

Usporedba hrvatskoga i njemačkog ekspresionističkog pjesništva

Benčik, Ines

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:215650>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-06**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Filozofski fakultet

Odsjek za kroatistiku

INES BENČIK

**USPOREDBA HRVATSKOGA I NJEMAČKOG EKSPRESIONISTIČKOG
PJESNIŠTVA**

Diplomski rad

Pula, 2017. godine

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Filozofski fakultet

Odsjek za kroatistiku

INES BENČIK

**USPOREDBA HRVATSKOGA I NJEMAČKOG EKSPRESIONISTIČKOG
PJESNIŠTVA**

Diplomski rad

JMBAG: 0066137165, redoviti student

Studijski smjer: Hrvatski jezik i književnost – Povijest

Predmet: Suvremena hrvatska poezija

Znanstveno područje: humanističke znanosti

Znanstveno polje: filologija

Znanstvena grana: kroatistika

Mentor: Doc. dr. sc. Daniel Mikulaco

Pula, rujan, 2017. godine

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, Ines Benčik, kandidatkinja za magistru Hrvatskoga jezika i književnosti i povijesti, izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica:

U Puli, 27. rujna 2017.

IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Ines Benčik, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom „Usporedba hrvatskoga i njemačkog ekspresionističkog pjesništva“ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 27. rujna 2017.

Studentica:

SADRŽAJ

1. Uvod	3
2. Pojam i osnovne značajke ekspresionizma	4
3. Ekspresionizam u likovnoj umjetnosti	7
3. 1. Proletni salon	10
3. 2. Grupa četvorice	14
4. Ekspresionizam u glazbenoj umjetnosti	19
5. Ekspresionizam u književnosti	20
6. Ekspresionizam u hrvatskoj književnoj povijesti i književnoj kritici	22
7. Europski okvir	28
8. Teoretičar ekspresionističke književnosti; Paul Hatvani	31
9. Poetika ekspresionizma	33
10. Ekspresionizam i svjedočanstvo	35
11. Utjecaj njemačkih publikacija na hrvatske	37
12. Šimićevo odustajanje od ekspresionizma	45
13. Krležina rana lirika	47
14. Utjecaj Gottfrieda Benn na Krležu	48
15. Kamovljeva lirika	51
16. Usporedba Kamova i Krleže	56
17. Predstavnik hrvatskog ekspresionizma; Antun Branko Šimić	63
17. 1. Faze Šimićeve stvaranja	64
17. 2. Pjesničko stvaralaštvo	67
17. 3. Oblici pjesama	70
17. 4. Pjesnik likovnosti i zbirka <i>Preobraženja</i>	71
18. Predstavnici njemačkog ekspresionizma; Benn i Trakl	74

18. 1. Gottfried Benn.....	75
18. 2. Georg Trakl.....	78
19. Zaključak	83
20. Literatura	87
21. Sažetak.....	91
22. Summary	92

1. UVOD

Tema diplomskog rada je „Usporedba hrvatskoga i njemačkog ekspresionističkog pjesništva“. Cilj rada je pronalaženje poveznica između pjesnika i umjetnika njemačke i hrvatske književnosti i umjetnosti za vrijeme ekspresionizma. U radu će se objasniti utjecaj i značaj europskog ekspresionizma koji je imao i ostavio na hrvatski.

Na početku samog rada objasniti će se pojam ekspresionizma i istaknuti njegove glavne značajke. Pojasnit će se da je ekspresionizam nastao iz otpora prema književnoj, realističkoj tradiciji, odnosno kako je ekspresionizam antimimetička i antirealistička umjetnost. Govorit će se kako je ekspresionizam isticao važnost izraza u njemačkoj i hrvatskoj umjetnosti te da je kritika prvenstveno bila upućena ideji sustavnog oponašanja zbilje i ideji slobodnog prihvaćanja posebnih dojmova i to najviše na području književnosti i slikarstva. Pisat će se o tome kako su pjesnici željeli prikazati sebe, svoje unutarnje stanje te da su odbacivali ideju ljepote kao sklada i harmonije. Naglasit će se da su se pjesnici prvenstveno zalagali za snagu izraza koji lomi sve konvencije i potrebe oslobođene svakog sadržaja i vanjskog utjecaja.

Nadalje, opisat će se razvoj ekspresionizma u hrvatskoj književnosti i umjetnosti te objasniti utjecaj njemačkih publikacija na hrvatske. Ukratko će biti istaknuta i poetika ekspresionizma. U radu će se govoriti o ranoj lirici Miroslava Krležu i lirici Janka Polića Kamova te će se one i usporediti. Na kraju rada izdvojiti će se i objasniti stvaralaštvo Antuna Branka Šimića kao najznačajnijeg hrvatskog predstavnika ekspresionizma. Govorit će se o poeziji Gottfrieda Bennu i Georga Trakla, najznačajnijih i najzanimljivijih predstavnika njemačkog ekspresionizma. Najzad, usporedit će se poezija pjesnika hrvatskog ekspresionizma sa izdvojenim predstavnicima njemačkog ekspresionizma.

2. POJAM I OSNOVNE ZNAČAJKE EKSPRESIONIZMA

Ekspresionizam (lat. *expressio*, franc. *expression*, izraz), smjer, manira, moda ili način izražavanja u likovnoj umjetnosti, književnosti i u glazbi. Javlja se u prvom desetljeću 20. stoljeća kao umjetnički pokret, koji za razliku od impresionizma ne posvećuje prvenstvenu pažnju vanjskim utiscima i dojmovima, nego tzv. unutrašnjem subjektivnom izrazu vanjskog dojma, razrađujući ga često, bez obzira na konvencionalne forme izražavanja, u obliku neposrednog šoka ili senzacije.¹

Javlja se u Europi, posebno u Njemačkoj, između 1910. i 1925. s različitim početkom i trajanjem u pojedinim zemljama. U mnogobrojnim programima najčešće je isticana tvrdnja da su umjetnosti nepomućeni odbljesak iskonskih kolektivnih potreba i nagona. Ekspresionisti se obraćaju vječnim čovjekovim strastima i težnjama, traže vanvremensku i nadvremensku karakterizaciju čovjeka, a žestoko se obaraju na samozadovoljstvo i utilitarizam građanske civilizacije. Njih zanima samo neposredan život, njegov izravni i neposredni odjek, krik, odraz. Isticali su poseban vid humanizma, na njemu su gradili svoj tematski krug, prelazili su preko rasnih, vjerskih i nacionalnih razlika. Tražili su ljudsku i humanu bit posvuda i bez obzira na povijesnu uvjetovanost i određenost. Svojoj viziji svijeta i svome vrednovanju davali su i revolucionarno značenje, ali više u općem i apstraktnom, a manje u određenom konkretnom, društveno-političkom smislu.² Ekspresionisti će otkriti mnoge tzv. primitivne kulture, na čijem će se izrazu inspirirati i na koje će se ugledati.

Vidljive su tri razvojne etape ekspresionizma. To su: *predratni* ekspresionizam koji je više usmjeren teoretski, zatim *ratni* koji ustaje protiv rata i razvija političko-socijalno pjesništvo i *poratni* gdje se nazire potpuni otpor ranijim vrijednostima i tradiciji. Govori se i o postekspresionističkim tragovima kod nekih suvremenih pjesnika.

¹ Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 2, D-Helio*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1967., str. 214.

² Čubelić, Tvrtko: *Književnost – školski leksikon*, Panorama, Zagreb, 1965., str. 133.

Ekspresionizam nije jedinstven i u svemu razgraničen književni pokret. U idejnom i umjetničkom smislu razlikuju se dva smjera: jedan, koji je više usmjeren na bogatstvo unutrašnjega duševnog života, i drugi, koji je sav upravljen na vanjski svijet, na strasnu i ekstremnu kritiku postojećeg društva s naglašenom željom da ga treba u osnovi promijeniti. Javlja se najprije otpor i kritika simbolizmu i impresionizmu, a nekih dodirnih točaka nalazi poslije rata s dadaizmom, futurizmom i nadrealizmom.

Kako ekspresionisti iskazuju svoja vjerovanja i shvaćanja užurbano i neravnodušno, s većim zalaganjem i pojačanim žarom, to će naći svoj najčišći izraz prije svega u poeziji, gdje će njegovati i razvijati refleksije s monolozima u potpuno slobodnom, nevezanom stihu, u noveli će obilno koristiti monolog, a u drami apstraktni, nekonkretizirani scenski dekor. Nasuprot naturalističkoj drami milieua i impresionističkoj drami ugođaja to je izrazita drama ideja. U takvim oblicima najpotpunije će se odraziti patos njihova tona i ugođaja te vizionarna intonacija njihovih priopćenja. Motivsko - tematski raspon bio je stoga vrlo širok, od najintimnijih doživljaja do proglašenja aktivističkog pacifizma i zanosnih himni čovječanstvu, svemiru i zajedničkom, općenito zamišljenom liku čovjeka.

Taj se književni pravac može shvatiti u okvirima avangarde, ali ga neki teoretičari poistovjećuju s avangardom, a ponekad se određuje čak i šire od cjelokupnog razdoblja avangarde. Ekspresionizam je zahvatio i druge umjetnosti, pa je tako prepoznatljiv u slikarstvu, glazbi, kazalištu i filmu, osobito između 1910. i 1930., pa se njegova načela mogu razabrati i kao opća umjetnička teorija koja je ostavila trag dosta jasno zacrtan ne samo u književnosti nego i u umjetnosti sve do naših dana. Nastaje prije svega iz radikalnog otpora književnoj tradiciji. Kako tu tradiciju u njegovo vrijeme čini osim esteticizma i još vrlo živo nasljeđe realizma, on je prije svega izrazito antirealistički i antimimetički književni pravac. Naglašava tako isključivu važnost izraza, pa se kritički odnosi prema zamisli slobodnog prihvaćanja svih osjetilnih dojmova, kakvu u to vrijeme zastupa u slikarstvu, ali donekle i u književnosti, takozvani impresionizam.³ A kako se pak ono što valja izraziti u umjetnosti shvaća isključivo kao subjektivna stvarnost pojedinca, kojeg odlikuje jedino njegova duhovna stvaralačka sloboda, ekspresionisti će odbaciti ideju ljepote

³ Solar, Milivoj: *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003., str. 286.

kao sklada i ostvarenog jedinstva vanjskog i unutarnjeg svijeta, zalažući se za snagu izraza koji lomi sve konvencije i pojavljuje se kao vapaj, kao krik i kao duhovni oblik čiste potrebe za izražavanjem, oslobođene svakog sadržaja i svakog vanjskog utjecaja. U takvom pretjeranom naglašavanju izraza krije se i određena nova zamisao o bitnoj funkciji umjetnosti. Više se ne želi 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, drže ekspresionisti, mora u potpunosti okrenuti prema unutrašnjosti, kako bi razabrala otkuda izvire moć oblikovanja i kako se subjektivna, unutrašnja stvarnost uopće može izraziti tako da je netko drugi razumije.

Svrha je umjetnosti da uzbuđi, da izazove osjećajni odziv, da uspostavi izravno i neposredno razumijevanje kakvo karakterizira, npr. uzvik, krik i uzdah mnogo više nego razgovor i obrazlaganje. Ekspresionisti su zato skloni razbijanju logičkog reda mišljenja i govora krajnje sažetim rečenicama, jakim zvučnim efektima, metaforici i hiperbolama, te određenoj fragmentarnosti u oblikovanju. Oni vole tek jako nešto naznačiti, samo sugerirati bez daljnjeg objašnjavanja, te nakon nekoliko poteza izuzetne dojmljivosti prepustiti konačno dovršenje slike čitatelju.⁴

*„Rođen u likovnim i pjesničkim nemirima na početku 20. stoljeća, ekspresionizam se po rasponu svojih izražajnih sredstava razastire kao široka eklektička lepeza, služeći se mnogobrojnim umjetničkim stilovima kroz vjekove: od primitivizma i crnačke plastike i poezije do Egipta, do antike i do europskog srednjeg vijeka“.*⁵

Kao simptom visoko uznemirene živčane napetosti u predvečerje i u okviru Prvoga svjetskog rata, ekspresionizam se javlja kao izraz artistske i moralne pobune protivu tromosti duha u likovnim i književnim oblastima, i pretvara se u glasnu negaciju svih zastarjelih metoda i sistema u poeziji, u slikarstvu i u plastici. *Dok se impresionizam pretvorio gotovo u akademizirane sheme ukusa, ekspresionizam je najavio grandelokventno da ne stvara svoje artistske formule na temelju utisaka (impresija), nego na temelju „ekspresija“, tj. procesa, koji su po svojoj specifičnosti obratni od*

⁴ Solar, Milivoj: *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003., str. 287.

⁵ Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 2, D-Helio*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1967., str. 214.

utisaka.⁶ Taj proces, koji su nazvali „ekspresijom“, trebao je simbolizirati neku vrstu „istisaka“, dakle unutrašnjih, subjektivnih umjetnikovih doživljaja, neku vrstu estetske katarze, tj. duhovnog i moralnog očišćenja, koje se javlja spontano i isključivo individualno, kao dokumentacija jednog psihičkog stanja, ne vodeći računa o stilskoj ili estetskoj dopadljivosti. Ekspresionizam neće više „odražavati“, imitirajući prirodnu ili socijalnu stvarnost, on antiracionalistički i programski razmatra estetske i društvene probleme sa stajališta trajne negacije, izražavajući se vlastitim sredstvima i mogućnostima.⁷

3. EKSPRESIONIZAM U LIKOVNOJ UMJETNOSTI

U likovnim umjetnostima, kao posljedica krajnje individualističke teze ekspresionista o potpunoj slobodi likovne interpretacije, nastupa raspadanje čvrste fature slike i skulpture, prijelaz u deformaciju, disproporciju i konačno arhaičnu spekulaciju. Ekspresionizam kao pokret nije se pojavio odjednom. Devedesetih godina 19. stoljeća, u nekim Van Goghovim kompozicijama, već je izražena tehnika kasnijeg ekspresionizma. To se jednako može reći i za neke groteskne, vizionarne i morbidne realizacije Edvarda Muncha.

U Dresdenu je 1905. osnovana grupa ekspresionista *Die Brücke* (Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rotluff), a u Münchenu 1911. *Der blaue Reiter* (Franz Marc, August Macke, Vasilij Kandinski, Paul Klee), njemačkom ekspresionizmu pripadaju još i Max Beckmann, Oskar Kokoschka i Paula Modersohn-Becker. Izrazitije rezultate ekspresionisti su dosegli u prikazivanju hipertrofirano tragičnog, grotesknog i satiričnog.⁸

⁶ Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 2, D-Helio*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1967., str. 214.

⁷ Isto, str. 214.

⁸ Isto, str. 214.

Ekspresionizam je moderni umjetnički pravac. Naziv kao oznaka moderne umjetnosti između 1900 – 1920, vjerojatno je prvi put upotrebljen u reviji „*Der Sturm*“. Danas ekspresionizmom zovemo modernu umjetnost koja deformacijom objekta na slici ili skulpturi teži za što intenzivnijim izrazom osjećaja. U tom smislu prvi veliki ekspresionist bio je slikar Vincent Van Gogh (1853-1890). Na njegovim slikama intenzivne boje i grčevit rukopis malih jednakih poteza stvaraju deformaciju prirodnih oblika i izražavaju uzbuđenje i nemir. U posljednjem desetljeću 19. stoljeća svoja najznačajnija djela slika norveški slikar Edvard Munch. Dugi i vijugavi potezi i intenzivne boje pojednostavnjuju likove i pejzaže na njegovim slikama izražavajući stravu i užas, potisnuti svijet straha i groze koji on otkriva pod prividom običnog građanskog života.⁹ Njemački ekspresionizam formirao se uglavnom pod utjecajem Van Gogha i Muncha demonstrirajući svoja djela u pokretu *Die Brücke*.

Gotovo svi pripadnici Pariške škole bili su ekspresionisti. Oskar Kokoschka nije pripadao nikakvoj školi, bio je pod utjecajem *Die Brücke* i slikao je u slobodnoj formi. Među skulptorima vodeća je ličnosti Ernst Barlach (1870-1938) – poznate su njegove drvene skulpture pojednostavljenih likova jako naglašene izražajnosti.¹⁰

Kod najpoznatije slike Edvarda Muncha „*Krik*“ (slika - Prilog 1.)¹¹, oblici su nastali paralelnim nizanjem linija. Linije se pružaju dijagonalno, horizontalno i vertikalno. Po karakteru su različite: valovite i ravne, tanje i deblje, dugačke, ali nestalne. Nejednako su raspoređene, mjestimično se zbijaju i prelaze u crnu plohu ili se razilaze, pa na tim mjestima podloga izviruje kao bijela ploha. Između toga su prijelazi koji postepeno vode od bijelog do crnog, odnosno od svijetlog do tamnog. Budući da su linije isprekidane, neujednačene i valovite, djeluju pokrenuto i nemirno, a iz njihova međusobnog odnosa proizlazi pokrenutost i uznemirenost čitave slike.¹²

Ekspresionizam se u slikarstvu primarno javlja u germanskim zemljama, Njemačkoj i Austriji, kao specifičan pravac, da bi se kasnije, u nekim blažim varijacijama, javio i u Francuskoj. Kao poseban umjetnički pokret, njemačko ekspresionističko slikarstvo ranih 1900-ih razvija reakciju na interne akademske

⁹ Ružić, Silvio: *Umjetnost – školski leksikon*, Panorama, Zagreb, 1965., str. 69.

¹⁰ Isto, str. 69-70.

¹¹ Vidi prilog 1., str. 89.

¹² Damjanov Jadranka: *Likovna umjetnost I. dio*, Školska knjiga, Zagreb, 1973., str. 6.

standarde prethodnog stoljeća. Odbija slikoviti naturalizam da bi pokazao izravnost emocionalne ekspresije karakterizirane debelim iskrivljenim formama i napadnim bojama. Iako nastaje oko 1905., izvori ekspresionizma mogu se pronaći u slikarstvu Vincenta van Gogha, koji je utjecao na francuske ekspresioniste, Paula Gauguina i Henrija de Toulouse-Lautreca.

Začetnikom ekspresionističkog slikarstva smatra se Edvard Munch, norveški slikar koji je u svojim djelima prvi počeo primjenjivati elemente ekspresionizma. Njegove slike „*Strah*“ i „*Krik*“ prvi su relevantni primjeri pesimistične ekspresije unutrašnjeg stanja koja će obilježiti ekspresionizam. „*Krik*“ u svojoj izvornoj, koloriranoj verziji nastaje već 1893., dakle, dvanaest godina prije utemeljenja prve ekspresionističke skupine, a *Strah* 1894. godine. Nadalje, 1895. izradio je crno-bijelu verziju *Krika* uz obrazloženje da jedino bezbojnost doista može iznijeti pravo značenje krika. Germanskom ekspresionističkom krugu pripadaju još i njemački slikari Max Beckmann i Paula Modersohn-Becker, kao i austrijski slikari Oskar Kokoschka i Egon Schiele, specifični po svom slikarskom izrazu. Kokoschkin stil vjerno je prikazao gusto namazane boje i debele slojeve istih, što je bila znakovita odlika ekspresionističkog slikarstva, uz određenu dozu mašte, dok je Schieleov stil prepun nakaradnih i deformiranih prikaza, načelno su to bili ekspresionistički portreti preko kojih autor izražava svoje ogorčenje.

Ekspresionistički pokret, karakterističan za srednjoeuropski kulturni krug i posebno za njemačku kulturu, u svom je razvojnom procesu prevrednovanja mimetičke forme od „divlje“ deformacije ikoničkih znakova do rafiniranih apstraktno – gestualnih tragova kao izraza „unutrašnje nužnosti“, od umjetnika pripadnika grupe „*Die Brücke*“ do umjetnika iz grupe „*Der blaue Reiter*“, bio duboko vezan za egzistencijalnu i duhovnu krizu vlastitog vremena obilježenog posljedicama ubrzane industrijalizacije, za traumu otuđenja i usamljenosti modernog čovjeka u gradu, za osjećaj krivnje, tjeskobu, depresiju i agoniju podvojenosti i neodlučnosti u kojoj svaki čin i svaka misao postaju poprištem opiranja ili prepuštanja. U tih je umjetnika izravni emocionalni izričaj o gubitku iluzija nicao na ruševinama normi i tradicije, na već pokolebanim idealima razuma, vjere u napredak i svemoć pozitivne znanosti, na

osjećajima bolne neizvjesnosti i strepnje. Iz današnje se vizure ekspresionisti prepoznaju kao prvi dijagnostičari nelagode modernog doba.¹³

Ekspresionizam kao „mogućnost unutrašnjeg pogleda“, osim što proizvodi eklekticism, donosi i spoznaju o „oku duha“ ili „duhovnom viđenju“, jer „*na unutrašnji poticaj uvijek se zbiva isto ono što se zbiva i na neki vanjski poticaj: mi, naime, vidimo*“ (Hermann Bahr), dakle, isto zbivanje spoznajnog načina viđenja kako na slici, tako i na filmu, u kazalištu.¹⁴

3. 1. PROLJETNI SALON

Mladi su se intelektualci okupljali u zagrebačkim kavanama predratnih i ratnih godina, gdje bi se družili, razgovarali o umjetnosti i razmjenjivali ideje. Slikara Milana Steinera smatrali su glavnim autoritetom u pitanjima suvremene umjetnosti. On bi dobavljao knjige iz europskih umjetničkih središta te raspravljao s mladim intelektualcima o Cézanneovoj umjetnosti, ekspresionizmu, kubizmu i Kandinskom. Pratio je berlinski časopis „*Der Sturm*“, pridonoseći naprednom intelektualnom ozračju i jačanju svijesti o pripadnosti europskom kulturnom prostoru. Na taj način, izvan institucija, dakle u kavanama, koje su svugdje u Europi bile važno mjesto uobličavanja naprednih umjetničkih stavova, zahvaljujući informiranim pojedincima i zainteresiranom uskom umjetničkom krugu, stvarale su pretpostavke za jači uzlet hrvatskog modernizma.¹⁵

Osnivanje *Proljeatnog salona*, izložbene manifestacije koja je na dvadeset i šest izložaba održanih između 1916. i 1928. godine, bila mjestom sabiranja i apsorpiranja raznolikih utjecaja onovremene europske umjetnosti, važan je događaj za hrvatsku umjetnost, ali i kulturni život uopće. Bila je to početna točka korpusa hrvatske međuratne umjetnosti. Izložbe *Proljeatnog salona* bile su i odraz odnosa umjetnosti i kapitalističkog društva, sve su bile prodajnog karaktera, a zahvaljujući tomu intenzivnije se razvija i tržište za djela suvremene umjetnosti. Široko zasnovana

¹³ Ramljak, Purgar, Mirela: *Ekspresionizam i hrvatska moderna umjetnost*, Kontura art magazin, Zagreb, 2008., str. 7.

¹⁴ Isto, str. 10.

¹⁵ Kolečnik, Ljiljana, Prelog, Petar: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 94.

platforma *Proljebnog salona*, otvorena različitim poetikama i idejama, bez čvrsto formuliranog umjetničkog programa, omogućavala je afirmaciju umjetnicima mlađe generacije i artikulaciju mnogih inovativnih tendencija. Upravo će ta mlađa generacija umjetnika posebno doći do izražaja i sudjelovanjem na izložbama *Proljebnog salona*.¹⁶

Prva izložba *Hrvatskog proljebnog salona* održana je u zagrebačkom Salonu Ullrich u ožujku 1916. godine. Predstavljena javnosti kao “izložba mlađih umjetnika, produkcija mlađih skladatelja i javna predavanja”, jasno je demonstrirala težnju za okupljanjem na širem kulturnom planu. Kao što su se mnoge umjetničke skupine i manifestacije rađale iz potrebe za novim i drugačijim sadržajima i umjetničkim pogledima, dakle u oporbi s već postojećim, ustaljenim i tradicionalnim razmišljanjima, tako je i *Hrvatski proljetni salon* nastao iz neslaganja, rascjepa i konflikta. Kako navodi Prelog, „*radilo se o nesporazumima oko organizacije i izgleda dobrotvorne izložbe u Osijeku – mlađi i stariji umjetnici nisu dijelili ista stajališta. Iako su se kao razlog neslaganja isticali ponajprije umjetnički razlozi, moguće je – posebice znamo li osjetljivu političku situaciju toga vremena u kojemu je raspad Austrougarske Monarhije bio neminovan – da su u pozadini rascjepa na “mlađe” i “starije” uz umjetničke stajali i različiti politički stavovi: jedni kao pobornici jugoslavenske ideje, a drugi kao pristalice očuvanja Monarhije*“.¹⁷

U prvom razdoblju *Proljebnoga salona* (1916. – 1919.), osviještena je nužnost napretka u umjetnosti, što je omogućilo snažan modernistički zamah nakon rata, potaknut i promjenom političke situacije. Hrvatska, naime, raspadom Austrougarske Monarhije ulazi u Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca (koja 1929. postaje Kraljevina Jugoslavija), što dovodi do intenziviranja suradnje s umjetnicima iz neposrednog susjedstva, ali i iz europskih kulturnih središta. To prvo, prijelazno razdoblje, koje je prethodilo poslijeratnoj jasnijoj artikulaciji avangardnih tendencija, posebno je zanimljivo. Tada se u djelima pojedinih umjetnika najavljuju nove ekspresionističke tendencije.

¹⁶ Isto, str. 94.

¹⁷ Isto, str. 95.

U hrvatskoj se povijesti umjetnosti upotrebljavao pojam “secesionističkog ekspresionizma”, kako bi se pobliže pokušala odrediti djela u kojima se prepleću secesijske karakteristike i ekspresionistička htijenja te naglasila važnost secesije kao jednog od više djelatnih čimbenika geneze hrvatskog ekspresionizma.

