

# NIETZSCHE IN PROGRAMATIKA NEMŠKEGA LITERARNEGA EKSPRESIONIZMA

---

Matevž Kos

Filozofska fakulteta, Ljubljana

*Razprava obravnava recepcijo Nietzschejeve filozofije v nemškem ekspresionizmu, kakor ji lahko sledimo zlasti znotraj programatičnih besedil. Pri tem razlikuje med recepcijo Nietzscheja v prvi, »kritično-ideološki« fazi in med razumevanjem njegove filozofije v poznejšem ekspresionističnem »aktivizmu«.*

*Nietzsche and the programmatic texts of the German expressionism. The paper discusses the reception of Nietzsche's philosophy in German expressionism, above all as it comes across in programmatic texts. It draws a distinction between the reception of Nietzsche in its first, "critically-ideological" phase, and the understanding of his philosophy in the later expressionist "activism".*

Podobno kot velja na splošno za odnos Nietzsche – literatura, velja seveda tudi za razmerje med Nietzschejem in nemškimi ekspresionisti. Vendar je ravno ekspresionizem tisti literarni pojav, v katerem se je »fenomen Nietzsche« izrazil v vsej svoji kompleksnosti. Vprašanje o Nietzscheju in ekspresionizmu zato zahteva samostojen premislek.

Že na samem izhodišču razpravljanja, ki naj izmeri *odnos* med naslovnima zadevama, se pravi vpliv prve na drugo ali celo njuno duhovno soripadnost, se odpira nekaj nezanemarljivih vprašanj, dilem in problemskih sklopov. »Krivdo« za takšno stanje stvari si enakopravno delita Nietzschejeva filozofija in tisti korpus književnih del, ki jih literarna zgodovina klasificira kot *ekspresionistična*. Strukturne poteze Nietzschejevih besedil, nič manj pa ekspresionizma so namreč izrazito večplastne in nemalokrat tako protislovne, da vnaprej onemogočajo kakršno koli enoznačno, enodimenzionalno razlago. Tako kot ne obstaja enoten »pojem«, »definicija« Nietzschejevih filozofskih prizadevanj, je »strukturno bistvo ekspresionizma ravno v tem, da ga sestavlja več zares heterogenih literarnih tokov, svetovnonazorskih in političnih pozicij, ki se med sabo niso znale uskladiti« (Kralj 1986: 30–31).

Kljub neenotnosti, ki se skriva pod pojmom ekspresionizem, je Friedrich Nietzsche brez dvoma tisti avtor, čigar filozofija je bila eden konstitutivnih členov ekspresionistične »ideologije«. T. Meyer celo pripominja, da je Nietzsche, »odprto ali prikrito, neposredno ali posredno [...] duhovni promotor ekspresionizma« (Meyer 1993: 234). Vprašamo se lahko, kateri Nietzsche? Podobno kot ekspresionizma namreč tudi Nietzschejeve misli – še zlasti, če jo presojava iz perspektive njenega »literarnega učinkovanja« – ne moremo zreducirati na en sam, predpostavljeno »avtentičen« pomen. Z drugimi besedami: vso kompleksnost in odprtost Nietzschejeve filozofije nam »retrospektivno« razprostre šele bogata zgodovina njene recepcije: »Nietzschejevo zgodovinsko zapuščino moramo razumeti kot proizvod dinamične interakcije med posebnimi, večobraznimi lastnostmi njegove misli in njenimi prisvojitvami.« (Aschheim 1992: 2)

