

Valter Jens

## EMIL NOLDE – STOGODIŠNJAK

Blizak nam je i veoma dalek.<sup>1</sup> Kada se rodio Emil Hanzen iz sela Nolde, pojavio se prvi tom Marksovog *Kapitala*, Bizmark je bio kancelar Severnonemačkog saveza, Alfred Nobel je počeo proizvodnju dinamita, a Dostojevski je pisao *Idiota*. Kada je Emil Nolde umro, senke staljinizma su počele da uzmiču, kancelari su se zvali Adenauer i Ulbriht, na Istoku i Zapadu su eksplodirale vodonične bombe, a Pasternak je završio *Doktora Živaga*. Između je za slikara Noldea ležalo devet decenija u kojima je on sa mlađim saputnicima iz „Plavog jahača“ i grupe „Die Brücke“ delio slavu u skromnoj meri (došao je kasno i pomogao malo), proganjanje – s punom snagom, a dostojanstvo klasika uopšte ne. Dok su drugi već odavno bili olimpljani, umetnici čija dela se tumače, ali se više ne postavlja pitanje o njihovoj vrednosti, Nolde, rođen samo dve godine posle Tuluz-Lotreka, ostaje do danas sporan. Entuzijazam i sud kojim biva proklinjan stoje neposredno jedan pored drugog; slučaj je sporan; kritičari, kao Hauzenštajn, i prijatelji, kao Kle, stvorili su škole; dok se na jednom mestu veliki usamljenik, jedan drugi Ruo, slavi, na drugom ostaje na snazi reč „varvarski“. Uz to, ono što jedni kude, drugi hvale – i sasvim polako pomalja se Janusovo lice velikog slikara, tek postepeno počinju posmatrači da proziru igru u kojoj naivnost odgovara rafiniranosti, igru koju, saobrazno sopstvenoj umetnikovoj želji iz mladosti, prati njegov način slikanja.

Naivnost: taj čovek je poznao tajnu mita, prefiks „pra“ bio je za njega legitimacija kvaliteta, njegova strast bila je usmerena ka onom necivilizovanom, arhaično-predsvetskom, i vilenjaci i sablasti bili su mu bliži nego grčki bogovi. Rafiniranost: da, razumeo se on i u psihološke nijanse – često se to nije videlo; cenio je umetnost Edvarda Munka i imao je smisla za najnežnije tananosti duševnih valera: kakav odraz sporazumevanja, zavade, slaganja, polarnosti i disharmonije u „Dvostrukim portretima“, kakvi sistemi odnosâ, približavanja, udaljavanja i presecanja, kakvo grupisanje i razdvajanje na slikama sa mnogo figura, na primer na „Tajnoj večeri“ ili na platnu „Hristos i deca“. Ovde mit dobija novu funkciju, u pravcu humanog, kao kod Tomasa Mana (Nolde bi se odlučno suprotstavio ovoj tezi, ali meni se čini da je ona neoboriva), ovde ono što je demonski-grubo nalazi svoj kontrapunkt u carstvu duše i misli: kakvi dijalozi, kakvo uživanje u argumentisanju među carinicima i ribarima iz Alzena i Jerusalima – i kako je to čudno da se psihološka rafiniranost Noldeovog opusa toliko potcenjivala za volju mitske jednosmislenosti, rafiniranost koja legendarnim događajima koji imaju sjaj spiritualnog daje i znak modernosti određene zakonom onog što zovemo *fausse naïveté*: razjašnjenje duševnih konstelacija – setimo se „Izdaje Hrista“ iz 1911 – komentariše arhajski tekst, čini ga čitljivim i ponovo ga zadobija.

Da, Nolde je bio mitski mađioničar i psiholog, istovremeno demonoman i slikar najnežnijeg poteza; njegova umetnost usmerena je ka tipičnom i ispunjena čulnošću. Protestant, koji poznaje svoju Bibliju, stvara vizije boja tako ekstatične da bi se moglo pomisliti

<sup>1</sup> Predavanje održano o stogodišnjici rođenja 7. avgusta 1967. u Zebilu. (Prim. prev.)