Na pojedinim slikama Zlatka Šulentića prepoznaju se deformativni elementi koji izravno upućuju na vezu s ranim austrijskim ekspresionizmom (Egon Schiele), dok će kod slikara Ljube Babića ekspresionističku vrijednost imati snažno kontrastiranje svjetlosnih masa i izrazita sceničnost. Mnogobrojni portreti Jerolima Miše iz toga vremena odlikuju se secesijskim linearizmom, ali i izrazitim interesom za karakterizaciju, kao i naznakama deformacija u službi psihološkog definiranja lika. Na taj način, nerijetko umnogome različit od autohtonih ekspresionističkih primjera, hrvatski su umjetnici reagirali i na tragičan trenutak ratnog vremena.¹⁸

Druga i najvažnija etapa *Proljetnog salona* (od 1919. do 1921.) obilježena je uključivanjem mlađe generacije te paralelizmom ekspresionizma i oslanjanja na Cézanneova slikarska načela.¹⁹ Na derivacije cezanneizma koje je u svojim djelima ostvarila nova generacija nositelja *Proljetnog salona* (slikari Milivoj Uzelac, Vilko Gecan, Marijan Trepše i Vladimir Varlaj), a koje su bile obilježene i s mnogo osobnoga, nekoliko je prostorno i vremenski različitih čimbenika utjecalo presudno. Ponajprije, veliko značenje imalo je slikarstvo Miroslava Kraljevića i njegova interpretacija cezanneizma, posebice vidljiva u djelima iz njegova pariškoga razdoblja koja se odlikuju srodnim koloritom (u krajolicima), cezanneističkim aranžmanom (u mrtvim prirodama), ali i pokušajima konstrukcije i promišljenog komponiranja na Cézanneov način. Upravo je promatranje Cézannea kroz prizmu Kraljevićevih ostvarenja umnogome izgradilo likovni identitet ove važne dionice *Proljetnog salona*. Drugi važan izvor cezanneizma za protagoniste *Proljetnog salona* bio je njihov studijski boravak u Pragu. Utjecaj Praga postao je također ključan za hrvatsko slikarstvo prvih poslijeratnih godina. Uzelac, Gecan, Trepše i Varlaj, poznati pod neformalnim imenom praške četvorice, u Pragu su prihvaćali cezanneističke poticaje, ali i odjeke ekspresionističkog ozračja. Usvajanje temelja Cézanneova načina vidljiv je osobito na krajolicima Milivoja Uzelca, ali i Vilka Gecana. Kratkotrajno fokusiranje

¹⁸ Isto, str. 96.

¹⁹ Isto, str. 99.

na Cézanneova iskustva bilo je presudno za razvitak pojedinih opusa, ali i općih razvojnih usmjerenja hrvatskoga slikarstva. Cézanneizam je shvaćen kao temelj s kojega su se razvijala raznolika stilska kretanja.²⁰ Vjerojatno je upravo specifično shvaćanje toga temelja spriječilo intenzivnije i dugotrajnije razvijanje ekspresionističkih tendencija u hrvatskoj umjetnosti. Ipak, o ekspresionizmu se tada često govorilo. Tako je Ljubomir Micić, pokretač Zenita, zastupao radikalna avangardna stajališta, pa u kontekstu ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti 1921. godine bilježi: *“Ekspresionizam danas je svuda. Svima na jeziku – na reči. Nikome u duši – u delu! Mi ga svuda tek tražimo i hoćemo da ga stvorimo.”* Činjenica je da “verbalna egzaltacija nije u jednakoj mjeri prisutna i u stvorenim djelima”, kao i da su “oznake stila samo djelomične, samo sporadične i gotovo u pravilu nepotpuno pokrivene pojmom ekspresionizma koji se odnosi na dobro poznate pojave njemačkog i srednjoevropskog slikarstva”. Prelog navodi da s obzirom na to da hrvatski kulturni prostor nije bio izravno i usko povezan s ishodištima ekspresionizma, a poznajući činjenicu da značenja ekspresionizma daleko nadilaze formalno-stilske oznake, moramo uzeti u obzir postojanje izmijenjenih i prilagođenih elemenata koji nisu preslikani uzori, a koje ipak valja smatrati ekspresionističkima. Naime, u korpusu nagnuća ekspresionizmu svjedoci smo oblikovanja osobnih izraza prožetih različitim utjecajima.²¹

Ekspresionizam je u hrvatskoj kulturnoj sredini bio percipiran drugačije nego na njegovim izvorištima, a nosio je i specifična značenja. Bez tekstova manifestnog karaktera sa zadatkom artikuliranja ekspresionističkih stavova, 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 teško postaviti čvršće granice jer su bile obilježene još uvijek duboko ukorijenjenim tradicionalizmom koji se ogledao i u ograničenim perceptivnim sposobnostima publike.²² Međutim, i u takvim su uvjetima nastala raznolika i slojevita ostvarenja temeljena na odjecima evolucije ekspresionizma u

²⁰ Isto, str. 100.

²¹ Isto, str. 102.

²² Isto, str. 107.

zapadnoeuropskom i srednjoeuropskom kulturnom krugu, koja za hrvatsku umjetnost, ali i cjelinu kompleksnog fenomena ekspresionizma, imaju neporecivu vrijednost.

Dakle, može se zaključiti da *Proljetni salon* nije imao čvrsto artikulirane umjetničke temelje, pa je stoga bio otvoren za različite poetike, bez ideologizacije. Razvojni se tijek hrvatskog slikarstva ne može doslovno uspoređivati s europskim, ali može se reći da se radi o tendencijama s nagnućem prema europskoj avangardi. Radi se dakle o umjetničkom djelovanju s jasnom sviješću o europskom umjetničkom kontekstu koje je između dva svjetska rata, u lokalnoj kulturnoj sredini razumijevano kao napredno.²³

3. 2. GRUPA ČETVORICE

Kod nas su se neposredno nakon Prvog svjetskog rata odrazile ekspresionističke tendencije u početnim fazama slikara u Zagrebu, kod Milivoja Uzelca, Marijana Trepšea, Vilka Gecana i Vladimira Varlaja. Oni 1919. godine dolaze iz Praga u Zagreb.

U djelu ovih mladih slikara kritika je još u vrijeme njihova pojavljivanja prepoznala nekoliko inovacijskih elemenata koji su na jasan način ukazivali na novi kurs koliko same manifestacije *Salona*, toliko i hrvatske umjetničke scene općenito. Novost „praške četvorice“, kako će se ovu grupu prijatelja početi sve češće nazivati, može se označiti njihovim priklanjanjem ekspresionizmu. Dakako, ekspresionizmu kako su ga oni shvaćali. Istodobno u njihovu se djelu na naglašen način osjećala nazočnost Miroslava Kraljevića, slikara koji je mlad umro 1913., a kojemu je upravo generacija formirana na izložbama *Proljetnog salona* dala mitski status. Aktualizirajući Kraljevića i polazeći od onoga gdje je on smrću zaustavljen, Uzelac, Trepše i Gecan će istodobno afirmirati i Cézanneovo načelo čistog slikanja, te razviti ekspresionističke impulse koji su se u kasnim Kraljevićevim djelima tek začinjali.

²³ Kolečnik, Ljiljana, Prelog, Petar: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 112.

Pojavom ovih slikara prve poratne godine može se govoriti o ekspresionizmu kao dominantnoj liniji tadašnje hrvatske umjetničke scene. Problem je, međutim, bio što ni Uzelac, ni Trepše niti Gecan, baš kao i drugi iz iste generacije (Zlatko Šulentić, Ljubo Babić, Marino Tartaglia) nisu ekspresionizmu prišli s onih strateških točaka koje su ovu umjetnost oko 1910. definirali njemački umjetnici grupe „*Die Brücke*“, oni dakle uz čije se djelo i počelo govoriti o ekspresionizmu. I trojica spomenutih, i niz drugih hrvatskih umjetnika koji su također gradili ekspresionističku platformu u korpusu nacionalnoga slikarstva oko 1920., usvajaju ekspresionizam iz sekundarnih izvora. Egon Schiele i bečki krug ekspresionista bili bi jedna komponenta, Prag druga. Međutim, utjecaj filma i filmske scenografije također su im bili važan poticaj, a riječ je o njemačkome ekspresionističkom filmu.

Kako se nisu neposredno upoznali s izvorima, a to znači slikarstvom grupe „*Die Brücke*“, pripadnici hrvatskog ekspresionizma ne usvajaju niti prepoznaju glavna načela koja su još i prije dolaska u Berlin artikulirali Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Otto Mueller, Max Pechstein i Emil Nolde. Kako navodi Zvonko Maković, oni ne vide u spontanosti crtanja i slikanja, u uporabi nereferentne boje, u razbijanju albertijanske perspektive glavna sredstva koja mijenjaju karakter slikarskoga jezika. Štoviše, prizor, čak anegdotalnost bit će im i dalje važni, a likove će i dalje smještati u prostore koji fingiraju dubinu, koji, ako i nisu konstruirani pravilima tradicionalne perspektive, rijetko da prihvaćaju plošnost kao temeljno načelo slike.

Deformacija lika i ukošena prostorna scena usvajaju se kod Uzelca, Gecana i Trepšea postupno, a te će osobine oni više usvajati s filmskoga platna, nego onoga slikarskoga.

U opusu Milivoja Uzelca pokušaji razvijanja osobnog ekspresionističkog načina tekli su paralelno s primjenjivanjem cezanneističkih pouka. Najvažniji su elementi njegovih ekspresionističkih nagruća angažirana i provokativna tematika, razrađivanje ambivalentnih poticaja urbane sredine, svjetlosni kontrasti u službi ekspresije, deformativne tendencije, nestabilna kompozicija i ustrajanje na ekspresivnoj atmosferi. Milivoj Uzelac već je u svojim dvadesetim godinama postao zanimljiv tadašnjem tržištu umjetnina. U njegovim se radovima mogu prepoznati gotovo svi

aspekti erotizma, od idiličnog do pornografskog, a ponekad čak i do perverznog i sadističkog. Ponajboljim u hrvatskom slikarstvu smatra se upravo njegov crtački opus, kroz koji je najsmionije i najprodornije od svih istraživao pitanje seksualnosti. Njegovo čitavo stvaralaštvo prožeto je erotizmom, a glavni pokretač njegovog likovnog djelovanja bila je strast prije svega prema ženama, ali i prema životu u cijelosti. Rušio je sve tabue građanskog društva i njegova su djela često izazivala skandalozne reakcije. Žene su mu cijeli život bile ključni pokretači likovnog stvaralaštva. On ženu slika izravno, vjerodostojno. Njegov doživljaj žene kreće se u širokom rasponu, od praznine i istrošenosti do tuge, srama i zamišljenosti. Svaki portret odraz je jednog emocionalnog stanja. Žensku ljepotu prikazuje u širokom rasponu varijacija, od senzualne i ljupke, pa sve do vulgarne i raskalašene.

I u djelima Vilka Gecana između 1919. i 1921. "uočavamo sezanovsko-kraljevićevsku liniju, i onu koja se nedvosmisleno poziva na ekspresionizam".²⁴ Upravo će se ekspresionističko usmjerenje moći jasno prepoznati u umjetnikovu crtačkom opusu. Godine 1914. na pojedinim se crtežima pojavljuje dojam iznimne dramatičnosti artikulirane slobodnim i uskovitlanim potezom. Ekspresivne mogućnosti linije, kao temelj Gecanova ekspresionizma, kao i snažno svjetlosno kontrastiranje, doći će do vrhunca u crtačkim ciklusima iz 1920. i 1921. godine.

I u svojem slikarskom opusu Gecan je nastojao progovoriti o ekspresionizmu. U tom je kontekstu ponajprije riječ o slici „*Cinik*“ (slika – Prilog 2.)²⁵ iz 1921., djelu koje ima posebno mjesto u umjetnikovu opusu, kao i u hrvatskom međuratnom slikarstvu. „*Cinik*“ je jedno od najznačajnijih djela hrvatskog ekspresionizma. I ovdje je ekspresionizam iskazan najjasnije na sadržajnoj razini, što je njegova temeljna značajka u hrvatskoj umjetnosti kraja drugog i početka trećeg desetljeća. Naime, ispred lika se na stolu nalazi časopis *Der Sturm*,²⁶ ključno glasilo njemačkog ekspresionizma. Taj lik, slikar u crvenom odijelu i s crnom leptir-kravatom koji sjedi za stolom zapravo je sam Gecan. Važan je osjećaj stiješnjenosti i nesigurnosti, no

²⁴ Kolečnik, Ljiljana, Prelog, Petar: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 102.

²⁵ Vidi prilog 2., str. 90.

²⁶ Kolečnik, Ljiljana, Prelog, Petar: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 104.

Gecana ne zanima toliko pokazivanje vlastitog lika koliko prikaz unutarnjih stanja duše. Kod Gecana je vrlo primjetno izražavanje užasa i krika. Na oblikovnoj je razini, pak, vidljivo nekoliko elemenata koji su u službi ekspresije: kompozicija je nestabilna, očišta su višestruka, a plohe koje omeđuju prostor izlomljene. Tako je ova slika primjer specifične ekspresionističke situacije koja svjedoči o načinima na koji su hrvatski umjetnici shvaćali ekspresionizam, a u vezi s time i o njihovim ograničenjima.²⁷

Ramljak Purgar navodi kako se Gecan „uzdigao s razine pukog reproduciranja viđene stvarnosti“, baveći se radije „karakterističnim izrazom“, registriravši na licu „cinika“, čovjeka koji je osvijestio pojam i značenje pojma ekspresionizam, „unutrašnje vibracije“. Pritom se, kako navodi, ne radi o plodu izravnih utjecaja filma i kazališta, koji su svojim konvencijama suvremeni Gecanovu napredovanju prema „*Ciniku*“, nego prije „o intenzivnom življenju duha vremena“.²⁸ Navodeći elemente suvremenog konteksta stvaranja povijesti te slike, smještajući kompleks stila ekspresionizma u europski kontekst, sporeći tek nacionalnu, a sugerirajući na europsku pripadnost, Maković, s druge strane, osvještava različitost mogućih ekspresionizama, koji variraju ovisno o prostoru u kojemu nastaju.

Kod Gecana je cilj ponajprije izravnije utjecati na psihu promatrača. Posebno slikom „*Cinik*“ cilj mu je izazvati nemir i anksioznost.

Umjetnik ne želi biti „jasan“, on ispisuje rukopis „brzih poteza“, koji rezultiraju „slučajnim usklađivanjem do prepoznatljivih dijelova prizora“. Mogući ekspresionistički uzori ne postoje: tek se spominju u tom kontekstu Kubin, Pechstein, Kokoschka i Meidner. Za razliku od njih, Gecan „prizor, slikovnost marginalizira i težište stavlja na tvarnost crteža, na liniju, mrlju, bjelinu papira, gustoću tuša itd. Usporedno s otkrivanjem ekspresionizma, Maković nalazi u Gecanovu opusu, iskaz, ili izraz samostalnom linijom, kojom gradi oblike i prostor. Učinivši najveći korak prema ekspresionizmu u crtežu „*Pobuna*“, izražavajući se „izrazito kaotičnim, ali nimalo proizvoljnim rukopisom“, Gecan je spojio vlastitu svijest o dovršenju djela s emocijom izražajnosti koju vezujemo uz „ekspresiju“, naime tako što mi kao

²⁷ Isto, str. 106.

²⁸ Isto, str. 41.

promatrači, kaže Maković, "prepoznamo svijest o budućem efektu svake pojedinačne linije i njezinoj ulozi u gradbi cjeline".²⁹

Umjetnik Vladimir Varlaj poznati je ponajprije kao pejzažist. Svoje je najplodnije likovne godine imao od sredine 20-ih do početka 40-ih godina 20. stoljeća. Tada su nastali mnogobrojni intimistički pejzaži Korčule, Dubrovnika, Visa, i još značajniji Kleka, Dobre i zagrebačke okolice.

Jedan je od osnivača umjetničke skupine *Grupe nezavisnih*, radio je akvarele, ulja i grafike, a bolest ga je rano prikovala za krevet te ga prerano otrgnula od slikanja i umjetničkog djelovanja.

Marijan Trepše od 1925. godine je scenograf HNK u Zagrebu, a osim slikarstvom, bavio se vitrajem i scenografijom. I u njegovu se djelu na naglašen način osjećala nazočnost Miroslava Kraljevića. Trepše nastoji afirmirati Cézanneovo načelo čistog slikanja, a erotika je kod njega puno suzdržanija. Usvaja ekspresionizam iz sekundarnih izvora Praga i Beča, a utjecaj njemačkog filma i scenografije važan su mu likovni poticaj.

Za Trepšea se može reći da je kao grafičar bio pod velikim utjecajem srednjoeuropskog ekspresionizma. To se može zaključiti po motivima kabarea, tučnjava, ubojstvima u krčmama, listova na kojima su akteri izduženi, a prostor samo grubo naznačen, slično kao na platnima Ernsta Ludwiga Kirchnera.

²⁹ Isto, str. 42.

4. EKSPRESIONIZAM U GLAZBENOJ UMJETNOSTI

U glazbenoj se umjetnosti ekspresionizam javlja u početku 20. stoljeća. U ranom razdoblju (1900-1907) težnja za naglašavanjem subjektivnih doživljaja dovodi do potpune slobode izraza. „Razrješuju se tonalni odnosi, usvaja se atematsko oblikovanje (glazba se razvija neprestano iz novih misli), napušta se simetrija, linije se zaoštravaju naglim skokovima iz visokih u duboke položaje, prevladava sklonost slobodnim ritmovima“.³⁰ U daljnjem razvoju (zreli ekspresionizam, 1907-1920) došlo je do pretjeranog subjektivizma. Razvojna sila proizlazi često iz boje zvuka, iz nekog određenog ritma ili akorda. Jaka je koncentracija na bitno, isključuju se svi suvišni ukrasi i ponavljanja, kontrasti su crno-bijeli, motivički razvoj isprekidan je elementima polifonije. Upotrebljavaju se intervali manji od polustupnja, poliritmika, ritmički elementi jazza i folklora, atonalnost je potpuno usvojena, imitiraju se prirodni zvukovi, a orkestar se pojednostavnjuje. Glazba dobiva značenje psihograma.

U kasnijoj fazi (od 1920), koja se temelji na dodekafoniji, subjektivizacija prelazi u objektivizaciju. Dotada ekstremno istaknute linije postaju mirne i široke, materijal se razrađuje racionalno, konstruktivistički. Upotrebljavaju se tradicionalni kontrapunktski oblici (kanon, passacaglia, imitacija). Glavni predstavnik glazbenog ekspresionizma bio je Arnold Schönberg, a uz njega Anton Webern i Alban Berg. Ekspresionistički stil javlja se i u djelima Igora Stravinskog u nekim razdobljima njegova stvaranja.³¹

³⁰ Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 2, D-Helio*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1967., str. 215.

³¹ Isto, str. 215.

5. EKSPRESIONIZAM U KNJIŽEVNOSTI

U književnosti, kao ni u slikarstvu ekspresionizam se ne obazire na formalnu tradiciju ni na svakodnevne programatske potrebe, nego pokušava doživljaje izraziti spontano i slobodno polazeći iznutra i ne nasljeđujući vanjsku realnost. Ekspresionizam je reakcija na racionalizam i naturalizam i često tendira prema ekstremnom individualizmu. Mada je kao pokret i u književnosti idejno i izražajno neujednačen, ipak općenito teži prema naglašavanju čovječnosti, uzvišenosti ljudskoga.³²

Za Prvoga svjetskog rata posebno ističe antimilitarizam, suprotstavljajući se duhu kasarne i nečovječnosti rata. U jednoj svojoj varijanti ekspresionizam je lirski, emotivna, moralna i misaona negacija stvarnosti na koju ekspresionisti reagiraju i oštrinom izraza. Želeći izraziti revolucionarna raspoloženja vremena koje karakteriziraju ratne grozote i poratne političke i socijalne borbe, oni se često u ime neke više idealne harmonije suprotstavljaju realnosti na apstraktan način boreći se za duhovno i moralno očišćenje ljudi. Za ekspresionizam je karakteristična leksička i stilski bujnost, patetika, povišen ton, dramatičnost te prenaplašavanje izraza. Ekspresionizam nasljeđuje od romantizma sklonost za fantastično i natprirodno.

Ključni pojam ekspresionista u književnosti bila je riječ „krik“ po Munchovoj slici, kako bi dočarali užase Prvog svjetskog rata. Osim individualizma i iznošenja unutarnje ekspresije, važne odlike ekspresionizma bile su izražena simbolika, dominantno korištenje boja i njihovo specifično značenje, racionalizacija i „sužavanje“ izraza.

U Njemačkoj se ekspresionisti okupljaju oko književnog časopisa „*Sturm*“ i „*Aktion*“, tražeći nove forme izražavanja. Oni se ograđuju od tradicije naglašavajući naročito iskrenost, umjetničku istinitost. Ključni predstavnici književnog ekspresionizma bili su Rainer Maria Rilke, Hermann Bahr, Georg Trakl, August Stramm i Gottfried Benn. Specifičan krug ekspresionista okupio se u Njemačkoj, a obilježili su ga posebno Trakl, Stramm, Bahr i Benn, koji je radio kao liječnik i tako

³² Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 2, D-Helio*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1967., str. 214.

dobio direktan uvid u strahote rata. Njegova pjesma „*Mrtvačnica*“ direktan je prikaz slika ratnog terora, deformiranih i unakaženih likova s kojima se Benn susretao kao liječnik, zbog čega i jest specifičan unutar opusa njemačkog ekspresionizma. Od književnih se vrsta najviše pisala drama i poezija. Poezija je uglavnom koristila grad kao osnovnu temu. Pjesme su uglavnom bile kratke te pisane slobodnim stihom i bez interpunkcije. Značajno je korištenje i apstraktnih slika i estetike ružnoće u pjesmama.

U hrvatskoj književnosti ekspresionizam se odlikuje primarno preko pjesničkog, a kasnije i dramskog opusa autora između 1914. i 1952. godine. Dominantna ličnost rane faze svakako je Antun Branko Šimić, koji je u svojoj jednoj, za života, objavljenoj zbirci, „*Preobraženja*“ prikazao unutarnju ekspresiju i vlastite emocije preko niza simbola i tema. Zbirka započinje pjesmom „*Moja preobraženja*“, koja služi kao svojevrsni manifest, a završava antologijskim pjesmama „*Opomena*“ i „*Budući*“.

U književnosti ekspresionizam predstavlja neujednačen pokret, kojeg u cjelini obilježava reakcija na postojeću stvarnost. Ističe se važnost unutarnjeg izraza spram naturalističkog oponašanja vanjskoga svijeta ili impresionističkoga prihvaćanja vanjskih dojmova. 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, patetičnost, dramatičnost te pre naglašavanje osjećajnosti i stanja poput očaja, bijede, straha, tjeskobe i sl.

Ekspresionizam napušta uobičajeni doživljaj stvarnosti, nastoji izraziti unutarnji svijet umjetnika kao pojedinca. Predstavlja otpor, pobuni mlađeg dijela umjetnika koji su se izričito borili protiv psihološke krize, moralne nepravde i loših utjecaja tadašnjeg vremena. Ekspresionizam je zapravo ništa drugo no stanje duha, atmosfere koja je u tom vremenu vladala u svijetu, iščekivanje u velikom strahu, odnosno tjeskobi. Umjetnost je predstavljala glasan krik, jasan poziv upomoć.

Osnovni cilj ekspresionizma je bio što je moguće više negirati objektivnu stvarnost utvrđivanjem europskog stila.

Ekspresionizam je zahvatio i teatar (scenografija, način glumačkog izražavanja, pokreti masa). U Njemačkoj je njegov glavni predstavnik bio Erwin Piscator, a u Rusiji Aleksandr Tairov, Vsevolod Mejerhold i Jevgenij Vahtangov. Scenski ekspresionizam dolazi do izražaja u pretjerano živoj gestikulaciji, imitiranju vanjske dinamike života, dovođenju na scenu većeg broja glumaca, u deklamatorskom tonu, naglašenoj patetici, traženju neobičnog, mističnog. Upotrebljavaju se raznoliki svjetlosni i akustični efekti, a iluzionističku opremu pozornice zamjenjuju fantastične dekoracije i filmske projekcije.³³

6. EKSPRESIONIZAM U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOJ POVIJESTI I KNJIŽEVNOJ KRITICI

Ekspresionizam je zakonito čedo futurizma, kako navodi Milanja, u stilskom sloju, i antiracionalističkih i antipozitivističkih mišljenja u idejnom i filozofskom sloju, te da je tomu korespondentna anti-mimetička ekspresionistička umjetnička orijentacija. Time Milanja pokriva pojam ekspresionizma i kao razdoblja i kao stila, i kao epohe i kao duha vremena, u njegovom, dakle, stilskom „partikularizmu“ i u njegovom svjetonazornom univerzalizmu.³⁴ Lakše ga je periodizacijski odrediti, naime, početna mu je 1914. godina, pri čemu nam čitav mali repertoar može poslužiti kao argument – od pojave *Hrvatske mlade lirike*, smrti Matoša, i prvih objavljenih Krležinih tekstova (*Legenda, Maskerata, Zaratustra i mladić*), početka rata, koji je za ekspresionizam fundamentalna društvenopovijesna činjenica i supstrat predmetnoga sloja, do pojave časopisa „*Vihor*“ Vladimira Čerine, koji već u naslovu nosi ekspresionističko ime, mada osim avangardnoga stava o prevrednovanju „svih vrijednosti“, u ime nekih novih ideologija, jugonacionalističkih, u biti nema ekspresionističke ambicije, pa sve

³³ Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 2, D-Helio*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1967., str. 214.

³⁴ Milanja, Cvjetko: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 9.

do kretanja u likovnoj umjetnosti, koja je iznimno važna zbog intermedijalne značajke paradigme.³⁵

Završnom godinom ekspresionizma Milanja smatra 1928., opet nizom činjenica, kako navodi, koje nemaju istu težinu kao početna 1914, zbog toga što se zadnje periodizacijske godine maksimalno „rastežu“, ali ipak dostatni, i u književnom i u izvanknjiževnom smislu, kao granica početka, da se može sasvim opravdano govoriti o 1928. kao završnoj godini razdoblja – od Krležinog osporavanja vlastite književne prakse u uvodnom čitanju *U agoniji* u Osijeku, do ubojstva Stjepana Radića i definitivna bankrota utopije o jedinstvu i bar minimumu demokratskoga ustroja onodobnog vladajućeg aparata, te, posljednjega *Hrvatskoga proljetnog salona*.

Iako na prvi pogled izgleda da je hrvatski ekspresionizam književno, stilski, paradigmatički i tipološki određen figurama društvenopovijesne scene, Milanja smatra, da izmjena književne paradigme posjeduje dosta unutarnjih, imanentnih čimbenika, da ju se lako i dostatno može opisati i odrediti isključivo iz horizonta vlastite prakse, a da joj društvena sociodinamika i njene akterske silnice mogu dobro doći pri detektiranju i katalogiziranju, uglavnom, motivskoga inventara i nekih tematskih opsesija. Ideje i ideologije, koje zacijelo imaju i svoju društvenu, povijesnu, nacionalnu referenciju, u ekspresionizmu imaju obrnut projektivan karakter, što znači da je umski „konstrukt“ ekspresionizma nastojao svoju ideju svijeta, zbilje, društva, neposredno projicirati u tu izvanjskost i tako popraviti, točnije stvoriti i ponuditi novu epistemološku paradigmu i njezin svjetovni temelj, novu „duševnu“ značajku i njezin novočovječki temelj, novu transpovijesnu uvjerljivost i njezinu filozofsku utemeljenost, jednostavno svjetotvornost, koja podrazumijeva i materijalnost i kulturalnost, ali i vitalističke energije. U tom smislu, ekspresionizam je posljednja velika univerzalistička ideja, koja je imala ambicije „pokriti“ sve partikularitete.³⁶

Ekspresionizam je, naime, generiralo opće društvenopovijesno stanje predratne, ratne i poratne Europe, specifično Njemačke i Austro-Ugarske. Riječ je o raspadu onakve slike Zapada, u etičkom, društvenom i tehnološkom smislu, kakvu je sliku konstituirala modernistička paradigma idejom napretka, progresa, umske i racionalne

³⁵ Isto, str. 10.

