakteristikom. Ekspresivnost – kao sinonim za žestoku žudnju da se izrazi i posreduje 'univerzum unutrašnjega' – zaista reprezentativno označuje jedinstvenost njemačke umjetnosti; tako ona logično obilježuje poziciju njemačke umjetnosti naspram latinskom osjećaju za formu.“ (Gordon, 1984, 19).

Raznolikost ekspresionističke umjetnosti posljedica je nove slike života i njegova protagonista, novoga čovjeka. Dok su primjerice, Kirchner i njegovi suputnici iz *Mosta*, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein i Otto Müller, prije svega željeli prikazati izvornost čovjeka i učiniti vidljivom emocionalnost u svakodnevnim životnim vezama, Vasilij Kandinski je u svom temeljnom programatskom spisu *O duhovnom u umjetnosti* (1910.) proklamirao početak „epohe duhovnog“. Za proteklom stoljećem „izvanjskoga“, po njegovu je shvaćanju koje je zastupao u krugu *Plavog jahača*, trebalo uslijediti „unutarnje“ (Gordon, 1984, 23). U skladu s tim unutrašnjim koncepcijama vrlo se rano polarizirao ekspresionistički pokret. U njihovom definiranju umjetnici su se orijentirali prema različitim uzorima, da bi zatim za njih našli odgovarajući jezik. Umjetnički putokazi u smislu forme u brojnim su studijama iscrpno obrađeni. Nedvojben je utjecaj fovizma i umjetnika koji intenzivno izražavaju emocionalnost, izvornost i duševnu dubinu poput Vicenta van Gogha, Paula Gauguina, Paula Cézannea, Henria Matissa, El Greca. Na neke ekspresioniste snažno je djelovala umjetnost gotike i umjetnost primitivnih naroda (Gordon, 1984, 15). Nasuprot impresionizmu, do tada najmodernijem umjetničkom smjeru, ekspresionizam je odbijao esteticizam, kao „*l'art pour l'art*“ (umjetnost radi umjetnosti) i težilo snažnijem, sugestivnijem jeziku oblika, nošenim jakim osjećajem misije praćenim idejom vodiljom: „*l'homme pour l'homme*“ (čovjek radi čovjeka).

U idejnom i umjetničkom smislu u njemačkom ekspresionizmu razlikuju se dva smjera: jedan, koji je više usmjeren na bogatstvo unutrašnjega duševnog života, i drugi, koji je sav usmjeren na vanjski svijet, na strasnu i ekstremnu kritiku postojećeg društva s naglašenom željom da ga se temeljito promijeni. Ovaj potonji predstavljaju umjetnici grupe *Most*.

Grupa *Most* (*Die Brücke*) označila je u osvit stoljeća početak moderne. U Dresdenu su je 1905. godine osnovala četvorica studenata Tehničkog fakulteta. Ernest Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel i Karl Schmidt koji će po osnutku grupe dodati prezimenu mjesto svog rođenja – Karl Schmidt Rottluff. Osnovani su u tišini odabravši znakovit naziv njihove grupe o čemu Heckel piše: „Schmit Rottluff je rekao da bismo se mogli nazvati *Most* – to je, naime, riječ koja ima više značenja. Ona ne bi značila konkretan program, ali bi na neki način vodila s jedne obale na drugu. Bilo nam je jasno od čega se moramo odmaći. Manje je, međutim, bilo sigurno kamo ćemo stići.“ (Menna, 1984, 9). Ime ove umjetničke grupe vjerojatno je nastalo zahvaljujući

utjecaju Friedricha Neitzschea, koji piše o Zaratustrinom duhu koji rado prelazi mostove i stvara budućnost.

Živeći boemskim načinom života, „grupa je gajila doživljaj posvemašnje katastrofičnosti, što je jedna od značajki moderne avangarde“ (Janson, 1997, 783). Mostovci su oko sebe okupljali one buntovne koji su bili spremni rušiti stara nametnuta pravila, ostvariti svu spontanost nadahnuća i odmaknuti se od svih beživotnih običaja građanske srednje klase. Cilj im je, dakle, bio slikom se suprotstaviti uvriježenim kanonima, idejama, konvencijama, etici dati prednost pred estetikom i umjetnošću mijenjati njima nepodnošljive društvene okolnosti. Težeći promjenama, umjetnici grupe *Most* sukobili su se najprije s akademizmom, boreći se za slobodu stvaralaštva, a potom i za druge slobode. Slikarstvo su smatrali umjetnošću koja osjetilnu pojavu prikazuje na površini. Želeći osloboditi izraz nisu se pokoravali pravilima te su osjetilnu percepciju slobodno preobražavali u umjetničko djelo. Ekspresionistički slikari bili su podložniji emocionalnom naboju vlastitog bića, nego li određenim tradicionalnim zakonima i načelima slikarstva. U prvom je planu ipak bio umjetnički izričaj iz kojeg su htjeli izbaciti stege zastarjela shvaćanja oponašanja prirode i oblika. Pribjegli su izobličenoj formi, često plošnoj, oslobodivši je suvišnih detalja i upotrijebili intenzivan kolorit u naizgled nemogućim kombinacijama. Nisu željeli stvarati iluziju svijeta, nego ga prikazati onakvim kakvim on uistinu jest. Opor, nelijep, nepravedan, nimalo optimističan. Kritički su se odnosili prema svome vremenu i težili prikazati stvarnost bez krinke. Nisu bili skloni ljepoti privida pa su se često spuštali među potlačene, povrijeđene, nečiste. To je dovelo do pojave autentičnog izražajnog stila koji se odlikuje pojačanom bojom i pojednostavljenim pristupom formi. Rezultat su bila djela koja gotovo nikada nisu ugodna ni svijetla, već se u njihovoj tami krilo nešto grubo, tjeskobno i ružno.

Već krajem 19. stoljeća München je bio jedno od najaktivnijih središta eksperimentalne umjetnosti u Europi. U tom gradu 1911. godine nastaje nova umjetnička skupina ekspresionističkih nazora pod nazivom *Plavi jahač (Der Blaue Reiter)* koji se razvio oko jedne od najvećih ličnosti moderne umjetnosti, Vasilija Kandinskog. Za razliku od *Mosta*, ova udruga umjetnika nije nastojala promijeniti društvenu stvarnost i poboljšati svijet; oni su u svojoj umjetnosti nastojali pronaći duhovno, ne tražiti joj cilj već je učiniti samosvojom, pri čemu je jedini kriterij umjetničkog djelovanja unutarnja nužnost.

Kandinski, kao idejni nosilac grupe, svoju će teoriju iznijeti u nizu pisanih traktata, koji će osim programatske vrijednosti nositi i onu književno-filozofsku. Njegova knjiga *O duhovnom u umjetnosti* iznosi čvrsta estetska uvjerenja i nedvosmisleno zahtijeva apsolutnu autonomiju umjetničkog izraza: „Umjetnost za izraz smije upotrijebiti svaki oblik (...) Umjetnik mora biti slijep za priznate ili nepriznate oblike, gluh za nauk i želje vremena.“ (Kandinski, 1997., 451-452). Taj jasan ekspresionistički zahtjev inspirirat će umjetnike, ali i književnike diljem Europe, pa će tako i Antun Branko Šimić čitajući Kandinskog usmjeriti svoja umjetnička uvjerenja, a naročito ona koja se odnose na boje koji će na svoj način implementirati u svoje pjesništvo. Kandinski u svom kapitalnom djelu otkriva novo shvaćanje boje, proglašivši je glavnim čimbenikom ekspresije umjetnikova bića: „A boja, koja i sama pruža građu za jedan kontrapunkt, koja u sebi krije beskrajne mogućnosti, dovest će, sjedinjena s crtežom, do velikog slikarskog kontrapunkta, kojim će slikarstvo dospjeti do kompozicije i staviti se, kao istinski čista umjetnost, u službu božanskog. Uvijek isti nepogrešivi vođa vodi u te vrtoglave visine: načelo unutarnje nužnosti!“ (Kandinski, 1997., 436). Iz tog osjećaja unutarnje stvaralačke snage koja izvore svoje umjetnosti ne traži u vanjskim pojavama nego u vlastitom duhu, Kandinski je raskinuo s figurativnom umjetnošću i među prvima razvio apstraktno slikarstvo. Tako je kao slikar i kao teoretičar postao dominantna osobnost skupine *Plavi jahač*, u kojoj su sudjelovali poznati umjetnici kao Franz Marc, August Macke, a kasnije i Paul Klee. Početkom Prvog svjetskog rata, 1914. godine, završilo je djelovanje *Plavog jahača*.

3.3. Njemački književni ekspresionizam

Ekspresionizam se, dakle, najснаžnije izrazio u slikarstvu, ali su ga ubrzo prihvatili i književnici. Pjesništvo se pritom pokazalo najpogodnije za iskazivanje subjektiviteta izraza kao temelja ekspresionističkog djela, uz dramu koja je također obogaćena brojnim ekspresionističkim odlikama. Ekspresionizam je lirski, emotivni, moralni i misaoni odraz stvarnosti na koju umjetnici reagiraju oštrinom izraza. Želeći izraziti revolucionarna raspoloženja vremena koje karakteriziraju ratne grozote i poratne političke i socijalne borbe, oni se često suprotstavljaju realnosti na apstraktan način boreći se za duhovno i moralno očišćenje ljudi.

Ekspresionisti pokušavaju dati oblik snažnim unutarnjim osjećajima te prikazati subjektivni odnos spram realnosti koja ih okružuje. I dok s jedne strane ističu liričnost, emotivnost

i misaonost, s druge pak ustraju na angažiranijoj kritici političkih zbivanja ističući moralnu problematiku, što je posebno prisutno za Prvog svjetskog rata i nakon njega, kad otvoreno upućuju na situaciju u kojoj su se našli moderna civilizacija i moderni čovjek. Ekspresionistički stil obilježava bujan izraz, izbjegavanje logičkoga reda u govoru i mišljenju, sklonost metafori, hiperboli, fragmentu i snažnim zvučnim efektima, patetičnosti, dramatičnosti te prenaplašavanju osjećajnosti i stanjima poput očaja, bijede, straha, tjeskobe. Pjesnički tekstovi ekspresionizma obiluju intenzivnom osjetilnošću, posebno vizualnom, koja se temelji na potpunoj jezičnoj autonomiji. Oslobođanje jezika od mimetičke funkcije dovelo je zamah kreativnosti do krajnjih granica; neki su autori posve odbacili komunikativni jezik i tekst konstruirali kao zvukovnu tvorevinu bez značenja, nižući glasove u skupove bez obaziranja na ikakvu jezičnu normu. Na temeljima takvih eksperimenata razvila se i apstraktna poezija. Ipak, većina pjesnika nije došla toliko daleko da odbacuje značenje riječi. Formalno-stilski, ono što karakterizira najveći dio ekspresionističke lirike jest sklonost razbijanju logičkog reda mišljenja, sažimanjem rečenica, jakim zvučnim efektima, metaforici, hiperbolama te fragmentarnosti u oblikovanju. Nastojanje da se eliminira narativnost i deskriptivnost u lirskom djelu u svrhu je izražavanja unutrašnjeg osjećaja, oslobođanjem od izvanjskoga iz stvarnosti, što je općeniti ekspresionistički postulat u svakoj vrsti te umjetnosti (Žmegač, 2003, 278-279).

„Tematski je to pjesništvo obilježeno distopijskim vizijama budućnosti civilizacije, otporom prema urbanom gradskom životu, tjeskobnim osjećajima nesigurnosti, ali i aktivističkim pozivima usmjerenim prema socijalnoj tematici. Neki su ekspresionisti u predgrađima industrijskih gradova, na ulicama metropola, u bolnicama i utočištima crpili snagu izraza i u njoj tražili ljepotu, razvijajući tako estetiku ružnoće (Žmegač, 2003, 279)“.

Najsnažnije se književni ekspresionizam razvio u Njemačkoj, a posebno je obilježio poeziju Georga Trakla, Gottfrieda Benn, Franza Werfela, Georga Heyma, Augusta Stramma i Gottfried Baha.

Pjesme Georga Heyma fantastičnom slikovitošću prikazuju nemir i otuđenost velegradskog života te zlokobne vizije ratnih i kozmički katastrofa, a te teške stihove zatim često smiruje viđenjima čudesne prirode kao modrih pejzaža i „krajolika čežnje“. Za razliku od pesimističnog svijeta Heymovih pjesama koje utjehu pronalaze u nestvarnome, pjesme Franza Werfela traže vrijednosti u svakodnevnici života (Žmegač, 2003., 282).

Georg Trakl jedan je od najvećih ekspresionističkih pjesnika čiji stihovi odaju vjeru u mogućnost društvenog preobražaja. On u temelje svoje lirike postavlja karakterističan ekspresionistički osjećaj tjeskobe i osamljenosti čovjeka pred egzistencijalnom patnjom i smrću. Izraz njegove stvarnosti nalazi se u nizu lirskih vizija i asocijacija pri čemu se ne obazire na logički slijed misli i stvara „vlastiti poredak kojim svijet razbija u fragmente“ (Žmegač, 2003., 287).

Jedinstven pristup Gottfrieda Benna koji u svojoj lirici kroz znanstvenu perspektivu opisuje čovjeka kao stvorenje nemoćno pred biološkim zakonima, svojom surovošću zapanjio je suvremenike. On je cijeloga života ostao dosljedan svom pjesničkom jeziku ispunjenu stručnim medicinskim terminima, vulgarizmima, bizarnim složenicama i metaforama koje je stopio u jedinstven i osebujan ekspresionistički izraz (Žmegač, 2003., 279).

S obzirom na raznorodnost izraza i stila u njemačkom književnom ekspresionizmu, zajedničko valja tražiti u odnosu ovih umjetnika prema društvu. U ekspresionista je prevladavao osjećaj da se iza građanskog poretka i tekovina moderne civilizacije kriju proturječja koja vode u besmisao što je dovelo do odbacivanja takvog svijeta i traženja smisla u vlastitoj unutrašnjosti. (Žmegač, 2003., 277).

3.4. Filozofska podloga njemačkog ekspresionizma

Filozofska učenja Friedricha Nietzschea, Artura Schopenhauera i Henrija Bergsona, te psihoanalitičke spoznaje Sigmunda Freuda duhovni su svjetionici njemačkih ekspresionista. Među umjetnicima također je prisutan interes za suvremena okultna učenja poput teozofije te iz nje proizašle antropozofije. S istim zanimanjem iznova su se okrenuli misticizmu, koji je oko 1905. godine ponovno snažno oživio. Utjecaj svih ovih stavova različito se odrazilo na njihov umjetnički izričaj. Svim ekspresionistima zajednički cilj je bio: obnova umjetnosti i života. No, putovi do cilja bili su različiti, ponekad čak i proturječni. Kako su svi bili protivnici materijalizma njihov je svjetonazorski interes bio usmjeren prema osnovnom metafizičkom problemu, dualizma materije i duha, prvenstveno izraženo kao pitanje tijela ili duše, ovozemaljskog ili onozemaljskog. Odgovori na ta pitanja bili su različiti.

Za Friedricha Nietzschea, kritičara wilhelmskoga oblika države i njezine ideologije, središnju je ulogu imao ovozemaljski život. Dio tadašnjeg mladog naraštaja bio je oduševljen

njegovim idejama. Nietzsche je bio sinonim oslobođenja od autoritarnih prisila, od materijalizma i malograđanskih stega. Djelom *Tako je govorio Zaratustra* kritizirao je tradicionalne vrijednosti i definirao moralno slobodnog *nadčovjeka* kao čovjeka budućnosti. On je, prema Nietzscheu, najviši stupanj samoostvarenja čovjeka. *Nadčovjek* je mudar, ponosan, smion, bezbrižan, stvaralački i otvoren za promjene. Nietzsche tijelu daje prednost pred duhom i dušom. Umjesto vladavine uma i besmrtnosti duše, on slavi zanos tijela. *Nadčovjek* je okrenut zemlji, koju ne doživljava kao mrtvu tvar, nego kao stvaralačku silu preobražaja. U svom zahtjevu „povratka tijelu i životu“ i odbijanju „metafizičkih skrivenih svjetova“ on je zagovornik života. Takav afirmativni stav prema životu prihvatili su mnogi umjetnici grupe *Most* i usmjerili svoj likovni interes na sva područja života. Tako su stvorili brojne scene iz cirkusa i varijetea, prizore ljude dok plešu i zabavljaju se. Uvjerenje u jedinstvo čovjeka i prirode, naročito se odražavalo u njihovom omiljenom motivu, aktu u pejzažu. Dosljedno su se držali i Nietzscheove maksime „Bog je mrtav“, odričući se religioznih, onozemaljskih tema. Za Nietzschea umjetnost je bila „stvarna metafizička djelatnost čovjeka“ (Ramljak Purgar 2008, 24), a tako je i za njegove poklonike među ekspresionistima umjetnost zauzela mjesto religije.

Stav „sve ili ništa“ Nietzscheova Zaratustre, te njegova sklonost krajnosti fascinirale su većinu ekspresionističkih umjetnika. Ernst Ludwig Kirchner istaknuo je Nietzscheovo iznimno značenje za traženje vlastitog umjetničkog identiteta mlade generacije. „On (Nietzsche) je srušio mostove lagodnog doba za nama i bacio nas na hladnu i tvrdnu obalu novog doba. Mi mladi (...) dugujemo mu sve, svoju zadaću, svoje oduševljenje, svoju slobodu djelovanja.“ (Ramljak Purgar, 2008, 24).

Dio ekspresionista nije slijedio Nietzschea u njegovoj osnovnoj orijentaciji prema ovozemaljskom životu. Umjetnici su selektivno prihvaćali ideje svojih duhovnih uzora, često birajući između oprečnih stavova, iz njih gradeći vlastito uvjerenje. Tako Marc nije dijelio Nietzscheovo „vitalističko potvrđivanje ovozemaljskog bitka“, već je zajedno s Vasilijem Kandinskim, kiparom Wilhelmom Lehmbruckom i drugi umjetnicima, pripadao metafizički usmjerenju struji ekspresionizma. Težili su za time da prevladaju tjelesno i materijalistički shvaćen svijet, kako bi, u potrazi za bitnim iza privida, postigli pročišćenje u duhovno. Dio duhovne pozadine za to bio je i filozofski svjetonazor Arthura Schopenhauera.

Skeptična filozofija Arthura Schopenhauera shvaćala je život kao mučnu pojavu neprestane patnje, budući da se stalno bude nove potrebe kojima se ne može udovoljiti. Sva realnost je varka, iluzija i istinski svijet je „skriven iza vela“, a samo umjetnost je ona koja može kroz taj veo prodrijeti i dospjeti do srži pojava. Kako bi se prevladala patnja Schopenhauer je, oslanjajući se na budizam, preporučao askezu, nijekanje volje za životom, odnosno potiskivanje svih životnih nagona. U tom smislu Franz Marc je priznao: „Nikako ne mogu prevladati svoju nesavršenost i nesavršenost života, osim da smisao svog bitka spasim prebacujući ga u duhovno, u ono duhovno koje je neovisno od smrtnog tijela, dakle – apstraktno. I na drugome mjestu: „Čežnja za nedjeljivim bitkom, za oslobađanje od osjetilnih varki našeg efemernog života osnovno je raspoloženje sve umjetnosti. Njezin je veliki cilj rastaliti cijeli sustav naših djelomičnih osjećaja, pokazati nadzemaljski bitak, koji je iza svega, razbiti ogledala života, kako bismo gledali u bitak.“ (Ramljak Purgar, 2008, 24).