Na splošno rečeno, so bile ključne točke Nietzschejevega vpliva na poetiko ekspresionizma predvsem absolutizacija ustvarjalnega subjekta, ideja novega začetka, voluntarizem dejanja in, ne nazadnje, véliki patos; tudi Nietzsche ima zasluge za to, da sta se v ekspresionizmu lahko srečala radikalni prelom s tradicijo in mesijansko oznanjevanje prihodnosti, »vitalizem« dionizičnega človeka in »idealizem« obnove človeštva. Vplival je tako Nietzsche, pesnik *Zaratustre*, kot tudi Nietzsche, kritik in analitik »modernih idej«. Ob tem ni odveč opozorilo, da figura »nadčloveka« za ekspresioniste ni bila več zavezujoča tako kot denimo za literate s konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja. Nietzschejev aristokratski ideal »nadčloveka« – »novo, neznano, na najtrši samozakonodaji zgrajeno aristokracijo, v kateri bo volji filozofskih silakov in umetniških tiranov dano trajanje skoz tisočletja« (Nietzsche 1991: 532) – je v ekspresionizmu zvečine zamenjal tako imenovani »novi človek« kot najizrazitejši reprezentant »etične utopije«. Obenem je na mesto herojske osamljenosti ustvarjajoče eksistence stopila medčloveška solidarnost: kolektivni etos je zamenjal resnico nadčloveka kot poudarjeno individualne, zaratustrovske eksistence, ki je onstran dobrega in zlega in s tem onstran *družbene pogodbe* kot poroka intersubjektivne veljavnosti moralnih norm in pravil.

V tej razpravi bom ob nekaj primerih ekspresionističnih, zlasti programatičnih besedil skušal pokazati, kako so med nemškimi ekspresionisti odmevale posamezne vélike teme Nietzschejeve filozofije. Že vnaprej se ponuja domneva, da je tu, tako kot to nasploh velja za recepcijo Nietzschejevih del, šlo za intenziven proces tako de-kodiranja kot tudi – zlasti znotraj ekspresionističnega »aktivizma« – re-kodiranja »izvirne Nietzschejeve misli«.

Kar zadeva pomen Nietzschejevih spisov za formiranje ekspresionistične poetike, ne smemo spregledati tega, da zgodnejša, se pravi tudi ekspresionistična recepcija avtorja *Zaratustre* ni bila strogo filozofska oziroma teoretska, ampak zvečine »literarna« oziroma »kulturalna« (prim. Nolte 1990: 209–277; Vattimo 1992: 110–135). Ob tem je Nietzsche nesporno ena ključnih figur, brez katere ne moremo razumeti radikalnih sprememb v duhovnem in splošnokulturnem ozračju konca devetnajstega stoletja, kot so na primer odpor proti pozitivizmu in materializmu, »dina-

mizem mladosti« in njegovo zavračanje filistrstva oziroma ideologije liberalnega meščanstva, problematizacija vulgarnomaterialistične in mehanicistično-naravoslovne podobe sveta, na literarno-poetološki ravni pa naturalistične *mimesis*. Pomen Nietzschejeve misli za te strukturne metamorfoze tedanje podobe sveta je nesporen. Po drugi strani pa je, kot ugotavlja S. Vietta, ravno večplastnost Nietzschejeve filozofije eden poglavitnih razlogov za to, da je bila »tako neenovita in do neke mere difuzna tudi recepcija njegovega dela«, tako da vse »do danes nimamo neke zaočrožene predstavitve njegovega vpliva na literarno moderno s preloma stoletij« (Vietta, Kemper 1997: 134).

Nemški ekspresionisti so bili zvečine »bodisi izpričani ničejanzi ali pa so bili ničejanzi na način osmoze«, kategorično (in uporabljajoč izraz W. Paulsena) zatrjuje S. E. Aschheim (Aschheim 1992: 64). Na začetku tako imenovanega »ekspresionističnega desetletja« (G. Benn) je Nietzsche visel »v zraku«, je leta 1928 v svojem spominskem zapisu ozračje v berlinskem »Café des Westens« pojasnjeval Ernst Blass, eden soustanoviteljev »Novega kluba« (Der neue Club) iz leta 1909:

Tisto, s čimer sem bil zaposlen [...], je bila [...] vojna proti velikanskemu filistrstvu tistih dni [...] Da, to je bila duhovna bitka proti brezdušnosti, mrtvilu, lenobi in nizkotnosti filistrskega sveta [...]. Kaj je bilo v zraku? Predvsem Van Gogh, Nietzsche, tudi Freud in Wedekind. Tisto, kar smo hoteli, je bil post-racionalni Dioniz.