³⁶ Isto, str. 10.

uređenosti svijeta, a koja je bankrotirala Prvim svjetskim ratom, kako su mislili ekspresionisti i gotovo sva inteligencija.

Kako je književnost društveno-simbolički čin, ona ipak ima više sluha za ono „simbolično“ nego „društveno“, što znači da je intuicijom, a i imanentnom logikom, često „ispred“, pa nerijetko anticipira promjenu slike svijeta, te stoga i govorimo o velikim promotorima, kao npr. Nietzscheu, Kafki, Kamovu. Naime, od onog trenutka i u onoj mjeri u kojoj se književnost oslobađala pretjeranih, najčešće ideologijskih i prosvjetiteljskih, funkcionalizacija, ona je bila prepuštena samoj sebi, pa je sve više, vođena imanentnim razlozima, evoluirala u odnosu na sebe samu. U europskoj književnosti to je uočivo od Baudelairea, a u hrvatskoj od modernističkih stilova, u obje idejom estetičnosti i artističnosti. Utoliko je za hrvatsku književnost moderna značajnija nego u zapadnoeuropskim književnostima, jer je elaborirala novi predmetni sloj i koncentrirala se na književnu tehnologiju i nove stilove, i jer je, koliko je mogla, odbacila povijesnu arhemitologizaciju devetnaestoga stoljeća, i jer je krajnje radikalizirala kulturacijski i vitalistički tip umjetničkih praksi i života.³⁷ Milanja upozorava na tu činjenicu želeći istaknuti tezu da je ekspresionizam nastao, doduše, negirajući određenu ideju stvarnosti, što se prepoznaje i u odnosu lirskoga subjekta spram svijeta i izvanjskosti, ali također i ponajprije iz književnosti imanentnih strukturnih nastojanja. Tražeći i inaugurirajući novu umjetničku paradigmu, on je ujedno izrazio i svoju poziciju o tako korigiranoj slici svijeta, te ukazao na mogući izlaz iz takovrsnoga svijeta idejom Novoga Čovjeka.³⁸

Budući da je Hrvatska do 1918. unutar jedinstvene Austro-Ugarske države, dakle, unutar onoga kulturnoga i književnoga kruga u kojemu se rodio ekspresionizam, hrvatski bi ekspresionizam u strogom smislu riječi valjalo tumačiti kao neku od filijacija „državnoga“ ekspresionizma, što je djelomično i bio glede izravnih poticaja, prema Krklečevu svjedočenju i Šimićevim metamorfozama. To je tim značajnije što se hrvatski ekspresionizam počeo paradigmatički profilirati i kanonizirati, i u sferi teorijskoga i u sferi praktičnoga uma, prije 1918, posebice prije

³⁷ Milanja, Cvjetko: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 11.

³⁸ Isto, str. 11.

osnivanja SHS i bivše prve Jugoslavije: 1919, uz ranije Krležine, glavna je godina pjesničke produkcije, što znači da je do tada već bila napisana glavina korpusa.³⁹

U užem smislu ekspresionizam se odriče podražavanja vanjskih dojmova. Slika se definira kao organizam koji je komponiran logikom površine, a efektuira se u ritmičkim odnosima. Alogičnost se odnosila, uz to, još i na nepriznavanje gramatikalnoga jezičnog normiranja. Isticana je inherentna logika, najčešće temeljena na ritmu, što je implicirala ideju o autonomnosti umjetničkog djela.⁴⁰

Donat navodi kako su se uoči Prvog svjetskog rata simboli postojećeg svijeta počeli mijenjati preko noći i nekadašnji subjekti socijalne stabilnosti postali su objekti kritike onih koji su postojeće stanje osporavali kao vješto prikrivenu laž koju treba razgoliti.⁴¹ Naglašava kako je pjev trebao zamijeniti krik, poredak – nered, ustrojstvo – rasap, red – anarhija, ljepotu – istina, umjerenost – neumjerenost te da se paleta neumjerenosti različitih podrijetla, ciljeva i zahtjeva nezaustavljivo širila. Ističe da je logična posljedica bila ta da je samo nemoguće bilo zanimljivo kao podloga ne toliko mogućeg, koliko nužnog. Naglašava da su ambicije preko noći postale veće i agresivnije od pretpostavljenih mogućnosti te da je harmoniju zamijenilo napregnuće. Govori da je pometnja u redu stvari dovela do zbrke u jeziku te da se stvarno doimalo kao imaginarno i tako se primicalo mitskom. Rat je svakoga suočio s krikom i bijesom. Promjene su radikalne u zahtjevima stvaranja i u njihovoj percepciji.

Donat ističe da je rat bio prijelomna točka i lakmusov papir koji su upozoravali da je i na književnost pao novi teret i još veća odgovornost izbora. Naglašava da su favoriti bili *rasap* i *ništa*. Ravnodušnost koja je prethodila priznavanju poraza književnosti i čovjeka rodila je potrebu da se gubitak i poraz pretvore u temu dostojnu književnog istraživanja i davala snage nacionalnim koncepcijama književnosti od kojih je jedna, inače po mnogo čemu uska interesom i izrazom bila predočena kao da je nadnacionalna.⁴²

³⁹ Isto, str. 12.

⁴⁰ Isto, str. 64.

⁴¹ Donat, Branimir: *Put kroz noć: antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 457.

⁴² Isto, str. 458.

Donat nam ukazuje kako je većina onih koji tvore ekspresionističku jezgru hrvatskog moderniteta drugog desetljeća prošla kroz ratne rovove, vojne špitale, 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. Govori da je ideja napretka dovedena u pitanje. Ističe da njima rat nije bio samo pozornica sukoba krvavih društvenih činjenica nego povod i imperativ protiv svih oblika vlasti soldateske, povod prosvjedu protiv svakovrsnog militarizma i tek nazirućih pojava ideologijskog totalitarizma. To je razdoblje revolucije koja bi željela biti permanentnom, a ne anarhističkih svršenih činova. Iskustvo rovova i neprekidna suočavanja sa smrću više se nije moglo iskazati starim riječima, poznatim prisposodobama i neutralno osvjetljenim slikama. O ljutim ratnim ranama moglo se govoriti samo teškim riječima i slikati ih jedino tmastim bojama.⁴³

Među piscima i slikarima koje možemo smjestiti u ekspresionizam došlo je do promjene socijalnog podrijetla. Manje – više sve su to građanska djeca, sinovi malih činovnika: u hrvatskoj književnosti, gotovo niti jedan od onih koje možemo smjestiti u okvire naše ekspresionističke lirike nije posjedovao bilo kakvo iskustvo seoskog života. Njihova djetinjstva bila su povezana sa životom pokrajinskih gradića ili onog prizemnog Zagreba u kojem su pod istim krovom živjeli malograđani, sitni obrtnici i niži državni činovnici. Može se ustvrditi da su bili jedan siromašniji od drugoga. Prošli su kroz obiteljske konflikte i raskrstili s vjerom otaca, kao Antun Branko Šimić, napustili su pozive koji su jamčili ugledne karijere, kao Miroslav Krleža itd.⁴⁴

*„Ekspresionizam je u hrvatskoj književnosti zapravo prvi književni pravac koji ima svoje manifeste i pokazuje kako književnost koja želi biti iskazom duhovnog u umjetnosti (Kandinski) posjeduje jasnu namjeru da bude u prvom redu ono što je sama izabrala kao svoju ulogu i svoj vlastiti smisao“.*⁴⁵

Ivanišin navodi da u vezi sa specifikom hrvatskog književnog ekspresionizma mogla bi se istaći, tome sukladna, značajka ukupne hrvatske književnosti po kojoj se ona izdvaja iz srodnih južnoslavenskih, a i ostalih evropskih, odnosno svjetskih

⁴³ Isto, str. 459.

⁴⁴ Donat, Branimir: *Put kroz noć: antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 460.

⁴⁵ Citat preuzimamo od: Donat, Branimir: *Put kroz noć: antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 460.

literatura. U svim razdobljima novije hrvatske književnosti nisu se dospjeli formirati u njima dominantni stilovi, pa su, umjesto procesa formiranja, izrazitiji procesi razbijanja pojedinih stilova: *za hrvatsku je književnost karakterističan – ekspresionizmu imanentan – fenomen simultane ispremiješanosti različitih stilova*⁴⁶.

Kako navodi Nikola Ivanišin, na najširem književnohistorijskom planu ekspresionizam u hrvatskoj književnosti smjestio se između „*Metamorfoze*“ (preobraženja), pjesme Ante Kovačića iz godine 1878, koja bi mogla označavati ekspresionistički nagovještaj, i „*Preobraženja*“ (metamorfoza) pjesničke zbirke Antuna Branka Šimića iz godine 1920, koja zaista znači ekspresionistički rezultat. Na nešto užem planu, navodi Ivanišin, ekspresionizam bi se mogao „smjestiti“ između ekspresionistički relevantnog likovnog fenomena *bijelog velikog Budhe u crvenoj noći* iz Kranjčevićeve pjesme „*Lucida Intervalla*“ iz godine 1893. i sličnog fenomena *crne mačke u bijeloj sniježnoj vijavici* iz Cesarčeve pjesme „*Crna mačka u buri*“ iz godine 1919. U istom vremenskom rasponu moglo bi biti govora o ekspresionistički simptomatičnom „budizmu“ iz spomenute Kranjčevićeve pjesme i revolucionarnom internacionalizmu iz poznate Krležine pjesme „*Veliki petak*“.

Ovo periodizacijsko razgraničenje moglo bi se još uže fiksirati između *Psovke*, pjesničke zbirke Janka Polića Kamova ili *More*, poeme Antuna Gustava Matoša, objavljenih u razdoblju 1905-1907. i *Ratne lirike* Miroslava Krleže iz ratnog i neposredno poratnog doba od 1914. pa do 1919., naglašava Ivanišin.

Značajne tekovine ekspresionizma oživotvorene su u drugom desetljeću dvadesetog stoljeća pa ne bi bilo neispravno razgraničenje obilježiti početnom i zaključnom godinom toga desetljeća, ali najispravnije razgraničenje moglo bi biti omeđeno godinom publiciranja zbirke *Psovka*: 1905, i godinom smrti Ulderika Donadinija: 1923.

Najvažniji društveno-politički događaj što je bitno uvjetovao rasplamsavanje ekspresionizma bio je Prvi svjetski rat. Ivanišin upozorava da je ratnu zbilju Krleža označio troimeno: *biblija – kasarna – sifilis*. Austro-Ugarsku monarhiju, nadalje navodi Ivanišin, u čijim se okvirima uglavnom i dogodio ekspresionizam, Krleža je

⁴⁶ Citat preuzimamo od: Ivanišin, Nikola: *O hrvatskom književnom ekspresionizmu* u: Flaker, Aleksandar, Pranjić, Krunoslav: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978., str. 461.

predočio ovako: *Imperij Habzburga stoji u odsudnom boju na život i smrt i napeo je svu snagu da održi ravnotežu, i carske slave su pomrle, a život se nacerio groteskan kao što jesu oblici iznakaženi ludilom kriminalnim. Danas imperij nije više romantičan heroj stjegova, kopalja i mačeva, to je danas ubogi razbijač i provalnik odrpan i gladan, kome vire prebita rebra i cijede se krvave rane*⁴⁷. U navedenom tekstu posebno bi mogla biti zanimljiva ekspresionistička preobrazba na liniji od „carskih slava – romantičnih heroja“ pa do „odrpkih provalnika – prebitijeh rebara“, a na toj – takvoj preobrazbi poetička, potencijalno ekspresionistička simptomatika „grotesknog cerenja“, „kriminalnog ludila“, „iznakaženih oblika“. U atmosferi takvih preobrazbi živjeli su i djelovali glavni predstavnici ekspresionizma: M. Krleža, G. Krklec, A. Cesarec, A. B. Šimić, U. Donadini.⁴⁸

7. EUROPSKI OKVIR

U doba ekspresionizma odnos prema Europi je drukčiji nego u prethodnim razdobljima. U devetnaestom stoljeću bilo je aktualno konstantno zakašnjenje za Europom, na smjeni stoljeća u doba moderne dominirala je želja da se ona „dostigne“, u drugom desetljeću dvadesetog stoljeća – išlo se s ondašnjom književnoumjetničkom Europom ukorak, negdje malo kasneći, a gdje – kao u slučaju Silvija Strahimira Kranjčevića i Janka Polića Kamova – i prethodeći. Flaker ističe kako su razlozi takvom dostizanju Europe mnogostruki. Tu je u prvom redu već istaknuti kvalitetno novi realitet te dijalektika Prvog svjetskog rata koja je milijune mladih ljudi širom ondašnje Europe, među njima i potencijalne umjetnike, stavila u slične životne uvjete, nukajući ih na slična stvaralačka reagiranja, nudeći im slične motive, sugerirajući srazmjerno darovitosti i slične rezultate. Prvi svjetski rat bitno je predodredio rađanje novog književnoumjetničkog senzibiliteta, naviranje odgovarajućih općeprihvaćenih pjesničkih motiva: propasti, sudnjeg dana, straha,

⁴⁷ Citat preuzimamo od: Ivanišin, Nikola: *O hrvatskom književnom ekspresionizmu* u: Flaker, Aleksandar, Pranjić, Krunoslav: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978., str. 462.

⁴⁸ Isto, str. 462.

tjeskobe, jeze, vriska, apsurd; ne života nego smrti, ne ljubavi nego ljubomore, ne zdravlja nego bolesti, ne „morala“ nego „nemorala“.⁴⁹

Europski okvir hrvatskog ekspresionizma u prvom je redu južnoslavenski, i to južnoslavenski u okviru Austrougarske monarhije u kojoj je boravilo daleko najviše južnih Slavena, pa onda u odnosu na ondašnju kraljevinu Srbiju, pa tek nakon toga s obzirom na prilike u državi SHS poslije 1918. Važan južnoslavenski, u ekspresionističkom smislu integrirajući faktor – bio je njemački jezik, glavni jezik Monarhije, ali i glavni jezik europskog ekspresionizma. Taj su jezik poznavali ondašnji mladi „austrijski“ Jugoslaveni, pa premda su bili antiaustrijski borci, mogli su uz pomoć njemačkog u ondašnjim germanskim kulturnim središtima upoznati nova ekspresionistička stremljenja, a u Trstu, Ljubljani, Novom Sadu ili Zagrebu mogli su i kupiti najnovije, njemačkim jezikom pisane, ekspresionističke publikacije.⁵⁰

Veze hrvatskog ekspresionizma s Europom upućivale su na njemačko jezično područje. Takve veze obilježavao je posvemašnji nesrazmjer kvantiteta. Hrvatski književni centar u ono doba bio je jedan, i to Zagreb, dok je na njemačkom jezičnom području postojao niz takvih centara. Nekolikim zagrebačkim kavanama, književnim središtima, moglo se „suprotstaviti“ mnogo više njemačko-austrijsko-švicarskih kavana koje su bile značajnija književna središta. 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 bili na raspolaganju i moćni nakladnici.

Hrvatski su ekspresionisti pokrenuli samo nekoliko ekspresionističkih časopisa; sami su pokretali i uređivali svoje časopise: Donadini („*Kokoč*“), A. B. Šimić („*Vijavica*“, „*Juriš*“), Cesarec – Krleža („*Plamen*“). Iz njemačkog literarnog-likovnog-političkog ekspresionizma izrastao je tip idealnog urednika-organizatora: Herwarth Walden, Franz Pfemfert, nadalje je izrastao tip uredničkih tandema – bračnih parova: Herwarth i Nell Walden, Franz i Aleksandra Pfemfert.

⁴⁹ Flaker, Aleksandar, Pranjic, Krunoslav: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978., str. 486.

⁵⁰ Isto, str. 487.

Nanizani kvantitetni nesrazmjer odrazio se i u književnim djelima, posebno u pjesmama. Ekspresionistički motivi što su obilježili hrvatske pjesnike: krik, propast, grad, bludnice itd. u većoj su mjeri obilježili njemačke pjesnike. Motiv rata npr. nadahnuo je brojne njemačke pjesnike, od Hrvata izrazitije samo Krležu čijoj *Ratnoj lirici* možemo suprotstaviti „ratne lirike“: Stramma, Benna, Heynickea, Leonharda itd.

Likovnost pjesničkog izraza, obojeni jezik te pjesničko slikarski tandemi: Krleža - Babić; A. B. Šimić – Šumanović; Donadini – Uzelac, upravo su minijturni prema sličnim njemačkim fenomenima. Valja upozoriti na stvaralačku pjesničko - likovnu uzajamnost Lasker-Schuler – Marc, te na „likovne“ mogućnosti njemačkih pjesnika u odnosu na likovne grupe: *Die Brücke*, *Der blaue Reiter*, *Die Neue Sachlichkeit*, te u odnosu na likovno stvaralaštvo u časopisu „*Der Sturm*“, likovno - komercijalne poslove pod firmom *Der Sturm*. Simultana ispremiješanost književnog izraza te različita kompozicijska i versifikacijska eksperimentiranja, proučavanje i teoretiziranje o tome kod Nijemaca je bilo i brojnije i sistematičnije, manifestiravši se u nizu članaka, eseja, knjiga pa i novih teorija o novoj umjetnosti.

I u književnim djelima ondašnjih hrvatskih i njemačkih ekspresionista postojale su srodnosti. Obostrana likovnost pjesničkog izraza, npr. obojeni jezik: „crni“ kod Kamova, „plavi“ Šimićev, „crveni“ Krležin kvalitetno je srodan crno – plavo - crvenom obojenom jeziku brojnih njemačkih pjesnika. I pri raspravljanju o zagonetnom fenomenu nove literature srodnost je očita bez obzira što je A. B. Šimić spontano osjetio, a niz njemačkih teoretičara u nizu rasprava sustavno obrazlagali da je poezija umjetnost riječima, odnosno umjetnost riječi. Srodna je i obostrana 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.⁵¹

Kada su godine 1918. Šimić, Miličević i Krklec pokretali zagrebački časopis „*Juriš*“, bili su u pismenoj vezi s Waldenom, urednikom berlinskog „*Sturma*“. Šimić je bio vezan s njemačkim ekspresionizmom, pisao o njemu, njegovim pjesnicima, među kojima je najviše volio: Heyma i Trakla.

⁵¹ Isto, str. 491.

Hrvatski književni ekspresionizam u europskim relacijama bio je obilježen i onim što je bitnije obilježavalo sam europski (njemački) ekspresionizam. To je mogla biti Biblija, pa Dostojevski, Nietzsche, Strindberg, katkad i Shakespeare. Oživljujući biblijske motive, hrvatski su ekspresionisti pokazali da nisu mistikom paralizirani vjernici, nego stvaralački nadahnuti sanjari - heretici.⁵²

8. TEORETIČAR EKSPRESIONISTIČKE KNJIŽEVNOSTI; PAUL HATVANI

Paul Hatvani jedan od prvih teoretičara ekspresionističke književnosti u „*Eseju o ekspresionizmu*“ pisao je da je ekspresionizam revolucija. Govori da je ekspresionizam otkrio naše 'ja' te da je ova spoznaja već po sebi opredjeljenje za revoluciju ukoliko se pod njom podrazumijeva bezmjerna ali opravdana dominacija nekog dijela nad cjelinom. Poslije ovog okretanja umjetnosti svom unutrašnjem 'ja' ona više nema nikakvih preduvjeta. Tako ona postaje elementarna.⁵³

Hatvani ističe da je ekspresionizam ponajprije revolucija u smjeru elementarnog i da je put do elementarnog apstrakcija. Navodi da najdosljednija apstrakcija dovodi do elemenata i da ništa nije čistije, moralnije, etičnije no prikazivanje elementarnog. Ističe da element ne zna za kompromis, da on postoji za sebe, u sebi, iz sebe: on jest.

„Jedino element djeluje samim postojanjem, tako se, na primjer, ostvaruje u ideji ženstvenosti. Čovjek stvara – žena jeste; čovjek se dokazuje svijetu svojom sviješću – ženu dokazuje svijet. Na taj način element dobiva duhovni refleks od žene, a ekspresionizam čulnu relaciju prema spolu. Pošto umjetnik živi u vječitoj suprotnosti sa materijom ova ženska materija ekspresionističkog umjetnika postaje praizvor njegove povećane muškosti.“⁵⁴

⁵² Ivanišin, Nikola: *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990., str. 18.

⁵³ Donat, Branimir: *O Miroslavu Krležu još i opet*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2002., str. 143.

⁵⁴ Paul Hatvani: *Esej o ekspresionizmu*, preuzimamo od: Donat, Branimir: *Put kroz noć – antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 461.

Donat ističe kako bi bilo posve neumjesno, na temelju ovog zaključiti da je ekspresionizam umjetnost čiste ćulnosti.

Donat ističe, Hatvani izmiče stamputici i nastavlja (1917.): „*Ekspresionizam nas primorava odreći se svih preduvjeta našeg dosadašnjeg svijeta postojanja. Neka se gledatelj uživi u sliku, čitatelj u misao, kazališni posjetitelj u zbivanje. A da sada ne bismo remetili organsko jedinstvo slike, misli i radnje, potrebno je one relativnosti u gledanju do koje je također stalo fizičaru, (autor je aludirao na Einsteina i njegovu Teoriju relativiteta). Nema se ništa raditi doli napustiti svoje stanovište: 'psihocentrička orijentacija' razmišljanja i osjećanja zabranjuje imati stanovišta. Na taj se način sve vraća onamo odakle se jednom stiglo: u svijet.*“⁵⁵

U nizanju „datosti“, kako navodi Donat, koje na neki način uvjetuju ekspresionizam Hatvani posebice ističe ulogu apriornosti svijesti. „*Umjetnik kaže: ja sam svijest, svijet je moj izraz. Umjetnost, dakle posreduje između svijesti i svijeta ili ako se drukčije želi reći, ona nastaje u nastajanju svijesti. U tome je velik obrat ekspresionizma: umjetničko djelo ima kao preduvjet svijest a kao posljedicu svijet; ono je dakle, u mnogo većoj mjeri stvaralačko nego što je mogla biti impresionistička umjetnina. Tamo je umjetničko djelo unosilo svijet u svijest. Ekspresionizam čini svijet svjesnim. On apercipira svemir i uvodi ga u carstvo duha.*“⁵⁶

⁵⁵ Paul Hatvani: *Esej o ekspresionizmu*, preuzimamo od: Donat, Branimir: *Put kroz noć – antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 461.

⁵⁶ Isto, str. 461.

9. POETIKA EKSPRESIONIZMA

Poetika je ekspresionizma, gledana u cjelini, ekstremno udaljena od poetološkog shvaćanja prema kojemu je književni tekst neka vrsta „zrcala“, dakle odraz zbilje, pa stoga i obvezan poštovati strukture i značajke iskustvene zbilje. Ekspresionisti tu obvezu načelno negiraju. Vrlo intenzivna osjetilnost mnogih tekstova, napose vizualna, temelji se na principu potpune jezične autonomije. Kreativnost koju omogućuje jezik oslobođen mimetičke funkcije ekspresionisti su razvili u široku rasponu. Pjesništvo nema ništa zajedničko s opisivanjem.

Ta teorija svjesno produbljuje jaz između iskustvene i umjetničke stvarnosti, ona estetske kriterije izvodi iz opreke između „ekspresije“ i „deskripcije“, ne obazirući se mnogo na činjenicu da umjetnost nikada nije bila niti je mogla biti puka deskripcija. Težeći prema krajnosti, neki su autori antimimetički program proveli tako dosljedno da su posve odbacili komunikativni jezik i tekst konstituirali kao asemantičku zvukovnu tvorevinu. Tu je podrijetlo „apstraktne“ ili, prema drugom nazivlju, „konkretne“ poezije.

Većina je ekspresionista, ipak, postupila manje radikalno. Ima djela iz onoga razdoblja u kojima ne nalazimo ni maštovite sublimacije ni napuštanja jezične osnove, a ipak su glasni vjesnici novih težnji. Antigradanski afekt uočava se u izboru građe, u izazovu upućenom konvencionalnim estetskim mjerilima, koja su ekspresionisti prezirali smatrajući ih poštapalicama ideologije i ukrasnim ornamentima lažnog morala.

„Ekspresivnost“ je za neke mlade pisce bila istovjetna s prodorom u „život“ bez ikakva obzira na ustaljene estetičke predodžbe. Odbacujući svaki kanon, ti su autori snagu izraza mjerili „estetikom ružnoće“: dah života i poetičnost nalazili su u čađavim predgrađima industrijskih gradova, na ulicama metropola, u bolnicama, u skloništima bijednika, svagdje gdje se gomilaju kontrasti suvremene civilizacije. Patetički zanos ekspresionista za sve što nosi biljeg ljudskih patnji ne zna za granice pa ni za tabuirana područja u vokabularu. Sve što se dotad smatralo ružnim, nedoličnim, gnusnim, to u prosvjedu nove poezije stječe umjetnički dignitet, dio je krika za neposrednošću. Dok je u jeku znanstveno zamišljene književnosti pogled iza fasada

društvenog života služio osvjedočenju teza o biološkoj i socijalnoj determinaciji, u ekspresionističkoj viziji života sablažnjivi su prizori truleži, nasilja i smrti egzistencijalni dio zbilje. Doživljavati ih znači za ekspresioniste oteti se društveno normiranoj ravnodušnosti, doživljavati stvarnost dublje i potpunije.⁵⁷

Nastojeći dočarati životni totalitet, ekspresionisti su, u tome srodni s talijanskim i ruskim futuristima, simbolički izbor iz toga totaliteta zamijenili kaotičnim mnoštvom dojmova i podataka koji sugeriraju alogički komplet zbivanja, neizmjernost u slučajnoj istodobnosti (simultanosti) životnih situacija, ističe Žmegač. Nadalje govori da je „simultanizam“ programski pojam onoga vremena te da se u toj komponenti očituje urbanost ekspresionizma, umjetnosti nezamislive bez iskustava i čežnji velegradskog čovjeka.⁵⁸ Era telefona, aviona, automobila i filma, poručivali su ekspresionisti, mijenja naše predodžbe o vremenu i prostoru te drukčije usmjerava naš duh i naša osjetila. Simultanost je u nekih autora izraz sveobuhvatne simpatije za sve što je živo, izraz stava koji na taj način podvrgava kritici tradicionalne nazore o hijerarhiji moralnih i estetskih vrednota, u drugih pisaca taj postupak vodi groteski i „crnom humoru“; gomilanje dojmova, dakle, predočava bezumlje svijeta u kojemu se mogućnosti uništavanja života izrađuju sustavno i bezobzirno. Svim tim tendencijama odgovara pjesnički jezik shvaćen kao medij slobode, protesta, neobuzdane emocionalnosti. „Alogičke bombe miniraju tradicionalnu akademsku sintaksu, građansku jezičnu arhitekturu: ritam, melodija, metaforika zahvaćene su gibanjem“, pisao je Johannes R. Becher unoseći i u teoriju ekspresionistički stil.⁵⁹

Ekspresionizam želi prekinuti konvencionalne spone, osloboditi čovjekovu osjećajnost svake nametnute stege, prikazati elementarne životne manifestacije, uzdići se iznad svakodnevnosti: *ekspresionizam traži ekstazu*.⁶⁰

⁵⁷ Žmegač, Viktor, Škreb, Zdenko, Sekulić, Ljerka: *Povijest njemačke književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2003., str. 279.