Dok se Marc, potaknut Schopenhauerom priklonio umjetničkoj apstrakciji kako bi dosegnuo ono duhovno i ono bitno, kipar Barlach, koji je također bio Schopenhauerov poklonik, učinio je suprotno. I on je želio uhvatiti ono bitno pa je u svojim skulpturama reducirao sve detalje koji su mu se činili nebitni, ali pritom nije nikada napustio prepoznatljivu sliku čovjeka. Pozivao se na Schopenhauerovu etiku velikog suosjećanja s patnjama drugoga, koju je pak ovaj preuzeo iz budizma. Prema Schopenhaueru, suosjećanje predstavlja istinski temelj morala, jer ukida suprotnost između onoga „ja“ i „ne-ja“ te dopušta spoznaju svih individua u jedinstvu bića. Kako je Barlach, poput Schopenhauera, bio uvjeren u sudbinsku određenost čovjeka i u to da smo svi, bez obzira na društvene zadanosti, izloženi istim patnjama, želio je svojim likovima, prosjacima, majkama s djecom, gladnima i smrznutima, osamljenim šetačima, potaknuti ljudsku sućut. Zbog toga se držao figurativnog prikaza i bio čvrsto uvjeren da se apstrakcijama ne može biti suosjećajan.

Tmurno viđenje života, koje je zastupao Schopenhauer, utjecalo je čak na vrlo životnu umjetnost nekih članova grupe *Most*, nakon što su u jesen 1911. njezini članovi iz Dresdena preselili u Berlin. Ovdje su se mladi slikari susreli s ekspresionističkom avangardom mladih pjesnika koji su imali ambivalentan odnos prema velegradu, rastrgnuti između žudnje za životom i vizijom propasti. Tako su za Ernsta Ludwiga Kirchnera nova poznanstva bila presudna za njegovu kasniju sliku svijeta. Suočen s novim životnim iskustvima i duhovnim uvidima stvorio je

izvanredan niz svojih uličnih prizora (*Straßenbilder*). To su prikazi prostitutki iza našminkanih maski, koje na sebe privlače pozornost kričavim modnim dodacima. Bez ikakve veze s ostalim prolaznicima i skoro skamenjene, čini se da nisu sposobne ni za kakve emocije. Za Kirchnera su bile simbol prolazne egzistencije u jednom bezdušnom vremenu.

Pesimizam je prisutan i u pjesništvu Georga Heyma čije pjesme fantastičnom slikovitošću prikazuju nemir i otuđenost velegradskog života te zlokobne vizije ratnih i kozmičkih katastrofa, a teške stihove često smiruje viđenjima čudesne prirode i krajolicima čežnje za nečim nepoznatim. Kao i u pesimističnom svijetu Heymovih pjesama, stihovi Georga Trakla ne odaju vjeru u mogućnost društvenog preobražaja. On u temelje svoje lirike postavlja karakterističan ekspresionistički tmuran osjećaj tjeskobe i osamljenosti čovjeka pred egzistencijalnom patnjom.

Poput kubista i futurista, brojni su ekspresionisti bili fascinirani „filozofijom života“ koja se oblikovala početkom 20. stoljeća u Francuskoj i u Njemačkoj, kao reakcija na materijalističku sliku svijeta. Njezin najutjecajniji predstavnik bio je Henry Bergson sa svojim učenjem o „stvaralačkom razvoju“ i čije su najvažnije knjige još prije Prvog svjetskog rata prevedene na njemački jezik. Teme koje su zaokupljale Bergsonovu misao bile su gotovo istovjetne temama kojima su se bavili ekspresionisti. Neki suvremenici smatrali su da je ekspresionizam čak „paralela filozofiji jednog Bergsona“ (Bačić, 1984, 7). Tu se radilo o dinamičnom osjećaju življenja, o prevlasti intuicije, instinkta pred razumom, o odnosu materije i duha, tijela i duše, prostora i vremena, automatizma i slobode volje, o životnoj snazi – *elan vitalu*. Bergson je polazio od toga da se stvarnost čovjeku potpuno otvara tek spoznajom života. Kao osnovnu crtu života vidio je pokret. Zato za njega nije bilo „nastalih stvari, već samo stvari u nastajanju, nije bilo sačuvana stanja, već samo stanja u mijeni“ (Bačić, 1984, 7). Taj stalni pokret svega postojećega polazi za Bergsona od iskonske životne snage od *elan vitala*, koja se nalazi na izvoru života i potiče na stalno novo stvaranje. Za Bergsona sveukupni razvoj života proizlazi iz te stalne borbe sile i protusile.

Taj zakon razvoja brojni umjetnici ekspresionizma kao Paul Klee i August Macke, te kipari Oswald Herkog i Rudolf Belling, smatrali su srodnim vlastitom stvaralaštvu. Ovu za razvoj moderne umjetnosti u Njemačkoj vezu jasno je izrazio značajan publicist i galerist Herwarth Walden: „Umjetnost je organizirana potpuno jednako kao svako živo biće u prirodi (...) Sustavan pokret i ritam život su umjetničkog djela. Život i umjetnost izražavaju se samo kroz pokret.“

(Bačić, 1984, 7). Utjecaj francuske životne filozofije očituje se u životnim prizorima kao što su rađanje, plodnost, erotika, ples, smrt. Umjetnike često zaokupljaju teme koje obrađuju pokretljivost i energiju poput rasta bilja, svjetla, vjetra i druge pojave koji vode do razvoja i promjene. Životnost i pokret, postizala se umjetničkim izričajima koji su često prelazili u apstrakciju. Klasičan sklad proturječio je Bergsonovoj neizbalansiranoj igri i dinamičnom osjećaju življenja ekspresionista. Čak i umjetnici koji se nisu uopće zanimali za Bergsona, zastupali su sličan antiharmonijski ideal. „Suprotnosti i proturječja – to je naša harmonija“ (Bačić, 1984, 7) izjavio je Kandinski i time naglasio bitno obilježje ekspresionističke estetike.

No, velik su utjecaj, naročito u književnosti, ostavila psihoanalitička otkrića Sigmunda Freuda: tumačenja o snovima, željama i seksualnosti. Učenje o značenju podsvjesnoga i determinizmu svijeta nagona potaknulo je gubitak perspektive i osjećaje nemoći i straha. Umjesto tradicionalne predodžbe racionalnog čovjeka koji vlada nad prirodom i nad samim sobom, pojavila se slika ogoljenog bića osjećaja i instinkta.

4. EUROPSKI OKVIRI HRVATSKOG EKSPRESIONIZMA

Dok je devetnaesto stoljeće bilo obilježeno konstantnim kašnjenjem za Europom, na smjeni stoljeća, u doba moderne, osjećala se silna želja da se ona „dostigne“. U drugom desetljeću dvadesetog stoljeća „išlo se s ondašnjom umjetničkom Europom ukorak, ponekad i ponegdje malo kasneći, a gdjegdje – kao u slučaju Silvija Strahimira Kranjčevića i Janka Polića Kamova – i prethodeći“ (Prelog, 1979, 468). Prelog ističe kako su razlozi takvom dostizanju Europe mnogostruki. Tu je u prvom redu već istaknuti novi realitet te tragedija Prvog svjetskog rata koja je milijune mladih ljudi širom ondašnje Europe, među njima i umjetnike, stavila u slične životne uvjete te im ponudila slične motive i potaknula ih na snažna stvaralačka reagiranja. Prvi svjetski rat bitno je predodredio rađanje novog umjetničkog senzibiliteta, naviranje odgovarajućih općeprihvaćenih pjesničkih motiva: propasti, sudnjeg dana, straha, tjeskobe, jeze, vriska, apsurdna „ne života nego smrti, ne ljubavi nego ljubomore, ne zdravlja nego bolesti, ne morala nego nemorala“ (Pranjić, 1979, 486). Kao protuteža ratnim sukobima koji potresaju Europu, umjetnost postaje univerzalnim jezikom, koji osim estetskih kategorija poprima obilježja izraza očaja, revolta i nade.

Ekspresionizam kao europska pojava nije mimoišla ni Hrvatsku, posebno se koncentrirajući na Zagreb. I dok Posavec s današnje perspektive govori o „dramatičnom“ prodoru ekspresionizma na hrvatsko tlo (Posavec, 1984., 2), tadašnji mu suvremenik Ljubomir Micić, 1921. godine, zaključuje da „u nas još nema ekspresionizma“ (Prelog, 2002., 264). Nastavši se na prostorima današnje Njemačke te širenjem na područja Austro-Ugarske Monarhije, ekspresionizam je do naših područja stigao nešto kasnije, ograničen brzinom medija poput časopisa i novina, a također obilježen i ratnim stanjem koje je smanjilo mogućnosti putovanja i školovanja umjetnika i književnika te tako i prijenos kulturnih noviteta iz smjera centara prema periferiji. Shvatimo li zato ekspresionizam u njegovu užem značenju kao prepoznatljivi stilski pravac, s vlastitim oblikovnim načelima te karakterističnim izborom motiva i tema, rođenom i oblikovanom u specifičnom području predratne Monarhije, shvatljiv je Micićev stav. Takvo njegovo strogo rezoniranje, temeljeno na krutoj normativnoj kritici, razumljivo je iz perspektive avangarde čiji je Micić bio suvremenik. No vremenski odmak danas nam pomaže razumjeti ekspresionizam kao „hibridnu i eklektičnu pojavu, koju tada iz jednine (ekspresionizam) možemo prenijeti u zonu množine (ekspresionizmi)“ (Prelog, 2002, 87).

Prihvatimo li taj stil kao kompleks različitih vrijednosti unutar kojeg ima mjesta i za original i za sve moguće varijante, možemo zaključiti da je teško naći zajedničke karakteristike ekspresionističkog pokreta. Ipak, može se reći da je to umjetnost jedne nove urbane ere u kojoj je nezamisliva bez iskustva i težnji velegradskog čovjeka. Era telefona, automobila i filma, poručivali su ekspresionisti, mijenja postojeće predodžbe o vremenu i prostoru te drukčije usmjerava ljudski duh i naša osjetila. Umjetnici izražavaju simpatije za sve što je živo i na taj način podvrgavaju kritici tradicionalne nazore o hijerarhiji moralnih i estetskih vrednota. Gomilanjem dojmova umjetnici predočavaju bezumlje svijeta. Svim tim tendencijama odgovara umjetnički jezik shvaćen kao medij slobode, protesta, neobuzdane emocionalnosti. U ekspresionističkoj književnosti „alogičke bombe miniraju tradicionalnu akademsku sintaksu, građansku jezičnu arhitekturu: ritam, melodija, metaforika zahvaćene su gibanjem“ (Žmegač i dr., 2003, 279). Ekspresionizam želi prekinuti konvencionalne spone, osloboditi čovjekovu osjećajnost svake nametnute stege, prikazati elementarne životne manifestacije, uzdići se iznad svakodnevnosti, „ekspresionizam traži ekstazu“ (Žmegač i dr., 2003, 280).

Veze hrvatskog ekspresionizma s Europom upućivale su na njemačko jezično područje. Takve veze obilježavao je nesrazmjer kvantiteta. Hrvatski književni centar u ono doba bio je jedan, dok je na njemačkom jezičnom području postojao niz takvih centara. Nekolicini zagrebačkih kavana, tadašnjim književnim i umjetničkim središtima, moglo se suprotstaviti mnogo više njemačko-austrijsko značajnija umjetničkih centara. Kada je ondašnji hrvatski avangardni pjesnik želio publicirati svoju pjesničku zbirku, onda je to činio u vlastitoj nakladi ili u nakladi vlastitog glasila, dok su pjesnicima na njemačkom jezičnom području na raspolaganju stajali moćni izdavači. Simultana ispremiješanost umjetničkog izraza te različita eksperimentiranja, proučavanja i teoretiziranja kod Nijemaca su bila i brojnija i sistematičnija, manifestirajući se u nizu članaka, eseja, knjiga i novih teorija o novoj umjetnosti.

U Hrvatskoj pri raspravljanju o zagonetnom fenomenu nove umjetnosti, naročito literature, vidljiv je jak interes. Izraženija je kritičnost prema vlastitim nacionalnim tradicijama, kao i uvažavanje općepriznatih internacionalnih tradicija na književnom planu Dostojevskog, na filozofskom Nietzschea, na likovnom Van Gogha, a na glazbenom Richarda Wagnera (Flakner, Pranjić, 1979, 491).

Usporedbom hrvatskog književnog ekspresionizma s njemačkim uočavaju se brojne sličnosti, ali i različitosti. Ekspresionistički motivi koji su obilježili njemačke umjetnike: krik, propast, grad, bludnice i slični, susreću se i kod hrvatskih umjetnika. Međutim, motiv rata koji je nadahnuo je brojne njemačke pjesnike, kod Hrvata izrazitije je prisutan samo kod Krleže čijoj ratnoj lirici možemo suprotstaviti „ratne lirike“ Stramma, Benna i drugih. Likovnost pjesničkog izraza i obojeni jezik, kao na primjer kod Šimića, prisutni su i u njemačkih pjesnika. Na primjer obojeni jezik: „crni“ kod Kamova, „plavi“ Šimićev, „crveni“ Krležin kvalitetno je srodan crno – plavo – crvenom obojenom jeziku njemačkog pjesničkog stvaralaštva.

Zbog nepostojanja čvrstog ekspresionističkog programa, kao i zbog njegovih otvorenih formalno-stilskih granica, ovaj slojeviti internacionalni fenomen raznoliko se tumači u povijestima i teorijama umjetnosti. Neodređenost i nepostojanje likovnog izraza odrazio se i na hrvatski likovni ekspresionizam koji nije imao formulirane zakonitosti niti određen umjetnički cilj. Hrvatska ekspresionistička umjetnička djela obilježena su prvenstveno nastojanjem pronalaska osobnog umjetničkog izričaja (ekspresije) prožetoga različitim utjecajima. Zato ga je nepotrebno i

nemoguće uspoređivati s umjetnošću ekspresionizma u njegovom epicentru, odnosno s njemačkim ekspresionizmom (Prelog, 2004, 63).

Možda nitko kao August Cesarec nije tako sažeto u nekoliko slobodnih stihova, umetnutih u prozu odredio hrvatski ekspresionizam. On u pripovijesti *Na posljednjim tračnicama* (1919.) sumira pokretačke trenutke hrvatskog likovnog i literarnog ekspresionizma.

*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.“*

(Prelog, 2004, 67)

No, govoreći o ekspresionizmu u hrvatskoj umjetnosti, važno je uočiti kako se on, kao i ostali avangardni pravci potekli iz zapadnoeuropskih kulturno-umjetničkih krugova, nije oblikovao kao preslika svojih zapadnih uzora, niti se svjesno razvijao u skladu s njegovim programatskim rješenjima. Značenje ekspresionizma, kako kod nas, tako i u zapadnoeuropskom krugu, nadilazi stilsko-oblikovne oznake i teži razvitku osobnog izraza (Prelog, 2002, 20).

5. NIETZSCHE I HRVATSKI EKSPRESIONIZAM

5.1. Filozof, umjetnik i buntovnik

Pojava i djelo Friedricha Nietzschea, možda i najdojmljivije osobe suvremene filozofije, duboko su uzdrmali duhovni vidokrug Europe 19. stoljeća. Od prihvaćanja do osporavanja i odobravanja, od uzdizanja do sažaljenja. Opisuju ga kao „onoga koji obezvrjeđuje vrednote, imoralista, iracionalista, ateista i antikrista, zagovornika političkog nasilja, protukršćanina, propovjednika nove religije i povijesti, pjesnika – filozofa, aristokrata duha, proroka i heroja koji se usudio pokrenuti nove ideje za koje nije ni sam znao dokle dosežu, propagatora filozofije života,

psovača i pogrditelja tradicionalnih moralnih vrijednosti, kritičara kulture bez opravdanja svog smjera, preteču fašizma...“ (Platz, 2002, 91).

Što se o Nietzscheu treba misliti? „Je li Nietzsche doista veliki mislilac ili spriječeni pjesnik?“ (Platz, 2002, 100). Filozof je to šarolike mašte, osebnog i snažnog stila u pisanju neobičnim aforističkim, subjektivnim i vrlo impulzivnim izražavanjem misli. Tu je i njegov bespoštedan i krajnje osoban pristup temama koje obrađuje. Taj pristup je „više čuvstven i strastven negoli logički dorečen, više gonjen voljom za životom negoli određenošću svojih stavova“ (Platz, 2002, 91). No, sam stil pisanja i književne figure, iako zanimljivi i važni, zapravo nisu ono što stvara najveći problem Nietzscheovim tumačima. Njegove ideje su suviše osobne te ih nije lako pobijati. Misao mu nije zaokružena; ona raste, sama sebi proturječi. Nietzsche nije filozof koji će iscrpno obraditi neku temu pa ju ostaviti za sobom i okrenuti se novoj. On čini upravo suprotno, već u slijedećem djelu svoje teze ispravlja ili nadopunjuje. U nepostojanosti Nietzscheovog filozofskog tkiva, treba tražiti razloge različitosti pristupa njegovoj misli i raznolikosti tumačenja.

Mnoštvo proturječnih misli vodilo je k mnoštvu različitih interpretacija kroz dvadeseto stoljeće. Primjerice, u nacističkoj Njemačkoj *Übermensch* je protumačen kao autentičan arijevac, tako da je Nietzsche postao svojevrsni „idejni utemeljitelj“ Trećega Reicha. S druge strane, neki kršćanski autori u Nietzscheu su vidjeli latentnog kršćanina ozlojeđenog mnoštvom devijacija u kršćanstvu. Neki u njemu vide čovjeka duboko narušenog psihičkog stanja i čitav njegov opus drže bezvrijednim, čemu dokaz pronalaze u mnoštvu kontradikcija u njegovim tekstovima. Drugi, pak, u tim istim kontradikcijama vide izraz jedne snažne, dinamične, duboke i nemirne prirode koja, svjesna zamršenosti cjelokupnoga bitka, izražava stvarnost najbolje što može, uviđajući slabosti vlastite moći verbaliziranja. Na neki način to priznaje i Nietzsche kroz usta Zaratustre kada kaže: „Odviše se brzo preobrazujem: moje Danas opovrgava moje Jučer.“ (Žunec, 1996., 347)

Njemački filozof Peter Sloterdijk opisuje Nietzscheov genij: „Nietzscheovi talenti uistinu nisu skup odijeljenih sposobnosti: među njima nema nikakve stvarne razdjelnice, niti puke koegzistencije. Štoviše, u ovom autoru svaki put djeluje jedna snaga kroz drugu, tako da on nije bio, kao toliki umjetnici, ujedno pisac i glazbenik, pjesnik i filozof, producent i teoretičar, itd. nego glazbenik kao pisac, pjesnik kao filozof, producent kao teoretičar. On nije činio jedno pored drugoga, on je uvijek obavljao jedno tako što je činio drugo.“ (Dragišić, Šestak, 2017., 250).

Nietzscheova filozofija, koja se više skriva negoli otkriva ali u kojoj se nadzire misao usmjerena na kritiku europskog čovjeka oblikovanog metafizičkim naslijeđem, privlačila je mlade umjetnike. Nietzsche je bio sinonim oslobođenja od autoriteta, prisila, od materijalizma i malograđanskih stega. Odbacujući tradicionalne vrijednosti i definirajući novog moralno slobodnog *nadžovjeka*, kod mladog naraštaja izazvao je neopisivu fascinaciju. U uvodnom tekstu časopisa *Vihor* 1919. u ničeanskoj maniri Vladimir Čerina žestoko se obračunava s građanskom kulturom i tradicijom: „pljuskamo po tim naherenim cilindrima i utisnutim monoklima; pljuvamo na te nategnute bijele rukavice i presvijetle američke i engleske cipele, deremo tu tanku, bogatu, svebojnu svilu i smockinge i salone i izglačana odjela najmodernijeg kroja, toljagama lupamo po hrptenjačama ta tjelesa što se savijaju, ljuljaju i klanjaju pokorničkije od same utjelovljene gracije mondenskih lakeja“ (Nemec, 2011., 66).

5.2. Friedrich Nietzsche o umjetnosti

U svojoj apologiji umjetnosti Nietzsche gotovo da i ne spominje riječ umjetnost. Ta riječ je rijetka čak i u *Zaratuštri* gdje je dana misaono i snažno umjetnički dojmpljiva slika umjetničkog stvaralaštva.