(nav. po: Aschheim 1992: 53–54)

Mesto in vlogo Nietzscheja v tedanjem nemškem duhovnem življenju še določneje pojasnjuje znana izjava Gottfrieda Benna, zapisana leta 1949 v avtobiografskem besedilu *Dvojno življenje*. Gre za zapis iz, gledano zgodovinsko, že oddaljene perspektive. Ravno zato je morda še verodostojnejši, obenem pa ga je moč razumeti ne samo kot osebno, temveč tudi kot generacijsko refleksijo:

Pravzaprav je vse, o čemer je moja generacija diskutirala, kar si je miselno priborila, lahko bi rekli: pritrpela, lahko bi tudi rekli: pridiskutirala – vse to je bilo že izgovorjeno in izčrpano pri Nietzscheju, že tam je našlo definitivne formulacije, vse ostalo je bila eksegeza. Njegov nevaren, viharen, bliskajoč se način, njegova nemirna dikcija, njegovo samoodrekanje vsaki idili in vsakemu vsakdanjemu razlogu, njegova zasnova psihologije instinktov, konstitucionalnega kot motiva, psihologije kot dialektike – *spoznanje kot afekt*, celotna psihoanaliza, ves eksistencializem, vse to je njegovo delo. On je, kot se kaže vedno bolj jasno, daljnosežni gigant postgoethejanske epohe.

(Benn 1997: 88)

Nietzschejeva filozofija, zlasti njegova kritika ideologije, je bila duhovnozgodovinsko »najpomembnejša predpostavka ekspresionistične kritike civilizacije in družbe« (Vietta, Kemper 1997: 109), toda po drugi strani ravno dejstvo, da je bil v obdobju ekspresionizma Nietzsche »v zraku« oziroma da je vplival prek »osmoze«, povzročala nemalo težav pri konkretniji analizi njegove recepcije. Toliko bolj, ker je ekspresionizem

literarno gibanje, ne pa notranje koherentna, na enotni svetovnonazorski in poetološki paradigmi utemeljena literarna smer. Ena temeljnih karakteristik literarnega gibanja, kakršno je ekspresionizem, je namreč strukturna neenotnost, se pravi, dinamična koeksistenca različnih ideoloških vsebin, potez prejšnjih literarnih smeri, pa tudi mrzličnih odzivanj na celoten kompleks tako imenovanega modernega življenja (prim. Kralj 1986: str. 14–17). Enovito podobo ekspresionistične literature ne nazadnje onemogoča že sama tekstna baza, ki je izrazito razpršena. Na zunanji ravni to potrjuje malodane nepregledno število najrazličnejših ekspresionističnih publikacij od revij in zbornikov do knjižnih zbirk in antologij.

Vso kompleksnost teorije in prakse ekspresionistične literature bržkone najbolj plastično ilustrira množica manifestov in programatskih spisov. Med vsemi modernističnimi gibanji je produkcija tovrstnih besedil dosegla svoj vrh ravno v ekspresionizmu. Th. Anz in M. Stark sta jih, denimo, v svoj obsežni zbornik *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920* (1982) uvrstila (in tematsko razporedila) skorajda dvesto, ob tem – zavedajoč se sicer nemajhnih, zlasti metodološko-interpretativnih dilem glede preučevanja odnosa med literarno prakso in njeno programatiko – pa opozorila, da moramo ekspresionistično programatiko razumeti kot enega konstitutivnih členov tega gibanja: »Plima poetoloških, političnih in kulturnokritičnih manifestov, programov in apelov sodi k oznaki ekspresionizem.« (Anz, Stark 1982: XVIII)

S programatiko resda »ne moremo konstituirati ne pojma ekspresionizem ne ekspresionistične poetike«, zato pa je »koristna pri razjasnjevanju posamičnih segmentov gibanja in tudi literarnih struktur« (Kralj 1986: 31). In eden takšnih – nespregledljivih – segmentov je ravno Nietzschejeva filozofija.