⁵⁸ Isto, str. 279.

⁵⁹ Isto, str. 280.

⁶⁰ Isto, str. 280., „Ekstaza je nazivnik koji u ekspresionizmu povezuje stvaralačke komponente. *Lirika u osjećajnom intenzitetu očituje magičan zanos*“ prema: Žmegač, Viktor

Poetika je kod Šimića uočljiva u pjesmama „*Pjesnici*“ i „*Moja preobraženja*“.

„*Pjesnici su čuđenje u svijetu*“

Pjesnici su vječno treptanje u svijetu“

(*Pjesnici*)

„*Ja pjevam sebe, kad iz crne bezdane i mučne noći“*

(*Moja preobraženja*)

10. EKSPRESIONIZAM I SVJEDOČANSTVO

U tekstu „*Ekspressionizam i svjedočanstvo*“ koji nije nikada zapravo i napisan u obliku u kakvom je tiskan u *Sabranim djelima* nego ga je od raznih ulomaka iz pjesnikove ostavštine „kolažirao“ brat mu Stanislav, razmatranje o ekspresionizmu očito je napisano onda kada je pjesnik već prebolio mladenačku inkubaciju *izmima*. Ideja o *vrisku* bliska je dadaizmu o kojem također postoji Šimićev zapis. Također i ovaj je složen na spomenuti način ali pokazuje da je naš pjesnik izvrsno upućen u zbivanja u *dada* krugovima Züricha, Berlina i Pariza te pokušava dati odgovor. Može se reći da je pitanje bilo postavljeno kako treba pa je i odgovor bio vrlo kompetentan: „*Što ovi mladi ljudi imaju zajedničko među sobom*“? Sigurno mržnju na poživotinjenje ljudi, na brutalnost kojoj su bili izmakli. Dakle, mržnja na sve, od cara ili predsjednika republike do stražara. Ukratko: građanina.⁶¹

⁶¹ Donat, Branimir: *Put kroz noć – antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 473.

*„U ono vrijeme u koje smo i mi ovdje bili zatvoreni, bez nade da ćemo iz njega izaći; u ono vrijeme kad su nas zvali na preglede, mjerili nam, još djeci, dužinu, pipali nas i ustavljali nas ili otpuštali do drugoga puta – napokon, nije li danas to isto? Uostalom, čovjek je životinja koja zaboravlja“.*⁶²

To je dakle ona generacija koja je stajala prema kubistima, futuristima, ekspresionistima, kao sin prema ocu. Sin je bio naravno sin svojega oca, ali je htio da s ocem nema ništa, prezirao ga, ismijavao, grdio. I kad je sebi našao novo ime, povjerovao je da s ocem više nema ništa.

Obrazlažući autobiografski svoj slučaj, A. B. Šimić je zapisao: *„Predkraj 1916. počeo sam se upoznavati s pokretom takozvanog ekspresionizma iz Sturma (za koji sam najprije saznao od pokojnog slikara Steinera) i prestao sam naglo gledati u Matošu svoj ugled. Uzalud bi htio danas – pa i uz najbolje pamćenje opisati taj prijelaz, zapravo taj prekid; jer upoznavanje s ekspresionizmom izazvalo je u meni najprije negaciju, negaciju svega onoga što sam do tada mislio o umjetnosti, smatrao dobrim u umjetnosti“.*⁶³ *„U Sturmju je izlagana teorija o umjetnosti za mene onda vrlo uvjerljiva, vrlo logična, koja je negirala svu dotadanju umjetnost, pogotovo onu najbližu, tzv. impresionizam – i navještavala novu, za koju su bila tri imena: futurizam, kubizam, ekspresionizam; tri imena, koja su mogla opet ući pod jedno: pojam apstraktne umjetnosti. Umjetnost nije prosta imitacija prirode nego ekspresija unutrašnjeg doživljaja, bila je glavna formula te Sturmmove teorije. I doista, meni se ništa nije činilo istinitije nego ta rečenica. Da slikar koji stane pred kakav pejzaž ili pred kakav prizor pa ga mehanički, s pomoću tehničkih sredstava naučenih u školi, preslika na platno, nije pravi stvarač – to me je posve zadovoljavalo, vjerovao sam teoriji, vjerovao sam riječima“.*⁶⁴

⁶² Šimićev zapis preuzimamo od: Donat, Branimir: *Put kroz noć – antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 473.

⁶³ Isto, str. 474.

⁶⁴ Isto, str. 474.

11. UTJECAJ NJEMAČKIH PUBLIKACIJA NA HRVATSKE

Antun Branko Šimić nedvojbeno je najbliži, kako dijelom svojih programatskih stavova tako i svojim oblicima, njemačkome ekspresionizmu kao jednom od temeljnih pravaca europske avangarde. Šimić je urednik časopisa koje je, bez sumnje, uređivao prema njemačkim predlošcima („*Vijavica*“ 1917-1918; „*Juriš*“ 1919), ali je on ujedno i dobar poznavalac tadašnjih tokova francuskog pjesništva, pa ćemo u njegovu pjesništvu naći mnoge srodnosti s Apolinaireovim pjesničkim zasadama.

U svojim je programatskim člancima Šimić jednakim glasom sa zastupnicima drugih struja europske avangarde isticao načelo brisanja granice između estetskoga i neestetskoga, ističući kako se umjetnost „*otkriva u ekspresivnosti, ne u ljepoti*“ i kako „*umjetnici u stvaranju ne čine razliku između lijepih i ružnih stvari*“, pozivao se na Whitmana i Verhaerena, ali je ujedno nosio u sebi izrazitu svijest, također snažno izraženu u vrijeme raznolikosti „izama“, o potrebi nacionalne i osobne posebnosti pjesništva, izričući zapravo još jedan od temeljnih stavova avangardne poetike: „A biti, to će reći biti *različan* od drugih.“⁶⁵

Šimićeva „različitost“ još uvijek nije dovoljno naglašena ni protumačena. Mogli bismo je otkriti, između ostaloga, i u tome što je u svojem pjesništvu znao ukidati ili prevladavati inače tako česte deklarativne izričaje i hiperboličnost u postupku, zatvarajući zapravo u svoje sažete i vrlo pažljivo grafički oblikovane strukture mnoge motive europske avangardne poezije.

Kao primjer može se uzeti Šimićeva pjesma „*Teški zrak*“. Iz gotovo proznoga, ali vrlo sažetoga izričaja o jednoj posve običnoj situaciji („*U sobu uđe moja majka /sjedne/ i gleda u me nijemim pogledom/ /Ja puštam knjigu, izlazim iz kuće*“) Šimić odjednom prelazi u ekspresivnu sliku, vizualnu ekspresiju „plakatskih“ boja da bi tek zatim nastavio opet „proznom“ rečenicom, ali sada na višoj razini emocije, s posve lakonski izrečenim – *krikom*:

⁶⁵ Citat preuzimamo od: Donat, Branimir: *Put kroz noć – antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 501.

„Na rubu polja između crnih stabla

Crveno mrtvo obješeno sunce

Ja stanem nasred ceste

I kriknem

Iz svih snaga“

(A. B. Šimić, *Pjesme i proza, PSHK 99, Zagreb 1963, str. 88.*)

Usporedimo li ovaj Šimićev „krik“ s uporno ponavljanim krikovima *mnoštva* u pjesmi Kurta Heynickea „*Das Bild*“ ili s hiperboliziranim lirskim subjektom u pjesništvu Majakovskoga, pa i većinom Krležinih pjesama njegove prve faze, Šimićev je „ekspresionistički“ krik izražen lakonski u stegnutoj i sažetoj strukturi, pa je već izrečena usporedba s poznatim Munchovim drvorezom u Šimićevu slučaju zaista legitimna,“ a Kaštelanove primjedbe o tome kako Šimić „nije rješavao ustrojstvo svemira nego tehniku pjesme“ i, posebno, njegovo mišljenje kako Šimićeva „gnomska kratkoća, asonance i aliteracije imaju osnovu u prapodlozi narodnoga govora i izražavanja“, načinju temeljna pitanja poetike ovog avangardista sažetih i lakonskih struktura.⁶⁶

Pjesma „*Teški zrak*“ dolično reprezentira glavne tendencije Šimićeve poetike, kao što su aktualnost zbivanja, prepoznatljivost lirskog subjekta i dinamizam uspostavljenih odnosa. S obzirom na aktualnost, tu je određenje vremena (*dan*) i prezentsko odvijanje zbivanja. Lik koji pušta knjigu evidentna je inkarnacija autora, a spomen majke ulančuje pjesmu u širi kontekst. Dinamičnost je uspostavljena znalačkim kontrastiranjem paralelizama (ulazak majke, izlazak sina; njezino sjedenje, njegovo puštanje knjige; soba na početku, polje na kraju).

U pjesmi je još značajniji sukob nijemosti pogleda i radikalne rječitosti krika, a u evokaciji atmosfere bitna je polarizacija crnih stabala i crvenoga sunca. Kad tomu najizrazitijem kolorističkom binomu pridodamo sugestiju krika, pjesma se može

⁶⁶ Isto, str. 502.

povezati s glasovitom Munchovom slikom. Sam naslov Teški zrak ima oksimoronsku valenciju povezivanja teškoće s lakim, upravo radi obremenjivanja elementa koji je bitno životvoran (zrak). Sintagma teški zrak podrazumijeva gušenje, zagušljivost, sve premise da se poželi moć preobrazbe.⁶⁷

Ekspresionizam preko Krleže i Šimića ima veliki utjecaj na hrvatsku poeziju, ako promatramo historijski. Danas u hrvatskoj poeziji možemo konstatirati široku uporabu mnogih ekspresionističkih elemenata. Šimić dugo vremena važe ne samo kao nenadmašivi uzor, nego kao učitelj pjesničkog postupka, poetike i teorije, pa čak i kao izvor obavještavanja o europskim kretanjima. Pomanjkanje aktualnije veze i s našom tradicijom i s Europom bio je rezultat i slabe obaviještenosti, nedostatka knjiga i obrazovanja. Poznanstvo s njemačkim ekspresionizmom poratna je generacija sklopila preko Krleže i Šimića.

Uvidjevši složenost umjetničkih zbivanja epohe, može se doći do zaključka da je ekspresionizam naziv za različite, dijelom vrlo raznorodne tendencije, pa stoga sud ili čak definicija nisu mogući ni s tematskog i ideološkog ni sa stilističkoga gledišta. Raspon tog pojma obuhvaća patetično pjesništvo „svečovječanskih“ zanosa i modernu dramatiku misterija tako i estetski konstruktivizam nesklon idealističkom patosu. S tim je povezana i okolnost da se odnos prema književnoj tradiciji nipošto ne može jednoznačno odrediti, u smislu radikalnog prekida s tradicijom.

Aleksandar Flaker govori da „literarna revolucija“ drugog desetljeća 20. stoljeća nije izbila tako iznenadno i neočekivano kao što se to čini kritičaru koji polazi isključivo od publicističkih odjeka neke aktualne, kadšto samo pomodne pojave, a nije bila ni tako rušilačka kao što nam žele sugerirati razni neobuzdani manifesti onih godina. Riječ o „estetskoj revoluciji“ može imati samo uvjetno značenje. Ako je uopće moguće naći obuhvatnu karakteristiku ekspresionističkog pokreta, treba je tražiti u društvenoj funkciji, u opoziciji ekspresionista svih boja i uvjerenja prema suvremenom građanskom svijetu. Svijet očeva, prema riječima mlade generacije u eri Wilhelma II, na svakom je koraku izazivao protest, odbojnost prema podaničkoj ideologiji išla je ukorak s revoltom što ga je potakao Nietzsche, revoltom protiv konvencionalnog i lažnoga građanskog morala – a u isti je mah sve to prožimala slutnja buduće ratne

⁶⁷ Šimić, Antun Branko: *Teški zrak – sabrane pjesme*, Školska knjiga, Zagreb, 2012., str. 356.

katastrofe. Društvene opreke poprimale su vanjski aspekt sukoba generacija. Flaker upozorava da se *moramo čuvati toga da umjetničke oblike ekspresionizma neposredno izvodimo iz društvene situacije, no da se ne smiju zanemariti znakovi vremena: znakovi nelagode, straha ali i poletnog utopizma.*⁶⁸

Nezadovoljstvo sa stanjem i mišljenjem društva nesumnjivo je jedan od središnjih motiva ekspresionističke umjetnosti. To se može očitati na širokoj skali izražajnosti, od lirske magije maštanja o Južnom moru do metafizičkih egzaltacija ili poziva na pobunu protiv građanskog poretka.

Zanimanje za njemački ekspresionizam javilo se u određenom povijesnom kontekstu. Taj interes već stoga nije razumljiv sam po sebi što za književnost na njemačkom jeziku iz razumljivih razloga nije bilo spontane simpatije, prije je takozvano neprijateljsko inozemstvo ratnih godina moglo računati s takvom simpatijom. Ali umjetnost i publicistika tog dijela svijeta bili su privremeno izvan domašaja. Usprkos tome bilo je pogrešno zaključiti da je zanimanje za umjetničke novine iz Berlina, Münchena ili Beča – koje se kretalo između oduševljenja i skepse – posljedica ograničenja nametnutih ratnim stanjem. Bit će, naprotiv, da i za iznimna stanja s ograničenim mogućnostima informiranja vrijedi osnovna spoznaja komparativnog proučavanja književnosti, da recepcija u pravilu pretpostavlja dispoziciju.

Ekspresionističke teorije i tekstovi nikad ne bi bili naišli na tako znatan odziv da mladi hrvatski autori nisu u njima osjetili izraz svojih osobnih estetskih predodžbi i slutnji. Vjesnici nove, nekonvencionalne umjetnosti ali i novog osjećanja života shvaćeni su kao saveznici u borbi protiv konzervatizma etabliranih institucija. „*Kritike treba poubijati. Jer oni nastoje da ubiju život novih forma na račun starih forma koje danas ne mogu da što govore duhovima ljudi*“. Tako je svoj zahtjev formulirao Antun Branko Šimić. U spomenutom razdoblju imaju ekspresionistička gesla kako u Hrvatskoj tako i u susjednim sjevernim i zapadnim zemljama isti zvuk i isto značenje:

⁶⁸ Citat preuzimamo od: Žmegač, Viktor: *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti*, u: Flaker, Aleksandar, Pranjić, Krunoslav: *Hrvatska književnost prema europskim književnostima*, Liber, Zagreb, 1970., str. 415.

kao glas generacije koja svoj zadatak vidi u tome da jezik svijeta koji joj je postao stran nadomjesti drugim.⁶⁹

Općenito se putovi i lutanja hrvatske književnosti u znaku ekspresionizma dovode u vezu s djelovanjem njemačkih publikacija, napose nekih časopisa i antologija.

U prosincu 1917. godine pojavio se Šimićev časopis „*Vijavica*“, prvi u nizu periodika kratkog vijeka, kojih je književnopovijesno značenje danas neosporno. Napose iz programa i manifesta koji su u tim časopisima objavljeni može se jasno razabrati da su se njihovi autori, u prvom redu Antun Branko Šimić, smatrali pobornicima nove umjetnosti: „ekspresivne“ umjetnosti, koja se odriče nekih tradicionalnih estetskih kategorija. „*Sva je umjetnost u ekspresivnosti; u ekspresivnosti ne u lepoti*“, izjavljuje Šimić u uvodniku prvog broja „*Vijavice*“. Jednako je karakteristična njegova tvrdnja da je minula epoha materijalističke filozofije a time i vladavina umjetničkih struja koje su iz te filozofije nikle: naturalizam i impresionizam. Nastupila je, ističe, epoha duše i vjere u pojave skrivene pod površinom stvari i zbivanja. Šimić poriče „staroj“ ljepoti svaku životnu snagu, budući da se naslijeđen izbor estetskih objekata već odavno pretvorio u ispraznu konvenciju. Zato sad treba ići ukorak sa životom te za pjesnički izraz izboriti ona područja života koja se još uvijek smatraju ružnim ili „nepoetskim“. „Našla se nova ljepota u novim stvarima. Nova ljepota koja prima u sebe sve stvari; ljepota koja postaje, a ne ljepota koja stoji“. Mogu se prepoznati Šimićeve stilske težnje koje se uklapaju u europski kontekst „estetike ružnoga“. Primijeti se i srodnost s poetikom berlinskih pjesnika okupljenih oko Pfemfertova časopisa „*Die Aktion*“.

Šimić podrugljivo govori o impresionističkim pjesnicima „žute mjesečine“, misleći na liriku koja svoje motive i ugođaje crpe iz otrcanoga slikovnog aparata koji je izgubio stvaralačku svježinu. Isto nezadovoljstvo s poezijom koju mladi smatraju tek pozlatom građanske stvarnosti nalazimo u Georga Heyma i van Hoddisa. Šimić se nije pozivao na futurizam, nego na pjesnike koje su i njemački ekspresionisti ubrajali u preteče moderne lirske topografije: Whitmana i Verhaerena.⁷⁰

⁶⁹ Isto, str. 419.

⁷⁰ Isto, str. 423.

Antun Branko Šimić u svojim je *Preobraženjima* (1920) obilježio prekretnicu u povijesti hrvatske književnosti: u toj je zbirci dosljedno ostvarena „osjetilna irealnost“ moderne poezije. Zadaća i misija umjetnosti, kako je vidi Šimić, jest u tome da oslobađa stvari sapete racionalizacijom, prikazuje ih onako kako ih vide oči duha. To se oslobađanje zbiva u oblicima umjetnosti, a ti se oblici bitno razlikuju od pojava u prirodi. Forme stvari u prirodi su naime, bez zvuka, mrtve za veći dio ljudi.

„*Da stvari prirode čine u nama one dušine pokrete koje su činile pre no što smo im život za nas ubili praktičnom upotrebom ili spoljašnjim znanjem o njima, treba da ih oslobodimo te praktične upotrebe i toga znanja o njima. Da ih učinimo što više apstraktnima. Da ih odstvarimo.*“ Umjetnička je spoznaja za Šimića najviši oblik spoznaje. Ali ona pretpostavlja takav intenzitet doživljavanja, takvu prisnost kakvu inače susrećemo samo u djece i „primitivaca“. Djetinjska naivnost i bliskost elementarnim životnim pojavama duboko je srodna, zapravo najbliža umjetničkom doživljavanju; stoga naoko primitivne tvorevine kao dječji crteži ili kipovi urođenika nisu tek prethodnica umjetnosti, nego autentična svjedočanstva umjetničkog duha. Šimić spontanu, naivnu izražajnost suprotstavlja akademizmu te u njegovim riječima treba vidjeti polemiku. Težnja za spontanošću i traganje za zasutim vrelima iskonske kreativnosti karakteristična je gotovo za cijeli ekspresionizam.

Šimićeve se shvaćanja daleko više približavaju estetskim teorijama umjetnosti i likovnih umjetnosti oko 1910, na primjer Worringerovim tezama ili nazorima Kandinskoga. Šimićeve predodžbe tendiraju donekle apstraktnoj, spiritualiziranoj umjetnosti, a ne patetici navješćavanja u duhu političke utopije.

Šimić je njemačke i francuske tekstove čitao u originalu: npr. berlinski časopis „*Der Sturm*“. Pred kraj 1916. gimnazijalac je posredstvom revije „*Der Sturm*“ upoznao „takozvani“ ekspresionizam. Nakon otkrića nove umjetnosti na stranicama berlinskog časopisa uslijedio je radikalni prekid s baštinjenim predodžbama o umjetnosti i odgovarajućim estetskim sudovima, privlačna moć apstrakcije potisnula je impresionizam. Približavanje shvaćanjima i poetološkom vokabularu njemačkih ekspresionista najuvjerljivije dokumentiraju programatska načela iznesena u posljednjem broju *Vijavice* pod ambicioznim podnaslovom: *List za novi duh*.

Ključne riječi kojima Šimić povjerava svoju estetiku afekta glase: „*vrisak*“ i „*duh*“. Razmatrajući problem usamljenosti duha piše: „*Vrisak je danas jedini glas stvaralačkog Duha kulture, vrisak boli i vrisak besa. Vrisak kojemu je telo reč i zvuk i kamen i pokret i boja. Vrisak, jedini moguć da otvori uši ljudi koji ne znaju da postoji Duh*“.⁷¹ Bila je to jedna od važnih, no ne i odmah uočenih i shvaćenih bitaka za slobodu koju pjesnik nikada neće prekinuti. *Duh što ga taj manifest zaziva duh je bunta i oporbe; povijesni trenutak sadašnjosti naziva se prekretnicom: kultura na zalazu izmiče pred novim vremenom. To novo vrijeme javlja se u umjetnosti koja ne podnosi ni formula ni konvencija. Mi puštamo svoje doživljaje da se našom snagom stvarača ovaploće u forme koje su njihovo pravo lice. Stoga za nas ne postoje ništa drugo osim ono što je potreba da izraz bude pravi.*

Munchovska metafora znana po slici „*Krik*“ bila je tada omiljena u Hrvatskoj, jer je nešto ranije Tito Strozzi pokrenuo časopis *Krik*. U to vrijeme su krik, urlik i vapaj glasovi vremena ratnog i poratnog; prodorniji su od pravila koja jamče red i potvrđuju brojnim slučajevima da je svijet zapao usred nereda, kataklizme i kaosa koji onemogućuju da se uspostavi čak i sama ideja reda. Poremećen je ekvilibar između vladajućih pravila uljudbe i sve očitije spoznaje o spontanosti ljudske naravi. Otuda kulturni pesimizam, sindrom cijelog naraštaja i posvemašnje nepovjerenje u „velike riječi“.

„*Ne postoje nikakve zapovijedi gramatike i sintakse. Najbolji stil ne mora da znači potpuno ništa. Mi ćemo se ako treba izražavati tako da nitko neće moći da nađe ikakvu uspomenu na kakvu gramatiku ili kakvu sintaksu ili kakav tzv. onaj stil. Mi ćemo ako treba zavrištati u neartikuliranim glasovima kao životinje.*“ Bila je to jeka od spontanih, reklo bi se doživljenih i proživljenih stanja na koje je Marinetti gromoglasno upozoravao u svojim manifestima („*Tehnički manifest futurističke književnosti*“ (1913.)) Tih godina, zapravo koju godinu kasnije kada Šimić već tiska *Preobraženja* kako spominje Walter Muschg, u *Sturmu* se pisalo: „*Mi uobličujemo riječi, mi plešemo riječima. Mi se borimo s riječima. Mi kujemo riječi. Mi patimo od*

⁷¹ Šimićev zapis preuzimamo od: Donat, Branimir: *Put kroz noć – antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 473.

osnova, bića. Ritam zašumi. Mi puštamo riječi da utječu. Mi gradimo po ritmičkim zakonima. Mi stvaramo pokret svemira: umetnost.“ (Kurt Liebman u *Sturmu* 1921.)⁷²

Iako je već ranije iskazao skepsu prema darovitosti Ljubomira Micića koji se kasnije uspio dokopati i stranica kulturnog *Sturma* Herwartha Waldena, Šimić je u razdoblju *Vihora* stvarao pod dubokim dojmom susreta sa *Sturmom* s kojim ga je upoznao slikar Milan Steiner.

Pogotovo je njemački ekspresionizam bio u znaku „krika“. Kao primjer može se navesti pjesma Johannesesa R. Bechera *Mein Schrei*, ispovijest Rudolfa Leonharda: „*Pokazujemo svoje rane i ne prigušujemo svoje krikove...ispunjujemo zagušljive dane svojim krikovima*“, ili riječi kojima je Pinthus izrazio svoje uvjerenje: „*Čovjek kriči, - ne krika radi, nego da sam od sebe i od svojih bližnjih zatraži pomoć*“. Krik kao protest, kao čist, nesputan izraz, kao apel – to su tumačenja na kojima se može očitati spektar ekspresionističke estetike. Usporedba sa Šimićem pokazuje da je postojalo nešto što bi se moglo nazvati zajedničkim jezikom pobunjenih pjesnika: obilježen intenzitetom, gomilanjem i afektivnošću, klicalo se punom jačinom, a riječi kao „duh“ pisale su se velikim slovima.

Ekspresionizam je u sebi udružio više komponenti, od kojih su bar dvije dominantne: stav prema životu i društvu zasnovan na oporbi i utopizmu – i odlučnost u preobražavanju umjetničkog izraza. Značajno je da je Šimić godine 1922. u prikazu dviju antologija i suvremene njemačke lirike tvrdio da je nemoguće mnogostrukost izražajnih težnji svesti na jedan terminološki nazivnik.