da je južnjačko-paganski katolicizam ostavio svoj pečat na njemu. Izdaje se za sanjalicu – Kirkegorova jitlandska pustara je blizu – pravi vidovnjak iz močavare... a izmišlja akvarele franjevačke ljupkosti i prozirnosti. On ide svojim sopstvenim putem, a ipak celog života bije bitku sa senkama majstora, sa Rembrantom, Ticijanom i Grinevaldom. Veliča seljački život i skicira po berlinskim kafeima, kabareima i ložama kokote, gospodičice i glumce, pijance i igrače... i čini to s onom ludo hrabrom radoznalošću koja, fascinirana „stranim“, ne zazire ni od najluđih pustolovina i pri tom vodi ka slikama kojima je podjednako strana provincijalna društvena kritika koliko i drsko karikiranje. Frizijski crtač koji ukrašava nameštaj, seljački sin, koji je radio još za Teodora Štorma, slika velegradske scene koje imaju perfekciju Lotrekovih skica Monmartra ili ciklusa u kojem Ernst Ludvig Kirchner prikazuje Kurfirstendam.<sup>2</sup> Neobičan čovek: s janusovskim licem kao slikar, raspolučen i kao pripovedač. Stil kojim piše je rogobatan, red reči mimo pravila, drvenasti participi zamenjuju sporedne rečenice („Lovis Korint, govoreći žestoko i uvredljivo, me je napao“), nedostaje raščlanjenost i logička definicija; svakodnevni govor povezuje se sa visoko patetičnim („Tragika ide umereno svojim tokom“), tehnički termini, kao Noldeov omiljeni pojam „vrhunsko dostignuće“, stoje pored sentimentalnih opisa prirode... ali onda iznenada počinje da piše slikar, heterogene stvari se povezuju u više jedinstvo i detalji asocijativno poređani jedan za drugim pokazuju se kao sastavni delovi plastične osnovne koncepcije: „Kristijan Grau, naš prvi sused, bio je seljački lukav ... šunka je visila iza njegove stolice ... njegov konj se zvao Liza, njegova žena Katrin, u njegovom bunaru plivala je mrtva kokoška i iz njegove jame za đubrivo kapala je dole u bunar gnojiva voda“. Ovde se pokazuje onaj smisao za stvarnost – udružen s voljom da se elementi realnosti spoje zajedno samo po diktatu fantazije – koji određuje književnost ranih ekspresionista, pre svega prozu Ernsta Barlaha; ovde je na delu slikar koji jednim jednim pogledom sjedinjuje ono što je dispartatno, stvara smeđe kolaže, kolaže od imena, žanrovskih elemenata i partikula gađenja – slikar koji u svojim knjigama uvek ostaje umetnik tamo gde se drži vidljivog, istrajava u čulnom i samo štedljivo, plastično i objektivno akcentuira: „Kristijan Momzen, vitak, s punom bradom crvenom kao rđa i grlenim 'r', samovlasno privrednim novotarijama procerdavši u špekulacijama oba svoja imanja Vragard i Kverenholt; Jirgen Lorencen, valjan, u stvarima novca mudar, reakcionaran, postao je kupac Vragarda, Filip Bouka, otmen, suvo-njav, samovoljan.“ Tri prideva određuju tri figure; dopune stvaraju veze između prva dva lika: naspram samovlasnog špekulanta staje valjani reakcionar, naspram fizionomije apstrakcija; A se opisuje čulno, B misaono, C misaono i čulno u isti mah; A otkriva primarno svoju spoljašnjost, B svoj karakter, C sa stasom i svoja svojstva ... nema sumnje da posmatrač bez muke može da prenese interpretaciju u Noldeove boje i da predstavi sebi sliku „Tri kralja“. Pisac vrednuje ovde kao slikar, on ne boji i ne crta crno-belo; pridevi (valjan, reakcionaran) su, kao oksimoron, povezani jedan s drugim kao boje koje su u svađi. Primer optičkog duktusa u memoarima, primer velike umetnosti figuracije izvedene pomoću trostruke upotrebe tri tačkice, primer koji se, naravno, mora tražiti. Uopšte uzev, to treba posebno naglasiti, ni četiri autobiografije ni kasnije maksime ne dopuštaju da se prepoznaju kandže lava. Naprotiv, čovek koji se prezentuje na tim stranicama pre je diletant

---

<sup>2</sup> Bulevar u Berlinu. (Prim. prev.)