Na splošno se zdi, da je tematiziranje Nietzscheja v ekspresionistični literaturi retrogradno. Ne glede na to je tako v dramatiki kot v poeziji tema še vedno Nietzsche sam oziroma njegova osebnost, kot seveda, na drugi ravni, številni ekspresionistični avtorji še vedno uporabljajo številne ničejanske motive in se spogledujejo z Nietzschejevo retoriko. Zanimiv – in po svoje značilen – primer recepcije Nietzscheja znotraj ekspresionistične dramatike je Reinhard Johannes Sorge, ki sicer nikdar ni bil »pravi ničejanec«, toda njegova »uporaba« Nietzscheja je opazna na prvi pogled. Tako je na primer v »dramatski fantaziji« *Odyseus* (1911), ki ne skriva zaratustrovskega stila, skušal teatrsko prikazati Nietzschejevo misel o večnem vračanju enakega (Nietzscheju, »preroku večnega vračanja«, je *Odyseus* tudi posvečen). Sorge je upodobil Odiseja po Zaratustrovem zgledu, predstavlja namreč utelešeno voljo do moči. Da pa dramatik ni bil zgolj častilec Nietzscheja, dokazuje odrska impresija *Zarathustra* iz istega leta, ki Nietzscheja (ta v igri tudi nastopi kot ena izmed »dramskih oseb«) po svoje problematizira. Postavlja si namreč vprašanje o upravičenosti dejanja in »akcije« nasploh. Kot ugotavlja Meyer, je glavni razlog, da je Sorge kljub navdušenemu sprejemu ohranjal distanco do Nietzscheja, ta, da je bil po svojem bistvu religiozen človek. (Meyer 1993: 250) Iz te perspektive moramo verjetno razumeti tudi Sorgejev

poskus sinteze krščanstva in ničejanstva (Kristusa in Dioniza) v dramski pesnitvi *Antichrist* (1911), ki se »citatno« konča z Nietzschejevim zadnjim stavkom iz *Ecce homo* »Ste me razumeli? – Dioniz proti Križanemu ...« (Nietzsche 1989: 268) Vendar pri Sorgeju, kot dokazuje Meyer, ne gre več za antitetičnost, temveč za »'mistično' sintezo« oziroma, še natančneje, za »kristjanizacijo Nietzscheja« (Meyer 1993: 250–251). Sorge namreč združuje krščansko misel o večnem življenju z Nietzschejevo idejo o večnem vračanju (enakega), to pa je poskus, ki pomeni dokaj drzno preinterpretacijo Nietzschejeve misli in njenih konsekvenc; morda je, grobo rečeno, predvsem rezultat avtorske želje. Vendar se je Sorgejev odnos do Nietzscheja že kmalu spremenil. Tako se mu je v »viziji« *Sodba o Zaratustri* (Gericht über Zarathustra, 1912) Zaratustrovo ustvarjanje razkrilo kot Satanovo delo.

Sorgejev »primer« govori tudi že o posebnosti ekspresionistične recepcije Nietzscheja. Ne prevladuje namreč več estetizirani kult življenja, spodbujen z Nietzschejevo filozofijo, temveč se ekspresionisti največkrat soočajo z eksistencialnimi oziroma metafizičnimi problemi, ki jih ta filozofija odpira – tudi v spremenjenih zgodovinskih okoliščinah.