Iako Šimić nije imao namjeru da u svom prikazu rekapitulira poetiku ekspresionističkog pjesništva ili da je sam formulira, ipak su njegova zapažanja značajna i s teoretskog stanovišta budući da je pjesniku ta kritika bila povod da preispita i svoju poziciju. Vrijedno je, nadalje, spomenuti da su njegovi sudovi neposredna, spontana svjedočanstva – zapisana u času kad se još nije nazirala mogućnost povijesne retrospektive. To je više impresivna činjenica da su mišljenja i ocjene hrvatskog pjesnika odoljele vremenu i da u nekim bitnim crtama odgovaraju današnjim pogledima na ekspresionizam. Kao naročito karakteristične pjesnike Šimić

⁷² Odlomak preuzimamo od: Donat, Branimir: *Put kroz noć – antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 473.

spominje Heyma, Standlera, van Hoddisa, Lichtensteina, Stramma, Ehrensteina i Benna; na Trakla, prema kojemu bismo u Šimića očekivali naročitu sklonost, on se začudo i ne osvrće. Duboko ga se dojmila autonomna jezična umjetnost u vizionarnoj i grotesknoj poeziji preobrazbe stvarnosti.⁷³

Općenito su ekspresionisti, bez obzira jesu li prihvaćali to ime ili nisu, smatrali svojom povijesnom zadaćom da prevladavaju determinističku umjetnost zbilje. Kulundžić naziva njemački ekspresionizam „antinaturalističkom umjetnošću“, upotrijebivši izraz kojim će se kasnije poslužiti Gottfried Benn da okarakterizira modernu europsku književnost. Suvremenici su ekspresionističke tekovine osjećali kao akt oslobođenja od prirodnoznanstvenog načina mišljenja, napose od principa uzročnosti. Ta sloboda je u isti mah značila i prodor k odavna zatrpanim izvorima umjetničkog oblikovanja.

12. ŠIMIĆEVO ODUSTAJANJE OD EKSPRESIONIZMA

Odustajanje od ekspresionizma vidljivo je primjerice u ciklusu pjesama o siromasima koji nastaje pred smrt, a u kojima je socijalni angažman jasno prepoznatljiv. Ako pak uzmemo u obzir da je u to vrijeme živio s Tatjanom Marinić, mladom učiteljicom koja je imala snažnije razvijen politički instinkt od njegova i bila prožeta idejama revolucionarnog socijalizma, prepoznatljiv je pjesnikov zaokret prema ironiji i društvenom sarkazmu s kojima je pokušao pjesništvu vratiti *funkcionalnost*.⁷⁴ Taj zaokret prepoznatljiv je i prihvaćanjem između ostalog i objektivističkog glasa kojim se pjesnik obraća drugima.

Antun Branko Šimić će taj svoj konačni odnos prema svijetu raznih konvencija i upitnih hijerarhija depatetizirano i maksimalno polemički iskazati u pjesmi „*Konac kraljeva*“ koja nedvojbeno u sebi nosi „odjek“ Van Hoddisove amblematične pjesme „*Kraj svijeta*“ ili pak stihovi „*Napitnice*“ u kojima je bjelodano da je Antun Branko Šimić

⁷³ Isto, str. 427.

⁷⁴ Isto, str. 475.

prerastao apstrakcije ekspresionizma i zakoračio u jedan svijet koji će tek u času njegove smrti upućeni imenovati „novom predmetnošću“. Već je ranije došlo do pometnje u jeziku. Rat za nacionalnu čast doveo je u pitanje ljudsko dostojanstvo i nije nimalo neobično da je to vrijeme nastanka Spenglerova djela *Propast Zapada* i procvata kulturnog pesimizma.⁷⁵

Beščutan svijet siromaštva pokazao je svoju totalnu onečovječenu bijedu i zato jer je ponad njega i „Prazno nebo“, ono nebo na kojem je prebivao, vladao i malo po malo nestajao iz pjesnikova vidokruga i duhokruga BOG koji je tijekom cijelog razdoblja dekomponiranja tradicije bio i ostao jedna od središnjih opsesivnih tema našeg pjesnika, zapravo vrh istokračnog trokuta omeđenog pojmovima: *Bog, tijelo, smrt*.⁷⁶

Iz susreta s materijom („*I probudim se: ležim u svom lešu*“, pjesma „*Tijelo i mi*“, koju izjeda apstrakcija Šimić gubi na pjesničkom uzgonu ali dobiva na društvenoj uvjerljivosti i postavlja se pitanje da nije tako brzo umro, sigurno bi bilo dosta onih koji bi primjerice „*Konac kraljeva*“ spremno upregli u jaram angažirane socijalne literature bliske brehtovskoj ironiji i kupletske pjesničkoj formi. No uza sve mijene, odnosno preobražaje, možda i lutanja prvih godina objavljivanja, Antun Branko Šimić je pjesnik obuzet metafizičkim pitanjima i egzistencijalnim dvojbama.

Katarktični značaj Šimićeve lirike određuju bunt, revolt, osporavanje, negacija koji bitno određuju i pjesnikov svjetonazor. Nije slučajno pišući „O sebi“ sročio stav: „*Stvarati – to je u najvišem i najponosnijem smislu mijenjati*“. Osporavajući smisao piscima koji su zatočenici „Vječnoga Juče“ Šimić osjeća propedeutičku ulogu anarhije i u ime Utopije kao takve piše: „*Pozdravljam anarhiju koja je u današnjoj umjetnosti. Mrzim ono što ljudi kojima je ime mnogi ljudi zovu mjerom... 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*

⁷⁵ Isto, str. 475.

⁷⁶ Isto, str. 475.

uniforme i možda ćemo otkriti dušu...Samo iz anarhije, koja je sva kretanja, i koja je sva život, može da se rodi život".⁷⁷

13. KRLEŽINA RANA LIRIKA

Krležina je rana lirika, u koju se ubraja *Pan* (1917) i *Simfonije* (1919), izražena himničkorapsodijskom silom, koja odgovara uzvišenoj intonaciji Nietzscheova Zaratustre, kao i ekstatično-lirskim stihovima njemačkih ekspresionista, npr. Johanna R. Bechera i F. Werfela. Lauer ističe da Krležinu ranu liriku nose izuzetan *jezični impetus, kaskade riječi, utrirana retorika, a mitski likovi, upleteni u sinestetičke igre, kombinirajući riječ, glazbu i ples, artikuliraju svoje egzorbitantne osjećaje i sunčane ili krvave vizije*. Kao metričko sredstvo služi mladome Krleži redovito slobodan stih sa ili bez rime.⁷⁸

U mladenačkoj je poeziji vrlo rano zavladao modernim, ekspresionističkim stilom, iako su mu kritičari nerijetko zamjerali „misaonost“ njegova pjesništva. Krležina poezija obiluje terminološkim, znanstvenim, poetološkim, metapoetičkim leksikom. Nju prati ispočetka vrlo prepoznatljiva crta: metatekstualnost, tj. autoreferencijalno reflektiranje i komentiranje teksta u samom tekstu. Još je znakovitija posebna komunikativna struktura u mnogim Krležinim pjesmama. Pjesnik određuje, u vidu didaskalija ili scenskih uputa, kako i tko zapravo ima deklamirati pjesnički tekst. Time se suštinski ostvaruje pseudo-dramaturška struktura *Simfonija*, ali isti postupak susrećemo i u mnogim tekstovima prvih knjiga *Pjesama*. Veći pasusi u pjesmama predstavljaju „citate“ iz govora neke druge, ili pak treće osobe. Dakle: pjesničko „ja“ ne govori u lirskom tekstu, nego umjesto pravog „ja“ – govornika (recimo: empirijski pjesnik Krležina) imamo „ulogu“ nekog drugog. Takve se pjesme-ulože kod Krleže,

⁷⁷ Odlomak preuzimamo od: Donat, Branimir: *Put kroz noć – antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001., str. 476.

⁷⁸ Citat preuzimamo od: Lauer, Reinhard: *Ekspresionistička metapoezija u Krležinim ranim pjesmama*, Zbornik radova I. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, Altagama, Zagreb, 2002., str. 56.

prepoznaju već po samim naslovima, npr. *Pjesma hromoga đavla*, *Pjesma novinara*, *Olimpijac u pješačkoj koloni*, *Pjesma čovjeka i žene u predvečerju*, *Pjesma bezimenoga čovjeka na Golgoti* i druge. Vrlo često izjavljuje lirski subjekt (lirsko „ja“) da pjeva, ili da naređuje, kako netko drugi treba pjevati.

U Krležinoj se ekspresionističkoj lirici javljaju neke od ekspresionističkih značajki kao npr. solarni mit, neke od tema, demonska žena, neke od podvrsta, kozmička lirika, ekspresionističko korištenje boja, posebni oblik molitve, kletve ili pak određeni tip metaforičnosti.

14. UTJECAJ GOTTFRIEDA BENNA NA KRLEŽU

Krleža je Benna upoznao u antologiji njemačke ekspresionističke lirike „Menschheitsdämmerung“ („Sumrak čovječanstva“) koju je Kurt Pinthus izdao 1919. u Berlinu. Kao klasičnog predstavnika ekspresionističkog pokreta predstavlja ga u eseju „O nemirima današnje njemačke lirike“, objavljenom 1931. u „Hrvatskoj reviji“. Vremenska distanca od desetak godina i Bennova i Krležina pozicija u nacionalnim književnostima u vrijeme Krležinog objavljivanja eseja, a posebno i Krležin osobni lirski razvoj, bitno određuju način Krležine prezentacije Bennove lirike u eseju.⁷⁹ Prostor kojeg Krleža posvećuje Bennu, razvoj argumentacije i osobita pažnja kojom prevodi Bennove stihove, svjedoče da se radi o dubokoj obuzetosti Bennovom lirikom. Upravo 1931. Benn je Krleži značajan argument u sukobima na književnoj ljevici, kojeg doduše neće artikulirati u najužem kontekstu svojih polemika, ali neki dijelovi esejističkog teksta o Bennu funkcioniraju isključivo u okviru Krležine obrane autonomije umjetničkog stvaranja. Krleža je u svom eseju, osim kritičkog osvrtu i sistematizacije suvremene njemačke poezije po tematskom kriteriju, značajan prostor namijenio Gottfriedu Bennu, pjesniku koji je svojim nihilističkim senzibilitetom i literarnim postupkom objavljivanja ružnoće svijeta Krleži bio bliži nego što i sam želi

⁷⁹ Stančić, Mirjana: *Miroslav Krleža i Njemačka književnost*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990., str. 190.

priznati. U skici Bennove poetike nalazimo sve bitne elemente Krležinog poetološkog programa: zahtjev za originalnošću, inventivnošću, slobodom od svake ideološke svrhe.

Afirmaciju Bennove poezije Krleža najočitije manifestira kongenijalnim prepjevom triju Bennovih pjesama iz ranijih godina, objavljenih u ekspresionističkoj zbirci „Menschheitsdämmerung“ („Sumrak čovječanstva“). U selekciji se ograničio na amblematsku pjesmu G. Benn, ujedno i njemačke ekspresionističke lirike, „*Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*“ („Čovjek i žena idu kroz baraku s oboljelima od raka“) te „*Gedicht I*“ („Pjesma I“) i „*Gedicht II*“ („Pjesma II“). Pjesma „Čovjek i žena idu kroz baraku s oboljelima od raka“ iz Bennove zbirke „*Morgue*“ (1912) zadaje prevoditelju značajne teškoće metričke i semantičke naravi. Pjesma je napisana u „bijelom stihu“, nerimovanom petostopnom jambu. Prevoditelj Krleža služi se u prepjevu neujednačenim stihom, jer je originalni stih nemoguće sačuvati, a koristi i rimu. Stilistički intenzitet Bennove pjesme, u kojoj prepoznamo artikulaciju one spoznajne kategorije kojom je Benn revolucionirao modernu liriku, prevoditelj je sačuvao zahvaljujući ponajprije osobnoj snazi lirskog izraza, ali i prepoznavanju Bennove ogoljele i razobličene stvarnosti kao svojeg vlastitog spoznajnog iskustva.⁸⁰ Benn, koji po Krleži provodi poetiku depolitizacije pjesništva naglašeno reakcionarno, reducira u svojoj pjesmi kaos gradske bijede na medicinsku metaforu paviljona s umirućima od raka, ne osjećajući se sputanim nikakvim lirskim konvencijama u drastičnosti svojih slika; one su dio njegovog ambigvitnog iskustva. Benn je u središte svoje poetike postavio zahtjev da se stvari postave jedna do druge i da se ukine kauzalitet.

Prevoditelj Krleža u svojem komentaru napominje da je Benn antidogmatik materijalizma. Nadalje, pretpostavka da je svijet sazdan od trodimenzionalne materije, spada po njemu pod pojam smiješnoga, i on, koji govori i propovijeda nihilističke koncentracije, u ovoj je čudnoj ljubavnoj pjesmi uspio da između lešinarskog smrada i gnjiloće sprovede tihu, jedva čujnu erotičku kantilenu bespomoćne ništavnosti i konačnog ništavila svega što je tjelesno. To lešinarsko, natrulo, morbidno, sasvim dekadentno nešto, ova podmukla, potkožna, strašna intimnost, kad čovjek i žena dodiruju ranjavo rakom razgriženo tijelo, u tom se javlja

⁸⁰ Isto, str. 193.

velegradska bolećiva grimasa s jakim znacima konačnoga propadanja i sumnje u sve pa i tjelesno između toga čovjeka i te žene koji prolaze barakom. Komentar upućuje na nekoliko Krležinih preokupacija bitnih za razumijevanje njegove estetike. Posebno potenciranje tematskog sloja pjesme govori o njegovoj zanimljivosti. Interes teksta Krleža konstatira u jedinstvenoj sprezi između erosa i thanatosa, ostvarenoj u kontekstu koji ima izrazito sociološko-historijsko obilježje (velegradska bijeda s početkom stoljeća) i psihološko (gađenje nad bolešću, ali i ljubav), no usprkos kontekstualnosti ne reducira siže na ideologem, nego otvara nove spoznajne procese u pjesništvu. Karnalna tematika po sebi nije Bennova inovacija, ali se u njegovoj lirici javlja u funkciji uspostavljanja novog reda stvari.⁸¹ Zbilja je pretrpjela prevrednovanje svojeg kategorijalnog sistema od umjetnosti, ne obrnuto. U tome je Krleža vidio Bennovu ekspresionističku modernost. Pjesnički proizvodni proces Gottfrieda Bennu može se opisati kao specifični proces desocijalizacije, depsiologizacije i dehistorizacije njegovih ranih konstelacija. Krleža mu je pri tom izraziti antipod, zato Bennu i predbacuje depolitizaciju i reakcionarnu redukciju književnih interesa.

Benn nije produktivno prisutan u Krležinoj lirici, posebno ne u onoj iz tridesetih godina koja se razvijala s jasnim obilježjima artizma. Bennova fiziološka tematika iz ranih zbirki, ranjivi i nemoćni fizis javljaju se u nekim sižeima „*Knjige pjesama*“, ali Krleža ne slijedi Bennovu ekspresionističku poetiku.⁸² Pjesma „*Skok djevojke s trećeg kata*“ odlikuje se sižeom za kakvim je mogao posegnuti i Benn, samoubojstvo djevojke idealna je koincidencija erotike i smrti, a pjesniku otvara veliki prostor za ispitivanje funkcioniranja fizisa u trenucima katastrofe. Benn i Krleža se razlikuju u sljedećem, dok Benn analizira proces i daje sliku aktualnog statusa, kod Krleže ne nalazimo aktivistički, spoznajni pristup sižeu. Umjesto Bennovih procesa i slika zbilje Krležina pjesma aktualizira niz simboličkih sadržaja. Sam čin samoubojstvo pri tom i nije nazočan. Bennove neposredne slike zbilje u Krležinoj su pjesmi slike slika i njihova je idejna dimenzija estetski relevantnija od prikazivačke.

⁸¹ Isto, str. 194.

⁸² Isto, str. 195.

Suprotstavljeni značenjski par *društveni svijet – priroda*, plodan kod Krležę, ne funkcionira u Bennovom estetskom sustavu. Njegova je rana lirika intimistička, on je socijalno-psihološko i povijesno iskustvo sublimirao i ontologizirao u svojoj egzistenciji. To je i temeljna razlika u estetici Benna i Krležę. Povijest je kod Krležę kao iskustvo prisutna i u prozi i u lirici, ona je često sam bitak stvari, bez povijesti egzistencija je bez smisla.⁸³

15. KAMOVljeVA LIRIKA

Janko Polić Kamov hrvatskoj se književnoj javnosti predstavio dvjema pjesničkim zbirkama koje su tiskarski objelodanjene u istoj godini. Naime 1907. Kamov se dvjema pjesničkim zbirkama, *Psovkom* i *Ištibanom hartijom*, autoritativno, superiorno, književnoproročki, protoavangardno predstavio onodobnoj hrvatskoj književnoj i kritičkoj produkciji, podastirući umnogome skandalozne, antiestetičke kanone umjetničkog stvaralaštva kao imperativne književne kreacije, vlastitoj samoći i sveprisutnom neshvaćanju usprkos. Kamov je anticipacijski usmjerio kasnija, ozbiljnija umjetnička kretanja unutar hrvatske, ali i europske književnosti, izrazito se fokusirajući na temeljne egzistencijalne dvojbe, otuđenog izgubljenog pojedinca koji vlastiti, nihilistički strah od spoznaje o bezizlaznoj apsurdnosti ljudske opstojnosti nadomješćuje drskim provociranjima, buntovnim oponentskim rušenjem tradicije, sablasnim obrušavanjem na spolni moral, normirane, socijalne, konvencionalne, međuljudske relacije.

Antologijski kamovljevska pjesnička izričaj prožet je ekspresionističkim krikom, egzistencijalnom bespomoćnošću, drastičnim seksualnim aluzijama, kaosom, fanatičnim oponiranjima tradicije i nadrikršćanskog morala, licemjerjem sveprisutne

⁸³ Isto, str. 198.

malograđanštine te političkog, provincijskog, nacionalnog farizejstva, najdublje je književno pokrenuo pjesničko stvaralaštvo mladoga Krleže.⁸⁴

Krleži je bio zanimljiv Kamovljev poetski pristup instinktivnoj, starozavjetnoj koncepciji smislenosti ljudske egzistentnosti, kojim je antitetično pokušao detronizirati suvremeni, bezizlazni apsurdni usud modernog čovjeka, biblijski inzistirajući na aktualizaciji ontološkog sadašnjeg trenutka, lišenog svih suvišnih normiranja, tradicionalnosti, represivnosti. Kamov je ishodišno poetski inspiriran pjesništvom Silvija Strahimira Kranjčevića, napose biblijskom versetom, što je razvidno u antologijskoj Kamovljevoj pjesničkoj zbirci *Psovka*, tiskarski objelodanjenoj 1907, u kojoj se radikalno odredio ne samo u odnosu na hrvatsku poetsku tradiciju već je odaslao i izravnu poruku o vlastitoj, razornosnažnoj, književnoj sinkroniji, koja nije mogla proći nezapaženo u nadolazećem književnom stvaralaštvu Miroslava Krleže.⁸⁵

Krleži je odgovarao Kamovljev stvaralački, poetski, oksimoronski model etike ružnoga, s dominacijom perverzних nagona i izrazitog individualističkog, determinističkog poimanja ljudske osobnosti u kojoj apostrofirani, prosvjedni, sveprisutni anarhizam i krik protiv tradicijskih spona ima pokretačko, prekretničko značenje. Antologijska Kamovljeva zbirka stihova *Psovka*, konzistentno i znalački omeđena pjesnička cjelina, Krležu je morala fascinirati, kako poetskim tematiziranjem tako i gradacijskim, jedinstvenim prikazom tjelesnoga raspadanja te intermedijskim naslovljavanjem pojedinih pjesama u kojima izravno korespondira s glazbenom umjetnošću.

O pjesničkim osobitostima Kamovljeve zbirke *Psovka* znakovito piše i Cvjetko Milanja u predgovoru knjige *Pobunjeni pjesnik*. Govori kako glazbena faktura zapravo diktira kompoziciju zbirke, te raspoređuje određene teme i motive u lijevu i desnu simetriju: od ideje pjesništva, osnovne pozicije lirskog subjekta i njegove koncepcije svijeta, koja se suprotstavlja nagrđenoj poziciji svijeta, pa do solarnog „izlaska“, kao u Nazora, ili kasnije Krleže.

⁸⁴ Stupin, Tatjana: *Kamov i Krleža*, Matica hrvatska, Zagreb, 2016, str. 284.

⁸⁵ Isto, str. 284.

Sutonski, melankoličniji motivi u drugoj Kamovljevoj zbirci stihova, u *Ištipanoj hartiji*, opjevani u uočljivije uređenijim pjesničkim formama nego je to kompozicijski procesuirano u prethodnoj *Psovci*, mogli bi se asocijacijski povezati s podsvjesnim, retrogradnim pokušajem autorova približavanja trendovskim onodobnim pjesničkim vertikalama, Antunu Gustavu Matošu i Vladimiru Vidriću. No Kamov je ipak potpuno drukčiji, usamljen, istinski neprilagođen u kontekstu hrvatske moderne. Edenska, metaforička raspoloženja, biblijska retorika, autodestruktivnost u kojoj caruju ljudski poroci, egzistencijsko mrtvilo i razarajuća apsurdnost čovjekove vitalističke esencijalnosti, epicentrični su pjesnički motivi koji dominiraju u *Ištipanoj hartiji*, tiskarski objelodanjenom Polićevom knjizi, koja je potpuno preobraženi anticipacijski, egzistencijski krik toga jedinstvenog, hrvatskog, avangardnog, književnog preteče.⁸⁶

Antologijska je i znakovita Kamovljeva „*Pjesma nad pjesmama*“, objavljena 1907. u pjesničkom prvijencu *Psovka*, u kojoj se autor ne samo obrušava na kanonizirani, iritantni moral među spolovima, glorificirajući trijumf kaosa u ključnim obratima malograđanskih egzistencija, već ovaj pjesnik istodobno gotovo potresno razotkriva mistične, autentične zakutke vlastite osobnosti, izravno se ispovijedajući na prethodno „silovanoj hartiji“, a što je objelodanjeno u prvoj pjesmi ove knjige „*Preludij*“. Progovarajući diferentnim, tradicijski oponentnim, pjesničkim diskursom izravno iz vlastita instinkta, predočavajući originalno odslik drukčije protumačenih tema, Kamov se eruptivno snažno nametnuo i kao autoritativna, neslomljiva liriska osobnost, ali i pjesnički zagledani subjekt koji na horizontu umjetničkog hoda u novo i avangardno pokušava iznaći sigurne tragove pjesničkog stvaralaštva na obrisima etički basprijekornoga kranjčevićevskog obola u hrvatskoj književnosti, kao i prepoznatljive stilističke konzistentnosti biblijskog verseta.⁸⁷

Starozavjetno parafrazirana Kamovljeva „*Pjesma nad pjesmama*“ avangardni je pjesnikov usklik suludoj logici kaosa koja oponira statičnoj vječnosti te u kojoj dominira sveprisutni erotski dinamizam, mistična, apokaliptička crna boja te orgijski obrisi nedopuštene ljubavi u kojoj caruje fatalna, simbolična Ciganka, istodobno konkretna, egzaktna žena, ali i fiktivna, idealizirana, jedna i jedina Zaručnica koja trijumfira na stranicama originalne, izvorne biblijske verzije istoimene „Pjesme“.

⁸⁶ Isto, str. 286.

⁸⁷ Isto, str. 287.

Kamov upravo u svojoj „*Pjesmi nad pjesmama*“ indikativno, krajnje intrigantno, višekratno spominje „nezakonsko, bezimeno dijete“ rođeno iz vrtložne, kaotične, bolne, ali konkretne strasti, potom ga metaforično i vrlo inteligentno te zagonetno naslovljavajući „prevratom“.⁸⁸

Dvije Polićeve zbirke, posebno *Psovka*, a i njome prožet dio *Ištipane hartije*, predstavljaju negaciju-destrukciju pogleda na svijet, duhovne nadgradnje našeg građanstva u doba i u književnosti *hrvatske moderne*. Istovremeno te zbirke predstavljaju afirmaciju-oživotvorenje vrhunskih ideala tog istog građanstva u to isto doba i u književnosti te iste *hrvatske moderne*.⁸⁹

Ključne pjesničke riječi Polićeve *Psovke* su: blud, ludilo, crna ljubav, groza, kaos, krik, krv, bludnica, grob i druge. Najčvršće je međutim u njegovoj lirici ukorijenjena riječ „krik“, jedinstveni simbol eksplozije nesklada što je prožimao cijelo njegovo biće. Od bezazlenog povika do individualizirane vriske, riječ „krik“ izrasta u teški motiv – opsesiju. Motiv „krik“ u Polićevoj je lirici okarakteriziran. To nije „obični“ nego „neobični“, „krvavi“, „divlji“ i „očajni“ krik. Polićev se krik i sluša i „vidi“, a javlja se uglavnom noću kada je on i najekspresivniji. Crna je boja Polićeva opsesija te ona za njega simbolizira uglavnom nešto negativno, no pokatkad je označena i pozitivno. U cilju jačanja ekspresivnosti taj je pridjev nerijetko na neobičnom položaju iza, a ne na običnom mjestu ispred imenice. Obojena pjesnička metaforika u Polićevim pjesmama predskazuje sličan fenomen u njemačkoj ekspresionističkoj lirici.

Kamov nije utjecao na njemačke ekspresioniste jer oni nisu poznavali njegov jezik, ali je bio građanin istog evropskog svijeta, organ istog duhovnog senzibiliteta iz kojeg se širom Evrope formiralo stanje duha zvano - ekspresionizam. Na toj liniji i takvim, duhovnim okvirima on je i mogao lirski reagirati godine 1905-1907. slično reagiranju njemačkih ekspresionista godine 1910-1920. U odnosu prema njima mogao bi biti osebujni – s obzirom na teren odakle se javio – neočekivani prethodnik; ne književnoumjetnički jer nije utjecao na njih, nego književnohistorijski, jer je postojao prije njih, pa u tome valjda i jest internacionalno značenje njegove lirike.⁹⁰

⁸⁸ Isto, str. 287.

⁸⁹ Isto, str. 186.

⁹⁰ Isto, str. 219.

Za Kamovljevu se liriku može reći da je pisana jezikom slobode. Pisana je provalom nagona, uočljiva je želja za neobičnim, strast za neobuzdanim, srdžba naprama svagdašnjem, bijes naprama licemjernom i lažnom te gnjev i pobuna prema poznatom.

Dakle, oglasivši se godine 1907. odjednom dvama pjesničkim knjigama – *Psovka* i *Ištupana hartija* – Polić se odmah odredio radikalno osporavateljski ne samo prema tradiciji nego i prema vlastitoj književnoestetičkoj sinkroniji. Umjesto biranih lirskih izraza, Kamov neobuzdano psuje i huli, težnju k skladu odbacuje stvarajući nesklad i kaos, artizam mu je posve tuđ i njegovi su oblici slobodni i otvoreni, bez uzora u prethodnome hrvatskom pjesništvu.

Kamov odbacuje kult ljepote, koji njeguju pjesnici moderne, birajući svojevrsnu (anti)estetiku ružnoće. Na sve se to nadovezuje prevratnički značaj njegovih stihova u odnosu na društvene i moralne norme, što se gdjekad pojačava do krajnjeg cinizma, amoralnosti i santomazohizma. Kamov se posebno oštro obara na kanonizirani spolni moral. Motiv spolnosti postati će jedan od dominantnih u njegovoj lirici.