Umjetnost je za Nietzschea nije nikakav fenomen koji je jednostavno prisutan u zbilji. On kao veliki poklonik grčke tragedije, tragičku umjetnost doživljava kao odvažno i uzvišeno shvaćanje života. Tragedija, po njemu, otklanja pesimizam i slaveći žrtvu svojih junaka afirmira život. Umjetnost, naročito u svom najvišem obliku kao tragična umjetnost, ukazuje na vječno vraćanje jednakog. Ona je prodor u privid, „dubok pogled u samu unutrašnjost, u samo srce svijeta, ali je ujedno garancija samog tog privida. I u tome je paradoks umjetnosti! U prividu umjetnosti život se osporava, ali upravo tako i omogućava. Stvarajući, u bezvremenskoj se igri umjetnika zrcali istodobno i sama izvorna igra svijeta i to izvanjska igra, djetinja, heraklitovska igra kamičcima; to vraćanje istog pokazuje ujedno duboku tragiku života, kao i jedinu mogućnost da se ona izdrži u sjaju privida, u sjaju ljepote i vječnosti, u umjetnosti. (...) Stoga je umjetnost uvjet opstanka samog života, ona ga opravdava.“ (Platz, 2002., 95).

Progovorivši iz *Zaratuštre* tumači tri preobrazbe koje se mogu dovesti u vezu s umjetničkim stvaralaštvom. Duh najprije postaje devom koja je voljna preuzeti sav teret. Nema više Boga, natprirodnog izvora morala, i čovjek mora sam poput deve sve primiti na svoja leđa. U

drugoј preobrazbi deva se pretvara u lava koji poput europskog nihilizma ruši sve vrijednosti, a ne može stvoriti nove. Međutim lav kao utjelovljenje volje za moći može stvoriti slobodu za stvaranje. On ne podnosi tradiciju niti nikakve norme. Čovjek lišen autoriteta Boga stavlja svoju slobodu iznad moralnih normi i tradicije. Lav se zatim preobražava u dijete koje predstavlja nevinost, igru i zaborav. Dijete koje nije opterećeno prošlošću i ne razmišlja o budućnosti u nevinoj igri spontano otkriva strukturu svemira – vječno vraćanje jednakog. I to je upravo misija umjetnika. On je „viši od duha koji je na sebe primio teret odgovornosti umrlag Boga kao teret slobode i uništavajućeg moćnog lava da bi u djetinjoj igri otkrio smisao kozmičkog opstanka i opravdanje vlastite sudbine umjetnika. Zato je umjetnikova sloboda stvaralačka igra bez svrhe, puninom formi, razaranjem bez muke.“ (Platz, 2002., 97).

Na neki način Nietzsche *nadčovjeka* smatra umjetnikom. On kao moćan čovjek, nakon smrti Boga, savladava svjetsku nuždu tako da je prihvaća i prima sudbinu kao vječno vraćanje. „Nadčovjek samo kao umjetnik može izdržati svijet, njega ne muči i ne lomi vječno vraćanje jer on strukturu kozmosa – tu tragičnu i istodobno vječno radosnu igru – intuitivno osjeća kao prednost svoje vlastite prirode.“ (Platz, 2002, 98). Umjetnik, ako je doista umjetnik, stvara za vječnost, njegovo djelo je bezvremensko. Ako se pokaže da je njegovo djelo za svijet samo u određenom periodu bilo umjetničko, tada je ono samo pseudoumjetničko. Prava umjetnost ne može propasti jer njezino vrijeme ne prolazi.

Vječno vraćanje kao umjetnička težnja da se izrazi struktura samog svijeta ukida dimenziju vremena, prošlost tako postaje otvorena za budućnost, a budućnost biva određena prošlošću. „Umjetnost je samo vječno vraćanje, dakle umjetničko u umjetnosti; ono nema povijesti, ono se poput Feniksa uvijek nanovo diže iz vlastitog pepela, ono se uvijek vraća samome sebi.“ (Platz, 2002, 98). Vječno vraćanje za Nietzschea leži u temelju umjetnosti, a ona je lijek protiv svih životnih nevolja.

5.3. Recepcijski fenomen „Nietzsche“

U širenju znanja o njemačkom filozofu i u izgrađivanju njegova kulta, važnu je ulogu u zagrebačkim književnim krugovima odigralo posredovanje Georga Brandesa i Hermanna Bahra, najčitanijih austrijskih kritičara u razdoblju moderne u Hrvatskoj i velikih autoriteta tadašnje generacija mladih hrvatskih umjetnika. Nešto manju ulogu imala je filozofska katedra na čelu s

profesorom Albertom Bazalom, velikim poštovateljem Nitzschea. Početkom 20. stoljeća u hrvatskoj kulturi prevladavaju biografski prikazi, apologetski osvrti, kritički komentari te naročito mnogo prijevoda.

Kao i u zemljama njemačkog govornog područja gdje je bavljenje Nietzscheom već krajem 19. stoljeća bilo moda, i u Hrvatskoj književnosti susreću se referiranja na Nitzschea i razmišljanja potaknuta njegovim djelima. Poznato je da je već 1896. godina Matoš, koji nije stvarao pod utjecajem Nitzschea, čitao i bilježio naslove svih njegovih djela i ismijavao „sve naše Zarathustre“ (Stančić, 1991., 103). Godine 1910. u časopisu *Suvremenik* objavio je članak „Život Friedricha Nitzschea“. Iako Matoš nije bio Nietzscheov sljedbenik dojmila ga se teza o estetskom amoralizmu, ahistoricističko mišljenje, akademski pristup filozofiji i umjetnosti, a o čemu svjedoče njegove bilježnice i mnoga mjesta gdje se Nietzsche uzgred spominjao (Matoš, 1973., 255). I kod Matoša, kao i kod većine autora moderne, spominjanje Nietzschea najčešće je usputno u svrhu uspoređivanja ili polemičkog odmjeravanja.

U tom vremenu pojavljuju se znanstvene studije kao ona Jelice Belović-Bernadzikowske, književnice, pedagoginje, etnografkinje i prevoditeljice. Ona 1900. godine u časopisu *Napredak* navodi da je Nietzsche „literarni dinamitard“ te da je stvorio „novi stil u filozofiji“ (Stančić, 1991., 106). Slične studija javljaju se i u drugim hrvatskim gradovima. Ivo Tartaglia u zadarskom je *Glasniku Matice dalmatinske* 1902. predstavio knjigu Hansa Vaihingera *Nietzsche als Philosoph*. Preporučivši je, izrazio je ipak sumnju u mogućnost sistematiziranja Nietzscheovih misli: „Da li će to koristiti nauci i uspomeni Nietzscheovoj jako je dvojbeno. Nietzsche i sistem su dav oprečna pola, ta on je bio personifikacija kaosa, bio krvni neprijatelj sistematiziranja, a u tome stoji dobrim dijelom njegova veličina.“ (Stančić, 1991., 106).

Stančić smatra Milana Marjanovića, književnog kritičara, „najzaslužnijim promicateljem spoznaje o Nietzscheu“ (Stančić, 1991., 105) među mladim naraštajem umjetnika. Već godine 1898., u časopisu *Nova nada* objavljuje studiju o Nietzscheu na temelju Barandesova eseja, navodeći i komentirajući sva Nietzscheova djela i biografiju. Dvije godine kasnije objavio je u časopis *Život* još jedan članak pod naslovom *Friedrich Nietzsche te Nekrolog Friedrich Nietzsche* u časopisu *Svjetlo*. U članku iz 1901. godine „Nazorizam i modernizam“ o Nazoru piše kao o pjesniku „premoćne živinske snage nadčovjeka, ditirambskog strasnog užitka.“ (Stančić, 1991., 105). Godinu dana kasnije u kratkom eseju o Kranjčeviću, objavljenom u *Obzoru* piše: „Nietzsche

je također, kao i Kranjčević, prevladavao pesimizam vjerom u život, a pobjedu nadčovjeka, time što u boli nije vidio zlo, nego motor napretka, ali i on je najposlije postavio svoju teoriju po kojoj sve što jest već je bilo i bit će baš tako u vječnosti vremena i ograničenosti prostora neizmjerom puta.“ (Stančić, 1991., 105).

Recepciji Nietzschea znatno su pridonijeli prijevodi njegova opusa u ranim desetljećima 20. stoljeća. Prvi prijevod jednog manjeg dijela iz *Also sprach Zarathustra* objavio je 1894. godina Leon Koen u *Ogledu*. U časopisu *Srđ*, 1905. godine, David Pijade, objavljuje prijevod iz *Also sprach Zarathustra* pod naslovom *O drvetu i na brijegu*. Najzanimljiviji je kontroverzni prijevod Milana Ćurčina iz 1911. godine, kojim su se služili hrvatski intelektualci, a koji je zbog nepreciznosti u prevođenju bio podvrgnut brojnim kritikama. Da hrvatska filozofska i umjetnička javnost nije u potpunosti bila zadovoljna Ćurčinovim prijevodom neizravno svjedoči pismo koje je 1922. godine osječki novinar i prevoditelj Viktor Sonnenfeld uputio Nietzscheovoj sestri Elizabeth Förster-Nietzsche s molbom za stjecanje prava na prevođenje *Also sprach Zarathustra* na hrvatski jezik (Stančić, 1991., 108).

Antun Branko Šimić temeljito je proučavao Nietzscheove tekstove koji su ga duboko dojmili, što često i priznaje u svojim esejima i polemičkim obračunima. U pismu iz 1919. godine upućenom Vasi Stajiću napisao je: „Jer osim s tomovima Kanta, Nietzschea i Hartamanna, ne opštim gotovo s nikim.“ (Stančić, 1991., 114). Značajna je Šimićeva opaska koja se odnosi na prijevode Nietzschea iz koje je vidljivo zanimanje za ovog njemačkog filozofa i zabrinutost za moguću zloupotrebu njegova *Übermenscha* koje se mogu dogoditi zbog loših prijevoda. Tekst je objavljen pod naslovom „Prijevodi filozofije“ u časopisu *Kritika*, 1920 godine. Svoju recenziju Šimić završava riječima: „Ima jedan filozof, čijih je nekoliko knjiga prevedeno na naš jezik i čiji slučaj treba spomenuti, Friedrich Nietzsche. Meni nije jasno zašto su naši prevodioci Nietzschea prevodili Nietzschea. U predgovorima koji su oni popratili svoje prijevode vidi se manje ljubavi, manje simpatije negoli ravnodušnosti prema ovome filozofu: dakle nisu prevodioci iz ljubavi ili simpatije. Postoje vjerojatno i drugi motivi, ali meni se čini da su oni ponajprije htjeli da dokažu kako je Nietzsche zbilja nepredvidiv. I da jedan naš list (*Jugoslavenska njiva*) može štampati da je Nietzscheov *Übermensch* nešto kao naš Kraljević Marko, to dokazuje da je već i s toga razloga jezik na kojem je to nekažnjeno napisano još nedostojan da primi u sebe tu filozofiju.“ (Šimić, 1960., 150).

Kada je riječ o Nietzscheovom utjecaju na hrvatsku kulturu i umjetnost, valja naglasiti dominaciju njegovog teksta *Also sprach Zarathustra* i fascinaciju mitom o *natčovjeku*. „Zarustrin patos, njegova retorika, a prije svega nevjerojatno nova i neobična moralna pozicija u svijetu života na mjestu sudara dviju epoha, učinili su ga prethodnikom europske moderne, pa tako i hrvatske“ (Stančić, 1991., 106). Međutim, odnos prema Nietzscheu nije bio uvijek afirmativan. Ante Tresić-Pavičić 1899. godine u svojoj studiji *Mane i zapreke u razvitku hrvatske književnosti* optužuje Nietzschea da je zbog svojega dekadencije, ateizma i estetskog imoralizma prepreka razvoju hrvatske književnosti: „Jedan luđak imenom Nietzsche navijestio se prorokom novog morala, koji osobni interes i osobno uživanje stavlja za vrhovnu svrhu čovjeka, te mu je dopušteno gaziti i rušiti prava iskrnjeg a da ne treba biti za to nikome odgovoran, a najmanje savjesti. Glavno je da natčovjek, da onaj koji je jači i bezdušniji, bude velik, a sve ostalo neka trpi, neka bude podnožjem njegove veličine. Nije čudo da je nauka ovog bijednika koji, koji čami već preko deset godina u ludnici, zavrtila mozgom, ionako slaboumnim dekadentima i da je postala njihovim evanđeljem. Ta oni i ne traže ništa drugo nego uživanje, razdraživanje živaca i uz to slavu.“ (Stančić, 1991., 111).

Vladimir Čerina u studiji o Janku Poliću Kamovu objavljenoj 1913. godine ruga se pomodni književnicima „kojima je svaka prva riječ ja, svaka druga nervi, svaka treća Nietzsche...“ (Čerina, 1977., 291). U istom članku, međutim primjećuje kod mladog pjesnika nadarenost sličnu upravo Nietzscheovoj: „Ecce homo! Evo jednog novog hrvatskog Nietzschea...“ (Čerina, 1977., 239). U opusu Janka Polića Kamova osjetan je Nietzscheov utjecaj i gotovo da se ne može se shvatiti bez svjetonazorske podloge ovoga filozofa. Dekadentnost, suprotstavljenost postojećem poretku stvari i silni nagon da se on nadiđe i da se vlastiti unutarnji svijet podvrgne sveopćoj dekonstrukciji, ničeanski je pečat koji obilježava Kamovljeva djela. Ulderiko Donadini, slično kao i Kamov, ničeanac je više participiranjem u istom svijetu ideja nego svjesnim izborom. Suprotstavljen društvenoj stvarnosti i normi te tematizirajući moralnost kao bezvrijednu kategoriju, razvio je originalni književni izraz.

Istodobno, u svom tekstu „Zarathustra i mladić“, objavljenom 1914. godine u časopisu *Suvremenik*, Miroslav Krleža, „najkonzekentniji svjesni ničeanac“ (Stančić, 1991., 113), kritizira pomodnu i površnu recepciju Nietzschea i razbija mit o natčovjeku koji se tako duboko dojmio mladih umjetnika onoga vremena.

Nietzscheov biologizam, ahistoristička ideja kulture, teza o estetskom amoralizmu pali su u razmeđu 19. i 20. stoljeća u hrvatskoj umjetnosti na plodno tlo. Međutim, Nietzsche je često prihvaćen pomodno i nekritički. Uvelike je bila prisutna opčinjenost mitom o *nadžovjeku*, ideologizacija njegovih tekstova te neizbježna površnost. Najbliži su pak Nietzscheu u književnom izrazu autori kojima je bliska kritika građanskog moralizma i prevladavanje egzistencije u korist dionizijske ekstaze. To su Janko Polić Kamov, Ulderiko Donadini, Antun Branko Šimić i mladi Miroslav Krleža.

Likovni umjetnici onoga vremena bliski su Nietzscheovom svjetonazoru. U većine autora nije izražena izravna recepcija ovog filozofa, ali su ipak genijalnom intuicijom dijelili zajednički svijet ideja i zajedničku duhovnu podlogu.

Likovni umjetnici se ne izražavaju riječima i rijetko opisuju ono što su svojim radovima željeli poručiti. Stoga su tekstovi Antuna Branka Šimića koji komentiraju izložbe *Hrvatskog proljetnog salona*, a koji 1919. godine mijenja ime u *Proljetni salon*, baš kao i oni Illjka Gorenčevića, najvažnija svjedočanstva o recepciji ekspresionizma i Nietzscheove prisutnosti u našoj sredini. *Proljetni salon* u svojim 26 izložaba predstavio je dvije i pol tisuće umjetničkih djela osamdesetak umjetnika u razdoblju od 1916. do 1928. godine. U početku je djelovao kao pomalo neuređena platforma na kojoj su povremeno izlagali različiti umjetnici bez zajedničkog umjetničkog programa ili zajedničkog cilja. Međutim, njegova važnost je ubrzo prepoznata zbog uloge u povezivanju s europskom kulturnom scenom što je omogućavalo razvoj hrvatskog ekspresionizma. U predgovoru kataloga izložbe *Proljetnog salona*, 1920. godine, Gorenčević piše: „*Proljetni salon* je naša mlada borbena umjetnost, umjetnost što je goparskim jednim gestom prekinula sve veze s prošlosti i tradicijom, koja više nikog ne zadovoljava. Novi ljudi hoće novu umjetnost... „ (Maković, 2011., 9). Pišući afirmativno o *Proljetnom salonu* i ne skrivajući oduševljenje manifestacijom, Šimić u njemu vidi jedini mogući spas od tragične osrednjosti građanske umjetnosti. Smatra da se umjetnik mora osloboditi neumjetničkog balasta i afektacije kojim prikrivaju oponašanje, stvarni nedostatak onog što slikaju i nedostatak inspiracije. Upozorava da „ime za našu novu umjetnost (ekspresionizam) već imamo, ali još trebamo novu umjetnost“ (Galjer, 2000., 135).

Upravo u poratnim godinama, u razdoblju između 1919. i 1921. godine ekspresionizam će na hrvatskoj kulturnoj sceni postati najvažnijom umjetničkom opcijom. Časopisi su bili važnom

platformom na kojoj su se tijekom rata i neposredno nakon njega gradila stajališta koja će ekspresionizam učiniti stvarno prisutnim u likovnom stvaralaštvu, ali na svim drugim područjima umjetnosti. Časopisima *Vihor* Vladimira Čerine (1914.), a posebno *Kokotom* Ulderika Donadinija (1916.) i *Vijavicom* A.B. Šimića (1917.) može se govoriti o razrađenim strategijama koje odgovaraju ekspresionizmu. I Donadini i Šimić javljaju se u jeku rata, a 1916. godine mladi slikari pokreću manifestaciju *Hrvatski proljetni salon* gdje su izložena djela s naznakama ekspresionizma i intencijama bliskim Nietzscheovoj filozofiji. U vremenu kada se još uvijek u likovnoj umjetnosti nije nalazilo puno relevantnih djela u kojima se obračunavalo s tradicijom baš kao i s mimetičkim načelima, a u kaosu vidjelo vitalnu snagu iz koje će se stvarati nova umjetnost, časopisi su donosili manifestne tekstove. Tako Ulderiko Donadini u svom tekstu iz 1916. godine ničeanskom stilu zagovara raskid s tradicijom: „Dolje estetike! Dolje oni koji propagiraju ukus i obzire: sama sebe neka nam dade umjetnik...“ (Maković, 2011., 8).

Nova umjetnost trebala je, postati vodiljom novog doba. Cilj je bio stvoriti „viziju novoga čovjeka“ koji će prevladati „vulgarni materijalizam generacije očeva“ i izgraditi humaniju zajednicu (Ramljak Purgar, 2008, 22). U ekspresionističkoj likovnoj umjetnosti prevladavala je egzistencijalistička problematika: čovjekove patnje i radosti, njegova težnja za humanijim suživotom, u skladu s prirodom, ali i sposobnost duhovne apstrakcije i sagledavanja biti. U euforičnom raspoloženju činio im se mogućim novi društveni poredak. Sljedbenici nove umjetnosti bili su uvjereni da je ekspresionizam umjetnost nadolazećeg novog zajedničkog života.

6. HRVATSKI LIKOVNI EKSPRESIONIZAM

6.1. Proljetni salon

Hrvatski ekspresionizam u slikarstvu neraskidivo je vezan s pojavom *Proljetnog salona*. Osnivanje ove manifestacije odnosno serije izložbi održanih između 1916. i 1928. godine, značajan je događaj za hrvatsku umjetnost i širi kulturni život. Kroz dvadeset i šest manifestacija, *Salon* je postao središnje mjesto susreta i sabiranja raznolikih utjecaja europske umjetnosti toga doba. Ovaj događaj označio je početak hrvatske međuratne umjetnosti. Izložbe *Proljetnog salona* imale su prodajni karakter, potičući time rast tržišta suvremene umjetnosti. Zamišljena kao široko zasnovana platforma, manifestacija je bila otvorena različitim poetikama i idejama, bez čvrsto

definiranog umjetničkog programa, te je omogućila afirmaciju mladim umjetnicima i artikulaciju mnogih inovativnih tendencija. Sudjelovanje na izložbama *Proljetnog salona* će posebno istaknuti ovu mlađu generaciju umjetnika (Kolešnik, Prelog, 2012., 94).