V tem kontekstu je razumljivo, da je med osrednjimi spodbudami, s katerimi je Nietzsche učinkoval v ekspresionizmu, ideja prenove. Le da ne več prenove v smeri aristokratizma nadčloveka in poudarjenega individualizma, temveč takšne prenove človeka, da bi bil ta sposoben predvsem medčloveške solidarnosti in s tem nove etičnosti. To je seveda predvsem značilnost tako imenovanega mesijanskega ekspresionizma. V njem Nietzschejeva miselnost odmeva na poseben način. V drami *Calaiski meščani* (Die Bürger von Calais, 1914) Georga Kaiserja, eni najbolj znanih ekspresionističnih dram, v kateri je, med drugim, predstavljen tudi »novi človek« (prim. Kralj 1986: 50–51), tematsko-problemsko pa se suče predvsem okrog sklopa »volje«, »dejanja« in »odločitve«, nastaja, kot temu pravi Meyer, sinteza »ničejanstva« in »praktičnega«; zunanji znak te simbioze je prepletanje biblijske govornice in zaratustrovskega patosa. Rezultat: apelativna retorika, ki oznanja idejo »novega človeka«. Gre seveda za *posebno* razumevanje Nietzscheja, ki šele omogoča Kaiserjevo, pogojno rečeno, združevanje »ničejskega voluntarizma« in »krščanskega altruizma« – njun skupni imenovalc je ideja o prenovi človeka (prim. Meyer 1993: 252).

Nietzsche ni bil pomemben samo za reprezentativne dramske pisce, kot sta bila Sorge in Kaiser, temveč je bil »tema« tudi v poeziji (kolikor Sorgejeve drame, zvečine »lirski oratoriji«, v katerih so meje med »dramskim« in »lirskim« težko določljive, tradicionalno literarnovrstno razmejitev sploh še dopuščajo). To seveda najizraziteje velja za himnični patos Nietzschejevih pesniških privržencev, zlasti za motiv »nadčloveka«. Značilen primer pesništva, ki nadaljuje izročilo s preloma stoletij tudi še znotraj ekspresionizma, je pesem *Nietzsche* (1919) Arhurja Dreyja, sodelavca revij *Der Sturm* in *Die Aktion*. Drey v tej pesmi upesnjuje figuro Nietzscheja kot samotnega, od človeške množice preganjanega nadčloveka, ki na koncu tava po gorah. Avtor se ob tem ne izogiba patetični govornici, pa tudi kičastim vložkom ne.

Da se je mitizacija Nietzscheja nadaljevala še v dobi ekspresionizma, med drugim potrjuje *Hymne an Friedrich Nietzsche* Theodora Däublerja. V tej himni je avtor *Zarasture* upodabljen malodane kot nadčloveški prerok, ki nagovarja človeka iz kozmičnih daljav. Tudi ob Däublerju se ponuja vtis, da je Nietzschejeva »ditiramska« govornica odločilno vplivala na ekstatične verze, značilne za ekspresionistično pesništvo. Eden najizraznejših primerov takšne naravnosti je poezija Ernsta Stadlerja, v kateri se motiv odhoda [Aufbruch], sicer osrednji motiv njegovega pesništva, nerazdružljivo prepleta s tematiko dionizičnega življenja, ubesedenega v razbiti formi in metaforiki iz narave. Pesem *Odhod* (Der Aufbruch, 1914), na primer, metaforično intenzivno, če ne kar agresivno ubeseduje prvinsko dinamiko ekstatičnega življenja. Prvi štirje verzi ga (v prevodu N. Grafenauerja) upesnjujejo takole:

Nekoč so fanfare že iztrgale moje nestrpno srce iz objema krvi,  
da se je, vzpenjajoč se kot konj, besno zagrizlo v zauzdne vezi.  
Takrat je na vseh poteh bobnela v naskok koračnica  
in toča krogel nam je bila najlepša glasba tega sveta.

Verza, s katerima se pesem sklene, pa vseeno merita na neko višjo usodnost, ki »refleksivno« presega dinamizem življenja »v strumnih vrstah, ki so planile v jutro« ter »boja v krvi in pogledu«:

Ampak še pred pohlepno grabežljivostjo in pred slovesom od vsega  
bi se nam rade oči sijoč do sitega napile sonca in sveta.