Vladimir Čerina sačinio je vrlo iscrpan leksički inventar Kamovljeve lirike, upozorivši s pravom na pjesnikovu sklonost uporabi neobična i nepravilna vokabulara s puno tuđica, poglavito talijanizama, što tu poeziju nakaradi. Iz učestalosti njihove pojavnosti dalo bi se zaključiti da ih Kamov nije koristio tek iz hirovita mladalačkog anarhizma, već svjesno, kao zastupnik „estetike ružnoće“ koja će nešto kasnije postati jednim od važnijih opredjeljenja raznih pravaca moderne umjetnosti. Bordel, ludnica i bolnica – to trojno „boštvo“ modernih vremena – nisu samo bitna mjesta Kamovljeve životne kalvarije nego i temeljne simbolizacije i sublimacije njegovih duševnih procesa i estetskih shvaćanja:

*„A moja duša zanosom bludnim, mota se cijela
pred jednim boštvom triju oblika... U grč bordela
i tamo dalje...u manikomij – u avet štala...
i dalje... dalje... u miris krasta sred hospitala...
Oh, gdje se nesklad zlogukim boram vjenča i mota:
nakazna hropi zgažena pod sto pusta Ljepota“.*

(Blud duše, III)⁹¹

U ovoj strofi, koja se dočima grotesknom vizijom pojačanom žestokim oksimoronom (*nakazna/Ljepota*), očigledno uvodi ekspresionizam i prije njegova konstituiranja kao stilske formacije u europskoj književnosti. Također se u kontekstu nacionalnoga pjesništva prvi put otvara prostor što će ga punoćom izraza ispisati i Krleža u *Ratnoj lirici*.

16. USPOREDBA KAMOVA I KRLEŽE

U svojim su pjesmama i Kamov i Krleža posvećeni motivu žene i motivu boga. Kamov ne „kritizira“, ne „zgraža se“, on psuje. *Psovka* nije samo naslov njegove pjesničke zbirke nego je i bit njegove poezije. Bog mu je „nebeski krvnik“, „tiranin“.⁹²

„Nema krvi u tijelu njihovom i prazna je duša njihova ko bog“.

(Pjesma nad pjesmama)

Krležina ratna lirika može se doživjeti i kao „razračunavanje“ s bogom, kao „potezanje za rep“ đavla. Kao da se Krleža ruga i bogu i đavlu, pa tako još više

⁹¹ Gašparović, Darko: *Kamov*, „Adamić“, Rijeka, 2005., str. 145.

⁹² Ivanišin, Nikola: *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990, str. 33.

intenzivira Kamovljevo „psovanje“. On „unapređuje“ gospoda boga u „prvog generala“, stvara plastično-groteskne likove: „hromog đavla“, „kljastog boga“; ne manje plastično-groteskna su „viđenja“ po kojima se đavo (hromi) i bog (kljasti) „naganjaju“ oko crkve.⁹³

*Hej! Čuješ li? Gospodine! Ti prvi generale,
Kom ljudi biju doboše i voštanice pale,
Koliko puta sam te oko crkve vijao?*

(Pjesma hromog đavola)

Psovač, prokletnik Kamov je zapravo bio pjesnik „ljubavi i dobrote“:

Ja već klikćem kao pjesnik ljubavi i dobrote.

(Cjelov)

Njemu su se također „posrećili“ i stihovi posvećeni idealnoj ženi zasnovani na metafori žena-zemlja, izrecitirani u pobožnim taktovima:

*Vlažna zemljo, traci te sunca ljube i kapi te nebeske miluju:
ženo mliječnih sisa i tajni ljubavnih;
ženo plamenih stihova i ljubo nebeskog vjernika.*

(Dan mrtvih)

Ni mladi Krleža nije samo pjevao „krvave pjesme“ posvećene „ženskoj utrobi“:

O utrobi da Vašoj krvavu pjesmu pjevam!

Erotizam njegove *Ratne lirike* iscrpio se u rasponu između ovakve „vulgarizacije“:

Izvor sviju zala, ženo! Amen!

(Amen)

i ovakve „idealizacije“:

Da! Ženo! To je ona! Žena koje nema!

(Pjesma čovjeka i žene u predvečerje)

⁹³ Isto, str. 33.

Poetizacija psovke – razbluda o lirici Kamova predstavlja ne samo čudnu opsesiju tog autora, nego i novu kvalitetu – tekovinu njegove, a i sveukupne naše lirike. Krležino lirsko „izazivanje“ boga pjesnički je sigurno zanimljivije od neugodnog „klanjanja“ bogu u tradicionalnoj Krleži prethodećoj „staroj“ i ranom Krleži suvremenoj Hrvatskoj mladoj lirici.

Kamovljeva je poezija njemu isto što i žena, snošaj sa ženom isto što i pjevanje. U pjesmi *Poezija* prikazuje on „Salomuna“ kako „Judejku kroz noć pjeva“. Kad se Kamov nakon fatalne ljubavi „fatalno“ razočarao u ženi onda je u pjesmi *Finale* spontano „preporučio“ svoju novu, tj. „finalnu“ poetiku:

*Pjevaju usne moje i pjesma je moja psovka;
Ona je očaj i bijes i srdžba je u boli njezinoj;
Kratka je i mahnita ona ko krik probuđenog u grobu.*

(Finale)

Također je i precizirao da nije on obični pjesnik ljubavi, „kraljeva-banova“, „sreće-sućuti“, nego autor „prokletih“, „očajnih“, „groznih“ pjesama, neobični pjesnik kletve, tj. psovke; najneobičniji superiorni antipjesnik apsurda.

Apsurd postaje pjesma moja i nema ludnice za mene,

(Intermezzo)

Za tog originalnog pjesnika, antipjesnika Kamova, može se reći da je stvarao svoje pjesme u namjeri da prkosi, da izazove šok i začudnost. Njegova je poetika, poetika urlanja, te je takvim podignutim tonom ispjevana i njegova „psovačka“ poezija.

U Krležinoj *Ratnoj lirici* osebujno se smjestila njena poetika, pa se ta lirika može najbolje tumačiti „njom samom“ – uz pomoć poetike što je u njoj sadržana.⁹⁴

Krleža je riječima, stihovima, nizom pjesama izgradio svoju *Ratnu liriku* u kojoj je „izvijestio“ o njenom realitetu:

⁹⁴ Ivanišin, Nikola: *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990, str. 39.

*Ja borbe pjevam pjesmu sablasnu!
Ja pjevam pjesmu groblja, rovova i jama,*

(Svibanjska pjesma)

Također je „izvijestio“ o njenoj idejnosti:

*ja pjevam pjesmu Čovjeka, koji leti,
ja pjevam pjesmu genija, koji svijeti
nad lažima i bogom na zvjezdanoj meti.*

(Svibanjska pjesma)

„Izvijestio“ je i o novom, neuobičajenom stilu – ritmu:

*O žene! Dajte da pjevam jedan razdrti psalam
užasan, očajan, grozan, bolestan, krvav, nervozan.*

(Razdrti psalam)

Cijela se *Ratna lirika* može tumačiti neobičnom „sintetskom“ poetikom „žeženja – plamsanja – razgarajućeg sukljanja“, a ne otrcanom „analitičkom“ poetikom ujednačenog ritmiziranog stihovanog pričanja. Dakle, Kamov-Krležina poetika „urlanja-sukljanja“ uvjetovala je nastanak tzv. slušne poezije. Oni su „eksperimentirali“ te su stoga bili drukčiji od tradicije.

„Psovačkoj“ Kamovljevoj lirici imanentan je podignuti ton, vikanje, urlanje, čime se pojačava ne samo auditivno, nego i sveukupno značenje te lirike.

Pridonosi tome često rabljeni uzvik „o“:

*...o crna ljubavi moja!
...o gola ljubavi moja!
...o nezakonska ženo!
...o nema srca božanstvo njihovo!*

(Pjesma nad pjesmama)

Brojni „vičući“ imperativi bitno upotpunjuju slušni ugođaj Polićeve lirike, u kojoj kao da postoji auditivna „eskalacija“ u rasponu od slušno tišeg, bezazlenog usklika, do slušno glasnijeg ekspresivnijeg drečanja, kričanja. U *Pjesmi nad pjesmama*, koja i nije drugo nego tragični krik mlada pjesnika, u jednom jedinom stihu evocirano je osebujno „ljubljenje“ još osebujnijeg „krika iz očiju“ te „krika iz grudiju“. U ostalim njegovim pjesmama „razliježu se“: „mrtvački“, „noćni“, „divlji“, „nagonski“, „krvavi“, „plačni“, „cvileći“, „beznadni“, „zagonetni“, pa „svoji vlastiti“ i ostali krikovi.⁹⁵ Dakle, kao što kaže Nikola Ivanišin, Kamovljeva bi se lirika mogla definirati jednom riječju, a ona bi glasila „krik“.

Dok je u Polićevoj poeziji bitnija značajka, u Krležinoj *Ratnoj lirici* gdje dominiraju tonovi „divlji - pijani - reski“ uzvik je „o“ bitnija opsesija. Toliko je taj uzvik važan da sam po sebi može predstavljati stih ili se u jednom stihu može tri puta ponoviti pa ga tako bitno obilježiti.

Inspirirana ratom-revolucijom, njima prožeta *Ratna lirika* sugerira podignuti ton, viku, buku, urnebes, lomljavu. Dakle, ona nije tiha, komorna, već gromoglasna, nije stvorena za salone, dvorane već za ulicu, trgove.

Obojeni jezik izrazito se očituje u Kamovljevoj lirici, gdje dominira karakteristična crna boja, što dočarava crnu pjesnikovu sudbinu, reljefno crnu poetičnost njegove lirike, crnu – anarhistički obilježenu idejnost. Također najizrazitija obojenost – raznobojnost jezika prisutna je u Krležinoj *Ratnoj lirici*, u kojoj je znatno prisutna crna boja, ali iz koje strši plameno-crvena boja. Ta crveno-plamena boja revolucije isijava „crveno-plamenu“ likovnu kvalitetu *Ratne lirike*. Kod Kamova i Krleže može se pratiti proces „razbijanja okova“ tradicionalnog, tj. vezanog stiha, proces „eksperimentiranja“, postepenog stvaranja novog, tj. slobodnog stiha. U Kamovljevim su pjesmama sveprisutni motivi groze i jeze, a najizrazitiji je motiv krika, koji je u njegovim pjesmama i najkričaviji. Kod Krleže, u *Ratnoj lirici*, brojni su motivi „leševa“, „lubanja“, „mrtvaca“ te motiv grada koji je „ukleti“, „užasni“, u njemu su ludnice, bordeli, bolnice, kavane i drugo.

⁹⁵ Isto, str. 44.

Kod ekspresionističke poetike stihovi naviru „sukljaju“ spontano i formiraju se bez obzira na postojeće strukture, kalupe, sheme. Tako je i „sukljajući“ stvaralački poput plamena Krleža pjevajući sebe ispjevao ekspresionističku kvalitetu *Ratne lirike*.

„Crna“ sudbina, pogotovo crnom bojom, slobodnim stihovima označena lirika Janka Polića Kamova anticipira u sebi fenomen koji će po liniji životnih slučajnosti doći do izražaja u životnim sudbinama nekih njemačkih pjesnika, koji će se po liniji literarnoumjetničkih zakonitosti odraziti u nizu njemačkih ekspresionističkih pjesama. Krležina *Ratna lirika* paralelna je s ratnom lirikom njemačkih ekspresionista, pa je u obje te lirike uočljiva dimenzija vizualnosti, „obojenog jezika“, slobodnog kombiniranja različitih boja te kombiniranja slobodnih i vezanih stihova.

Čerina za Kamovljevu poeziju govori da je pisana jezikom slobode, da je pisana provalom nagona, da je u njoj očita želja za neobičnim, čežnja za vanrednim, strast za neobuzdanim, srdžba naprama svagdašnjem i bijes naprama lažnom i licemjernom. Naglašava da ni u jednoj Kamovljevoj pjesmi ne nalazimo raspoloženja za mir, tišinu, pokoj, nirvanu, apatiju. Ističe kako kod njega nema ni cvijeća ni trava ni smijeha ni radosti već da su njegove pjesme bučne, burne i krvave, pune krikova. Čerina u Polićevoj lirici otkriva poseban jezik, ideju slobode, sferu tjelesnosti, kritičku poziciju spram malograđanštine te modernističku „estetiku ružnoće“. Čerina to prepoznaje kao iskrenost i pjevanje o sebi.

Milanja ističe da su motivi u objema zbirkama podosta slični. Govori da motivska mikrosegmentacija pokazuje da Kamov koristi elemente stvarnosti prirodnoga svojega krajolika (Senja) – kao jedne od modifikacija lirskoga subjekta s kojim se izjednačuje, od različitih atmosferskih prilika, kronotopskih indikacija pa sve do pervertiranosti i raspada mladog tijela i erotske ekstatičnosti sirove strasti, od moralnih, etičkih, obiteljskih do biblijskih motiva.

Milanja ističe da se sav taj motivski inventar može grupirati u nekoliko cjelina koje tvore tematiku i semantičku razinu pjesama.

„U apstraktnoj nomenklaturi, s pozicija kojih nastupa lirsko ja i lirski kazivač, često u Polićevu pjesništvu ujedinen u instanciji lirskoga subjekta-Kamova, a zbog autoreferencijalnosti je možemo nazvati i diskurzivna svijest ili Kamovljev književni um, ta svijest, dakle, sebe postamentira u horizont agresijske opozicije, koja je

kontestatorski usmjerena prema drugima, to jest prema svijetu s kojim se lirski subjekt sučeljuje“.⁹⁶

U Polićevu pjesništvu lirski subjekt prilično često „skače“ iz predmeta opisa teme na plan metatekstualne tematizacije. Na tom se planu ustvrđuje da je stanje što ga opisuje prvi dijegetski sloj potreban jer omogućuje pjesničku proizvodnju. Kamov, ponegdje počinje simbolističkom tezom – sinestezijom, što valja čitati kao autotematiski, meta-tekstualni signal. Tematizira se ono što je predmetni sloj pjesme, a on je, nerijetko, autoreferencijalan, tj. „predmet i svijet pjesme“, a ne predmeti i svijet po sebi, oni su „indeksični znaci“ koji pobuđuju afektivna stanja lirskog subjekta. Mnoge Polićeve pjesme imaju značajku autoreferencijalnosti i autotematizacije, što je inače karakteristika hrvatskoga pjesništva od romantizma, moderne do ekspresionizma.⁹⁷

U Kamovljevu pjesništvu ima podosta duljih pjesama elegijsko-misaonog i opisnog karaktera u kojima se „priča“ određena povijest ideje ili stanja, odnosno evolucija lirskoga patijensa, njegov odnos prema svijetu koji je trebao biti ontološkim i komunikacijskim temeljem, to jest Drugim, a nije, pa je zato lirski subjekt uznemiren i završava gotovo ekspresionističkim „šimićevskim“ krikom, kao u *Proljetnom snijegu*, koji naslov oksimoronski simbolizira temu pjesme, ili pak počinje ekspresionistički kao npr. *Kad kroči smrt*. Ekstatičnost lirskoga subjekta analogna je ekstatičnosti i egocentričnosti ekspresionističkoga lirskog subjekta, i u tom je segmentu Kamov anticipator ekspresionizma.⁹⁸

Zbirka *Psovka* u cjelini je strukturirana te slijed od prve do zadnje pjesme čini zatvorenu cjelinu. Uvodna, programska pjesma izriče poziciju lirskoga subjekta, njegov svjetonazor i ritualni obred pisanja, te sredstvo pjesničke proizvodnje i energiju kreativnoga erosa. Ta je pozicija lirskoga subjekta i njegova svjetonazora eksplicirana u drugoj pjesmi (*Pjesma nad pjesmama*) u kojoj čin kreacije, i stiha i djeteta, stoji nasuprot onomu modelu svijeta kojeg lirski subjekt osporava i prezire (treća i četvrta pjesma zbirke). Vrhunac zbirke je točno središnja pjesma koja tematizira solarni mit. Nakon toga slijedi silazna putanja, tj. posljednje četiri pjesme

⁹⁶ Citat preuzimamo od: Milanja, Cvjetko: *Hrvatsko pjesništvo 1900.-1950. Pjesništvo hrvatske moderne*, Altagama, Zagreb, 2010., str. 245-246.

⁹⁷ Isto, str. 247-248.

⁹⁸ Isto, str. 248-249.

tematiziraju tjelesni raspad, ali i smisao i smirenje lirskoga subjekta kojega će reaktualizirati buduća tradicija, pa stoga i *Finale* završava optimističkim ditirambskim raspoloženjem i rješenjem, izlaskom. *Preludij*, *Intermezzo*, *Finale* su pjesme s glazbenim naslovima. Ta glazbena faktura zapravo diktira kompoziciju zbirke, te raspoređuje motive i teme u „lijevu“ i „desnu“ simetriju: od ideje pjesništva, naznačenoga u *Preludiju*, do osnovne pozicije lirskoga subjekta i njegove koncepcije svijeta u opoziciji spram malograđanske pozicije, čiji svijet mrtvih nerijetko dovodi u upitnost kreativni smisao lirskoga subjekta, kojega ipak ne napušta nada, pa se utječe solarnom mitu kao izlasku, poput ranoga Krleže.

U drugoj zbirci *Ištipanoj hartiji* uočljiva je duljina samih pjesama i istosložnost stihova. Ona se za razliku od prve zbirke čini smirenija, analitičnija, osnovnim tonom melankoličnija, idejno zrelija i modernistički tradicionalnija, no neujednačenija kada je riječ o umjetničkoj vrijednosti, mada s njom čini i motivski i sadržajno koherentnu cjelinu. Dovršava onaj projekt koji je započela *Psovka*, pridodajući mu novi motiv bola, suze, socijalni motiv i drugo.

17. PREDSTAVNIK HRVATSKOG EKSPRESIONIZMA; ANTUN BRANKO ŠIMIĆ

Antun Branko Šimić (Drinovci, 1898 – Zagreb, 1925), književnik. Školovao se u Širokom brijegu, Mostaru, Vinkovcima, Zagrebu. Ne završivši gimnaziju, izdržava se pisanjem. Živi u oskudici, te umire od tuberkuloze u 27. godini života.

Pokretač i urednik književnih revija („*Vijavica*“; „*Juriš*“; „*Književnik*“), pjesnik, esejist, kritik, polemičar i prevoditelj, entuzijast literature i mladić „čudesne kulture“. Kao kritičar bio je za preciznost, za misaonu čistoću, protiv politikanstva, pristranosti, a za integralno pjesničku istinu. Kao pjesnik klonio se verbalizma i retorike, govorio je neposredno o samoćama i vokacijama pjesnika, o bolesti i smrti, o šutnjama, tajnama, kušnjama i preobraženju. Strog kritičar, cizelirao je pomno svoje stihove i „njegova nesavršenost jest posljedica njegova nastojanja da bude što savršeniji“. Pokazao je toliko dara, originalnosti i ukusa da mu je djelo sve do danas sačuvalo

aktualnost i svježinu. Za života objavio je zbirku *Preobraženja*, a 1960. izašla su mu sabrana djela. U svojem izuzetnom djelu kretao se od impresionizma, preko ekspresionizma do lirske i kritički svojevrsne „hermetike“.⁹⁹

Šimićeve su kritike zanimljive u svojoj realizaciji. Nastale često kao rezultat trenutnog raspoloženja – one su dokument stanja duha i izraz nezadovoljstva književnom situacijom. Budući da je za Šimića i kritika osobna ekspresija, dakle umjetnička kreacija, veliku pažnju posvećivao je jeziku i stilu, težeći ponekad, forsiranjem začudnih konstrukcija, obrata i paradoksa i čistom efektu. Borio se protiv impresionizma, pa je u tom pravcu usmjeravao svoju kritiku. Nastojao je i književnu kritiku manje graditi na dojmovima, a više na osnovi teorijske sheme koju često razlaže pjesnički razbarušeno i naglašeno metaforičkim metajezikom. No uvijek je u kritici jasno izricao vrijednosni sud, dakako uvijek iz pozicije vlastitih kriterija.¹⁰⁰

17. 1. FAZE ŠIMIĆEVA STVARANJA

Prva faza, od 1913. do 1917, karakterizira se, kad je riječ o utjecaju Matošem i Vidrićem, poetike matoševsko-artističke, vezanoga tipa stiha, rustikalno-sentimentalne i melankolične evokacije pejzaža, idile i tuge djetinjstva, te subjektivnih nemira. K tome je dodati pastoralnost i arkadičnost, odnosno poetizaciju života. Ideja pjesništva temelji se na koncepciji harmonije, što znači da subjekt vlada cjelinom, a nemir dolazi izvana. To potvrđuje i predikativnost koja odgovara referencijalnosti, pa je pjesnički jezik u predstavljačkoj funkciji, u kojoj funkciji je i boja. Ta faza je impresionistička i (novo)symbolistička.¹⁰¹

Druga faza, od 1917. do 1920, realizacija je ekspresionističke poetike, u kojoj su antitetično postavljena dva samostalna „entiteta“; s jedne je strane čulna i himnička ekstatičnost lirskoga subjekta, u biti projekt slobode, spram kojega stoji sumorna izvanjskost, drugo, destrukcija stvarnosti. Tomu odgovara slikovno-metaforički plan,

⁹⁹ Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 6, Skadar-Žvane*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1969., str.252.

¹⁰⁰ Nemeč, Krešimir: *Mogućnosti tumačenja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000, str. 114.

¹⁰¹ Isto, str. 90.

tj. taj se svijet „prevodi“ metaforičkim sjedinjenjem apstraktnog i konkretnog, živoga i neživoga, težnjom da se povežu perceptivno i logički nepovezive stvari i pojave, pa su u tom smislu i boje u funkciji mimetičnosti duševnosti, one su metaforične šifre subjektivne ekspresije.

Obezvrijeđena zbilja ustupa mjesto imaginarnoj projekciji. Tomu odgovara slobodni stih, tj. formativan plan bez interpunkcije, odnosno stih i „strofa“ semantičku cjelinu ne ravna prema strukturnoj cjelini sistema (prirode i stvari), nego po diktatu subjektocentrirana viđenja cjeline sistema kao pojedinačnih, razbijenih slika, koje se slažu mozaično asocijativnim, alogičnim nizom. Dok horizontalni raspored teksta, sintagma, „raslojava“ fenomenologijsko iskustvo, vertikalni ga niz, paradigma, kohezira i socijalizira, „pribavljajući“ prostorno-vremensku generalizaciju. Otud konotativna semantika „geometrizirane“ vertikalne središnjice pjesme kao svoje jezgre. Ta dva entiteta, taj polaritet se prevladava metafizičkim vitalizmom, težnjom prema sveobuhvatnom, mitsko-panteističkoj ideji u viši, kozmički sklad bitka i bića, „iznad“ i „izvan“ transcendentalnoga beskućništva, što je iznudilo ekspresionistički patos i subjektocentriranost, koja „izlazi“ napolje da i kad se obraća fiktivnoj zajednici (mitskom i arhetipskom biću). Realno, zemaljsko, fizičko transcendiru u duhovno, metafizičko, nebesko.

Treća faza, 1920/21. do 1925, post/ekspresionistička faza „nove stvarnosti“ koju karakterizira kontakt i „pad“ u stvarnost, terestralnost, socijalizaciju i velik stupanj depatetizacije. Uočljivo je smirivanje lirskoga izraza i vraćanje vezanom tipu stiha i oblika, a u idejno-filozofskom smislu temelji se na biološkom trošenju tjelesnosti i putu u nebitak, pa „ogoljelosti“ atropologije smrti odgovara ogoljelost pjesničkoga postupka. Na taj način pred društvenom činjenicom i društvenim proizvodom pjesnik ostaje nemoćan u smislu preobrazbe i transcendiranja.

Nema vizualnih slika ni „bojanja“, samo uprošćeni stil refleksije, a odsuće subjektocentriranoga lirskoga ja znači objektivno viđenje svijeta i stvari. Slično je i s pjesmama 1921-1925, koje tematiziraju smrt i umiranje. Međutim, sada se lirski subjekt „seli“ u taj tloris u potpunoj lišenosti čutilnih kvaliteta. To je slika materijalne

nazočnosti, slika same tvarnosti u samom hipu pred raspadanjem, pred rastvaranjem. Pjesnički je jezik do krajnjih granica reduciran.¹⁰²

Nakon prve etape, koja se može naznačiti i njegovim odnosom prema vlastitoj nacionalnoj tradiciji, Šimić je svoja umjetnička uvjerenja i htijenja počeo prepoznati u ekspresionizmu. Za njega je to značilo posvemašnje prevrednovanje dotadašnjih poimanja ukusa, stila, vrednota kako se ne bi upalo u mrtvilo ustaljenih sustava. Šimić je u svom mladenačkom žaru prvo napao i odbacio ekspresionizam, kritizirajući oštro i ne baš argumentirano mladog Krležu i druge koji su taj pravac prihvatili. Ubrzo nakon toga 1917. posve se priklonio ekspresionizmu i posvetio isključivo književnom radu, iz koga će nakon nekoliko godina kao smiraj i sinteza proizaći pjesme „*Preobraženja*“.¹⁰³

Poezija koja je slijedila u tom vremenu, pisanje slobodnim stihom, otvarala se razvidno poetikama njemačkog ekspresionizma. Dodiri s pjesnicima tog usmjerenja bili su kreativni. Ideje i poetske tehnike prihvaćao je po kriteriju koji odgovara njegovoj zamisli najboljih rješenja. Privodeći ih u medij hrvatskog jezika, čije je mogućnosti naslućivao ponajbolje u svom vremenu, potčinjavao ih je zapravo kao građu svojoj poetici i tako stvorio djelo neprolazne vrijednosti.¹⁰⁴

Šimić, dakako ne hvali njemačke ekspresioniste redom. Franza Werfela, inače slavnog još odavno, posve odbacuje, smatrajući da nove ideje, zbog kojih je postao popularan, u poeziji općenito ne pridonose mnogo umjetničkoj vjerodostojnosti stihova. Uz Gustava Stramma koga je smatrao i uzorom, još je od njemačkih pjesnika posebno cijenio Gottfrieda Bennu, ne samo zbog snažne bremenitosti njegove leksike i vještine kondenziranja složenih i bogatih osjećanja u pjesmama.¹⁰⁵ Ipak, samo je jednoga smatrao pjesnikom savršena izraza. Bio je to Ferdinand Hardekopf. U Hardekopfovima ne otkriva Šimić samo oživljavanje stvari i senzacija, već samih riječi koje su u svakodnevnom govoru bile umrtvljene, smatrajući to srži pjesničkog zanata. Kad bi se preciznije samo nabrojali pozitivni i negativni Šimićeви

¹⁰² Isto, str. 91.