nego umetnik. Nespretnom stilu odgovara antitetički-sirova ideologija: nemačko je dobro, francusko zlo, Lajbl jedar, Renoar sladunjav, jednostavnost je plemenita, sve što je tehničko (železnica, novine, radio ili automobili) – element rastrojstva, intelekt je sumnjiv, a instinkt blagosloven, vera je jača nego znanje, moć bolja nego pravo, delo je korisno, govor bez važnosti; važno je prirodno pravo, advokatsko mudrovanje beskorisno – parovi suprotnosti mogli bi se, u Zedelmajerovom smislu, širiti do mile volje (u kasnijim beleškama se navode čak inženjeri, protivnici prirodnog poretka). Nešto anticivilizacijsko, neprijateljstvo prema prosvetiteljstvu, klasičnosti i racionalizmu karakterišu još i stavove starca; ideali čiste rase trijumfuju („I u umetnosti mešanje rasa stvara nedaće“), s obzirom na pretnje da ga preplavi nešto tuđe, nemačko slikarstvo mora poput vuka da se potvrđuje protiv smicalica štampe koja vlada svime, protiv beskrupuloznog poslovnog duha i glasnog umetničkog pogona – ona, umetnost budućnosti, ona, umetnost daleka Jevrejima, o kojoj se kaže: „Stvarno duboko duševna, srčanošću prožeta umetnost postojala je i postoji samo u germanskim zemljama, u Nemačkoj, a gotovo svi negermani, zarobljeni u okruglastu lepotu formi, stoje bez reči i bez razumevanja pred tim fenomenom ... Nemačka u ognju i bolovima, zemlja snova u muzici, u pesništvu, u bojama. I tvoja mladost noseći u sebi sve najlepše klice budućnosti“. Doista, to su jasne reči, jasne u karikiranju stranih tipova, Engleza na primer – pripadnika, ipak, „visoko izraslih naroda“! – koji se pojavljuje u knjizi o južnim morima „sa cigaretom nemarno visećoj na usnama, stajao je on tu“, ili Hervarta Valdena sa njegovim poput cigarete sivim licem, mlade gospode našminkanih usana i obraza ili od grada umornog pevača smeđe kože, s lila čarapama i belom jaknom. Ali, isti taj Nolde, koji je tako često zastupao teze reakcionarnih nacionalista, izjavljuje na drugoj strani da je dobro što Nemačka nije dobila rat, i to je rekao dvaput, posle 1918. i posle 1945; i isti taj Nolde, kome je celog života bilo stalo do dominacije instinkta i razobličavanja intelekta, formulisao je kao veoma star čovek sentencu: „Nemačkom narodu dato je ono najniže a i ono najviše, grozan instinkt i plemenita duhovnost!“ Pogled je postao oštriji; uviđanje da su upravo nacional-socijalisti – umesto da podržavaju one umetnike koje je Nolde video kao pranemačke majstore – uživali u dopadljivoj gipsanoj umetnosti, u Kanovi, a ne u Rembrantu, prisililo je usamljenog čoveka iz Zebila da dođe do spoznaje: „Ljudi duboke duševnosti i lepog duha uvažavaju samo najsnažniju umetnost, oni neotesani klanjaju se onoj sladunjavoj i najizveštačenijoj“. Najednom kao da je sevnulo saznanje; čitalac, iznerviran hvalisanjima jednog bandoglavog, nastranog čoveka, počinje da gaji novu nadu. Zbunjivan svim tim besmislicama i opasno-ćudljivim stavovima, kao da će odahnuti – ali uzalud. Ni najkasnije beleške – drugačije je sa ponekim razgovorima koje su preneli prijatelji – ne opovrgavaju ništa od onoga što se pred celim svetom pokazalo kao pogrešno i opasno.

Ali, da li je uopšte bilo potrebno to opovrgavanje sopstvenih reči? Nije li Nolde svoje teze već decenijama ranije doveo do apsurda, teze koje je u svojim memoarima zastupao sa toliko prkosa i ludosti? Nije li sa svakim crtežom i sa svakim akvarelom bilo premazano ono što se u „Vlastitom životu“ i u „Godinama borbe“ pojavljuje kao čemberlenovski<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Misli se na H. S. Čemberlena (*Houston Stewart Chamberlain* – 1855-1927), rasistički, antisemitski i velikonemački orijentisanog autora, preteču nacional-socijalizma u Nemačkoj. (*Prim. prev.*)

dogmatizam? Ne stoje li hiljade slika nasuprot tim doktrinama, ne ogoljuju li one laž i ne poništavaju li je? Doista, istorija umetnosti obogaćena je u slučaju Emila Noldea jednom dodatnom potvrdom da važi zakon koji tu glasi: „Moguće je da neki pisac – Engels i Lenjin su tu teoriju na najbolji način dokazali na primerima Balzaka i Tolstoja – u svom delu sopstvene poglede indirektno koriguje na takav način da pozadinska tendencija opusa radikalno protivreči iskazanim uverenjima. Moguće je da likovni umetnik u činu oblikovanja i slikanja odbaci poziciju određenu njegovim pogledom na svet, štaviše, da kao praktičar poziciju, koja je teorijski zasnovana, preokrene u njenu suprotnost.”