(Kovič, Grafenauer 1998: 135)

Kompleksnost ekspresionistične recepcije Nietzscheja z druge strani potrjuje to, da med ekspresionisti srečamo tudi avtorje, ki so se odkrito postavili *proti* njemu. Takšna je na primer pesem *Preobrat* (Umschwung, 1907/1909) Jakoba van Hoddisa, ki v satiričnem tonu polemizira z ničejanskim »egoizmom«. Kitica, v kateri je govor eksplicitno o Nietzscheju, se glasi:

Nietzsche werde überwunden,  
Wir beginnen auszumisten  
Aus der Welt die ungesunden  
Schrankenlosen Egoisten.

(Hoddis 1958: 17)

Van Hoddis, soustanovitelj »Novega kluba« in avtor »revolucionarne« pesmi *Konec sveta* (Weltende, 1911), si je, na kratko povedano, prizadeval za prehod od samopoveličevanega Jaza k medčloveški solidarnosti. Kljub ločitvi od Nietzscheja na tej ravni pa je moč pri njem še zmeraj govoriti tudi o nekaterih ničejanskih impulzih. Oglejmo si eno najbolj znanih van Hoddisovih pesmi *Konec sveta*, ki sicer velja za eno prvih »pravih« ekspresionističnih pesmi (poleg pesmi *Dämmerung* Alfreda Lichtensteina, 1911). Bržkone ne po naključju jo je Kurt Pinthus leta 1920 uvrstil na sam začetek svoje antologije *Menschheitsdämmerung*. Pesem se glasi:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,  
 In allen Lüften hallt es wie Geschrei.  
 Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,  
 Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.  
 Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen  
 An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.  
 Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.  
 Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

(Pinthus 1995: 39)

Po formalni plati je pesem kar se da tradicionalna. Obenem je ta tradicionalnost, malodane konvencionalnost »zunanje forme« premosorazmerna z *modernostjo* pesmi na tematskovsebinski ravni (prim. Vietta, Kemper 1997: 30–33; Kralj 1986: 40–41). Naslov – *Konec sveta* – s svojo pomenljivostjo »vnaprej« naddoloča način branja pesmi. Za konec *katerega* sveta gre, sugerira že prvi verz, ki, malce ironično, prikazuje meščana, čigar »špičasta glava« ostaja brez tistega, kar »simbolizira« njegovo »meščanskost«: »Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut.«

Van Hoddisova pesem izrisuje podobo sveta kot izrazito nestabilno strukturo, k temu pa prispevajo ubesedovalni postopki, kot so zlasti nizanje heterogenih, izoliranih podob, disparatnost in simultanost »dogajanja«. *Konec sveta* upodablja zlom, katastrofo »meščanskega sveta«; perspektivo lirskega subjekta v tej pesmi bi se dalo opisno povzeti kot perspektivo posamične, izolirane, malodane ogrožene subjektivnosti, ki je nemočna priča razpadu »sveta-kot-objekta«. To pa, na splošno rečeno, pomeni tudi problematizacijo tradicionalne dialektike subjekt – objekt kot dveh samostojnih, trdnih entitet in, posledično, tisto stanje, ki ga skuša Vietta, ko analizira literaturo zgodnjega ekspresionizma, tematizirati s svojo osrednjo analitično sintagmo »disociacija jaza« (Ichdissoziation) oziroma, manj pogosto, »disociacija subjekta« (Dissoziation des Subjekts).

Vietta, ki sicer ne skriva svojih simpatij do zgodnje, »kritične orientacije« ekspresionistične literature, saj, kot argumentirano dokazuje, »O-Mensch-Dichtung« zvečine temelji na preprosti antitetičnosti, se pravi patosu in ideologiji »novega človeka«, ob tem opozarja, da je moč idejo »novega človeka«, ki je pravzaprav »regresivna forma«, ustrezno razumeti šele na podlagi izkustva disociacije jaza, izgube substance in istovetnosti jaza. Pri tem je pomembno to, da so nekateri ekspresionistični pisci, na primer Kaiser, Sternheim, Heym, Benn, van Hoddis ali Trakl, že sami kritično presojali ideologijo in retoriko »mesijanskega ekspresionizma«; ne nazadnje se pri marsikaterem avtorju nerazdružljivo prepletajo ideološkokritični motivi z regresivno-apelativnimi (Vietta, Kemper 1997: 24).