¹⁰³ Palameta, Miroslav: *ŠIMIĆEVE PREOBRAZBE I „PREOBRAŽENJA“*, Pandžić, Vlado, ur.: ZBORNIK RADOVA s međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću, Matica hrvatska, Profil Zagreb, Drinovci, 5. i 6. rujna 2008., str. 138.

¹⁰⁴ isto, str.139.

¹⁰⁵ Isto, str. 140.

sudovi o suvremenom njemačkom pjesništvu, mogla bi se jasno nazrijeti nacrt jedne osobne poetike i estetike koji bi se kao interpretativna mreža dao uspješno nanositi i na njegova „*Preobraženja*“. U jednostavnoj redukciji procjena svakako bi se dalo zaključiti kako književni postupak u animiziranju i preobrazbi same građe (od osjetilnih preko predmetnih senzacija, među kojima mogu biti i cjelovite pjesme, do samog jezičnog materijala) čini jezgru spomenutog koncepta.¹⁰⁶

17. 2. PJESNIČKO STVARALAŠTVO

Pjesništvo Antuna Branka Šimića moguće je glede filološkog statusa koji proishodi iz pjesnikove prakse podijeliti na tri skupine, kakvoćom približno jednake poetičke i intelektualne nosivosti. Te skupine (zanemare li se fragmenti, nacrti i skice iz ostavštine) tvore slavna *Preobraženja*, zatim *Pjesme objavljene u periodici* (1913-1924) te *Pjesme objavljene posmrtno* (1925-1960). No i sadržajem i izrazom one su poetički mahom istovjetne.

Trosmjerna postava, to znači da se Šimić ravnopravno izražava iz aspekta svojega *ja* (kadšto i „našega općeg“ *m*), iz aspekta prizivne upućenosti nekome *ti* (bližnjemu/bližnjoj, „čovjeku“, „ženi“, majci, Bogu), iz aspekta motrenja na neko objekt(iv)no pokazano *to* ili *ono*. Sažimljući sve troje, Šimić dakle govori izjavno o sebi, upućuje propovjedni ili sućutni govor drugomu (bez mogućnosti obostrana komuniciranja), te opisuje virtualni i realno postojeći svijet.¹⁰⁷

U Šimićevo stvaralaštvu naglašena je dominacija pjesničkoga subjekta, njegova svijeta mašte i vrijednosti, ispovijedi u službi evociranja kvaliteta koje proširuju iskustvo i omogućuju samospoznaju. Uloge u koje se utjelovljuje subjekt Šimićeve lirike u tijesnoj su korelaciji s egzistencijalnim iskustvom, a u konstrukciji subjekta izražava se pjesnikova osobnost. Njegova kratka, ali raznovrsnim proživljavanjima bogata biografija omogućava karakterizaciju autora s pomoću odrednica kakve primjenjuje za svoje junake: pjesnik, mučenik, luđak, bolesnik, izopćenik.

¹⁰⁶ Isto, str. 141.

¹⁰⁷ Stamač, Ante: *Antun Branko Šimić – Izabrane pjesme*, Matica hrvatska, Zagreb, 2008., str. 119.

Prijelomni trenutak u životopisu Antuna Branka Šimića je 1917. godina. Tada su se zbile korijentne promjene u njegovoj egzistencijalnoj situaciji, a i potpuna preobrazba poetike i svjetonazora, na što je najviše utjecao kontakt sa svjetskom književnošću, prije svega s njemačkim časopisom „*Der Sturm*“, zatim s knjigom Hermanna Bahra *Expressionismus*, tekstovima Kandinskoga te *Estetikom* Benedetta Crocea. Oduševljen geslom da umjetnost nije mimetičko oponašanje prirode, nego ekspresija unutarnjih umjetnikovih proživljavanja, Šimić je radikalno izmijenio poetiku. Počeo je pisati slobodnim stihom, tražio je ekspresivan ritam, isticao ključne izraze. Na tako temeljitu promjenu stila, osim kontakta s djelima njemačkih ekspresionista, neprijeporno je utjecalo i nastanjanje u Zagrebu.¹⁰⁸

Šimićev život obilježen je iskustvom bolesti i predosjećajem smrti. Pjesnik je umro u dvadeset sedmoj godini života od sušice. Još je pred smrt vjerovao u skoro ozdravljenje i planirao ženidbu s Tatjanom Marinić, kojoj je posvetio *Preobraženja*. Tema bolesti, motivi ljubavi bolesnoga čovjeka, bolesna tijela koja se raspadaju i kopne javljaju se u Šimićevoj lirici vrlo rano i prate ga u čitavu stvaralaštvu. Bolesno tijelo za lirski je subjekt teret i izvor očaja. Prenošnje života u književnost vezuje se, što posredno proizlazi iz bolesti, s opsesivnom prisutnošću smrti. Franičević skreće pozornost na to da je smrt u raznim oblicima (motiv, simbol, misao, metafora) prisutna u gotovo čitavom pjesničkom stvaralaštvu.¹⁰⁹

Predstavljajući svoje postojanje u pjesničkom stvaranju, Šimić je težio samospoznaji i autoterapiji. U pokušaje identifikacije subjekta, traganja za vlastitim identitetom i gradnje toga identiteta može se prodrijeti preko kategorija lirskoga subjekta i u ravni glavnih problemskih krugova Šimićeve poezije. Analiza opsesivnih tema (Boga, tijela, smrti), koje otkrivaju misaone poetske sadržaje, također otkriva očajničko postavljanje pitanja o vlastitom identitetu. Ta se pitanja podjednako javljaju u trenucima sučeljavanja sa smrću i u odnosu prema tijelu, te u dijaloškim situacijama, bilo da traga za Bogom ili ga odbacuje. Pitanja koja se rađaju u suočenosti sa smrću istodobno su refleksija o identitetu i životu. Način korištenja

¹⁰⁸ Pieniasek, Krystyna: *Pjesničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimića*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 17.

¹⁰⁹ Isto, str. 19.

motiva smrti i ljubavi oslikava razdor između želje za životom i mladošću, za aktivnošću i životnom energijom, i predosjećaja smrti.¹¹⁰

Lajtmotiv zvjezdanosti obilježiti će mnoge trenutke Šimićeve pisanja, a to će se najviše isticati koliko budu jačale komponente noći i mraka, tamna pozadina mučnoga življenja.

Jedna je od važnijih norma ekspresionizma, prema Cvjetku Milanji, „antropo/subjekto-centriranost kao strategija lirskoga subjekta/ja. Antropocentrizam se u Šimićevu stvaralaštvu javlja u dvama krajnjim stajalištima: u bratstvu s cjelokupnim čovječanstvom i autocentrizmu, koji se opaža već u samome kompozicijskom obliku djela. Najčešća forma Šimićeve strukturiranja pjesama lirska je ispovijest u obliku lirskog monologa. Znatno su rjeđi apelativni oblici, nije znatan ni postotak opisne lirike, a dijaloške se situacije javljaju u obliku razgovora sa samim sobom ili im je nadomjestak neupravni govor.¹¹¹

Neposredna ispovjedna lirika nudi najveće mogućnosti iskorištavanja ekspresivne funkcije poezije. Najdinamičniji način isticanja te funkcije čini se da je poistovjećivanje subjekta s krikom. Kao element poetske ekspresije krik je prisutan u pjesmama *Život na oblaku*, *Zavedena*, *Teški zrak*, *Povratak* i dr., a ekspresivan način kazivanja značajno stvore takva stilističko-sintaktička sredstva kao što su uskličnici (*Grad*, *Bakterije*, *Bolesnik*, *Opomena*, *Napitnica*, *Mladić* i dr.), i retorička pitanja (*Bakterije*, *Izgubljen*, *Bolesnik*, *Ljubomora* i dr.). intenzifikacija ekspresije „ja“ u najvećoj se mjeri ostvaruje gomilanjem zamjenica (*ja*, *mene*, *moje*), zatim glagola u prvom licu jednine, te specifičnom slikotvornošću. Evociranje lirskoga „ja“, isticanje uloge subjekta u skladu je sa shvaćanjem stvaralaštva kao ekspresije vlastite unutarnjosti. Šimićeve koncepcija poezije u skladu je sa svjetonazorom i poetikom ekspresionizma, za koji je najsavršenija forma izraza bio krik, što oslikava situaciju subjekta koji kriči.

¹¹⁰ Isto, str. 21.

¹¹¹ Isto, str. 234.

17. 3. OBLICI PJESAMA

Mnoge su književne kritičare i teoretičare zaintrigirali geometrijski oblici pjesama Antuna Branka Šimića. Tragali su uporno za njegovim uzorima i nesigurno ih uglavnom nalazili među njemačkim, austrijskim i francuskim pjesnicima prve polovice 20. stoljeća, na koje se, vjerojatno, i najviše ugledao. Nedvojbeno su mu u njegovom pjesničkom stvaralaštvu poticaje davali najistaknutiji promicatelji modernističkih pokreta u francuskoj i njemačkoj književnosti, posebice predstavnici ekspresionističkoga književnog pokreta: Toller, Kaiser, Heym, Werfel, Trakl, Benn i dr.¹¹²

Najveći broj Šimićevih pjesama ima oblik složenih figura, pažljivo sastavljenih od pravokutnika, trapeza, krugova, polukrugova, trokutova, elipsa, tako da svaka od njih čini skladnu cjelinu, zanimljiv lik tj. figuru, koji je simetričan u odnosu na jednu vodoravnu i jednu okomitu os. Ključne riječi istaknute su u poseban red na kraju pojedinih strofa. Ti likovi - pjesme vrlo su ugodni za čitanje i gledanje, nalik su slikama kaleža, vaza, cjetova, jela, čempresa, jablanova i sl.¹¹³ Doživljavamo ih kao likovnu kreaciju simetrije, proporcije i ritma, koje inače predstavljaju regulatore savršenih prirodnih struktura.

Geometrijska se osnova u slikarstvu može usporediti s određenom ritmikom u pjesništvu. Geometrija i geometrijski oblici i sadržaji zaokupljali su pozornost Antuna Branka Šimića, pa je pravodobno osjećao njihova obilježja, njihovu ljepotu, što je našlo odraza u grafičkim oblicima njegovih pjesama. Odlučno je odbacio klasične, krute načine grafičkog oblikovanja pjesama, tzv. klasične metričke oblike slaganja stihova strogo jednakih duljina, odnosno raspoređivanja srokova i strukturiranja strofa pjesama. Prihvatio je i promicao slobodne stihove, koji su oslobođeni glupog brojenja slogova, kako je on sam znao reći. Raspoređivanje stihova pjesama u geometrijske okvire zahtijevalo je od Antuna Branka Šimića veliki trud, inventivnost i kreativnost, te

¹¹² Pejić, Marinko: *Geometrijski oblici pjesama Antuna Branka Šimića*, Pandžić, Vlado, ur.: ZBORNİK RADOVA s međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću, Matica hrvatska, Profil Zagreb, Drinovci, 5. i 6. rujna 2008., str. 55.

¹¹³ Isto, str. 58.

smisao za kombiniranje u raspoređivanju stihova i strofa da bi mu pjesme imale oblik geometrijskih likova ili njihovih skladnih kombinacija.¹¹⁴

17. 4. PJESNIK LIKOVNOSTI I ZBIRKA *PREOBRAŽENJA*

Preobraženja su jedina i jedinstvena njegova stihozbirka, ponajbolje djelo našeg ekspresionizma, napisano u slobodnom stihu bez interpunkcije, gdje se pjesničke cjeline ne upravljaju po logičkim kriterijima, nego asocijativno i neobično.

Po mišljenju književne kritike, Šimić se neposredno prije ekspresionističke faze ponajviše ugledao na Matoša pa će i njihova uporaba boja i tvorba metafora na toj osnovi biti vrlo slične, što govori o slijedu mijena polazeći od prikazivačke uloge boja, preko semantičke rasplintosti, konotativnosti, sve do onih metafora građenih na kontradiktornosti likovnih elemenata uporabljene boje i izgleda „stvarnog predmeta“ na koji se ona odnosi. Ti novi postupci nemimetičke funkcije boja znače prijelazno razdoblje iz prve impresionističke u drugu ekspresionističku fazu (od 1917. do 1920.) kad izlaze „*Vijavica*“ i „*Juriš*“ kao stožerna mjesta toga doba, kad se očituje nedefiniranost i stiha i boje i forme i sadržaja.¹¹⁵

Preobraženja su tako izraz pjesničkog teleološkog napredovanja prevladavanjem svih kušnji, nemira i kaosa gdje je konkretno, posebno, individualno, nadiđeno apstraktnim, univerzalnim i gdje su sve mijene upravljene metafizičkim predjelima. Predmeti, pojave, bića i krajolici zapravo su izraz nutrine stvaralačkog subjekta, izraz duha, pa su tako i boje ekspresije duhovnosti, a ne mimetičko-deskriptivna sredstva.¹¹⁶

Može se zaključiti kako je Antun Branko Šimić naš najprepoznatljiviji ekspresionist, jer njegovo ekspresionističko stvaralaštvo nije trajalo samo jedno razdoblje ili bilo dio neke faze, to je kod Šimića vrhunsko dostignuće, stil, smisao.

¹¹⁴ Isto, str. 59.

¹¹⁵ Musa, Šimun: *Pjesnik likovnosti-o likovnoj umjetnosti*, Pandžić, Vlado, ur.,: ZBORNİK RADOVA s međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću, Matica hrvatska, Profil Zagreb, Drinovci, 5. i 6. rujna 2008., str. 188.

¹¹⁶ Isto, str. 188

Ekspresionizam je u Šimića uočljiv u manjoj ili većoj mjeri gotovo od početka do smrti i kao što je u ekspresionizmu općenito likovnost temeljna i bitna odlika, tako je i u Šimićevu djelu.

Budući da je Šimić na teorijsko-idejnoj razini prihvaćao sve što je dolazilo iz kruga njemačkih ekspresionista, u tom smislu on i ne daje ništa novo. Međutim, kad je riječ o poetsko-stvaralačkom djelu, pa i kritičkim radovima, vidjet će se Šimićeva originalnost. Inače, u njemačkoj kulturi razdoblje i sam pojam ekspresionizam nisu čvrsto omeđeni pa se često uključuju mnogobrojne manifestacije, skupine i pokreti u književnosti i slikarstvu sve do smjene stoljeća do 30-ih godina 20. stoljeća. Naziv ekspresionizam počeo se koristiti kasnije nego što su se pojavile neke teze i djela značajnijih ekspresionista, npr. G. Benn, G. Trakl, A. Stramm i drugi.¹¹⁷

Prihvativši ekspresionizam, on slijedi njegove odrednice i u pjesmi i u prikazu pjesme ili slike, odnosno kritici pjesnika ili pjesništva, odnosno slikara, slikarske škole, stila, pokreta, mode, fenomena itd., a sve to u konsekventnu slijedu prihvaćene sheme. Držeći se tako u stadiju pjesničkog ekspresionizma njegovih značajki kao što su likovnost lirskog postupka i „obojenost jezika“ – osobita izraza takve poezije, negiranje tradicije, uvođenje slobodnog i katkada slobodno-vezanog stiha kao versifikacijskog rješenja, težnja za jezgrovitošću i sažetošću te simultanošću kao novoj kvaliteti, odlučno napuštanje mimetičnosti u potrazi za „vizijom apstrakcijom“, a zatim koristeći često i izričito metaforiziranje i uporabu groteske, on će i u teorijskom i u kritičkom diskursu o likovnoj umjetnosti, ostati dosljedan ekspresionističkoj estetici.

Dok je i sam bio ekspresionist, u potpunosti je slijedio njemački ekspresionizam kao stvaralački model, pogotovo u području teorije i kritike, a ako je i bilo odstupanja, ona su se zbivala na stvaralačkom, pjesničkom planu po nalogu njegova talenta, autentične inspiracije, pa i po imperativu njegova snažnoga *ja* koji nije dopuštao epigonstvo.¹¹⁸

¹¹⁷ Isto. str.194.

¹¹⁸ Isto, str.194.

Zbirka *Preobraženja* je komponirana na sistemu koncentričnih krugova i sistemu ogledala. Svaka pjesma ima svoju „zrcalnu stranu“ do te mjere da ima pjesama istih naslova (*Hercegovina*, *Povratak*). S druge strane nerijetko je da se one „zrcale“ jedna do druge na dvjema susjednim stranicama, a signifikativno je što se pjesme i simetrijski kompozicijski „zrcale“, pa prva „odgovara“ zadnjoj, i tako redom, dok su točno u sredini pjesme „*Teški zrak*“ i „*Žrtve*“. Dakako, riječ je o motivskoj, tematskoj i semantičkoj „zrcalnoj igri“. Također, zamjetljiva je i razvojna linija koja prati postupni „prijelaz“, ili preobražaj bića u bitak.¹¹⁹

Šimićeve zbirke *Preobraženja* objavljena je 1920. godine. To 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 pejzaž, npr. opise zavičaja, već to pjesnik iznosi pejzaže 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 grafičkog izgleda pjesme. Neke od pjesama iz zbirke su: *Pjesnici*, *Moja preobraženja*, *Povratak*, *Hercegovina*, *Smrt i ja* i druge. U zbirci Šimić piše o životu i smrti, umjetničkom stvaranju, a motivi su mu tipični za ekspresionizam, a to su: strah, nemir, bol duše i smrt. Stihovi u pjesmama iz zbirke puni su boje, ritma i zvuka. U zbirci se po prvi put u hrvatskom pjesništvu javlja nevezani (slobodni) stih u kojem se izostavlja interpunkcija, što daje vizualnu snagu, prepunu izražajnih lirskih motiva. Stihovi su minimalistički kratki i upravo takvom formom Šimić naglašava svoj doživljaj svijeta. Pjesme su više misaone nego emocionalne i obilježene traženjem smisla ljudskog postojanja što pjesnik naglašava svojim stihovima. Uvijek su na relaciji život – smrt, dakle na čovjekovim krajnostima. Pjesnik u temama ljubavi i smrti pokušava naslutiti osnovne ljudske tajne izrazito sažetim izrazom.

Šimićeve poeziju obilježavaju sjetni, otmjeni, dekadentni ugođaji, krajolici odvojeni od svakodnevice, umjetnost kao svrha samoj sebi, prigušene boje, tiha akustika, težnja za savršenstvom forme i bijeg od banalnosti svakodnevnog života.

¹¹⁹ Milanja, Cvjetko: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 80.

Zbirka se sastoji od 48 pjesama i sve su poprilično kratke, ali izrazito dojmljive. Zajednička odlika svih pjesama je u njihovom grafičkom aranžmanu, naime sve pjesme sadrže tzv. središnju os. Tu formu je Šimić preuzeo od njemačkog pjesnika Holtza. Sve pjesme u zbirci „*Preobraženja*“ su otisci duše, četrdeset i osam njezinih krikova.

18. PREDSTAVNICI NJEMAČKOG EKSPRESIONIZMA; BENN I TRAKL

Pjesnik Gottfried Benn, pišući retrospektivno o umjetničkom usponu svojih suvremenika, ustvrdio je da je u Europi između 1910. i 1925. dominirao antinaturalistički stil, nazvan u Njemačkoj ekspresionizam a u drugim zemljama kubizam, futurizam ili drugačije, stil koji je usprkos različitim varijantama bio jedinstven u temeljnom načelu: u dezintegraciji umjetničke tendencije sazdane na empirizmu.¹²⁰

Ekspresionizam su pjesničke vizije neobičnih svjetova satkanih od mašte, evokacije čežnje za „iskonskim“ životom u mitskoj prošlosti ili u dalekim zemljama, ali i satiričke groteske o bezumlju moderne civilizacije i mehaničkom životu u ritmu strojeva modernoga velegrada. Idealistički patos vjere u stvaralačku i preobražavajuću moć „duha“ ekspresionizmu je isto tako svojstven kao i jetka provokacija usmjerena protiv tradicionalnih građanskih vrednota.

¹²⁰ Žmegač, Viktor, Škreb, Zdenko, Sekulić, Ljerka: *Povijest njemačke književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2003., str. 276.

18. 1. GOTTFRIED BENN

Benn, Gottfried (1886-1956), njemački je pjesnik i kritičar, a po zanimanju liječnik. Njegov književni rad započinje lirikom pisanom u stilu ekspresionizma, no za razliku od ostalih ekspresionista ne prikazuje čovjeka kao neko uzvišeno mitsko biće, već ga okom liječnika opisuje kao stvorenje što podliježe neumitnim biološkim i fiziološkim zakonima. To je vidljivo u zbirkama: *Mrtvačnica – Morgue*, 1912, *Meso – Fleisch*, 1917, *Ruševine – Schutt*, 1924. Nakon tih pjesama, koje su nazivane „najstrašnijim, najokrutnijim i najjezivijima“ svoga doba, nastupa nova faza u njegovu stvaranju, kada izlaz iz osamljenosti čovjeka zapadne civilizacije pokušava naći u antičkim kulturama, u svijetu umjetnosti i ljepote, u pjesmama iz tog razdoblja, pristupačnima uglavnom samo intelektualnoj publici, služi se zatvorenom formom i bogatstvom pjesničkih slika (*Izabrane pjesme – Ausgewahlte Gedichte*, 1936, *Statičke pjesme – Statische Gedichte*, 1948. i dr.). Kao kritičar nastoji naći pomirenje između svijeta znanosti i svijeta umjetnosti.¹²¹

Benn je jedan od pjesnika koji su umjetnički izrazili krize svoga vremena, ostajući cijeloga života dosljedni u svom poimanju ekspresionizma. Sliku svijeta u stvaralaštvu berlinskog specijalista za kožne i spolne bolesti, koji je strogo dijelio privatnu sferu od umjetničke vodeći „dvostruki život“, kritika je nazvala „mediciničnom“. To se odnosi napose na rane pjesme (u zbirkama *Mrtvačnica*, 1912; *Sinovi*, 1913; *Meso*, 1917; *Ruševine*, 1924) koje potresaju konvencionalnu predodžbu o lirici i tako izazovno u tom pogledu gotovo nemaju premca u povijesti književnosti.

Bennova je pjesnička opsesija stvarnost viđena u bolnicama, ubožnicama, mrtvačnicama, zbilja koja navire u stih gola i okrutna, nepodvrgnuta estetskoj cenzuri. Bez ikakve sentimentalnosti nižu se prizori truleži, mesa nagrižena od raka i sifilisa, raskrvavljene utrobe, spolovila iz kojih se cijedi gnoj. U Bennovim evokacijama ništavnosti nema transcendencije, one su poezija jada bez smisla, a u isti mah izraz jetke provokacije, ekspresionistička „antipoezija“ ispunjena prezirom prema

¹²¹ Košutić-Brozović, Nevenka: *Čitanka iz stranih književnosti II dio, od romantizma do naših dana*, Školska knjiga, Zagreb, 1972., str. 362.

društveno utvrđenoj normi ljepote. Ali u Benna ima i čežnje za doživljajem ekstaze u „iskonskim“ stanjima života daleko od suvremene povijesne zbilje.

Bennova je lirika prvoga stvaralačkog razdoblja pretežno reska, disonantna. I u jezičnoj fakturi sukobljava se misaonost prirodoznanstveno obrazovanog intelektualca s temperamentom ekstatika spremnoga da se preda svemu što je iracionalno. Neobičan pjesnikov rječnik, krcat citatima, povijesnim i mitološkim aluzijama te napose stručnim nazivljem iz biologije, medicine i antropologije, neobičan je medij uzavrele lirske magije. Znanstveni pojmovi, egzotične riječi i vulgarizmi velegradskog žargona stapaju se u ekspresivnom govoru, u opojnom zazivanju pjesničkih šifri koje bude mnoštvo asocijacija.¹²²

Potkraj dvadesetih godina Bennov izraz postaje smireniji. Za Benna je povijest poprište nasilja i besmisla, groteskno kolo bez dokučiva smisla. I život u cjelini smatra opravdanim jedino kao estetski fenomen. Zato istinsku transcendenciju vidi u čovjekovu umjetničkom stvaralaštvu. Samo u umjetnosti, u savršenim stihovima, u ljepoti glazbe, u smirenom skladu isklesana kamena počiva vječnost, smisao i poruka koja će odoljeti vremenu, sve je drugo slučajno i prolazno.

Zacijelo najizazovniji primjer poezije bez tabua, tada bez premca u književnosti, nalazimo u Bennovim ranim pjesmama, u razdoblju između 1912. i sredine dvadesetih godina. Tu je egalitarizam na djelu na način dotad nezamisliv u lirskoj tradiciji. Prizori golotinje u dvoranama za sekciju leševa, tijela u stanju raspadanja, spolovila, gnoj, leš djevojke, utopljenice, u prsnom košu koje su se ugnijezdili štakori (zbirka *Morgue – Mrtvačnica*, 1912), žena na ginekološkom stolu, raskrečenih nogu, omamljena eterom (*Curretage*, 1921) to su poetski motivi eksponirani lakonskom snagom. Bennov ekspresionistički pristup ne priznaje transcendenciju: egzistencijalni pogled na tjelesnost slika je ljudske osame.¹²³

Pjesništvo na podlozi bića, dakle ontološko pjesništvo, osnovni je oblik lirike Gottfrieda Benna, koji je kao liječnik većinom živio u Berlinu, u centru modernih životnih napetosti. Polaznu točku čine Nietzsche, ekspresionizam, radikalno otrježnjenje od iluzija i negacija svih tradicijom prenijetih pogleda na svijet. Bennove

¹²² Žmegač, Viktor: *Njemačka književnost*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986., str. 184.