Kako je Emil Nolde, na primer u svojim knjigama i pismima, grmeo protiv velegrada, kako je usamljeni seljački sin mrzeo „prave, dugačke, maglovite ulice i bednu publiku” („Ne sviđa mi se ovde da budem... pobeći ću, daleko odavde, veoma daleko!”), kako je čeznuo za prirodom, za vetrom i talasima i zimskom hladnoćom, s kakvom je ljutnjom, kao Ničeov potomak, deset godina pre nego što će Hajm napisati svoje berlinske himne, izložio napadima ogromni City: „Tamo leži onaj velegrad gde iza gipsanih zidova ljudi tonu u blesavost. Smrdi na parfeme, u mozgu imaju vodu i žive kao hrana za bacile i bestidno kao psi. Dajte oštar sapun i četku od žice, da bi politura i šminka nestale”. Kako ga je opisao, taj City – i kako ga je slikao! „Išli smo na maskenbale, u kabaree, u kristalnu palatu. A onda se išlo u javne lokale, gde su, bezbojni kao puder i vonj leševa, sedeli impotentni lavovi s asfalta i jektične dame iz polusveta u svojim elegantno presmelim haljinama, koje su nosile kao kraljice ... Crtao sam i crtao, svetlost dvorana, lažni sjaj po površini, sve ljude, rđave ili dobre, pokvarene kao polusvet ili sasvim, crtao sam naličje života s njegovom šminkom, s njegovom ljavom prljavštinom, kako propada. Posvuda je bilo mnogo draži za oči. Nisu mi ti ljudi bili važni, oni su dolazili, igrali, sedeli tu ... zapara je vladala ponekad u toj dubini, između svih tih lakomisljeno srećnih i nesrećnih ljudi. Crtao sam i crtao”. Vidi se, na granici između teorije i prakse, tamo gde ideolog prepušta svoje mesto slikaru, akcenti počinju neprimetno da se menjaju; još se govori o impotenciji i propadanju, o prljavštini i šminki, ali fascinacija preteže, dame iz polusveta nose svoje elegantno presmele haljine kao kraljice, dogmatičnost uzmiče pred radoznalošću koja ne zna za predrasude, deviza glasi *placet experiri*, u carstvu boja i formi, perjani okovratnici, haljine i frakovi ne dobijaju više unapred date ocene, otvoren pogled vidi nesrećnike pored srećnika i rđave pored čistih. I konačno, ponovo jedan korak dalje, same slike! „Gospodin i dama u crvenoj sali”, „Publika u kabareu”, „Slovenci”, „Za vinskim stolom”: sjaj i utvare, šljokice i sreća, porok i humanost – područje noći, slikano s istom usrdnošću i s istom voljom da se od prolaznih impresija načini sintetički koncentrat mitske snage slika kojom one mogu da začaraju ili, kasnije, slika leta u Kampenu.<sup>4</sup> Koliko god da je pisac, galameći o nemačkom biću, popreko gledao na sve što je druge rase, slikar nije mario za to; njega je mamilo ono nepoznato, dražila ga je ekscentričnost i čudnovatost: „Uvek sam gajio ljubav za ono što je neobično. Moje interesovanje za ono tuđe, pravsvesko i prarasno bilo je posebno snažno, morao sam da upoznam nepoznato, štaviše i sam noćni, iskvareni žitelj velegrada uzbuđivao me je kao neka tuđa priroda, i jevrejski tipovi na mojim kasnim religioznim slikama možda su nastali sledeći, pored ostalog, taj nagon”. Kako je karakteristično da se ono

<sup>4</sup> Selo na ostrvu Siltu u Severnom moru, poznato izletište. (Prim. prev.)



što je tuđe pojavljuje skoro kao sinonim za prarasno: i jedno i drugo je fasciniralo slikara, i jedno i drugo, presvetsko isto tako kao ono što je tome prividno suprotno: ples po prčvarnicama i izvrgavanje zakona bili su mu, u skrivenim slojevima njegove stare duše, u zabačenim hodnicima sećanja, poznati, i bio je potreban samo trenutni nadražaj pa da Nolde – u jednom aktu anamneze: obuzet onom velikom žudnjom koju Platon opisuje u *Fedru* – izvuče na svetlost dana ono skriveno i opiše ga kao nešto tuđe, a što je zapravo odavno bilo odomaćeno u njemu. Da je bilo drugačije, da li bi on inače mogao da, kao mitske arhetipove, naslika berlinski polusvet, te Džojsove Kirke i Deblinove Jove oko Aleksanderplaca, i da sa sigurnošću mesečara predstavi kvartove koji su u isto vreme osvetlili i Ensor i Kirhner, Hajm i Trakl? Emil Nolde nije bio samo usamljenik i ne samo „usamljeni čovek u magli“, koji je, prikazujući sebe, rado pozirao u ulozu ismejanog autsajdera – on je imao smisao i za *kairos* i umeo je da koristi naklonost trenutka. Na njegovom primeru može se, jasnije nego na nekom drugom, otkriti tajna „duha vremena“: njegova berlinska remek-dela – slikana 1911, ne 1904. ili 1918 – dokazuju sa lepom očiglednošću da „kontemporarnost“ nije prazan pojam. Tri godine pre Prvog svetskog rata počeli su slikari da razmiču veo, svet fasada otkrivao je svoje tajne; had se otvorio; predgrađe i krčme, slamovi i kabarei, postali su za rane ekspresioniste, među koje se za trenutak uvrstio i Emil Nolde, pozornice vizionarske anticipacije – bilo bi veoma privlačno učiniti te odnose vidljivim u pojedinostima, uporediti detalj po detalj Noldeovu sliku „Za vinskim stolom“ sa slikom „Potsdamer Platz“ Ernsta Ludviga Kirhnera, nastalu tri godine kasnije, staviti jedne naspram drugih ekscentrične perjane šalove od mrtvih ptica i Kirhnerovu gospodu koja se kreću u v-formi – analizirati crne igrače, koji okružuju kurve, pred folijom Noldeovih pomoćnih figura – lutaka i maski u pozadini. Kako ono što je prividno po strani postaje metafora jednog morbidnog društva, kako ono donje odslikava ono gornje – i kako je metaforički upravo Nolde slikao te oblasti: veoma udaljen od anticivilizacijske patetike, crtao je kokote i pijance kao ljude godine 1911, prave i krive, ubice i žrtve, i istovremeno kao tipove simboličkog sjaja: velika kurva Vavilon, centralna figura ranog ekspresionizma, zamahuje svojim bičem; ključna Hajmova, Traklova i Deblinova knjiga, Apokalipsa, pokazuje i kod Noldea svoju inspiracijsku snagu. Veze između berlinskih studija i religioznih slika, „Tajne večere“ ili „Marije Egipatske“, prosto se nude: „Za vinskim stolom“ i „Igra oko zlatnog teleta“ mogli bi biti sastavni delovi jednog jedinstvenog triptiha – komplementarne slike, koje demnostriraju Noldeovu sposobnost da re-prezentuju mit i da impresiji koja traje jednu sekundu dâ snagu tipa: crvena kosa igračice oko teleta i šal od perja dame koja svoju haljinu nosi kao kraljica, pehar za šampanjac i Hristov pehar, maske igrača za poklade i maske prvosveštenikâ i farisejâ, za slikara su atributi *jednog* sveta. Nolde ne zna za distancu između prezenta i pluskvamperfekta; maskenbal iz 1911. i biblijske scene s maskama spadaju zajedno – i kada sâm njihov tvorac to poriče. „Maske i plesovi s maskama“, kaže se u „Godinama borbe“ – „kult i radost svih primitivnih naroda. Tek kod nas koji smo civilizovani postaju maske na svečanosti rozikaste, ružne i ordinarne, strane svakom osećaju za umetnost“. Ponovo se pokazuje: ono što slikar sjedinjuje – smišljajući rozikaste maske fariseja i plameno-moderne maske – to ideolog, opsednut suprotnošću između kulture i civilizacije, razdvaja, opasan interpretator samog sebe, tako da je čitalac, koji se s njim konfrontira, i više nego spreman da se priseti misli Ota Frideha Bolnoa o maksimi: „Šta znači razumeti nekog umetnika bolje nego što je on sam sebe