Radi sustavnijeg proučavanja *Proljetnog salona* u krugovima povjesničara umjetnosti nastale su periodizacije razdoblja unutar kojeg je manifestacija djelovala. Grgo Gamulin u svom velikom pregledu hrvatskog slikarstva 20. stoljeća period djelovanja *Salona* dijeli u dva razdoblja: prvo je od početka djelovanja *Hrvatskog proljetnog salona* 1916. godine do raspada Monarhija i osnivanja Države Slovenaca, Hrvata i Srba, 1918. godine. Osnivanjem nove države mijenja se 1919. godine ime manifestacije u *Proljetni salon*, čime počinje druga faza koja traje do posljednje izložbe prestanka djelovanja 1928. godine (Gamulin, 1987, 75). Složenija periodizacija Petra Preloga vremenski raspon djelovanja *Salona* dijeli na tri razdoblja uvažavajući stilske značajke svakog razdoblja i generacijske promjene (Prelog, 2002, 58). Prvo razdoblje *Proljetnog salona*, koje je obilježeno secesijskim naslijeđem i naznakama ekspresionizma, počinje s prvom izložbom 1916. godine i traje do promjene naziva *Salona* 1919. godine. Ovo razdoblje obuhvaća prvih šest izložbi. Drugo razdoblje se proteže od 1919. do 1921. godine, karakterizirano sezanimom utjecajem i različitim varijacijama ekspresionizma. Treće razdoblje, od 1921. godine do posljednje izložbe 1928. godine, označava preokret prema neoklasicizmu, magičnom realizmu i postkubizmu. U ovom radu bit će obuhvaćena samo prva dva razdoblja *Proljetnog salona*, budući da su ona izravno vezani uz ekspresionističku umjetnost.

6.1.1. Prvo razdoblje *Proljetnog salona*

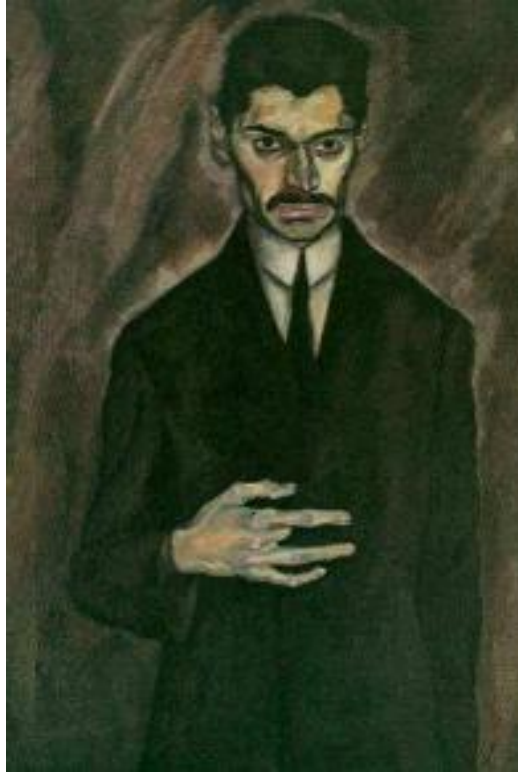
Prvo razdoblje *Proljetnog salona* predstavlja skup dotadašnjih tradicionalnih praksi koja njeguju realistička, impresionistička i simbolistička stilsko-idejna rješenja. Budući da takva umjetnička ostvarenja izložena na *Salonu* imaju ograničenu važnost u kontekstu razvoja hrvatskog slikarskog ekspresionizma, naglasak treba staviti na one umjetnike kod kojih je primjetan odlazak od tradicije i prihvaćanje avangardnih likovnih rješenja. Tu se svakako ističu tri slikara: Ljubo Babić, Zlatko Šulentić i Jerolim Miše. Babić je bio središnja figura ove manifestacije, kako kao njen pokretač i organizator, tako i kao umjetnik koji svojim ostvarenjima predstavlja svojevrsni prelazak u ekspresionistički simbolizam. Njegova djela obiluju ekstrovertnim i dinamičnim tonovima, a slike *Golgota* i *Crna zastava* dramaturgijom se mogu povezati s ekspresionističkim

izričajem. Babićev *Autoportret* iz 1914. godine sadrži elemente secesionističkog ekspresionizma, koji nije „estetizirajući, pjevni, nego zgrčen, tragičan, koji deformira, a ne stilizira oblik...“ (Vrančić, 1974., 182).



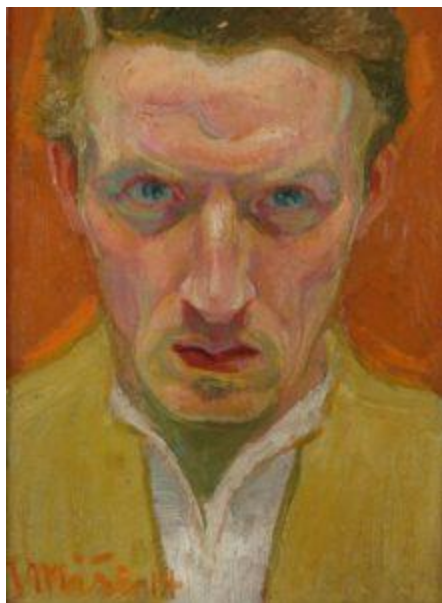
Slika 1. Ljubo Babić, *Crna zastava*, 1916,
ulje na drvu, 181 x 100 cm, privatno vlasništvo

Zlatko Šulentić je u prvom razdoblju *Salona* izlagao samo na prvoj izložbi. Tek na sedmoj izložbi, kojom započinje drugo razdoblje *Salona*, ponovo je izlagao i predstavio je svoja ostala djela. Ipak, njegovi radovi nastali u to vrijeme prve izložbe smatraju se „paradigmatičnima za prvo razdoblje *Salona*, s naglaskom na deformaciji prikazanih likova i predmeta te kolorističkim akcentima“ (Prelog, 2002., 78). Posebno je važno djelo *Portret dr. Stjepana Pelca*, istaknutog kolorističkog intenziteta i linearnih deformacija (Vrančić, 1974., 184). Portret je "napet u zelenim, žutim, plavim i ljubičastim mrljama s izrazito ljubičastim usnama" (Grum, 1972., 6) te je evidentno riječ o ekspresionističkom djelu. To se očituje i u grčevitoj gesti ruke, naglašeno oblikovanim člancima dugih tankih prstiju te snazi direktnog pogleda spuštene glave što sve doprinosi snažnoj psihologizaciji lika te nervoznom i nedorečenom osjetu.



**Slika 2. Zlatko Šulentić, *Portret dr. Stjepana Pelca*,
1917, ulje na platnu, 100 x 68 cm, Muzej
savremene umetnosti, Beograd**

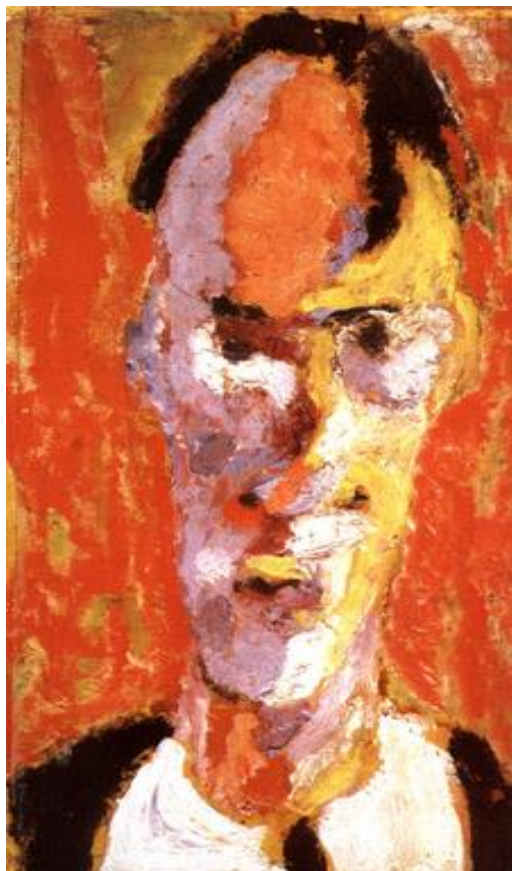
Portreti Jerolima Miše pokazuju izražen interes za karakterizaciju, kao i naznake deformacija u službi psihološkog definiranja likova. Njegova samostalna izložba 1916. godine bila je ujedno treća izložba *Proljetnog salona*, gdje je u vrijeme Prvog svjetskog rata bio jedan od najistaknutijih zagovornika "novog" (Vrančić, 1974., 183). Ekspresionizam se kod njega razvija iz secesije, posebno je izražen u njegovim splitskim portretima gdje dominiraju snažni izrazi žutih, crvenih i modrih boja. Miše nastoji izbjeći realizam unoseći neslikarske, čisto literarne bolne izraze u gotovo sva lica svojih portreta. U *Autoportretu* iz 1914. godine "prenio je svoja unutarnja uzbuđenja u boju" (Vrančić, 1974., 183), što svjedoči o svjesnoj ili nesvjesnoj primjeni ekspresionističke upotrebe boje.



Slika 3. Jerolim Miše, *Autoportret* (1914, izgubljen)

6.1.2. Drugo razdoblje Proljetnog salona i „praška četvorica“

Drugo i najvažnije razdoblje *Proljetnog salona* koje traje od 1919. do 1921. godine obilježeno je uključivanjem mlađe generacije te paralelizmom ekspresionizma i oslanjanja na Cézanneova slikarska načela. Cézanne je oslobodio slikarstvo pretjerane opisnosti i narativnosti, te specifičnom upotrebom boje i konstruktivnim potezom kao temeljnim elementom dao poticaj razvitku avangardnih umjetničkih smjerova na početku 20. stoljeća. Sezanizam, pod čime se prvenstveno misli na Cézanneov način konstrukcije oblika i prostora, nije direktno iz Pariza stigao na *Proljetni salon*. Njegov je utjecaj na hrvatsko slikarstvo stigao posredno, preko Miroslava Kraljevića te preko Praga, odnosno utjecaja hrvatskih slikara koji su boravila u tom gradu. Nakon pete izložbe *Hrvatskog proljetnog salona* uslijed ratnih zbivanja i političkih previranja, nastupilo je vrijeme stagnacije te *Salon* nije održavan sve dok kraja 1919. godine kada je organizirana šesta izložba.



**Slika 4. Marino Tartaglia, *Autoportret*,
1917, ulje na kartonu, 35,5 x 19 cm,
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb**

Iako najmanja od svih izložaba *Proljetnog salona*, ona je bila znakovita po jedinstvenom ekspresionističkom *Autoportretu* Marina Tartaglije. Ovo djelo znatno se razlikuje od secesijskog linearizma portreta izloženih tijekom prvog razdoblja *Proljetnog salona*, koji su bili pod utjecajem bečke škole. Ekspresionističke karakteristike Tartaglijinog *Autoportreta* Prelog opisuje: "Ulje na kartonu uskog, vertikalno izduženog formata prikazuje lice konstruirano mrljama boje i kratkim, neujednačenim potezima kista. Glava je neprirodno izdužena, oblici su vrlo nejasni, i proces rastapanja napreduje, što rezultira općim dojmom izrazite deformacije. Također, vidljiva je namjera ekspresivnosti boje, s crvenim mrljama pomiješanim s žutim na pozadini, oker tonom na desnoj strani lica, te bijelom pomiješanom s modrom na lijevoj strani, uz živu crvenkastu točku na čelu, te dvije crne točkice za oči, što stvara posebnu ekspresionističku situaciju." (Prelog, 2002., 8).

Tartaglia je boravio u Rimu od 1915. do 1918. godine i nije bio pod utjecajem austrijskih, njemačkih i skandinavskih ekspresionista, pa je njegov svijet mediteransko-romanski. Analizirajući njegov *Autoportret* Zidić piše: "Nema karakterističnih germanskih ekspresija lica: grčevite, bolne, dramatične grimase, izobličivosti od ispuštena ili progutana krika; odstupanje od lokalnog tona ne znači grimasu. Tartaglijin je *Autoportret* iskričav, pun boje i vidimo ga kao suvereno razvijenu kolorističku temu, umjesto psihološke teme." (Zidić, 2003., 5). Upravo se na ovom autoportretu primjećuje odmak od secesijskog ekspresionizma bečkog podrijetla, koji je obilježio portrete i autoportrete prvog razdoblja *Salona*.

Godina 1919. bila je po mnogočemu presudna za izložbe *Proljetnog salona* i za artikulaciju ekspresionističkih načela. Hrvatska kulturna scena nije direktno povezana s izvorštima ekspresionizma, te je ovaj umjetnički pravac bio je doživljen na drugačiji način nego na mjestima gdje je nastao. U sklopu težnji ekspresionizmu, vidljivo je bilo formiranje individualnih izraza koji su oblikovani različitim utjecajima (Kolešnik, Prelog, 2012., 102). Zbog malog broja tekstova jasnog manifestnog karaktera, kao polazišta grupnog i usmjerenog umjetničkog djelovanja, hrvatski je ekspresionizam ponajprije individualna reakcija na društvenu situaciju i svjedoči o iskustvima egzistencije pojedinca u suvremenom okružju. U pogledu oblikovnog rječnika hrvatskim je ekspresionističkim tendencijama bilo je teško postaviti čvršće granice jer su bile obilježene još uvijek duboko ukorijenjenim tradicionalizmom kao i percepcijom publike.

Sedmi *Proljetni salon*, u prvoj poratnoj godini obilježen je predstavljanjem umjetnika koji su dotad izbivali iz domovine. Osobito dojmljiv bio je nastup slikara koji se vraćaju iz Praga: Milivoja Uzelca, Vilka Gecana, Marijana Trepšea i Vladimira Varlaja. U djelima mladih slikara kritika je prepoznala inovacijske elemente koji su ukazivali na novi smjer same manifestacije i hrvatske umjetničke scene općenito. Novost „praške četvorice“ kako su tu grupu počeli neformalno nazivati, može se označiti njihovim deklaratornim priklanjanjem ekspresionizmu. Maković smatra da se „pojavom tih slikara prve poratne godine može se govoriti o ekspresionizmu kao dominantnoj liniji tadašnje hrvatske umjetničke scene“ (Maković, 2013., 10). Činjenica je da su „praška četvorica“ , baš kao i Šulentić, Babić i Tartaglia, ekspresionizmu prilazili drugačije negoli njemački začetnici ekspresionističkog slikarstva. Ekspresionističku platformu gradili su prije svega na korpusu dotadašnjeg slikarstva, naročito prerano preminulog Miroslava Kraljevića

i njegove interpretacije sezanim, te na sekundarnim izvorima kao što su bili bečki i praški ekspresionistički krug.

Iako se nisu neposredno upoznali s izvorima, a to znači sa slikarstvom grupe *Most*, shvaćaju umjetnost kao ekspresiju umjetnikovih osjećanja; utjelovljenje umjetnikove unutrašnjosti u oblicima, potezima kista i bojama. Umjetnost se dakle otkriva u ekspresiji. Šimić analizirajući skulpture Ivana Meštrovića, kod kojeg su prisutni elementi ekspresionizma, govori o umjetnosti „gole unutrašnjosti“. Na tragu ničeanske misli uz naglašeni antiestetizam emancipiraju položaj umjetnika, a snagu umjetničke ekspresije postavljaju kao kriterij umjetničkog djela.

Sezanim u drugom razdoblju *Proljetnog salona* najviše je bio izražen u pejzažima, dok su se ekspresionistička načela prepoznavala prvenstveno u portretima, kroz naglašenu sklonost psihologizaciji likova. Ovo je očigledno i na slikama Milivoja Uzelca čija su platna izazvala pravi ushit na sedmom *Proljetnom salonu*. Pa je tako primjerice pejzažem *Most* satkanim od kratkih i dinamičkih poteza, koloritom i prepoznatljivim motivom zakrivljenog stabla autor na tragu je usvajanja Cézanneovih načela (Prelog, 1999, 191-195).

Jedno od poznatijih Uzelčevih djela, *Kompozicija (Tri portreta)* iz 1919. godine prikazuje samog autora, njegovog najboljeg prijatelja, slikara Gecana, i prijateljicu Viktoriju. Tri statične figure smještene oko stola ne komuniciraju ni međusobno, ni s prostorom oko sebe, zbog čega djeluju kao personifikacija otuđenosti i melankolije. U naglašenom psihologiziranju vidljivo je priklanjanje ekspresivnoj poetici. Korištenjem boje Uzelac u ovom djelu naginje Kraljevićevu utjecaju, no neživost i učmalost koja se bojom postiže više je u službi ekspresije nego deskripcije. Ekspresivni elementi na slici uključuju izraze lica s blagim deformacijama te kontrastno osvijetljenu prazninu između izoliranog lika s lijeve strane i grupiranih likova s desne strane (Prelog, 2002., 95).



Slika 5. Milivoj Uzelac, Kompozicija (Tri portreta), 1919,
ulje na platnu, 90 x 128.5 cm, Narodni muzej, Beograd

Ujesen 1919. godine Uzelac se pojavljuje kao gotov umjetnik na zagrebačkoj izložbi sedmog *Proljetnog salona* i kao slikar velikih kreativnih mogućnosti te jedan od najizrazitijih predstavnika novog smjera u umjetnosti. Djela koja počinje izlagati nakon 1921. godine karakterizira „akcija redukcije“ (Maković, 2011., 32). Slika *Sfinga velegrada (Danaja)*, jedna je od takvih njegovih djela nastalih pod utjecajem ekspresionizma i kubizma.

Sjedeća ženska figura prekriženih ruku i nogu te širom otvorenih očiju prazna pogleda okružena krovovima pariških zgrada i dimnjacima. U ambijentu njezina okruženja nalazi se zgrada hotela s nagom ženom na prozoru, muškarcem na ulici i stojećom figurom ulične prostitutke. Ono što sliku čini neobičnom je nedostatak jedinstvene prostorne organizacije. Svaki dio se može promatrati kao zasebna cjelina pa je kompozicija fragmentirana, a u njezinom središtu nalazi se lik žene ogromnih razmjera. Središnji lik žene smješten je u kaotičan ambijent i koji je proporcionalno proizvoljan. „To znači da se slikar odmiče od mimetičkog predstavljanja, da slika sad postaje autohtoni organizam koji se konstruira, a ne da se preslikava viđeni, stvarni motiv.“ (Maković, 2011., 32).



**Slika 6. Milivoj Uzelac, *Sfinga velegrada (Danaja)*, 1921.,
ulje na platnu, 163 x 118, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb**

Uzelac se više nikada neće izravno vraćati na te svoje rane zamisli, štoviše, čitav njegov život činit će se kao neprestano udaljavanje od njih. Nakon 1921. godine ekspresionizam u hrvatskom slikarstvu počinje se postupno gasiti, a javljaju se različiti hibridni vidovi koje će kritika kasnije zvati kubo-ekspresionizam, kubo-konstruktivizam, ekspresionizam forme.