¹²³ Milanja, Cvjetko, gl.ur.: *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti* - Zbornik radova I. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 30. XI. – 1. XII. 2001.), Altagama, Zagreb, 2002., str. 18.

rane pjesme sabrane 1927. godine, bile su izraz skepse koja je zapadnjački način egzistencije, sa njegovim primatom znanosti, sociologije i psihologije, promatrala kao zablude: „Život je porok nekog boga koji ostaje skriven“. To je davalo povoda da se govori o nihilizmu, koji je izgubio vjeru i u posljednje instance saznanja, u smisao duha uopće i koji ostavlja čovjeka u mraku nepoznatog. Ali tome se suprotstavlja Bennovo davanje smisla umjetnosti, kao i metafizička i religiozna potreba koja progovara iz njega. Rascjep između intelekta i osjećanja, svijesti i poetske imaginacije, rascjep tipičan za cijelu epohu, kod njega je do krajnje mjere potenciran i radikaliziran: kao uzajamno izazivanje, kao patnja i kao tematski i formalni impuls njegovih pjesama.¹²⁴

Bennove rane pjesme bile su najoporiji iskaz u disonancama bića, ali u njima se krilo čežnjivo meko osjećanje, otvoreno za snove i liričnost. Njegova razdražena ironija, sa kojom je napadao sve moderne ideologije, kao razlagačka dijagnoza cerebralnog čovjeka, enciklopedijski iskusnog u svim znanostima, shvaćala je sebe u umjetničkom pogledu kao rasturanje povezanosti, kao prinudu na egzistencijalnu usamljenost. Artističkom intelektualizmu kod Benna suprotstavljeno je neko osnovno osjećanje koje mistično vodi u misterije. Emocionalnost vodi Bennovoj fascinaciji pjevanom pjesmom, gotovo rasipničkoj muzikalnosti stihova i asocijativnoj metaforici, usprkos istovremeno stegnutom, „statičnom“ obliku. Benn je u umjetnosti vidio jedinu mogućnost samoodržanja nasuprot kaosu i nihilizmu što ih donosi svijest o neotklonjivom kraju jednog perioda stvaranja.¹²⁵

Benn je bio veliki stilist i zastupnik forme, idealist i perfekcionista. Njegove su pjesme plod pažljivog rada. On u pjesmama ne koristi često glagole kao Šimić i Trakl već imenice. One su za Bennu odrednice kroz koje pjesma plovi. Zajednička im je temeljna boja, a to je plava. Ona za Bennu predstavlja dubinu, nebo, more, beskraj i neiskazivost. Ton Bennovih pjesama je znanstveno-egzaktan i ekstatičan. Benn voli sinegdohu i često upotrebljava neologizme. Njegove su pjesme nepredvidljive, one su iznenađenje i čudo, one ne pripovijedaju, one su antiteza naraciji.

¹²⁴ Martini, Fric; *Istorija nemačke književnosti*, Nolit, Beograd, 1971., str. 591.

¹²⁵ Isto, str. 592.

18. 2. GEORG TRAKL

Georg Trakl (1887-1914), austrijski je pjesnik, sanjarske prirode. Vodio je nesređen boemski život i tražio zaborav u alkoholu i drogama. Ne mogavši podnijeti ratne strahote, završio je samoubojstvom.

Osnovne teme njegove lirike su tamne životne noći, besmislena patnja, morbidna priviđenja užasa koja se objavljuju u snažnim slikama asocijativnih impresija, oslobođenih svakog logičkog i sintaktičkog reda. Mračni sanjar, izopćenik, alkoholičar, samotnik čiji se život odvijao samo noću, Trakl piše mamuran svoje pjesme na zgužvanim papirićima po javnim kućama ili nagnut nad prljave kavanske stolove, i satima vodi nadahnute lirske monologe. I njegova je proza puna osjećaja strave i tjeskobe. Neshvaćen i odbačen u vrijeme kad je pisao i djelovao, Trakl je „otkriven“ za Europu tek nakon Drugoga svjetskog rata. Glavna su mu djela: *Gedichte* (1914), *Sebastian im Traum*; *Die Dichtungen*; *Offenbarung und Untergang*.¹²⁶

U svojoj poeziji izražava osjećaj tjeskobe i stravične osamljenosti čovjeka suočena s neshvaćanjem, patnjama i smrću, toliko karakterističan za cijelu ekspresionističku generaciju. Stvarnost preobražava u niz lirskih vizija i slobodnih asocijacija, ne obazirući se na logički slijed misli i uobičajenu sintaksu. Neshvaćen od suvremenika, izdao je za života samo jednu zbirku pjesama (*Pjesme – Gedichte*, 1913), dok mu je najbolja poezija objavljena tek nakon smrti (*Sebastian u snu – Sebastian in Traum*, 1914, *Jesen osamljenika – Herbst des Einsamen*, 1920. i dr.). Smatra se najvećim lirskim talentom njemačkog ekspresionizma.¹²⁷

Kao jedan od najvećih pjesnika u ekspresionizmu, sušta je opreka patetičnim vjesnicima društvenog preobražaja. Trakl je lirski samotnik među zastupnicima nove poezije, živeći daleko od vreve književnih središta, ostao bi možda nezapažen da se

¹²⁶ Flaker, Aleksandar, Pranjić, Krunoslav: *Hrvatska književnost prema europskim književnostima*, Liber, Zagreb, 1970., Viktor Žmegač: O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti, str. 433.

¹²⁷ Košutić-Brozović, Nevenka; *Čitanka iz stranih književnosti II dio, od romantizma do naših dana*, Školska knjiga, Zagreb, 1972., str. 361.

za nj nije založio Ludwig von Ficker, urednik časopisa „*Der Brenner*“, objavivši mu prvi izbor iz pjesama.

Rana mu je poezija izdanak impresionizma, krhka njezina zvukovnost prožeta je sumornim jesenjim raspoloženjem, bolećivom rezignacijom, sjetom zbog prolaznosti ljepote. Zrele pjesme, očitovanja izrazite stvaralačke individualnosti, postupno napuštaju impresionističku paletu i stvaraju magičan prostor „osjetilne irealnosti“, prostor jezične imaginacije u kojoj su „crna kiša“, „modra pomrčina“, „modar smijeh“, „bijel san“, „crven vjetar“ znakovi svijeta koji se sav pretopio u estetsku izražajnost. Taj je svijet obuzet neizmjernom tugom i tjeskobom, obilježen tamom, hladnoćom, zagonetnim strahom, sjenama ludila i smrti. To je svijet bez povijesti u kojemu je zamrlo vrijeme, zasjenjen krajolik očaja tek ponegdje osvjetljen tračkom metafizičke nade. Iskustvena je zbilja posve preobražena, hermetička lirska šifra otuđuje riječi od predmetnog svijeta realnosti, a pjesnikov stih, stvarajući vrlo često izolirane izričaje, sintaksom razbija totalno imaginaran svijet u fragmente. Lirska vizija ne opaža cjelinu, već samo krhotine.¹²⁸ U Traklovoj je lirici uočljiva jedna od značajki ekspresionizma a to je nizanje sintaktički izoliranih stihova, koji su, logički-formalno gledano, reverzibilni, tj. u načelu bi se mogao zamisliti i drukčiji redoslijed stihova. U Trakla ih povezuje estetska logika:

„Nad bijelim ribnjakom

Proletješe divlje ptice.

Navečer s naših zvijezda puše leden vjetar.

Nad naše grobove

Nadvija se slomljeno čelo noći.

Ispod hrastova ljulja nas srebr čamac.

¹²⁸ Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 6, Skadar-Žvale*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1969., str.285.

Svagda zvuče bijele zidine grada.

Ispod svodova trnja

O, brate, mi se slijepe kazaljke uspinjemo k ponoći“.

(Propast – Untergang)

Kad čitamo Trakla, doima se kao da su čitave pjesme, pa i poetike, nastale razradom nekih Traklovih sintagmi. *Traklovo se pjesništvo čini prisposodivim s kamenolomom iz kojega su mnogi majstori nosili po kamen i montirali ga u svoj vrt u kojemu je on ovako očišćen i izdvojen zasjajio neobičnom ljepotom.*¹²⁹

Traklovo se pjesništvo na prvi pogled čini zatvorenim do monotonosti. Vrtovi što ih opisuje, vrtovi su od malo stabala i ona su uvijek imenovana po vrsti. Čovjekov lik sveden je na tragove, na čelo, na obrve, na oči, i to okrugle, i stavljen u čvrstu relaciju prema nama kao otac, dječak ili sestra. Boje su žarke, ali učestale. Najčešće su crna i plava što opet pobuđuje osjećaj jednoličnosti. Međutim, te boje ne slikaju nego znače: crna – smrt, trulež, rupu, agresivno propadanje; bijela – odsutnost, ono što je prošlo kroz smrt; crvena – vatru, afekt; grimiz – patnju. Postupak s bojama otkriva Traklovo postupanje s riječima. Riječi su znakovi putem kojih Trakl svojim pjesmama pridružuje različita značenjska polja. *Uzmimo naprimjer pojam Boga koji je u Trakla i Bog kršćana, Saturn i prima materia, ili Lucifera kojega spaja s Ikarom te ih obojicu ujedinjuje u padu.*¹³⁰ Njegovi likovi tako postaju arhetipovi s više razina i nikad nisu do kraja pročitani. Ono što se čita na prvi pogled krajnje je pjesnički uljuđen govor o osuđenosti čovjeka na propast s vlastite krivnje. Kao da je iznova propjevao prvi Adam, ali bez imalo nade.

Trakl je bio „prokleti“ pjesnik. Svoje prokletstvo izivio je do kraja, počevši od gimnazijskog ponavljača pa do apotekara koji od mladosti uživa drogu te od prevelike doze kokaina umire na bojnopolju ne mogavši izdržati strahote rata. Postoji i incestuozna „priča“ povezana s njegovom sestrom, što je u njegovo doba bio čest

¹²⁹ Stamać, Truda: *Život u odsutnosti*, Georg Trakl, San zla: izabrane pjesme, Durieux, Zagreb, 1995., str. 87.

¹³⁰ Isto, str. 87.

književni motiv. Sam njegov život je literatura. On je naime svoje pjesništvo živio. Njegovo je pjesništvo živo, onda je i Trakl živ – živ u odsutnosti.¹³¹

Trakl je u svojim pjesmama ispisivao ekspresionističke patnje svijeta. On je pjesnik užasa i antisimetrije. Suvremeni jezik jednostavnosti i antisimetričnosti kojim piše, udario je ozbiljan temelj suvremenog pjesništva današnjice. Traklovo pjesništvo, oslobađanje je od simetričnosti forme i zagušljivosti kalupa. Čovjek u poeziji nalazi mjesto tek kao malen komadićak ili odbljesak sudbine. Čovjekov lik sveden je na tragove u stihovima. Čovjek je tek odbljesak u reminiscenciji. On postaje stvaran kada živi stihove i svoju najintimniju ispovijest duha. Traklov čovjek naspram svijeta je tek literatura koja oživljava u čitanju i prisjećanju.

Boje su u Traklovoj poeziji vrlo iznimne i nepoznate interpretacije. Poljuljana simetričnost i značenje boja, daje pjesmama efekt života u odsutnosti. Primjerice bijela boja nosi obilježje odsutnosti, prolaz kroz smrt, dok je kod Šimića bijela boja manje učestala. Plava boja koju najčešće u standardiziranoj shemi zapada shvaćamo kao nešto vrlo tmurno, hladno i umrtvljeno, Trakl interpretira kao vječnost, svetost i božanskost. Blues koji ne nosi stigme plavog hladnog mraka apatije, već čistoće poput neba i plavog mora. Kod Šimića dominantan je atribut plave boje koja atmosferi pridaje čudesnost, začudnost, otajnost. Trakl u svojim pjesmama često koristi kontraste. U pjesmi „*Grodek*“ kontrast se može pronaći i na planu boja: „*zlatna grana noći i zvijezda*“. Zlato je u Trakla oznaka pozitivnosti i Božje blizine.¹³² U istoj se pjesmi spominju i druge boje, plava koja je oznaka pozitivnosti, crvena koja je oznaka ljutnje, crna kao propadanje. Kod Šimića crvena je boja sinonim žestoke strasti, a žuta kao najbliži pratitelj svjetlosti.

Traklove riječi naprosto postaju znakovi s puno dubljim interpretacijama. Ono što Trakl piše jest ispovijest koju je u davna vremena ispjevao Adam, ispovijest bez imalo nade, ispovijest o otuđenosti čovjeka, ali i njegovom vraćanju njemu. Trakl je „svetogrđe“ svoje poezije proživio do kraja. Može se reći, on jest čovjek koji je proživio svoju poeziju i u stihovima ponovno sastavio izgubljenog i otuđenog čovjeka

¹³¹ Isto, str. 88.

¹³² Slavić, Dean: *Siboli i proroci*, Školska knjiga, Zagreb, 2011., str. 66.

kao ikarovsku inkarnaciju koja u suludom letu leti sve više ne bi li pobjegla od sebe same u vrelo sunce zaborava i negacije.

19. ZAKLJUČAK

Ekspresionizam je umjetnički pravac s početka 20. stoljeća razvijen u Njemačkoj, primarno u književnosti, naročito u poeziji, slikarstvu i u glazbenoj umjetnosti. Danas se izraz može koristiti za svaki umjetnički rad u kojem je objektivna stvarnost pomaknuta ili simbolički predstavljena da bi opisala unutrašnje stanje umjetnika. Osnovni je cilj umjetnika iznijeti one emocije koje prožimaju samo njega i tako oblikuju njegovo viđenje svijeta. Misli i emocije su uglavnom bile pesimistične i katastrofične, nastale pod utjecajem Prvog svjetskog rata.

U ekspresionizmu se ne vodi računa o estetskoj i stilskoj dopadljivosti. Ekspresionizam je prvi jasan krik modernoga čovjeka koji će u periodu kasnog modernizma dobiti svoje filozofsko uobličjenje.

Postoje tri faze ekspresionizma: predratni ili kozmički, ratni i poslijeratni ili socijalni ekspresionizam. U predratnom se ekspresionizmu unutarnja ekspresija projicira prema nečemu vanzemaljskom i/ili nebeskom. Ratni je ekspresionizam obilježen živim i pretjerano grotesknim slikama unutarnjeg užasa proizašlog iz žrtava Prvog svjetskog rata. Slike kakve se javljaju najčešće su grozne, morbidne ili bolesne, a svrha je ilustriranje unutarnje emocije koja se protivi besmislenosti rata. U poslijeratnom ili socijalnom ekspresionizmu tematika se usmjerava prema čovjeku, socijalnom aspektu i kritici otuđenog suvremenog društva.

Ekspresionizam se u Hrvatskoj javlja relativno rano i to podjednako u književnosti i likovnoj umjetnosti. Niz važnih njemačkih časopisa koji su promovirali ekspresionizam bili su u opticaju u Hrvatskoj od samog početka Prvog svjetskog rata. Nova je umjetnost u Hrvatskoj brzo naišla na plodno tlo zahvaljujući kaotičnoj zbilji, političkom nezadovoljstvu i depresivnoj duhovnoj klimi koju je donio Prvi svjetski rat, ta katastrofa razuma i ljudskosti u čijem je ozračju pokret i stvoren. Umjetnici su radikalnim odbacivanjem svega tradicionalnog, revoltom protiv konvencionalne građanske kulture, lažnoga morala, starih idola, duhovnoga mrtvila, potrošenih estetskih obrazaca poželjeli stvoriti novu estetiku kojom će iskazati svoje ogorčenje.

U ekspresionističkoj fazi Šimić u sferi teorijskoga uma slijedi njemačka ekspresionistička iskustva, no nije dopustio da njegov izvedbeni plan bude puko oponašanje njemačke ekspresionističke pjesničke prakse. Šimiću je stalo da iskaže svoje osobno ja, svoju individualnu posebnost, a isto tako i svoju umjetničku posebnost za koju nije mogao dopustiti da bude samo kopija, iako je preuzeta ekspresionistička matrica ipak određena poetička uvjetovanost kao vanjski širi oblik forme.

Uspoređujući Šimićeve, Traklove i Bennove pjesme može se zaključiti da pjesnici izražavaju svoja unutarnja stanja što i jest glavna odlika ekspresionizma. Dominantni motivi u njihovim pjesmama su tjeskoba, strah, osamljenost, patnja i smrt. Osnovne teme njihovog pjesništva su život, smrt, ljubav, usamljenost, prolaznost te pesimističan doživljaj svijeta. Kod Šimića i Trakla, kao značajka njihova pjesništva, vidljivo je odbacivanje deskripcije i slobodan stih, a u Benna upotreba riječi iz znanosti ili urbane sredine, dakle nepoetskih riječi. Kao obilježje ekspresionizma u njihovim se pjesmama nazire krik čovjekove oboljele duše pune straha, ugroženosti i osamljenosti. U njihovim je pjesmama uočljiva sloboda u formi pjesme, nema rime ni interpunkcije, razbija se strofa kako bi se izrazili doživljaji svijeta na što ekspresivniji način. Uočljivo je gomilanje glagola ili imenica kako bi ostvarili unutarnju dinamiku i bit same pjesme. Rabe se riječi koje imaju ekspresivno značenje kako bi izrazili krik i bunt. Boje dobivaju simbolično značenje i upotpunjuju sadržaj pjesme.

Šimić je književnostvaralački i teorijskokritički znamenit autor. Njegovi kritički zapisi o umjetnosti, nastali u duhu ekspresionističke poetike također su zanimljiv predmet sagledavanja, prije svega zbog njegovih stavova, preokupacija, postupaka, naročito iz područja ekspresionističke likovnosti kao i iz kulturnoga stvaralaštva uopće. Svestrano je pratio europsku kulturno-umjetničku scenu, zanimao se za njemačku kulturu, naročito za književnost i likovnu umjetnost, upoznao je umjetničko-stvaralačke ideje, pokrete, zbivanja i aktere.

Može se zaključiti da je europska, napose njemačka ekspresionistička književnost i umjetnost uopće, imala utjecaj na hrvatske književnike. Tako i mladi Šimić nadahnut bečkim ekspresionističkim časopisom „*Der Sturm*“ slijedeći njegov

program usredotočen na negiranje tradicije i osporavanje bilo kakve veze između književnosti i stvarnosti u kojoj nastaje, objavljuje svoj časopis pod nazivom „*Vijavica*“.

Šimićeve liriku pokreću dvije najčešće teme a to su smisao i besmisao, život i ništavilo, svjetlo i tama. Tako su i najčešći motivi u njegovim stihovima, motivi dana i noći, odnosno sunca, zvijezda i mjesečine. Šimić je svoje pjesme pisao bez metafora i bez ukrasa.

Krležino ukupno djelo, tako i pjesništvo, bitno su obilježeni autorovim odnosom prema književnosti njemačkog jezičnog izraza. Određeni autori i tekstovi njemačke književnosti predstavljaju nezaobilazni referencijalni plan. Uspoređujući Benna i Krležu može se zaključiti da ih povezuje najširi kontaktni prostor (zajednička povijesno-politička podloga) te sam ekspresionizam kao stil. Može se zaključiti da Krležino praćenje njemačke književnosti i između ostalih, pjesnika Benna, nije donijelo značajnije promjene unutar njegove vlastite poetike. Prema njemačkoj književnosti Krleža je imao aktivni odnos, spoj intelekta i osjećajnosti. Osim intelektualnog erosa u izrazu, u njegovim se tekstovima o njemačkim autorima i književnim pojavama manifestiraju dva puta kojima je Krleža krenuo od primarne recepcije, put produktivnog usvajanja koje je značilo bitno estetsko obogaćenje i put umjetničke autonomije.

Kamov estetikom ljepote zamjenjuje estetikom ružnoće te opsesivno počinje koristiti crnu boju kojom prikazuje kaos, trulež, mrak. Njegova zbirka *Psovka* pisana je slobodnim stihom, rima ne postoji, a ritam je kaotičan. Koristi hiperbolu, a metafore su vrlo groteskne i apsurdne. Ono što se kod Kamova vidi kao osobina individualne poetike, poslije će postati uporištem ekspresionizma, pa ćemo slične osobine moći naći i u Šimića i mladoga Krleže.

Strahote rata, još i prije njegova izbijanja, u svojoj je *Psovcu* ekspresionistički naslutio i sam Kamov, a njime su potaknuti svoje doživljaje ekspresionistički uobličili i Krleža u svojoj *Ratnoj lirici* te Šimić u *Preobraženjima*. Razbijajući tradicionalne i postojeće, spomenuti su književnici stvarali nove ekspresionistički bitno obilježene forme, norme i sheme. Njihov se stih ne oblikuje, on „žeže“ pa „suklja“ kod Krleže, oni ne pjevaju o nečemu nego „pjevaju sebe“ kao Šimić, njihov „bog“ nije uobičajeni

„gospod“ nego obični „krvnik“ kao kod Kamova. Njihovi su motivi nerijetko biblijski, ali su često idejno antibiblijski. Također ih zanimaju i gradski motivi. Likovnost njihova stvaranja je izrazita, a „obojeni“ im jezik drukčiji od jezika prethodnika i suvremenika.

20. LITERATURA

- Čubelić, Tvrtko: *Književnost – školski leksikon*, Panorama, Zagreb, 1965.
- Damjanov Jadranka: *Likovna umjetnost I. dio*, Školska knjiga, Zagreb, 1973.
- Donat, Branimir: *O Miroslavu Krleži još i opet*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2002.
- Donat, Branimir: *Put kroz noć: antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001.
- Flaker, Aleksandar, Pranjić, Krunoslav: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978.
- Flaker, Aleksandar, Pranjić, Krunoslav: *Hrvatska književnost prema europskim književnostima*, Liber, Zagreb, 1970.
- Gašparović, Darko: *Kamov, „Adamić“*, Rijeka, 2005.
- Ivanišin, Nikola: *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990.
- Kolečnik, Ljiljana, Prelog, Petar: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.
- Košutić-Brozović, Nevenka: *Čitanka iz stranih književnosti II dio, od romantizma do naših dana*, Školska knjiga, Zagreb, 1972.
- Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 6, Skadar-Žvale*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1969.
- Krleža, Miroslav: *Enciklopedija leksikografskog zavoda 2, D-Helio*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1967.
- Martini, Fric: *Istorija nemačke književnosti*, Nolit, Beograd, 1971.
- Milanja, Cvjetko: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.

- Milanja, Cvjetko: *Hrvatsko pjesništvo 1900.-1950., Pjesništvo hrvatske moderne*, Altagama, Zagreb, 2010.
- Milanja, Cvjetko, gl. ur.: *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti* - Zbornik radova I. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 30. XI. – 1. XII. 2001.), Altagama, Zagreb, 2002.
- Nemeć, Krešimir: *Mogućnosti tumačenja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.
- Pandžić, Vlado, gl. ur.: Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću, Matica hrvatska, Profil Zagreb, Drinovci, 5. i 6. rujna 2008.
- Pieniazek, Krystyna: *Pjesničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimića*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
- Ramljak, Purgar, Mirela: *Ekspresionizam i hrvatska moderna umjetnost*, Kontura art magazin, Zagreb, 2008.
- Ružić, Silvio: *Umjetnost – školski leksikon*, Panorama, Zagreb, 1965.
- Slavić, Dean: *Simboli i proroci*, Školska knjiga, Zagreb, 2011.
- Solar, Milivoj: *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003.
- Stamać, Ante: *Antun Branko Šimić – Izabrane pjesme*, Matica hrvatska, Zagreb, 2008.
- Stamać, Truda: *Život u odsutnosti*, Georg Trakl, San zla: izabrane pjesme, Durieux, Zagreb, 1995.
- Stupin, Tatjana: *Kamov i Krleža*, Matica hrvatska, Zagreb, 2016.
- Stančić, Mirjana: *Miroslav Krleža i Njemačka književnost*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990.
- Šimić, Antun Branko: *Teški zrak – sabrane pjesme*, Školska knjiga, Zagreb, 2012.
- Žmegač, Viktor: *Njemačka književnost*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.

- Žmegač, Viktor, Škreb, Zdenko, Sekulić, Ljerka: *Povijest njemačke književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2003.

PRILOZI

Prilog 1. Slika „Krik“, Edvarda Muncha, (1893)



Prilog 2. Slika „Cinik“, Vilka Gecana, (1921)



21. SAŽETAK

Ekspresionizam je umjetnički smjer koji se javio početkom 20. stoljeća izvorno u slikarstvu, a potom se raširio i na ostale umjetnosti poput glazbe, književnosti, kazališta i tada još uvijek mlade filmske umjetnosti.

Nastaje kao opozicija naturalizmu, kojemu je svrha bila objektivno prikazivanje vanjskog svijeta te impresionizmu, kojemu je svrha bilo odražavanje osjetilnih dojmova. U ekspresionizmu se izražavaju umjetnikove emocijske reakcije na doživljaj stvarnosti. Te reakcije najčešće spadaju u tamniji spektar ljudskog stanja u suvremenom svijetu: tjeskoba, nelagoda i izgubljenost izražavaju se intenzivnim bojama, naglim kontrastima i iskrivljenim konturama.

Začeci ekspresionizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti vezani su uz nasljeđe Münchenske škole. U svom punom obliku ekspresionizam se razvija između 1914. i 1928. godine. Za to je zaslužna manifestacija *Hrvatski proljetni salon* koju su održali mladi umjetnici prvi puta 1916. godine, a na kojoj su posebice dojmivi bili radovi umjetnika koji su se 1919. godine vratili iz Praga – Vilka Gecana, Marijana Trepšea, Milivoja Uzelca i Vladimira Varlaja, zvanih i Grupom četvorice.

Simultana ispremiješanost i dezintegriranost stilova jedna je od glavnih oznaka hrvatskoga književnog ekspresionizma, posebno na području lirike.

Hrvatski je književni ekspresionizam posebno bio povezan s njemačkim književnim i likovnim ekspresionizmom, što je vidljivo u nazivlju publikacija, u kritičnosti spram tradicije i suradnji sa slikarima. Srodni su im motivi, slobodni stih, simultanost izraza i boje. Hrvatski je književni ekspresionizam vezan s onodobnim hrvatskim slikarstvom. Ondašnji slikari: Trepše, Uzelac, Gecan i drugi likovno su opremali djela Kamova, Krleže i Šimića.

22. SUMMARY

Expressionism is an artistic direction that began in the early 20th century originally in painting, and then had spread to other arts such as music, literature, theaters and then still young movie art.

It emerged as an opposition to naturalism, whose purpose was to objectively present the outside world and to impressionism, whose purpose was to reflect the sensual impressions. Expressionism expresses the artist's emotional reaction to reality. These reactions often go into the darker spectrum of human condition in the modern world: anxiety, discomfort and loss are expressed in intense colors, sharp contrasts and distorted contours.

The origins of expressionism in Croatian art are linked to the legacy of the Munich School. Expressionism in its full form evolves between 1914 and 1928. For its development there was the Croatian Spring Salon held by young artists for the first time in 1916, with particularly impressive works of artists who returned from Prague in 1919 - Vilko Gecan, Marijan Trepše, Milivoj Uzelac and Vladimir Varlaj, also known as Group of four.

Simultaneous interdependence and disintegration of styles is one of the main features of Croatian literary expressionism, especially in the lyrical field.

Croatian literary expressionism was particularly related to German literary and visual expressionism, which is evident in the title of publications, in the critics of the traditional and collaboration with painters. They are related with motives, free verse, expression and color simulation. Croatian literary expressionism is related to contemporary Croatian painting. The following painters: Trepše, Uzelac, Gecan and others painted works of Kamov, Krleža and Šimić.