razumeo"; jer pokušaj da se umetnik zaštiti od najopasnijeg zahvata, tumačenja samog sebe, upravo je u slučaju Emila Noldea pre čin pijeteta nego neprilične drskosti: štaviše, čini mi se u najvećoj meri opasnim (i uz to lišenim pijeteta) kada istoričari umetnosti jednog umetnika koji za nas današnje sve više postaje evropska figura: saputnik Ensora i Ruoa, Kirhnera i Klea, naslednik Rembranta i Goje – izgleda mi, uzimajući u obzir kasniju slavu, veoma problematično kada naučnici još i u godini 1967. posmatraju Noldea u Noldeovim (ili Zauerlandovim) kategorijama i meditiraju o njegovoj „pranemačkoj umetnosti“ ili „nordijskoj prirodi“. Ovde su, mislim, nacional-socijalisti videli oštrije; za njih teoreme i biografske činjenice nisu vredele ništa; njih nije interesovao čovek, partijski drug, koji je sve do rata proganjao vlasti svojim žalbama, oni su gledali delo, a ovo im se činilo da ih tako ugrožava, da su upravo njega, koji bi rado bio njihov paladin, progonili s posebno podmuklom pakošću, jer njegova je umetnost govorila protiv njega – na toj vrsti slikarstva nisu se mogla graditi prestolja; a ako su u partiji i postojali krugovi koji su hteli da Noldeu i Barlahu daju neka posebna prava, fanatici su pobedili i sačuvali velikog slikara od toga da bude žigosan Kainovim znakom nekog ko se prodao, obeščašćen i možda do današnjeg dana proganan.

Zamislimo na trenutak da nam je život Emila Noldea nepoznat, da nema ni spisa iz njegovog pera niti svedočanstava drugih ljudi – da samo slike govore o njemu. Šta bismo odgovorili ako bi nam neko postavio zadatak da na osnovu slika definišemo nacionalnost, štaviše možda narodsku osobenost umetnikovu? Da li bismo mogli reći nešto drugo doli: ovde je na delu bio slikar koji, ako sižeji ne varaju, verovatno potiče iz severne Nemačke ili Danske, čovek otvorenog pogleda, koji je mnogo putovao, koji je u najrazličitijim prostorima i vremenima kod svoje kuće, u hramovima i krčmama, u seljačkim izbama i gajevima južnih mora, savremenik ekspresionista, rafiniran i naivan, umetnik kome ni na ruskim železničkim stanicama ni na Genezarskom jezeru ne bi bio potreban hermetični vođa puta, artist koga je sve što je izvanredno i preterano mamilo u sve nove avanture – ali za njega ono što je neobično nije bilo zasnovano u egzotičnosti objekta, nego su za njega Badnje večeri mogle biti isto tako čudne kao plesovi urođenika. Da li sve to govori u prilog tome da je tu posredi nemačka umetnost, je li to karakteristično za jednog nordijskog slikara? O Noldeu se, držim, ne može misliti bez njegovog zavičaja, Zebil i Alzen, močvara i more su elementi njegove umetnosti, pokretne, zamenljive partikule, koje privlače senke i spremne su za tipizovanje; Nolde je bio regionalist, kao Džojks, kao Barlah ili Vilijam Fokner – ali da bi bila nemačka, njegova je umetnost bila suviše uska, suviše severnošlezviška, isuviše široka, suviše obeležena duhom našeg stoleća, čije je obrise on predstavio, opčinjeno gledajući unazad i ispred svog vremena, pripovedač legendi i umetnik koji je, pogotovu na nenaslikanim slikama,<sup>5</sup> anticipirao umetničke postupke čija plodotvornost tek danas počinje da se realizuje.