Na sedmoj izložbi *Proljetnog salona* izlaže prvi puta i Vilko Gecan s pet ulja na platnu i petnaestak crteža. Nakon godina provedenih u ratnom zarobljeništvu na Siciliji, umjetnik dolazi obitelji u Gorski kotar gdje boravi i slika nekoliko mjeseci prije nego će u proljeće 1919. otići prijatelju Uzelcu u Prag. Slika *Kod stola (Familija)* iz 1919. godine dotad je najambicioznije njegovo djelo prikazuje prizor iz svojeg obiteljskog života. Obiteljski prizor nije idiličan i ne odiše toplinom doma, već se rastače atmosferi tjeskobe i otuđenosti. Takav dojam Gecan gradi kontrastom predimenzioniranih likova naspram stiješnjenog prostora prostorije u kojoj su smješteni, te ogromnom prazninom stola deformiranog oblika koja dominira i povezuje likove. Za

razliku od karakterističnih izraza lica i naglašenih gesta njemačkog i austrijskog ekspresionizma, Gecanovi su likovi prikazani na ovome platnu, obilježeni izrazom dosade, praznine i tuposti. Prostornu raščlanjenost kojom stvara dojam nelagode, strepnje i nesigurnosti slikar je postigao iskrivljenjem jedne dominantne plohe, stola, a taj će isti postupak koristiti i u svojim drugim djelima (Maković, 2011., 30).



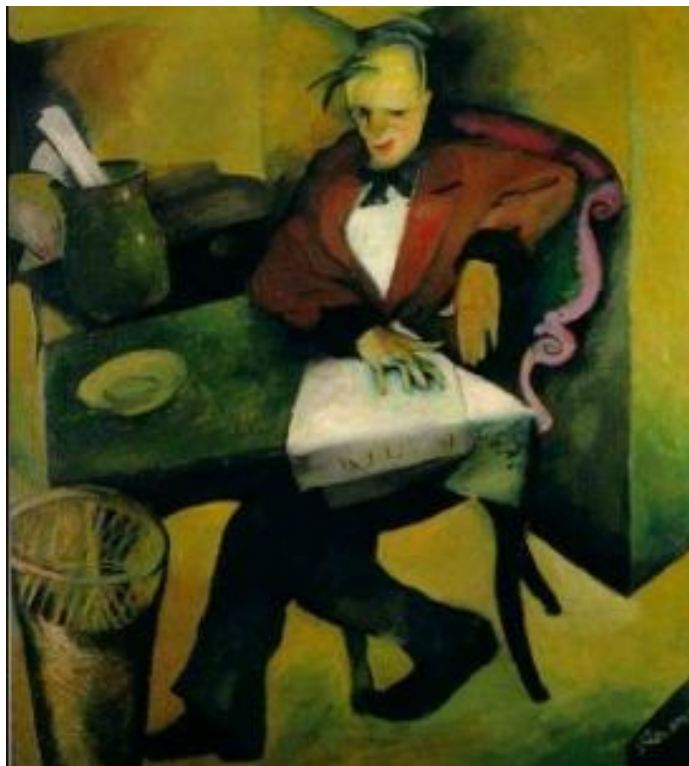
**Slika 7. Vilko Gecan, *Kod stola (Familija)*, 1919,
ulje na platnu, 113,5 x 98 cm, Moderna galerija, Zagreb**

Ekspresionistička stremljenja vidljiva su i u jednom od najznačajnijih portreta iz Gecanovih praško-zagrebačkih dana, a to je *Viktorija* iz 1919. godine koju slikar nije izložio na *Salonu*. Slika pripada duhu nove generacije što se ovdje otkriva na sporednim područjima slike, kao što je pozadina koja ne označava ambijent, već površinu koja obrubljuje figuru. Djelo karakterizira davanje značenja marginalnim područjima slike, nedefinirani apstraktni prostori te nemimetičko tretiranje elemenata slike (Maković, 2011., 37).



**Slika 8. Vilko Gecan, *Viktorija*, 1919,
ulje na platnu, 73,3 x 54 cm, Moderna galerija, Zagreb**

Jedanaesti proljetni salon samostalna je izložba Vilka Gecana na kojoj je izložio ključno djelo svog ekspresionističkog razdoblja, *Cinik* iz 1921. godine kada ekspresionizam dostiže svoj vrhunac. Slika je pobudila veliko zanimanje, a iz više razloga se može smatrati paradigmatičkim djelom hrvatskog likovnog ekspresionizma (Maković, 2011., 31). Na ovom platnu slikar smješta lik u nestabilan prostor klizajućih, prema naprijed skošenih ploha. Takav je padajući prostor metafora svijeta, a nesigurni položaji likova koji lako mogu skliznuti s te scene znak su opće nesigurnosti u svijetu. Na slici postoje dva optički istaknuta mjesta: lice portretiranog i njegova desna šaka, dugih, zgrčenih prstiju. Fizionomija prikazanog lika baš kao i njegove geste više su nalik na grotesku nego na portret stvarne osobe. Lice je zgrčeno u oporj grimasi, usne u neuvjerljivom osmijehu, a nesimetrične oči daju gotovo karikaturalan izraz. Gecanovo djelo otkriva mnoga obilježja ekspresionizma kao što su nemimetičko korištenje boje, višefokalnost i deformacije prostora, a kao tipičan znak ekspresionističkog stila prepoznaje se grč na licu te grč desne ruke prikazane muške figure (Maković, 2011., 32)

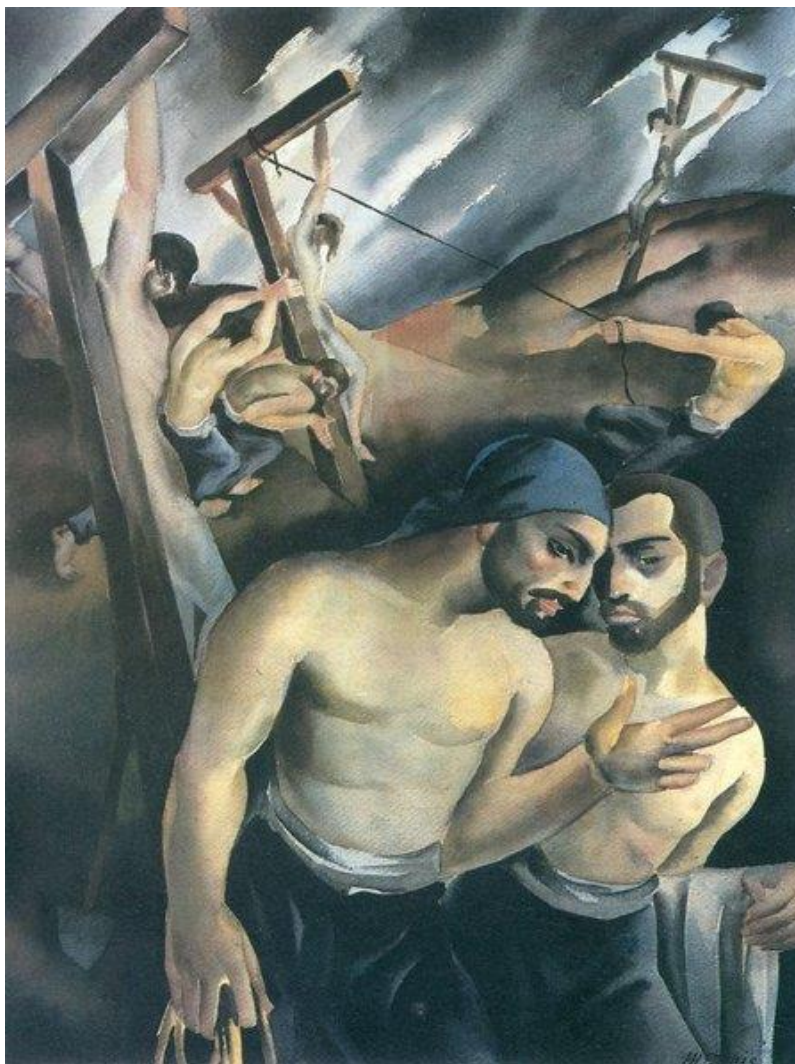


Slika 9. Vilko Gecan, *Cinik*, 1921,

ulje na platnu, 113,5 x 98 cm, Moderna galerija, Zagreb

Cinik je jedno od najznačajnijih djela hrvatskog ekspresionizma gdje je ovaj umjetnički pravac izražen najjasnije na sadržajnoj razini. Na stolu se nalazi časopis *Der Sturm*, najvažnije glasilo njemačkog ekspresionizma, a lik koji sjedi za stolom je sam autor kojeg ne zanima prikaz vlastite osobe već predočavanje unutarnjeg stanja duše. Gecan je slikar, piše A.B. Šimić, „duševnih stanja“ (Maković. 2011., 32), na ljudskim licima njegovih slika odražava se nešto unutrašnje.

Uzlaznoj liniji hrvatskog slikarstva trećeg desetljeća dvadesetog stoljeća nezaobilazno je ime Marijana Trepšea kao slikara koji je ostavio trajan trag u njemu. Nakon što je u Zagrebu stekao visoku likovnu naobrazbu kod Bele Čikoša Sesije, 1918. godine dolazi u Prag gdje se povezuje s hrvatskim studentima Uzelcem, Gecanom, i Varlajem.



Slika 10., Marijan Trepše, *Golgota*, 1920.,
akvarel, 64,5 x 48 cm, Moderna galerija, Zagreb

Slika kojom će u najpreciznijem smislu obilježiti početak Trepšeova školovanja u Pragu je krajolik *Maslinik* iz 1919. godine koja je zanimljiva u širem kontekstu jer je zajedno s Uzelčevim *Mostom* i slikom *Mlinovi* Vilka Gecana uveo temu sezanizma u hrvatsko slikarstvo koja će dominirati na izložbama *Proljetnog salona* u godinama koje će slijediti. Od 1919. godine nastupa na izložbama *Proljetnog salona* i izlaže na gotovo svim izložbama do 1928. godine. Slikarski počeci Marijana Trepšea obilježeni su utjecajem Miroslava Kraljevića na čijoj sezanističkoj podlozi gradi svoje portrete i pejzaže. U slici *Čovjek, konj i pas* iz 1920. godine ponovit će se sezanistička struktura površine i oblika, ali ponesena napetostima drugačijeg, ekspresivnog predznaka. Djela *Golgota* (1920.), *Ilički trg* (oko 1921.), *U krčmi* (1922.), *Oko stola* (1923.),

magistralno pokazuju uzlaznu liniju njegova razvoja u kojem „forma pulsira od unutarnje napetosti“ (Maković, 2011., 31). Spomenuta djela, kao i grafički opus istog perioda, obilježili su ga kao autora naglašenog subjektiviteta. Vremenski kratko, ali ostvarenjima značajno, ekspresionističko razdoblje Marijana Trepšea „ostat će ne samo znak njegovog osobnog zenita, nego i kao gornja točka vremena u kojem je nastalo“ (Maković, 2011., 31).

Njegova kasnija djela karakterizira smirivanje unutarnjeg naboja slike. Sukladno paralelnim tendencijama vremena forma i sadržaj postaju odraz težnje k redu, miru, kompozicijskoj statičnosti, nasuprot gestualnom ili kolorističkom dinamizmu ekspresionizma. 1925. godine Trepše postaje scenograf Hrvatskog narodnog kazališta pa je likovno osmišljavanje scenskog prostora zaokupilo glavninu njegovih snaga.

Vladimir Varlaj je svoje radove na *Proljetnom salonu* predstavio javnosti u sklopu sedme izložbe te tom prilikom prodao gotovo sve svoje radove, što svjedoči o sklonosti likovne publike njegovim djelima. Iako je Varlaj kratko boravio u Pragu tijekom 1919. godine smatra se predstavnikom neformalne grupe „praške četvorice“. Varlajev ukupni opus problematično je promatrati u konceptu ekspresionizma, s obzirom na to da „snažni plasticitet oblika ima više vrijednost ekspresije nego značaj ekspresionizma“ (Maleković, 1980., 275) dok neki likovni kritičari smatraju da ga se tek marginalno može vezati uz hrvatski ekspresionizam (Gamulin, 1997., 236). Međutim, njegova slika *Crvena kuća* iz 1923. godine. je fenomen unutar njegovog opusa, budući da se ekspresionističkim elementima ističe iz jedinstvenog stila njegova slikarstva. Štoviše, ovo se djelo može smatrati „najekspresionističkim pejzažem unutar ukupnog korpusa hrvatskog slikarstva“ (Dublić, 2011., 17).

Najznačajnija odstupanja u Varlajevom djelu vidljiva su u prikazu prostora, gdje je postavio prepreku između promatrača i motiva, naslikavši grane kroz koje se promatra motiv slike. Pozadina djeluje kao tamni prostor nelagodne atmosfere, koji prikazuje krajolik rasvijetljen jakom vatrom u sumrak, a dojam tajnovitosti i neobičnosti pojačava dim koji se vidi iza željezničke postaje u gornjem dijelu slike. Neprirodno zakrivljene linije grana u prvom planu, nemimetičko korištenje boja na fasadi kuće i u obrubima prozora željezničke postaje, skraćena dijagonala pružne staze koja deformira prostor, te nejasno osvjetljenje, sve to tipični su ekspresionistički likovni postupci. „Ekspresivni dojam pojačavaju neprirodno zakrivljene linije stabla u prvom planu koje s vijugavim golim granama poput strukture živaca zakrivaju pogled na motiv“ (Dulibić 2011., 15).

Maković (2013) smatra kako se upravo tom slikom i njenim afektivnim tenzijama Varlaj približio ostaloj trojici slikara iz „praške četvorice“ i onim osobinama zbog kojih im se stavlja zajednički ekspresionistički nazivnik (Maković, 2011., 31).



**Slika 11. Vladimir Varlaj, *Crvena kuća*, 1923,
ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb**

6.2. Likovne kritike Antuna Branka Šimića

Slikarstvo ekspresionizma imalo je u Šimiću svojeg najboljeg tumača. Šimić je prvi likovni kritičar koji je snažno podržavao avangardnu umjetnost, iznoseći svoje stavove u prikazima i člancima o izložbama slika i skulptura u Zagrebu. Njegovi tekstovi se uglavnom oslanjaju na vlastita opažanja i vlastiti kritički doživljaj, što je prema Stanislavu Šimiću označilo početak individualne kritičke i teorijske proze u likovnoj umjetnosti na našem području (Šimić, 1960., 370).

U prvom broju časopisa *Vijavica* gotovo programatski objavljuje da je umjetnost samo jedna, vječna jedinstven i da ne može biti ni aristokratska, ni građanska, ni boemska. Pozdravlja anarhičnost, vjerujući da jedino ona može pokrenuti razvojni tijek „velikih stvari“. Umjetnost je „ekspresija umjetnikovih osjećanja, ovaploćenje umjetnikove unutrašnjosti u zvucima, bojama, linijama ili riječi“, te se umjetnosti ne mogu odjeljivati, budući da se razlikuju samo u vanjskim oblicima.

Iako je Šimićeve likovna kritika bila usmjerena prvenstveno na izložbe *Proljetnog salona*, pratio je i zbivanja u europskim umjetničkim centrima. U svom osvrtu na *IV. Proljetni salon*, objavljenom u prvom broju *Vijavice* 1917. godine, Šimić je zapisao: „Naše slikarstvo nije još takvo da se o njemu govori s patosom. (Patos se uvijek rodi kad je riječ o velikim stvarima.) Ali naše slikarstvo ima. Zapravo naših slikara ima. Ne mislim na one mnoge, doista dnevne ekspozicije platna ulja, akvarela... one pejzaže s naslikanim vrbama i vodom, onaj nekakav impresionizam, molerstvo. Ne mislim na one što daju „uspjele u boji stvari“, „slikarski prekrasne stvari“, „lijepo stvari“. Mislim na ono nekoliko umjetnika koji daju stvari“ (Šimić, 2009., 159). U *Proljetnom salonu*, usprkos nedostacima, vidi jedini mogući izlaz iz tragične osrednjosti. Pa tako za neka djela, kao što su radovi Ljube Babića, nadahnuto reći da su „ta platna krikovi“. Naglašeni antiesteticizam i averzija prema impresionističkim slikama kojima ne priznaje umjetničku vrijednost nazivajući ih molerstvom bili su ponekad preradikalni tadašnjim urednicima, što je bio povod Šimićevoj ambiciji za pokretanjem vlastitog časopisa.

Šimić izrazito pohvalno govori o Kraljeviću: „U poredbi s današnjim ekspresionistima, on se služi ponešto starim formama doduše, ali je kraljevskom gestom bacio formule. On je zgazio takozvane zakone. I stao sam govoriti nezakonito, bez akademske mudrosti, ali duboko. Pustio je druge da pokazuju što su naučili u akademijama, da na svojim platnima predaju o anatomiji. On je

kroz forme bludnih ženskih tjelesa, kroz rafinisano, bijelo, svima parfemima, svima kolonjskim vodama napijeno, slatko meso, kroz stvari, to će reći kroz pokućstvo, stoce, fotelje, divane, krevete, jastuke, razbludne jastuke (jer svojom bijelom površinom osjetiše grijeh, perverznost, ono što se ne smije reći), kroz plahte, kroz jorgane, kroz ženske razbacane toalete i kroza sve, sve te različite stvari, otkrio nama svoju голу unutrašnjost. On nam se otkrio kao nijedan drugi naš slikar dosada.“ (Šimić, 2009., 160). Iako ne smatra Kraljevića ekspresionistom, što je jasno iz prve rečenice citata, Šimić cijeni njegovo slikarstvo zbog toga što se uklapa u njegove temeljne ideje o vrijednosti umjetnosti kao izraza umjetnika, gdje umjetnik prenosi dio svoje unutrašnjosti. Iako primjećuje Kraljevićevu udaljenost od zahtjeva akademskog slikarstva, Šimić se suzdržava od analize stila i likovnog izraza njegovih izloženih djela. U ovoj kritici, kao i u svojim drugim likovnim osvrtima, Šimić izbjegava ocjenjivanje tehnike, što jasno ističe u članku „Naš impresionizam“, objavljenom u drugom broju *Vijavice*. Podrazumijevajući da je likovna kritika kreativna i filozofska aktivnost, a ne bilježenje konstatacija, kritizira naše likovne kritičare i piše: „Naši umjetnički kritici uvijek govore koja su sredstva upotrijebili naši impresionisti. Njihova je kritika priča o tehnici slikarstva: o koloritu, o tonovima, o perspektivi, o svjetlu, o sjenci“, (Šimić, 2009., 163), što Šimić smatra suvišnim i nepotrebnim analizama.

Šimić je zapazio potencijal Jerolima Mišea, što je poetski opisao u tekstu o *IV. Proljetnom salonu*: „Ova umjetnika stvari kao da su izrasle iz jedne teške ozbiljnosti. To je kao nešto što se probudilo iza sna tvrda i gleda. Gleda u ono što dolazi, što se približava. Onaj jedan dječak još ima zatvorene oči. On se boji, ali ne od straha, no od sreće, da ih otvori. On je srećan da sluša šum koracanja velikih stvari. Koje dolaze.“ (Šimić, 2009., 161). Šimić ne navodi o kojim je djelima riječ, no vjerojatno se radi o portretima koje je Miše izlagao tijekom prvog razdoblja *Salona*.

U časopisu *Kritika*, izdanom u studenom 1920. godine, Šimić je pružio svoj osvrt na *IX. Proljetni salon*. Osim što je ponovno kritizirao impresionističko slikarstvo i iznio još jedan negativan stav o ideji oponašanja u umjetnosti, Šimić je naglasio važnost Marina Tartaglije i njegovih portreta: „Marin Tartaglia se ne maskira kao umjetnik novog doba, on to doista jest. Lica njegovih portreta gledaju u nas iz jedne duhovnije realnosti.“ (Šimić, 2013., 325). Pozitivno ocjenjuje i slikarstvo Vladimira Varlaja, smatrajući kako mu „samo jedan korak treba da se njegove boje oslobode od predmeta (samoodređenje boja) i da njihova harmonija bude jedini život slike (apsolutno slikarstvo).“ (Šimić, 2013., 325).

U tekstu „Slikarstvo u nas“ objavljenom u *Savremeniku* 1921. godine, Šimić piše izrazito pozitivno o Milivoju Uzelcu: „U toj skupini najnovijih slikara Uzelac je sigurno jedan od najjačih.“ (Šimić, 2009., 184). Može se gotovo sa sigurnošću pretpostaviti da pišući o toj „skupini najnovijih slikara“ Šimić misli na „prašku četvoricu“, odnosno četvoricu slikara povratnika iz Praga koje je kritika već tada imenom povezala u umjetničku skupinu.