Oprostimo se, dakle, od „nemačkog slikara“, sagledajmo veličinu umetnika, koji ne treba da bude posmatran u kategorijama koje potiču iz epohe koju je on, Emil Hanzen iz

<sup>5</sup> „Nenaslikanim slikama“ nazivaju se brojni akvareli na japanskoj hartiji koje je Nolde pred rat i za vreme Drugog svetskog rata krišom slikao, budući da mu je, kao „izopačenom umetniku“, umetnička delatnost bila zabranjena od strane nacional-socijalističkog režima. Manji broj tih akvarela Nolde je posle rata izradio i u ulju. (*Prim. prev.*)

Noldea, svojom umetnošću učinio prošlošću. Zadovoljimo se jednostavnim zapažanjem da je potekao iz severne Nemačke i da je bio protestant, koji je sakralnom prilazio bez ikakvog posredovanja (nema svetaca, pre se oseća duh Luterovog odsudnog doživljaja u kuli,<sup>6</sup> nego duh jezuitskih vežbanja u pobožnosti) i koji, kao slobodan hrišćanin, u znaku Lutera i Kirkegora, ono što je u prednjem planu uzima kao izgovor da uz pomoć boje izrazi duševne valere i da dosegne onu tačku na kojoj iza površinskog sveta počinje regija spiritualnog. Putujući i posmatrajući, Nolde se nikad nije gubio u objektu, nego je ono predmetno koristio da razbudi imaginacije kojima je, dok su dremale u njemu, bio potreban samo jedan mali optički nadražaj da bi od latentnosti dospеле do akcije. Njegova skala je bila velika; dosegla je od žanra do monumentalne arhaičnosti, od ekstaze do impresije kojoj je do igre. Samo prilaz ka klasičnom bio mu je zatvoren, Noldeu je nedostajao smisao za optimizam koji je povezan sa pojmom klasike, vera u ono poravnavanje ekstrema na sredini u kojoj se ostaje, koje karakteriše periklovsko i avgustovsko razdoblje. Antika ne ostavlja nikakve tragove u ovom delu; slikaru koji je u Granadi, na Siltu, na Južnom moru i Hogu nalazio nešto za sebe, Italija je bila suviše harmonična, suviše uravnotežena, okrugla i daleka od svake napetosti, tako da je u najboljem slučaju u Taormini uživao u cveću i pokladnim scenama, u malo Šlezviga i malo Karlsruua dakle, uz to u Sredozemnom moru, Etni i nekolicini ljudi. „U pogledu umetnosti ta zemlja mi nije dala ništa, ni u jednoj godini pre toga nisam tako malo radio kao u toj” – ta beleška dokazuje da Nolde, podstican samo trenutnim nadražajima, nije podnosio neprestane provokacije prirode. Njegovim vizijama, na strani objekta, bila je potrebna naizmenična igra plime i oseke, čulnom mamljenju morale su da slede faze u kojima bi, u pogledu sivog sveta, delovala samo snaga uobrazilje kao ono što daruje boje – i te faze su tokom života bivale sve duže i duže, dok konačno, potresno je to videti, predmetni svet sve više gubi svoje konture („Slike, viđene očima vajara, nisu dobre”), vidovitost je postala unutarjna vidovitost (napolju je mračno: vladaju starost, rat i proganjanje) i slikarstvo se egzercira s obiljem fantazije i meditativno, kao igra staklenim perlama, počinje – kako je pokazao Verner Haftman – da se približava muzici: „Boje su moje note, kojima stvaram zvuke i akorde koji odgovaraju jedan drugom i jedan drugom se suprotstavljaju”. Ako su se ranije unutrašnjost i spoljašnjost, područje fantazije i carstvo objekata susticali u savršenoj harmoniji, ako su učenici bili stvarni ribari, ako su seljaci za stolom činili društvo za „Tajnom večerom”, ako je kasnije, po sopstvenim Noldeovim rečima, počev od 1909. usledio „zaokret od optički spoljašnjeg nadražaja ka proosećanoj unutrašnjoj vrednosti”, u vremenu progonstva dominirao je san koji su činile fantazmagorije i sećanja sedamdesetogodišnjaka. Ali nasuprot mnogim drugim umetnicima, kod kojih se u starosti, u znaku neke opšte povezanosti svega sa svim, konture iznenada rasplinjuju, detalji se gube i vlada samo još, u pozadini i tanano, nešto što čini atmosferu, Nolde se vratio odavno oprobanoj metodi, tehnici svojih akvarela iz vremena Prvog svet-skog rata, onoj tehnici koju je, odvrćajući se od spoljašnjeg sveta, sad intenzivirao: na majušnom prostoru dijalektika – istovremeno prisustvo i uzajamno usaglašavanje elemenata jednog s drugim, ne više uzastopnost – ograničavanja i toka, razlivanja, svojstvenog tušu,

---

<sup>6</sup> Luter je u svojoj sobi u kuli u Vitembergu negde oko 1515. spoznao da opravdanje pred Bogom može doći samo zahvaljujući njegovoj milosti, a ne nečemu što sam čovek čini. (*Prim. prev.*)

i konture znaka! Kakva decenijama duga konsekventnost, kakvo obilje motivskih veza, kontrasta i paralela u tom džinovskom delu, kakvo rigorozno praćenje pojedinih manjih sižea i struktura koji se stalno iznova vraćaju, kakva volja da se delo dovrši, da se učini drugaćijim, novim, boljim, da se ostvare nacrti i skice, da se ono što je malo – uz pomoć koordinata – transponuje u veliko!

Kako čoveka trone – jedan primer, koji može da posluži umesto mnogih drugih – kada u plavokosom dečaku, izvedenog u akvarelu oko 1940, naslikanom 1951, iznenada ponovo otkrije detinje obuzetog čitaoca iz godine 1911, dvanaestogodišnjeg Hrista, okruženog farisejima, surevnjivim muškarcima kako se cere iskrivljenih lica, razjapljenih usta, iskeženih zuba, s izrazom skorelim u masku: grotesknim figurama, čiji preobražaj u poznom delu razjašnjava slikarev razvoj. Prodorna dramatika, vrćenje glavama i razvučena usta uzmiču pred unutarnjim pokretom, igrom boja suzdržane gestike: fariseji sad izgledaju kao patrijarsi, smotreni učitelji, koji se strpljivo okreću ka detetu i argumentišu s raširenom rukom, ne više – treba ovde i tamo uporediti dve leve figure – s podignutim palcem, koji predstavlja znak da se ima pravo. Dete, na onoj ranoj slici zarobljeno u svom svetlu: mali đaćić u manastiru, koji ne haje za cinike koji sve bolje znaju, u poznom delu preobrazio se u partnera ... pažljivo slušajući, očiju upravljenih u daljinu, upušta se on u razgovor sa starcima; ali boja, pogled i gestika odaju da on ne pripada njima, već da je izabran i obeležen kao onaj Josif koga, u uporedivoj figuraciji, ističe među braćom jedna rana Noldeova grafika. Varijacije detalja (otpada središnja karikatura, razlike između deteta i ljudi, između deteta s plavom ćubom i staraca sa maramama i šeširima, ne razjašnjavaju oštri akcenti nego nežniji znaci) i konstante detalja (mala svetla figura obgrljena tamnijim bojama) čine prepoznatljivom promenu do koje je došlo kod slikara koji je, što je bivao stariji, umeo da sa sve tananijim sredstvima proizvode sve nove i nove odnose: dok slika iz 1911, opis jednog oštrog kontrasta, ostaje u trenutnom, opis deteta iz 1951, koje uzima i koje ne uzima učešća u sceni, upućuje preko granica jedne sekunde, pokazuje dečaka sa skrštenim rukama kao čoveka već okovanog i, gajeći poverenje u posmatračevu fantaziju, stvara od aktuelnog zbivanja bezvremen događaj. Upravo ponavljanje sižea pruža slikaru priliku da prikaže promenu svoje pozicije; varijacije čine vidljivom promenu perspektiva – i stoga je veoma konsekventno što je Nolde primenio metod kojim sebe izdvaja iz onog što je bilo ranije, praksa koja provocira poređenje između onda i sada, praslike i kopije, i to primenio ne samo tako što je „korigovao“ *sopstvene* nego pre svega *tuđe*, veoma poznate prikaze uz pomoć jedne suprotne zamisli: tek na pozadini Leonardove „Tajne večere“, te velike, harmonično raščlanjene kompozicije, dobija Noldeova duševna drama svoju oštru konturu, interpretacija evharistije postaje na paradoksalan način nešto što snažnije deluje na čula (Hristos nad peharom je već Hristos na krstu) nego Leonardovo tumačenje najave izdaje Hrista: ne užasno proročanstvo, nego ono koje donosi blagoslov, dobija ovde, što se boje tiče, jači naglasak. A onda, rasprava, vođena celog života, sa džinovskom Grinevaldovom senkom, novo akcentovanje elemenata Izenhajmskog oltara i, zatim, takmičenje s Rembrantom, ponavljanje slike „David pred Saulom“, slikane oko 1656, „gde suza sete“ – tako Nolde u „Godinama borbi“ – „nesrećnom kralju, 'nije bilo lepšeg među decom Izraelovom', pritiska obraz i slikana je s toliko duše i nepojmljivo divno, kako je to mogao samo Rembrant“. Rembrant – i Nolde: lečenje čarobnom snagom muzike na jednoj grafici kao vežba da se melanholija