U travnju 1922. godine, u časopisu *Kritika*, Šimić je pisao o Uzelcu, uspoređujući ga s Gecanom i Šumanovićem. Opisujući njihova djela, Šimić ističe tri različite pristupe slikarstvu: Gecan se bavi prikazivanjem duševnih stanja, Uzelac također istražuje psihološke karakteristike likova, ali u nekim slikama teži čistim formama, dok se Šumanović koristi čistim formama koje postaju geometrijske, te ih koristi za konstrukciju slike. Budući da je Šumanovićev slikarski jezik sastavljen isključivo od čistih formi, Šimić smatra da je on najviše slikarski izražajan (Šimić, 2013., 341-342). Iako se Uzelac nije toliko približio čistim formama koje Šimić smatra poželjnima u slikarstvu, ipak ga smatra najboljim slikarom, kako navodi u istom tekstu: „Ovaj slikar još uvijek prikazuje neke objekte na svojim slikama: ljude, kuće, konje, vodu, cirkuse; ali ne zloupotrebljavajući teško stečenu slobodu novog slikarstva u odnosu prema prirodi – ne preslikava, naravno, kao kakav tzv. realist nego ih transformira prema zahtjevu duha i osjećanja (...) Uzelac je, držim, uopće takva priroda da ga ne bi mogla zadovoljiti igra čisto apstraktnih forma (...) Uzelčevo osjećanje uz ono što slika, i majstorstvo da to može realizirati, čine ga našim najboljim slikarom do sada.“ (Šimić, 2013., 342-343). Očit je respekt prema Uzelčevu djelu, posebno ako se uzme u obzir da u njegovom slikarstvu nema težnji ka apstrakciji koju Šimić ističe kao toliko vrijednu.

U veljači 1921. godine, u časopisu *Savremenik*, objavljena je Šimićeva kritika samostalne izložbe Vilka Gecana, koja je bila jedanaesta izložba *Proljetnog salona*. U tom tekstu, Šimić otvoreno pokazuje naklonost prema mladoj generaciji slikara: „Gecan je još na putu, kao cijela mala skupina naših slikara, koja je za kratko vrijeme stupila naprijed i posve zasjenila svoje nekadašnje školske učitelje, mada su ovi još do nedavna figurirali kao jedini i dobri naši slikari.“ (Šimić, 2013., 343). Gecanove portrete smatra veoma kvalitetnim, za razliku od pejzaža za koje piše da su slabiji. Međutim, Šimić je izrazio negativan stav o slici koja je otvorila izložbu i koja je najpoznatije Gecanovo djelo. Riječ je o *Ciniku* iz 1921. godine za koju piše: „Imade nekih sujeta koje rijetko može da svlada plastički umjetnik, imajući za sredstva: boju, liniju i formu. To se jasno

vidi u Gecanovoj slici *Cinik*. Kad slikar hoće da nešto veli s jednom grimasom lica ili pokretom ruke kod svojih figura, onda obično ne veli mnogo. To je gesta; a gesta u plastičnim umjetnostima smeta.“ (Šimić, 2013., 334). Iz ovoga se može zaključiti da Šimić nije bio posebno naklonjen bečkim ekspresionistima, kod kojih je gesta ruke bila jedan od ključnih elemenata. O njihovom utjecaju na Gecana pisao je i godinu dana kasnije u već spomenutom tekstu o Uzelcu objavljenom u *Kritici* 1922. godine: „Gecan je, uglavnom, slikar tzv. duševnih stanja; to će reći, na ljudskim licima njegovih slika odražuje se nešto unutrašnje, pokret ruku, glave, tijela, ukratko, cijela slika nešto kazuje, pripovijeda. Ako nam koji put gesta ne kazuje nešto direktno, ona je barem karakteristična za naslikanu osobu. Tako se slika poglavito u Njemačkoj; i Gecanu je očito uzorom današnje njemačko slikarstvo, takozvani ekspresionizam.“ (Šimić, 2013., 341).

Međutim, u kritici *XV. Proljetnog salona* Šimić pozitivno vrednuje Gecanove radove: „Drukčije, oslobađa se psihologije, onog objašnjavanja duševnih stanja pomoću boje i sentimentalne linije, načina kako je uglavnom do sada slikao. Tako je slikana ovaj put još ona skica za sliku *U ćeliji*: figure žučkastih, sumporastih lica. Gecan se dakle odmiče od njemačkog k francuskom slikarstvu; štoviše, okušava se i u kubizmu, reducirajući forme, pri čemu slikarski izraz postaje precizniji. Gecan je ovaj put raznolik, ne stoji na jednom mjestu, eksperimentira: dobar znak za umjetnika.“ (Šimić, 2013., 346). Iz ovog su vidljiva Šimićeva stajališta o slikarstvu u kojima se iznova potvrđuju njegove sklonosti prema redukciji forme, što je i sam prakticirao u svom pjesništvu smanjujući pjesnički jezik. Njegov pristup suvremenoj umjetnosti je izrazito otvoren, što se očituje u poticanju umjetnika na stilsku promjenu i eksperimentiranje. U ovom tekstu Šimić podržava slikarsku tendenciju prema kubističkim geometrijskim principima. Takav pristup je vidljiv i na Gecanovoj slici *U krčmi*, koja je također bila izložena na *XV. Proljetnom salonu* i na temelju koje Šimić opisuje promjene u Gecanovom slikarstvu.

U svojim kritikama Šimić ne zaobilazi ni Marijana Tepšea. Zamjera mu što se još nije potpuno oslobodio utjecaja Kraljevića i njemačke umjetnosti: „Osim dvije-tri slike u boji, ostali su Tepšeevi radovi grafički i sjećaju na neke njemačke rđavije grafike. To znači da je Tepše, opet jedini od ove trojice, sav u njemačkom slikarstvu, s kojim Gecan ovaj put jedva da još ima išta. Uzelac upravo ništa. Kao u tih nekih Nijemaca, i Tepšeova je grafika sasvim ilustrativna, uvijek ono što označuje ona riječ štimung, pa bila mu sujetom noćna kavana ili Golgota.“ (Šimić, 2013., 345). Šimić nedvosmisleno i jasno iznosi negativnu ocjenu suvremene njemačke grafike,

čiji utjecaj na naše umjetnike ne smatra povoljnim. U nastavku kritike, ipak, napominje da Trepše ima talenta i „mnogo potencijala“ (Šimić, 2013., 345).

Godine 1922. Šimić je za *Riječ* napisao kritiku XV. *Proljetnog salona*: „Trojica slikara, koji su pred nekoliko godina svojim prvim nastupom u *Proljetnom salonu* počeli unositi nove tendencije u naše slikarstvo, opet su ove godine izložili zajedno. Trepše, Gecan, Uzelac.“ (Šimić, 2013., 345). Šimić ne spominje Varlaja, kojega su kritičari već svrstali u skupinu „praške četvorice“. To sugerira da Šimić pod sintagmom "nove tendencije" smatra ekspresionističke sklonosti koje nisu prisutne u Varlajevom slikarstvu.

Afirmacijom slikarstva hrvatskih avangardnih slikara u svojim likovnim kritikama Šimić je dao značajan doprinos tadašnjem hrvatskom slikarstvu, ali su i hrvatski slikari obogatili njegovo književno stvaralaštvo. Rijetke su pojave u povijesti moderne umjetnosti koje se sinergijom likovne kritike i njezina predmeta mogu usporediti s razdobljem ekspresionizma. Općenito je hrvatski ekspresionizam bio usko vezan s onodobnim hrvatskim slikarstvom, što dokazuje i suradnja između hrvatskih slikara i pjesnika. Primjerice, Marijan Trepše, Milivoj Uzelac, Ljubo Babić i Vilko Gecan likovno su opremali djela Janka Polića Kamova, Ulderika Donadinija, Antuna Branka Šimića i Miroslava Krleže. Takve suradnje između slikara i književnika, koje bismo mogli nazvati među umjetničkim projektima, nisu bili neobični unutar avangardnih pokreta.

7. EKSPRESIONIZAM U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

7.1. Časopisi za „novu književnost“

Slično kao i u drugim europskim središtima kulturnih zbivanja, i u Hrvatskoj se časopisi profiliraju kao ključni medij komuniciranja s javnošću, osobito tekstovima programatskog, manifestnog karaktera. Bitne promjene u književnosti ne bi se dogodile bez udjela časopisa i književnih glasila te pisaca kojima je bilo stalo do iskazivanja osobne istine.

U *Vihoru* (1914.) Vladimira Čerine odjeknuo je poziv „za nacionalističku kulturu“ i novu umjetnost, a protiv građanske kulture i svih njezinih kriterija vrijednosti te je na taj način otvorio raspravu o ekspresionizmu (Galjer, 2011., 50). Iako je časopisom *Juriš* (1919.) Ulderiko Donadini

iznio konture svog ekspresionističkog programa, ekspresionistička misao u hrvatsku književnost ušla je putem Šimićevih časopisa *Vijavica* (1917.) i *Juriš* (1919.) (Donat, 2001., 440).

Donadinijev program ističe se kroz intuitivni pristup umjetnosti, koji odbacuje ustaljene obrasce i njeguje gotovo mistično-religiozni kult umjetnosti. Nasuprot tome, Šimićev program, iako podjednako protiv tradicije, razvija se sustavnije i racionalnije. Krleža i Cesarec započinjju izdavanje časopisa *Plamen* 1919. godine, čiji je program usmjeren na revolucionarni poziv, ali s drugačijim naglaskom. Njihov je fokus više politički, te se usmjerava prema stvaranju socijalne umjetnosti u skladu s proleterskom klasnom kulturom. Tako je u hrvatskoj književnosti nastala podjela na apstraktni (spiritualni) ekspresionizam i aktivistički ekspresionizam. Aktivistički ekspresionizam u hrvatskoj književnosti povezan je s avangardističkim revolucionarnim angažmanom u djelima Krleže i Cesarca, dok se spiritualni ekspresionizam nalazi u dijelovima opusa Donadinija i Šimića.

Navedeni ekspresionistički časopisi unose promjene u poetičkom mišljenju po načelima bitno različitima od onih dosadašnjih. Pri tome će antiesteticizam biti jedna od dominantnih poetičkih linija, kao i u europskoj avangardi. Naglašava se raskid s idealom ljepote, posebno istaknut u kritičkim tekstovima Antuna Branka Šimića i manifestu *Hrvatska književna laž* (1919.) Miroslava Krleže, što predstavlja kulminaciju obračuna s estetizmom književnog sustava simbolizma.

7.2. Književnost rođena iz kaosa

Nemir koji je pokrenuo mlade umjetnike hrvatske moderne, krajem 19. stoljeća postupno je jenjavao, no umjesto da zamre, dogodile su se nove velike promjene. „Jezik prošlog razdoblja više nije mogao obuhvatiti dotad nepoznatu i neobuhvaćenu oktavu krikova koja se od socijalnih vapaja odjednom pretvorila u kakofoniju koja nije bila puki šum „ištipane hartije“, niti posljedica duševne noćne more, bome niti tek shizofreni refleks trzaja. Gotovo preko noći pojedinačni nagovještaji u pjesmama pjesnika prethodnog naraštaja postali su od pojedinačnih opsesija stvarno psihološko i društveno stanje koje se moralo izraziti na neki drugi i temeljito novi način.“ (Donat, 2001., 440).

Kao sastavni dio avangardnih pokreta uoči Prvog svjetskog rata, ekspresionizam se prije svega manifestirao kao stanje duha. Proizveo ga je revolt protiv „svijeta očeva“ odnosno protiv konvencionalne građanske kulture, lažnih morala, starih idola, duhovnog mrtvila, potrošenih estetskih obrazaca. Ti su osjećaji dubokog nezadovoljstva postojećim stanjem izražavani na različite načine. Na jednoj strani pobunu i nelagodu pred tradicijom prate velike prevratničke poruke i geste poput radikalnosti, borbenosti, revolucionarne strasti, uzburkanost duha, političke agitacije. Ovo aktivističko krilo ekspresionizma vezuje Nietzscheove težnje za „prevrednovanjem svih vrijednosti“ s potrebom društvene preobrazbe i stvaranjem „novog čovjeka“.. S druge strane, pripadnici spiritualnog ekspresionizma manifestiraju pasivnost, rezignaciju i političku indiferentnost. Njihova težnja usmjerena je ka duhovnoj obnovi, utopijskom humanizmu te dubokoj religioznosti.

Međutim, ekspresionisti su međusobno povezani željom da iznova osmisle stvarnost, odbacujući sumornu društvenu sliku i tradicionalne obrasce, te tako stvore novu estetiku koja se temelji na idejama antiracionalizma i antimimetike. Nakon razdoblja intimizma koje je obilježilo dotadašnju književnu scenu, pojavila se nova misao usmjerena prema budućnosti, kao fascinantna i opsesivna ideja o proricanju i promišljanju onoga što dolazi.

U ozračju takvih preobrazbi živjeli su i djelovali glavni predstavnici hrvatskog književnog ekspresionizma: Janko Polić Kamov, Ulderiko Donadini. Antun Branko Šimić i Miroslav Krleža.

7.2.1. Janko Polić Kamov

Kamovljev književni opus izuzetno je bogat i raznolik. Pisao je pjesme, novele, drame, putopisne proze, feljtone, eseje i roman *Isušena kaljuža*, u kojem najviše dolazi do izražaja dubina njegove psihoanalitičke misli. Međutim, čitateljsku publiku najviše su sablaznile njegove zbirke pjesama *Psovka* i *Ištipana hartija*, koje je tiskao u vlastitoj nakladi 1907. godine. Kamov, kao najveći pjesnik psovač i prevratnik, dosljedno provodi "estetiku ružnog". On, naime ne teži za boljom stvarnošću već kroz povišeni ton te oštru i direktnu kritiku opisuje neprihvatljivu stvarnosti. Kamov je zapravo, najizrazitija promjena u klimi vremena i duhovnom raspoloženju između naše književnosti 19. stojeća i moderne. Njegovo gađenje i nepodnošljivost prema malograđanskoj idili i društvenoj slici općenito postaju glavne tematske smjernice, što se može iščitati već u uvodnoj pjesmi zbirke *Psovka*:

„Pobožan je narod i uvinuti su u njega repovi;
nema iskrenosti u očima i vucaranje je njegov hod;
njuškanje je posao njegov i bogata mu je plaća;
gutam misli i zagušit će me stid.“

(Kamov, 2014, 23)

Kod Kamova nema ničega idiličnog. On piše kao da je uznemiren, istinski žudi za izvanrednim i neobuzdanim. Izražava bijes i gađenje prema licemjernim i slijepo odanim ljudima, prema laži i malograđanštini. Kamov je u svojoj literarnoj i političkoj samosvojnosti inzistirao na prikazivanju istine u njenom potpunom, nemilosrdnom obliku te je hrabro govorio o nepoželjnim temama. Kamovljevu poeziju karakteriziraju nove strukturalne i kompozicijske inovacije. Iz tako oblikovanih djela, pjesnikova psihoza straha izlazi iz svih „motiva uokvirenih u jedinstvenu estetsku sablazan“ (Donat, 2001., 446). Najvažnija i najuočljivija odrednica Kamovljeva diskursa, posebno u poeziji, jest raspad forme kojem prethodi istina kao vječni ideal i misao vodilja. „Njegove su pjesme bučne, burne, krvave, zadahtane, pune žmaraka i krikova, jednog silovitog revoltiranja, prekomjernog, te zapanjuje. One se pjene i puše. One bjesne, grme, kriče, riču i urlaju kao zapjenjeno, uzburkano divlje prevrelo more... Burno kuca u ovoj poeziji jedan žestok, težak puls...“ (Čerina, 2007., 20).

Glavno motivacijsko polazište unutar *Psovke* je biblijski tekst, što se očituje u zastupljenosti biblijskih motiva i likova (Job, Mojsije, Krist). Međutim, Kamovljeva se misao vodilja u ovoj zbirci pjesama orijentira na negiranje kršćanske kulture općenito. Općeprihvaćenim oblicima moralnoga ponašanja suprotstavlja svoje individualno shvaćanje i amoralne nazore. Svoje blasfemične stavove stavlja ispred ustaljenih oblika ponašanja i shvaćanja kršćanske zajednice. Kamovljev misaoni i duševni svijet jest zapravo prevratnički Nietzscheov svijet koji negira tradicionalne moralne vrijednosti.

Kamov je pišući stihove *Psovke* inspiriran Biblijom preuzimao građu koju potom potpuno negirao, pritom se služeći osebnim, bombastičnim leksikom. On je stvarao antibiblijske pjesme u kojima huli na Boga, glorificira društveni prevrat i slobodnu ljubav, ruga se Mojsiju i prezire Joba. Koristeći se jezikom uvrede, ironije, podsmijeha, sarkazma i pobune obraća se Mojsiju:

Vidim ti lice, Mojsije, i prozirem ti prevarne boje;
vidim ti ruke, Mojsije, i gola je misao tvoja;
je tvoja crna ko inkvizicija;
misao apsurdna ko dogma;
lažne su boje tvoje ko svetost kraljeva;

(Kamov, 2014., 29)

Još jedna izrazito antireligiozna pjesma koju u kontekstu Kamovljeva estetski neuobičajenog izraza jest *Job*. Pjesničke slike kao i sam jezik pjesme prilično su uznemirujući. U ovoj pjesmi Kamov, koristeći biblijski stil kako bi se okomio na određene dogme, stvara ironijsku i parodijsku sliku religijskog svijeta vrijednosti:

Gubavi starče, nakazo čovječja, pergameno nebeskog krvnika;
gle, zuji smrad ko glazba raspada;
njegova je riječ duša njegova;
smrad smrada, trulež truleži;
i velike riječi milje s pogane njuške; ponizni, pokorni.

(...)

... tvoj je bog sramotan ko knuto, postidan ko šibe;
vjernici su njegovi odurni ko cjelovi izbitog paščeta i pokloni birokrata...

(Kamov, 2014., 28)

U zbirci *Ištupana hartija* Kamov se vraća sonetu i vezanom stihu. Svoj unutarnji svijet izražava kroz snažne erotske motive i bombastične metafore, čime provocira estetska negodovanja. Umjesto lirike sklada i ljepote, Kamov kroz poeziju anarhije, nereda, mahnitosti, apsurdna, bluda, groteske i ironije te erotiziranom konstrukcijom stihova „ruši estetski i kulturni kanon te stvara pjesnički manifest“ (Slabinac, 1988., 78).

U Kamovljeva proznom izričaja mogu se uočiti neka zajednička obilježja prisutna u njegovim djelima. Primjerice, biografski elementi, lakrdijaški ton pripovijedanja i psihoanalitički pristup, odnosno psihološka karakterizacija likova s primjetnim ironičnim elementima koji se odnose na njihov izgled i ponašanje. Nemeč ističe kako su u *Isušenoj kaljuži* negirani aposlutno svi kanoni pristojnoga govora, dok antiljepota u svim svojim pojavnim oblicima postaje poetičkom opsesijom (Nemeč, 2001., 320). S obzirom na ta obilježja, Kamovljeva proza nedvojbeno pripada moderni, a njegov roman *Isušena kaljuža* roman predstavlja jedinstveni vrhunac anarhijske ironije unutar hrvatske književnosti.

Kamov u takvu kaljužu uranja do najmračnijih dubina, a osim što kaljuža za njega predstavlja presliku malograđanštine, istovremeno predstavlja i njegovu psihu (Gašparović, 2005). No temeljno pitanje ovoga romana nije samo psihološka analiza duše nego je to i pitanje čovjekove egzistencije. Sadržajno, roman je izrazito opširan i kompleksan, a pokušati dati kakav kratki sažetak romana bilo bi gotovo nemoguće. Ipak, jasno se ističu glavni motivi kroz koje Kamovljevi alter ego (Arsen) doživljava svijet i društvo. Kroz perversiju, incest, bolest, alkohol, sadizam, destruktivnost i anarhiju glavni lik dolazi do spoznaje o „rascijepljenosti vlastita bića u svijetu bez čvrsta uporišta i ustaljenih vrijednosti.“ (Slabinac, 1988, 101).