predstavi na dva načina: ne samo kralj nego i dečko s licem što ga je prebrisala senka pokazuje duboku zabrinutost (tu nema ničeg od opuštenog sviranja lepog Rembrantovog mladića). Knez sete i dečak koji muzicira, Saul i David, povezani su jedan s drugim s geometrijskom strogošću; kraljevo koplje korespondira s okvirom harfe (Saulovu stegnutu ruku i Davidovu otvorenu, ruku koja drži kopljište i ruku na žicama Nolde je rasporedio u strogoj korespondenciji), a paralelama odgovara kontrast: svetlo lice, zatamnjeno lice, otvorena usta, zatvorena usta – matematički proračunato preosmišljanje Rembrantove scene, i istovremeno uzoran primer onih slika s dve figure koje su – najčešće antitetički raščlanjene, ponekad, međutim, upućujući i na neko više jedinstvo – određivale slikarevo stvaralaštvo iz ranog doba pa sve do pedesetih godina: „Dvojtvo je imalo mnogo mesta u mojim slikama, a i u grafikama. Jedno s drugim – ili jedno nasuprot drugom: muškarac i žena, uživanje i bol, božanstvo i đavo. I boje su bile suprotstavljene jedna drugoj: hladna i topla, svetla i tamna, zagasita i jaka” – a uz to mudra i luda devica, brat i sestra, Ruskinja i Rus, muškarci i žene: oni koji pod krstom bacaju kockice i oni koji žale, Marija u žarkoj boji i, tamnije odeven, stolar Josif – igra kontrasta, majušna nijansiranja i značajne varijacije, neumorno insceniranje frontova veza i suprotnosti, koje je Nolde oktroisao svetu – vizionar koji se koristio matematičkim proporcijama i majstor bojâ imaginativnog koji je umeo da konstruiše kompoziciju, kao da je i u tom pogledu saputnik Paula Klea. To treba posebno naglasiti zato što, s druge strane, neki interpretatori suviše spremno prihvataju slikareva tumačenja samog sebe u pitanjima umetničke racionalnosti, njegove invektive protiv kubizma i apstraktne umetnosti – čime dolaze u opasnost da pogrešno shvate formalističke strukture ovog dela, na isti način kao psihološke valere, i da se tako prilikom posmatranja ograniče samo na ono što se nudi na prvi pogled. Stoga mi se čini važnim – čak i uz opasnost da zapadnem u drugu krajnost – da u ovom času, pored slikara onih frizijskih kuća, na kojima počiva sjaj faraonovih odaja, pokažem i slikara velegrada, pored stvaraoca mitova i savremenika, pored crtača legendi i munkovskog psihologa, pored autodidakta – zanatliju, koji se razumeo u tehničke rafiniranosti, i pored igrača u snu slikara koji stvara u stanju halucinantne vidovitosti, Noldea konstruktora, artistu koji je jarkim bojama proizvodio jasne i shvatljive kontraste, koji je raščlanjivao slike i izumevao strukture koje se mogu racionalno verifikovati. Nadam se da smo se oprostili od nemačkog, fašistički iskrivljenog Noldea, oprostimo se sad i od slikara koji je, navodno, bio samo genijalan vizionar i ništa drugo. Budimo pravičniji prema Noldeu nego što je on to sam bio; osvetlimo *obe* strane, naivnost i rafiniranost, ono što je bilo konzervativno i modernost, upuštanje u fantaziranje i kompozitorsku računicu, viziju i proračun antiteza, veze među crtama lica i korespondence uglova; imajmo na umu: tu je, s jedne strane, ples; ples devojaka s Južnog mora, ples parova u berlinskim burdeljima, ples među svećama poređanim po tlu i ples oko zlatnog teleta, mrtvački ples i ciganski ples, ples na klizaljicama i ples džunki koje se njišu, pokret igrača s kojim se Juda priljubljuje uz svog učitelja i, konačno, igrački pokret vaskrsloga Gospoda – kao ciganka iz Granade, taj najblaži igrač, tako on diže svoje ruke – a tu je, s druge strane, razdvajam ono što ide zajedno da bih pokazao Noldeovu bipolarnost – tu je stroga intencionalnost, ne kovitlac i igra, nego demonstrativni odnos, sjedinjavanje svih elemenata u jednoj fiksnoj tački, odsečno usmeravanje pokretnih akcenata ka jednom zajedničkom cilju, koncentrično uređivanje i koordinisanje dispartnih partikula: gleda se putir, odojče,

dečak u hramu koji čita. Glavne i sporedne figure, posmatrači i akteri idu za *jednim* pokretom: do koje mere, to u „Tajnoj večeri“ pokazuje ono oko koje pokušava da se, suprotnim ritmom, otme fiksnoj tački putira i ruku i, u trenutku meditacije, počinje da pleše.

Emil Nolde, koga su suviše dugo videli samo u području koje pripada Dionisu, uz to Dionisu s iskrivljenim licem nordijskog vilenjaka – taj slikar čije se delo sastoji od obilja antiteza i koji je, pogotovu na kraju svog života, umeo da naslika i slike koje odlikuje savršena harmonija (setimo se starog para, muškarca i žene, s jednim jedinim telom i jednom jednom rukom s dva korena – veoma nežna i elegična ilustracija one reči „dok vas smrt ne rastavi“) – taj Nolde bio je kod kuće i tamo gde Apolon rastvara maglena isparenja.

Oni koji su ga proganjali znali su to i s pravom su ga se plašili.

(Sa nemačkog preveo **Dragan Stojanović**)