Kamov kroz lik Arsena progovara o težini formiranja vlastite osobnosti i postupcima u kojima pronalazi vlastiti mir: „Svima je poznato, što vi ne znate, da je stil naime čovjek. Ideja je ideja. Genij i mediokritet mogu biti istih nazora; aristokrata i plebejac mogu biti istih uvjerenja. Nazor se može promijeniti u roku od nekoliko sati i od ateiste postati katolik; ali stil, gesta, manira, to se ne mijenja ni za života... Barunstvo možeš steći preko noći, ali ćeš do smrti ostati plebejac. Stil je rasa, odgoj i život; stil je fizionomija i temperament... Moj bi stil bio dakle – psovka. Ja ne psujem više: ja nemam stila: ja nisam čovjek. Ko psuje? Onaj, koji se prepusti instinktu, koji je temperamentan, koji nema obzira, koji je nenaobražen. Psuje onaj, koji nema ništa duhovito da kaže. Ignoranta. Kletva je iskrenost. Ko ironizira? Onaj, koji vlada strastima, koji nema karaktera, koji je obziran i obrazovan. Ugladenost, osjetljivost, nemoć... Ironizira onaj, koji je duhovit i hladan. Ironija je hinjenje. Duhovitost je riječ, ne čin; a riječi su samo riječi, dok su djela i – djela. Ne mogu psovati, pa ironiziram. Ne da mi se govoriti pa se smješkam. Slabost je dakle moja snaga i bezvoljnost moja volja. I to sam ja. Jer ja – nisam ja!“ (Kamov, 2004, 346)

Moralni i etički temelji koje je Kamov zastupao počivali su prije svega na hrabrosti. Fasciniran, čak opsjednut neobičnim i bizarnim, nije se sustezao pisati o plitkosti i nakaradnosti građanskog društva. Pisao je po unutarnjim pravilima svog kaotičnog i turbulentnog shvaćanja svijeta: „Jer umjetnik će sačiniti svoje veliko djelo ako ne misli, ne sluša i ne vidi nikoga; ni rođaka, ni otadžbine, ni morala...“ (Kamov, 20004., 217).

Kamovljeva „poetika psovke“ obilježena snažnom estetskom destrukcijom, uvjerljivo postaje glavno polazište čitave hrvatske književne avangarde. Njegov položaj unutar naše avangarde temelji se na poetici koja naginje blasfemiji i antiljepoti i koja teži brisanju granica između života i umjetnosti. (Slabinac, 1988., 72).

7.2.2. Ulderiko Donadini

Ulderika Donadinija često svrstavaju u ekspresioniste, iako Donat navodi da ni po namjerama, a ni po rezultatima „ne spada među eksperimentatore u onom smislu koji pridajemo pripadnicima ekspresionizma. Donadini je prilično dosljedno i vješto stvarao u jednom stilu koji još uvijek čeka svoju definiciju“ (Donat, 1968., 313). Sličnog uvjerenja je i Marković koji je smatrao da se u Donadinijevim djelima nije iskristalizirao nikakav određen smjer i da je njegov ekspresionizam samo buntovnička poza (Marković, Bogner, 1997., 59).

Umjetnički put i sudbina Ulderika Donadinija svjedoče o tome da je u svojem stvaralaštvu pokušavao spojiti zbilju i umjetnost, istraživati životne situacije i koristiti ih kao izravno nadahnuće. Autentično posuđivanje iz zbilje bio je njegov način da bude prisutan u svojem vremenu, oslobađajući se literarnih konvencija i unoseći nemir. Donadinijevo isticanje skandala kao sredstva rušenja konvencionalne umjetničke komunikacije izazivalo je zgražanje. Ekspresionizam mu je pak pružio alate za izražavanje unutarnjih stanja i emocija. Kaos u formi posljedica je Donadinijeva uskomešanog duševnog stanja, koje danas može poslužiti kao mjerilo onodobne duhovne klime.

Time je Donadini postao ekscesna figura u hrvatskoj književnosti, čiji radovi i danas odjekuju svojom umjetničkom snagom. Njegova avangardnost ne proizlazi samo iz tekstova koje je tiskao u časopisu *Kokot*, nego se u prvom redu prepoznaje iz moralne pozicije koja se očitovala u čvrstoj odluci nepripadanja niti jednoj literarnoj skupini i „nepokolebljivoj spremnosti da se bez

obzira na predvidljive posljedice opali pljuske tzv. društvenom ukusu“ (Donat, 2001., 446). U Donadinija je prisutna potreba za radikalizmom i snažnim konfrontacijama psihološke, socijalne i estetske naravi.

Neobičnu važnost ima Donadinijev nevelik pjesnički opus s obzirom na to da je riječ o prvim ekspresionističkim pjesmama u hrvatskoj književnosti. U tim je stihovima sve prisutna je razbijena slika cjelovitog svijeta, negiranje tradicije te korištenje slobodnoga stiha. U pjesmi *Bolan san* Donadini progovara:

„Ja se penjem preko ogavnosti života u pakao,
Moj bog sa mnom smilovanja nema
Ljubim
Ja nikoga ne ljubim
Ja drhtim
San gasi moju dušu
Oči žderu moje nerve
Ja sam krik
Ja hoću da u nekoga kriknem ...“

(Donat, 2001.,119)

Donadini je ničeanskoga „čovjeka“ prihvatio više snagom unutarnjeg poriva nego što ga je pojmió racionalno. Skrhan iskustvom ratne opasnosti, preusmjerio se na oštru kritiku postojećeg društvenog poretka i orijentirao na zanos političkim idejama. Egzistencijalno osamljen, obuzet mistikom i idejom o umjetnosti kao religiji, svjestan kaosa u svijetu, Donadini je, uz Polića Kamova i V. Čerinu, najpotpuniji hrvatski primjer avangardističke paradigme „čovjeka“, figure koja naviješta vedru i u isti mah strašnu vijest da je Bog umro; umjetnik stupa na njegovo ispražnjeno mjesto kao novi stvoritelj. Utopijsko mišljenje uočljivo je kod Donadinija u zagovaranju preobrazbe, društvene i duhovne, koju poistovjećuje s vizijom bolje budućnosti vjerujući u novog čovjeka koji stvara novu umjetnost.

Unutar svojih prozних djela, koja su bogata autobiografskim elementima, Donadini je bio zaokupljen analiziranjem ekscentričnih i dijaboličnih karaktera. Za njegovo stvaralaštvo vrlo je značajno kako se bavi morbidnim stanjima, različitim izopačenim odnosima među ljudima, odnosno propadanjem različitih natprosječno nadarenih pojedinaca. U središtu interesa njegovih romana je analiza nesretne svijesti, svijesti lišene duhovnog integriteta. Njegovi romani svojevrsne su kronike bolesti, nervoze, ludila, duševne tame – analize psihijatrijskih slučajeva. Likovi su lišeni bilo kakvog duhovnog ili socijalnog uporišta; njihov je svijet Bog napustio. Može se reći da su njegova djela prije svega bila prožeta motivima skepse, cinizma, izrazitog osjećaja nemoći, no ujedno i samog programa pobune protiv neautentičnog čovjeka te moralne obnove čovječanstva.

Naročitu vrijednosti imaju Donadinijevi pamfleti koji su prvi tekstovi manifestnog, ekspresionističkog sadržaja. U članku „Ekspresionizam“ prosvjeduje protiv „milijuna besmislenih fraza“ koje zaglušuju istinu i razrađuje metaforu o mnoštvu Prometeja, prikovanih za zemaljsko blato, koji bivaju kažnjeni jer pokušavaju otkriti istinu. Prihvata avangardni diskurs o neshvaćenom umjetniku i nastavlja svoju tezu o umjetniku kao svećeniku koji je uvjeren da Boga nema. Pritom je Donadini poslovično oštar prema domaćoj tradiciji i sredini piše: „naša je sredina krcata malovaroškom umjetnošću i pravi je eldorado ograničenih mogućnosti; naši su umjetnici samo jeka velikih majstora“ (Donat, 2001., 120).

Donadini je jedan od začetnika naše literature egzistencijalističke problematike kao i značajni predstavnik hrvatskoga proznoga ekspresionizma. Svojim se djelima usmjerava prema uskom svijetu građanskog društva i prema njegovom lažnom moralu. Donadini preuzima estetiku njemačkog ekspresionizma i utopijske projekcije koje su izravno povezane s ekspresionističkom poetikom. Za njegov opus može se reći da je svojevrsan prijelaz od moderne prema ekspresionizmu.

7.2.3. Antun Branko Šimić

Antun Branko Šimić nije bio jedini u svom naraštaju koji je otkrio i formulirao novi odnos prema modernoj umjetnosti, ali je svakako naš najistaknutiji ekspresionist. U njemu su, dok je još nije prešao prag punoljetstva, sazrijevale ideje koje su utjecale na modernu hrvatsku književnost. Od tada pa do prerane smrti, tijekom nepunih jedanaest godina koračao je neutritim putem prema svijetu umjetnosti drugačijim od onog konvencionalnog iz kojeg je ponikao.

U razdoblju dok je još u njemu sazrijevala ideja da se oslobodi stege konvencija tadašnje književnosti otkriva Matoša. No ubrzo kako i sam kaže, prestaje mu biti uzorom: „Predkraj 1916. počeo sam se upoznavati s pokretom takozvanog ekspresionizma iz *Sturma* i prestao sam naglo gledati u Matošu svoju ugled. Uzalud bih htio danas – pa i uz najbolje pamćenje opisati ovaj prijelaz, zapravo taj prekid, jer upoznavanje s ekspresionizmom izazvalo je u meni negaciju, negaciju svega onoga što sam do tada mislio o umjetnosti, smatrao dobrim u umjetnosti“. (Donat, 2001., 471).

Šimića su zaintrigirala izlaganja o umjetnosti u *Sturmu*, koja su negirala svu dotadašnju umjetnost, pogotovo impresionizam. Umjetnost nije samo puka imitacija prirode nego ekspresija unutrašnjeg doživljaja. Pišući likovne kritike, Šimić naglašava kako za njega ništa nije istinitije nego ta tvrdnja: „Da slikar stane pred kakav pejzaž ili kakav prizor pa ga mehanički, s pomoću tehničkih sredstava naučenih u školi, preslika na platno, nije pravi stvarač ...“ (Donat, 2001., 474).

Kritizirajući pisce koji su zarobljeni u prošlosti i koji su podložni kanonima i konvencijama piše: „Pozdravljam anarhiju koja je u današnjoj umjetnosti. (...) Na dnu svake anarhije je jedan red, jedan viši red, vječni. Nije red ono što mnogi ljudi zovu redom. Nije stil vremena ono što mnogi ljudi zovu stilom. Njihov taj red je jedno mrtvo stanje. Njihov taj stil je jedna uniforma. Porušimo taj red, i možda ćemo probuditi život. Razderimo uniforme i možda ćemo otkriti dušu. (...) Samo iz anarhije koja je sva kretnja, i koja je sva život, može da se rodi život.“ (Donat, 2011., 476).

Još kao đak, gotovo svjestan skore smrti, pokreće časopis *Vijavica*. Uspio je izdati četiri broja, a posljednji broj dobio je podnaslov *List za novi duh*. Što je smatrao novim duhom objasnio je u više svojih programatskih tekstova služeći se ekspresionističkom frazeologijom. Razmišljajući o problemu usamljenosti duha, piše: „Vrisak je danas jedini glas stvaralačkog Duha kulture, vrisak boli i vrisak bijesa. Vrisak, jedini moguć da otvori uši ljudi koji ne znaju da postoji Duh. (Donat, 2001., 473). Ova Muchovska metafora, poznata po njegovoj slici *Krik koja je* najavila dolazak ekspresionizma, često je korištena. Za ekspresioniste su krik i vrisak bili prodorni glasovi vremena u kojem je poremećene ravnoteža između vladajućih konvencija i sve očitije spoznaje o spontanoj ljudskoj naravi. Svoj odnos prema svijetu raznih konvencija i upitnih veličina jasno je izrazio, bez pretjeranog zanosa u pjesmi „Konac kraljeva“.

Konac kraljeva

Buknuše svuda svijetom bijesne bune
Kraljima s glave popadaše krune
I ne oču se nitko s neba. Ne javi se znamen
Bog ne pretvori buntovnike u kamen

I ne oču se nitko s neba. Boga više nema

Na cijeloj zemlji zavijek moć kraljeva presta
U zemlji tek se nađe za njih mjesta

Bez gospodara dvori. Nitko ih ne mete
Na prijestoljima podvornici puše cigarete

(Donat, 2001., 151)

Za života je Šimić objavio jedino zbirku *Preobraženja* u kojoj je dijelom sabrao pjesme koje su već bile objavljene u periodici. Zbirka se sastoji od 48 pjesama i sve su prilično kratke, ali izrazito dojmljive. Zajednička odlika svih pjesama je u njihovom grafičkom aranžmanu, naime sve pjesme sadrže tzv. središnju os. Ovom zbirkom se predstavio čitateljstvu kao izraziti avangardist, koji svoje stihove gradi na podlozi „očuđenja svijeta“ (Donat, 2001., 151) i posvemašnjem negiranju tradicije. Neovisno o pravilima utvrđenog jezičnog i formalnog ustroja stihotvorstva, Šimić je bio pjesnik izrazite težnje da zgusnutim, škrtim stihom kojim intenzivira doživljaj svijeta. Zbirka *Preobraženja* je prva zbirka slobodnih stihova u hrvatskoj književnosti. Šimić teži slobodi izražavanja i u tematskom i u formalnom smislu. Već se u samom naslovu izražava bit ekspresionističkog pjesništva: preobrazba vanjske stvarnosti u pjesnikovu unutarnju stvarnost i potom njezino izražavanje u pjesmi. Upravo zato u Šimićevim pjesmama ne treba tražiti vanjski pejsaž već to pjesnik iznosi pejsaže vlastite duše, a to nagovještava i bojama, osobito plavom. Boje u njegovim pjesmama imaju posebno, simboličko značenje. Ekspresionizam se u njegovim pjesmama prepoznaje po škrtosti u izrazu, eliptičnim rečenicama, važnosti boja i grafičkom izgledu pjesme.

Moja preobraženja

Ja pjevam sebe kad iz crne bezdane i mučne noći
iznesem blijedo meko lice u kristalno jutro
i s pogledima plivam preko polja livada i voda

Ja pjevam sebe koji umrem na dan bezbroj puta
i bezbroj puta uskrsnem

O Bože daj me umorna od mijena
preobrazi u tvoju svijetlu nepromjenjivu i vječnu zvijezdu
što s dalekog će neba noću sjati
u crne muke noćnih očajnika

(Donat, 2001., 150)

„Moja preobraženja“ je pjesma u kojoj je nevezani stih doveden do savršenstva. Brojni epiteti i snažan, ekspresivan te sugestivan ritam čine ovu pjesmu nalik biblijskom psalmu. Lajtmotiv zvjezdanosti obilježiti će mnoge trenutke Šimićeva pisanja, a to će se najviše isticati koliko budu jačale komponente noći i mraka, tamna pozadina mučnoga življenja. Preobražavanje za Šimića nije bijeg od čovjeka nego povratak čovjeku u najhumanijem smislu. Pjesničke slike, a osobito boje, simboliziraju te stalne mijene, preobrazbe čovjekova duha: na početku kaže da su njegove noći „crne bezdane i mučne“, kao kontrast se u drugom stihu pojavljuje pjesnikovo „blijedo meko lice u kristalno jutro“, sve je puno svjetla, u trećem stihu već pliva pogledima „preko polja livada i voda“; moli Boga da ga „umorna od mijena“, jednom zauvijek preobrazi u „svijetlu, nepromjenjivu i vječnu“ zvijezdu koja će poput dobrog duha tješiti nesretnike i dati im nadu i utjehu.

Pred kraj života u Šimića nastupa postekspresionistička faza koju karakterizira „pad u stvarnost“. Uočljivo je smirivanje lirskog izraza i vraćanje vezanom stihu. Odustajanje od ekspresionizma vidljivo je u ciklusu pjesama o siromasima koji nastaje pred smrt, a u kojemu je socijalni angažman jasno prepoznatljiv. Ipak, unatoč svim mijenama, lutanjima i preobražajima,

Šimić je pjesnik obuzet metafizičkim pitanjima i egzistencijalnim dvojbama. Njegovu liriku određuju bunt, revolt, osporavanje, negacija koji ujedno određuju pjesnikov svjetonazor.

7.2.4. Miroslav Krleža

Prvi objavljeni tekst Miroslava Krleže „Zaratustra i mladić“ u časopisu *Savemenik*, 1914. godine, pisan je u vremenu kada je autor gotovo potpuno bio okrenut pisanju pjesama. Ovaj refleksivni tekst predstavlja zapravo obračun s ideologiziranim i mistificiranim Nietzscheom i kritiku njegove pomodne i površne recepcije. Sukob mladića i proroka odvija se između stvarnosti i besplodne refleksije, udaljene od života i zbog toga same sebi svrhom. Krležin lirski tekst predstavlja kritiku Nietzscheova larpurlartizma kojem se suprotstavlja načelo iskonskog vitalizma. Nietzsche kao mit prestaje postojati za mladog Krležu i on prema njemu nastoji izgraditi drugačiji pristup zasnovan na studiranju izvornih filozofskih tekstova.

Nietzsche je bio jedan od onih filozofa koji su Krležu potakli na drugačije razmišljanje te istodobno na drugačiju retoriku i pisanje stihova na drugačiji način. Krležina je rana lirika, u koju se ubraja *Pan* i *Simfonije*, izražena himničko-rapsodijskom silom, koja odgovara uzvišenoj intonaciji Nietzscheova Zaratustre, kao i ekstatično-lirskim stihovima karakterističnim za njemački ekspresionizam. Krležinu ranu liriku nose izuzetan jezična silovitost i neobuzdanost, kaskade riječi, prenaplašena i dramatična retorika. Krleža duboko zaranja u egzistencijalna pitanja, promišljajući o smislu života, smrti, usamljenosti i borbi pojedinca protiv apsurdnosti postojanja.

NOĆ

Inferno moderne noći. Samotan čovjek među gostima:

Srce mi se grči

I ja bih da plačem_

U žutom dimu.

U bolesnoj kavani.

Srce mi se grči.

I ja bih da plačem.

--

I bude mi, da svjetiljke razbijem,
Da pogasim svjetla!
Da užasno zavičem.
Sve satrem i uništım.
Da luđački ko žena u smrtnom strahu vrištım –
Ja bijedan i zgažen ko golišavo ptiče
--
Tek što bi ovi ljudi?
Što se to njih tiče?
--
I srce mi se grči.

(Donat, 2001., 72)

Uoči Prvog svjetskog rata simboli postojećeg svijeta počeli mijenjati preko noći i nekadašnji nositelji socijalne stabilnosti postali su objekti kritike onih koji su postojeće stanje osporavali kao vješto prikrivenu laž koju treba razgoliti. „Većina onih koji tvore hrvatsku ekspresionističku jezgru hrvatskog drugog desetljeća prošla kroz ratne rovove, vojne bolnice, ludnice i kako je svaki na svoj način doživio ili pak preživio jedan sveopći, ponekad i istovjetan doživljaj rata kao klimaks neobjašnjivog, a ipak povijesnim silnicama determiniranog apsurd... O ljutim ratnim ranama moglo se govoriti samo teškim riječima i slikati ih jedino tmastim bojama.“ (Milanja, 2000., 11). O svojoj ratnoj lirici Krleža piše: „Vrijeme u kojem su te pjesme nastale mrtvo je i motivi ove lirike puni su beznadnog umiranja u mračnom prostoru što se rasplinuo, u jednoj zemlji koja je otputovala po mađarskim tračnicama, kao onaj pijani i sušićavi vagon s kojim smo svi nestali na koncu *Hrvatske rapsodije*; ništa nije ostalo od tog užasa, samo dimi vonj garišta, zato se osjeća još i danas oko nas.“ (Donat, 2001., 462).

Posebno mjesto u Krležinu ekspresionističkom opusu zauzima drama *Kraljevo*. Rijetko koji autor tog vremena uspio je tako dosljedno ostvariti zamisao o dramı prostora, s izvanrednom percepcijom istovremenosti različitih događaja na šarenoj i raznolikoj sajamskoj sceni. O tome govori Viktor Žmegač u predgovoru knjige *Glumište života*: „U metežu gube se granice između sablasnog priviđenja i zbiljskog iskustva, tako da sablasni likovi postaju stvarni, a zbilja djeluje

nestvarno, kao da je cijelo gibanje na pozornici samo mučan san koji se na kraju utapa u orgiji pokreta, zvukova i boja.“ (Žmegač, 1993., 16).

Kraljevo se smatra ogledom prve Krležine faze stvaralaštva, ali i primjerom hrvatskog avangardnog ekspresionizma. U toj dominantno avangardnoj strukturi djela isto tako se mogu iščitati utjecaji domaće usmene književnosti, običaja, narodnih vjerovanja i pučkog idio ma.

U drami autor simultanošću radnje, gdje se sve događa istodobno na istom scenskom prostoru, pokušava prikazati kaotičnost u svijetu. Dramatičaru je nevažna objektivnu stvarnost umjesto koje nastoji predočiti svoj unutarnji doživljaj realnosti. *Kraljevo* ima elemente naturalističkog, ekspresionističkog, ali i simbolističkog teatra. Uz stvarne groteskne likove Krleža uvodi i one fantastične, likove pokojnika – samoubojica koji nose predmete svoje muke. Ekspresionistička drama negira jedinstvo radnje i vremena. Ispreplitanjem stvarnog i nestvarnog, smjenjivanjem sablažnjivih prizora, vizija, pjesme i urlika, tim kaosom autor želi predočiti stvarnu sliku svijeta ranih godina 19. stoljeća. Krleža gradi sajamsku atmosferu tako da niže situacije jednu na drugu, iz replike u replike, iz lika u lik. On sve te situacije zatim „zatvara u isto vrijeme i daje dojam statike zbivanja u smislu razvoja radnje pri čemu bi se dramaturški trebao upotpuniti prostor. Svim dramskim situacijama nalazi zajednički centar i dozvoljava njihovo povezivanje u kombinacijama koje ovise više o karakterizaciji prostora negoli o karakterizaciji likova.“ (Miheć-Car, 1994., 31).

Krleža je pišući *Kraljevo* napravio iskorak i stvorio djelo koje je postalo uzorom drugima što ističe Žmegač riječima: „Upravo je *Kraljevom* Krleža postigao osebujan vrhunac odnosno dao izvanredan primjer kakav je nekoliko godina kasnije u Njemačkoj nazvan 'ekstatičan'. *Kraljevo* je po cijeloj svojoj strukturi prvi primjer ekstatičnog, mahnitog teatra u Europi uopće.“ (Žmegač, 1993., 12).

8. ZAKLJUČAK

Nesumnjivo je da su ekspresionisti po svojim uvjerenjima bili žestoki protivnici glavnih misaonih stajališta devetnaestog stoljeća: naturalizma i materijalizma. Otpor prema prirodoznanstvenom i sociocentričnom duhu naturalizma najviše je bio izražen u oslobađanju mašte i radikalnim raskidom s mimezom. Taj novi duh najjasnije izriče misao koja se provlači

kroz mnoge ekspresionističke programatske tekstove: zbilja postoji, ne treba je ponavljati. Materijalistički nazor kao noćna mora pritiskao je slobodu duha, a prije svega niječe samobitnost ljudskog stvaralaštva koje se uzdiže iznad znanstvene i tehničke djelotvornosti. Nova umjetnost potpuno je porazila materijalizam i uzdigla načelo autonomnog stila.

Hrvatski umjetnici sljedeći europske trendove često su šokirali auditorij koncentriran na iskustvene sadržaje. Ne doživljavajući umjetnost kao snagu koja može promijeniti našu percepciju zbilje, publika je navikla diviti se mimetičkoj vještini. Osim što su ekspresionistička djela izazivala estetski šok, ništa manji nije bio onaj spoznajni. Strahote rata, osamljenost i nemoć modernog čovjeka, česti su motivi ekspresionističkih umjetnika općenito. Njihova djela sugeriraju da uznemirenost, tjeskobu i nemoć ne izazivaju samo suvremene pojave. Još više zastrašuje spoznaja da se ljudi šutke mire sa zlom i prihvaćaju ga kao normalnu pojavu. Djela hrvatskih slikara ekspresionista, naročito „praške četvorice“, ne šalju jednoznačnu poruku, snaga njihova umjetničkog izraza leži u opiranju onom što je uobičajeno pa stoga začuđuje i zbunjuje. Kamovljeva i Šimićeva poezija, ali isto tako i prozna djela hrvatskih ekspresionista najsnažnija su u sličnosti između njihova neuobičajenog izraza i užasa stvarnosti koja je oko njih. Te analogije sposobne su uzdrmati čitateljevu i gledateljevu svijest i „da budu ona sjekira za zamrznuto more u nama“ (Žmegač, 2014., 123).

Početak 19. stoljeća, a u nas nešto kasnije, ekspresionizam je postao jedan veliki pokret u pravcu produhovljenja čovjeka pomoću umjetnosti, on je postao životni nazor. U tom vremenu dogodili su se u svim granama europske umjetnosti stilski prijelomi i srazovi koji duboko zadiru u gotovo sve tradicijske tokove. Utjecaj različitih filozofskih promišljanja onoga vremena odrazilo i na novi umjetnički izričaj. U zemljama njemačkog govornog područja bavljenje Nietzscheom na prijelaz stoljeća bilo je moda. Brojni umjetnici, kao Nietzscheovi sljedbenici, oblikovali su svoje vizije prema uzoru na „nadčovjeka“ koji su uzdiže iznad konvencija i iznad prisile koje mu nameće društvo. „Nadžovjek“ je utjelovljenje slobode koja je odbacila čak i posljednju natruhu onoga što sputava čovjeka u razvoju njegovih težnji, osobito onih umjetničkih. Pripadnici drezdenske umjetničke skupine *Most* svjesni Nietzscheovog ogromnog utjecaja govorili su kako mu mladi umjetnici duguju svoje oduševljenje i svoju slobodu umjetničkog djelovanja.

I na hrvatskoj ekspresionističkoj sceni susreću se referiranja na Nietzschea i općenito razmišljanja potaknuta njegovim djelima. Opčinjenost ničeanским duhom vidljiva je u izboru

tema, motiva i odbacivanju umjetničkih kanona. Najbolji dokaz može se pronaći u poeziji, koja svojom dubinom i slojevitošću najjasnije oslikava te ideje. Stihovi ne samo da prenose estetske i emotivne aspekte, već i duboko odražavaju filozofske i duhovne struje koje su oblikovale pjesničku umjetničku viziju. Štoviše, Šimić je temeljito je proučavao Nietzscheove tekstove koji su ga duboko dojmili, što često i priznaje u svojim esejima i polemičkim obračunima. U slikarstvu trijumfira umjetnička sloboda nad obvezama figuralnosti. U proznim tekstovima hrvatski ekspresionistički pisci, kao i Nietzsche, ustaju protiv licemjernog morala koji zapravo afirmira nemoral. Nemoralno je propovijedati moral ne samo u tradicionalnom smislu te riječi, nego uopće staviti iznad čovjeka bilo kakve norme koje čovjeku određuje njegov način života i propisuju kako da se ponaša, kako da djeluje.

Ekspresionistička umjetnost, upravo po načinu na koji izriče svoju istinu, snažno otkriva Nietzscheov utjecaj. Mlade generacije umjetnika, ponesene njegovim mislima okrenule su se bogatstvu ljudske mašte, emocija i raznolikosti. Hrvatski umjetnici te epohe bili su bliski Nietzscheovom svjetonazoru, iako kod većine njih nije prisutna izravna recepcija ovog filozofa, već su intuitivno dijelili zajednički svijet ideja i duhovnu podlogu.

LITERATURA

Arnason H. H. (2009). *Povijest moderne umjetnosti*. Varaždin, Stanek d.o.o.

Bačić, Marcel (1984). Na rubu ekspresionizma. *Život umjetnosti*, br. 37-38, str. 5-8

Batušić, Slavko (1961). *Umjetnost u slici*. Zagreb, Matica hrvatska

Car – Mihec, Adriana (1991). Dubinski elementi karnevalizacije u Krležinu Kraljevu. *Fluminensia*, vol. 3, no.1-2, str. 129-139

Čerina, Vladimir (1977). *Pjesme, proza, članci, eseji i zapisi*. Split, Čakavski sabor

Čerina, Vladimir (2007). *Janko Polić Kamov*. Pretisak izdanja Knjižare G. Trbojevića u Rijeci iz 1913. god. Zagreb, DAF

De Micheli, Mario (1990). *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*. Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske

Denegri, Ješa (1984). Berlin kao središte kulture ekspresionizma. *Život umjetnosti*, br. 37-38, str. 37-40

Donat, Branimir (2001). *Put kroz noć*. Antologija poezije hrvatskog ekspresionizma. Zagreb, Dora Krupićeva

Dragišić, Božica; Šestak Ivan (2017). Osvrt na umjetničku filozofiju Friedricha Nietzschea. *Nova prisutnost*, 15 (2017) 2, str. 247-268

Dublić, Frano (2011). *Slikarstvo Vladimira Varlaja*. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti

Flaker, Aleksandar; Pranjić, Krunoslav (1978). *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*. Zagreb, Sveučilišna naklada Liber.

Galjer, Jasna (2000). *Likovna kritika u Hrvatskoj od 1868 do 1951*. Zagreb, Meandar

Gamulin, Grgo (1987). *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. 1*. Zagreb, Naprijed

Gašparović, Darko (2005). *Kamov*. Rijeka, Izdavačka kuća Adamić

Gordon, Donald (1984). Ekspresionizam – umjetnost aniteze. *Život umjetnosti*, br. 37-38, str. 15-24

- Grum, Željko (ur.). (1972). *Zlatko Šulentić: retrospektiva 1911.-1971.* Katalog izložbe. Zagreb, Moderna galerija
- Janson, H. W.; Janson Anthony F. (2005). *Povijest umjetnosti.* Varaždin, Stanek d.o.o.
- Kandinski, Vasilij (1997). O duhovnom u umjetnosti. *Europski glasnik*, god. 2 (1997), 2, str. 426-497
- Kandinski, Vasilij (1999). *Duh apstrakcije.* Zagreb, Institut za povijest umjetnosti
- Kolešnik, Ljiljana; Prelog, Petar (2012). *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.* Zbornik ,radova. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti
- Maković, Zvonko (ur.). (2013). *Pariška četvorica: Uzelac, Tepše, Gecan, Varlaj.* Katalog izložbe. Zagreb, Umjetnički paviljon
- Maković, Zvonko ur. (2011). *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj.* Katalog izložbe. Zagreb, Klovićevi dvori
- Maleković, Vladimir (1980). *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo.* Katalog izložbe. Zagreb, Umjetnički paviljon
- Maraković, Ljubomir; Bogner Josip (1997). *Rasprave i kritik.,* Zagreb, Matica hrvatska
- Matoš, A. G. (1973). *Sabrana djela, sv. IX.* Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti
- Menna, Filiberto (1984). Pokret „Die Brücke“ i nastajanje ekspresionizma u Njemačkoj. *Život umjetnosti*, br. 37-38, str. 9-13
- Mesarić, Kalman (1929). *Smjerovi moderne umjetnosti.* Zagreb, Edicija socijalne misli
- Milanja, Cvjetko (1995). Ulderiko Donadini i ekspresionizam: ekspozitorni tekstovi i pjesnički diskurs. *Republika.* 51 (3/4); str. 105-119
- Nemec, Krešimir (2001). Inovativni postupci u Isušenoj kaljuži J. P. *Dani hrvatskog kazališta,* vol.27, br. 1, str. 228-236
- Nemec, Krešimir (2001). Nova književna paradigma. U Zvonko Maković: *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj.* Katalog izložbe. Zagreb, Klovićevi dvori

- Platz, Slavko (2002). Nietzsche o umjetnosti. *Obnovljeni život*, vol. 57 no. 1
- Polić Kamov, Janko (2014). *Poezija: Psovka (1907.) / Ištupana hartija (1907.)*. Zagreb, Bulaja naklada
- Posavec, Zlatko (1984). Ekspresionizam kao problem. *Život umjetnosti*, br. 37-38, str. 64-78
- Prelog, Petar (2002). *Slikarstvo proljetnog salona*. Magistarski rad. Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
- Prelog, Petar (2004). Nekoliko problema interpretacije ekspresionizma u hrvatskom slikarstvu. u Milan Pelc (ur.). *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, str. 263-269, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti
- Ramljak Purgar, Mirela (2008). *Ekspresionizam i hrvatska moderna umjetnost*. Zagreb, Art magazin Kontura
- Rogić Musa, Tea (2011). Utopijska slika svijeta u djelima Ulderika Donadinija. *Nova Croatica: časopis za hrvatsku književnost i kulturu*, vol. 5 (35) no. 5 (55), str. 183-201
- Ruhrberg, Karl; Schneckenburger, Manfred, Fricke, Christiane, Honnef, Klaus (2002). *Umjetnost 20. stoljeća*. Zagreb, VBZ
- Sabljak, Tomislav (ur.) (2014). *Psovaka i maštarije*. Izbor iz djela Janka Polića Kamova. Zagreb, Mozaik knjiga
- Slabinac, Gordana (1988). *Hrvatska književna avangarda: poetika i žanrovski sistem*. Zagreb, August Cesarec
- Stančić, Mirjana (1991). Friedrich Nietzsche i hrvatska moderna. *Croatica XXII - 35/36*, str. 102-116
- Šimić Antun Branko (2013). *Izabrana proza*. Zagreb, Matica hrvatska
- Šimić, Antun Branko (2009). *Proza II*. Sarajevo, Ogranak Matice hrvatske u Sarajevu
- Šimić, Stanislav (1960). Pogovor o djelu Antuna Branka Šimića u Antun Branko Šimić, *Sabrana djela, knjiga 1, Poezija*. Zagreb, Znanje

Vrančić, Josip (1974). Prvo razdoblje „proljetnog salona“ i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916-1919). *Radovi, Razdio društvenih znanosti*. Br. 5, god.12, 1973-1975, str. 177-188, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

Zidić, Igor (2003). Bljesak, *Republika*. God. 59 (2003), 5, str. 3-7

Žmegač, Viktor (1993). Predgovor u Miroslav Krleža: *Glumište života*. Zagreb, Mozaik knjiga

Žmegač, Viktor (2014). *Strast i konstruktivizam duha: temeljni umjetnički pokreti 20. stoljeća*. Zagreb, Matica hrvatska

Žmegač, Viktor; Škreb, Zdenko; Sekulić, Ljerka; (2003). *Povijest njemačke književnosti*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada

Žunec, Ozren (1996). *Suvremena filozofija*. Zagreb, Školska knjiga

IZVORI SLIKOVNOG MATERIJALA

Slika 1. Ljubo Babić, Crna zastava (1916, ulje na drvu, 181 x 100 cm, privatno vlasništvo) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2011) *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6. rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 24.

Slika 2. Zlatko Šulentić, Portret dr. Stjepana Pelca (1917, ulje na platnu, 100 x 68 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2011) *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6. rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 24.

Slika 3. Jerolim Miše, Autoportret (1914, izgubljen) preuzeto iz Ana Šeparović: *Portretiranje psihe kao temeljna odrednica ranoga opusa Jerolima Miše u Studia lexicographica*, 8 (2014) br. 1(14), str. 37

Slika 4. Marino Tartaglia, Autoportret (1917, ulje na kartonu, 35,5 x 19 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb) preuzeto iz: Zidić, Igor (2009) *Marino Tartaglia 1894 - 1984*. Zagreb: Moderna. Str. 2.

Slika 5. Milivoj Uzrelac, Kompozicija (Tri portreta) (1919, ulje na platnu) preuzeto iz: Vuković, Radovan (2008) *Sto vrhunskih djela hrvatskih umjetnika (1850 – 1950) iz zbirki Narodnog muzeja u Beogradu*. Katalog izložbe (18. prosinca 2007 – 31. siječnja 2008.) Zagreb. Umjetnički paviljon. Str. 127.

Slika 6. Milivoj Uzrelac, Sfinga velegrada (Danaja), (1921., ulje na platnu, 163x118, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2011) *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6. rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 28.

Slika 7. Vilko Gecan, Kod stola (Familija) (1919, ulje na platnu, 113,5 x 98 cm, Moderna Galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 58. S

Slika 8. Vilko Gecan, Viktorija (1919, ulje na platnu, 73,3 x 54 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 78.

Slika 9. Vilko Gecan, Cinik (1921, ulje na platnu, 113,5 x 98 cm, Moderna Galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2011) *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6 rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 30.

Slika 10. Marijan Tepše, Golgota (1920, akvarel, 64,5x48 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2011) *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6. rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 27.

Slika 11. Vladimir Varlaj, Crvena kuća (1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Dulibić, Frano (2011) *Slikarstvo Vladimir Varlaja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnost. Str. 63.

ŽIVOTOPIS AUTORA

Nikša Janković rođen je 11. srpnja 1997. u Zagrebu. Osnovnu školu pohađao je u Zagrebu, a 2016. maturirao je u Upravnoj školi Zagreb. Fakultet filozofije i religijskih znanosti upisuje dvije godine kasnije. Tijekom dvogodišnje pauze pohađao je tečaj slikanja kod profesorice Frane Kršinić. Sudjelovao na međunarodnim natjecanjima za autorski strip, a radovi su mu objavljeni u domaćem časopisu *Komikaze*, na mrežnoj stranici fanzina *Ohoho*, na mrežnoj stranici *International art magazina Pravo u metu* i ruskom strip-magazinu *Sputnikat*. Povodom Dana europske baštine u Velikoj Gorici 2021.g. objavljen mu je rad u strip-albumu *Migracije – hommage Dragutinu Trumbetašu* pod mentorstvom profesorice Irene Jukić-Pranjić. U razdoblju od 2021. do 2023. izradio je ilustracije za naslovnicu glazbenog albuma *Double vision* benda Natives of nothing, za naslovnicu prvoga broja studentskog časopisa *Legatum*, za naslovnicu brošure skupa *Bioetika i aporija psihe*, za naslovnicu zbornika *Bioetička motrišta o mentalnom zdravlju*. U sklopu predstavljanja istog zbornika, održao je samostalnu izložbu radova na Fakultetu filozofije i religijskih znanosti Sveučilišta u Zagrebu. Također je autor još jedne samostalne izložbe 2022. godine u Maloj sceni Hrvatskog doma u Karlovcu. Tijekom 2023. godine bio je sudionik nekoliko skupnih izložbi: Druge FHS – ART izložbe na Fakultetu hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, izložbe u okviru projekta *Od dolaska do ostanka: udruženje i umrežavanje kao oblik integracije Hrvata izvan Republike Hrvatske u hrvatsko društvo* u Hrvatskoj matici iseljenika, *Komikazine* izložbe *Kvaka 22*. Godine 2021. završio je preddiplomski studij filozofije i religijskih znanosti. Trenutno je na diplomskom studiju filozofije na Fakultetu filozofije i religijskih znanosti Sveučilišta u Zagrebu i glavni je urednik fanzina *Spaghettozini*.