To »dvojno« držo plastično ilustrira uvod v antologijo *Menschheitsdämmerung*, v katerem Pinthus ugotavlja, da so malodane vsi pesniki »'najmlajše' oziroma 'ekspresionistične' generacije« (besedo »ekspresionizem« uporabi samo na tem mestu) zelo zgodaj začutili, da je »človek potonil v somrak«, »padel v noč propada«, obenem pa se jim je ravno zaradi tega izkustva začela odpirati možnost »nekega novega sveta«, »odrešilni svit neke prihodnosti, ki si jo ustvarja [človek] sam«. Dvojno držo

ekspresionistov, kakor jo s svojo semantično ambivalentnostjo in aluzivnostjo sicer sugerira že naslov antologije, zgoščeno povzame v stavku:

Pesništvo našega časa je konec in začetek obenem. (Pinthus 1995: 22–32)

Izkustvo »konca sveta« je med pesniki, sodelujočimi v Pinthusovi antologiji (ta sicer, kot je očitno iz današnje perspektive, privilegira predstavnik »utopično-mesijanske« orientacije), bržkone najdosledneje ubesedil Georg Heym s pesmimi, v katerih je poudarjena metaforika svetovne noči, večera, večne zime, smrti, »raztrganega neba«, velemesta, tudi brezciljnega potovanja, propada, »praznega ničča«, brezpotja itn. »Naša bolezen je, da živimo na koncu svetovnega dne [in dem Ende eines Welttages], v večeru, ki je postal tako zatohel, da komajda lahko prenesemo soparo njegove gnilobe« (Anz, Stark 1982: 204), je držo svoje literarne generacije leta 1911 v reviji *Die Aktion* temu ustrezno opredelil Heym.

Ekspresionistično izkustvo konca sveta, na horizontu katerega se obenem odpira možnost nekega novega, drugačnega začetka, spominja na Nietzschejevo oznanjevanje »konca metafizike« in »somraka malikov« [Götzen-Dämmerung]. Tu gre namreč za »veliki zlom«, obenem pa, ravno zaradi tega, tudi za prvi pogoj nove samopostavitve človeka kot dionizičnega subjekta volje do moči, ki je protipol »modernemu človeku«, tj. človeku dekadence, krščanstva, »čredne morale« in vseh »modernih idej«. Sodbo o tem, da med Nietzschejevim »prevrednotenjem vseh vrednot« in ekspresionistično »ideologijo« ne gre samo za strukturno podobnost ali, kar zadeva domnevo o tej podobnosti, celo za sklepanje zgolj po analogiji, potrjujejo številna mesta v ekspresionistični literaturi, kjer je Nietzschejev vpliv neposredno razviden.

Vietta, ki skuša odgovoriti na vprašanje, na kakšen način prihaja Nietzschejeva filozofija do besede v tekstih ekspresionističnih piscev, je razvil tričleni model njene recepcije. Po tej shemi lahko Nietzschejev vpliv odkrivamo: 1) v nizu motivov oziroma motivno-tematskih navezav, ki v mediju literarnega jezika upodabljajo »izkustvo nihilizma in transcendentno brezdomstvo« (Vietta tu navaja zlasti liriko Heyma, Benna, Lichtensteina, Loerkeja in Ehrensteina),<sup>1</sup> 2) prek parodiranja tradicionalnih vrednot, idealov in zlasti religiozne simbolike (Benn, Hasenclever, Kaiser, Toller, Goll), ki so se v Nietzschejevi analizi nihilizma in njegovih pojavnih oblik pokazali kot prazni in »neživljenjski«, in 3) v spoznavnoteoretsko-refleksivni prozi (Reflexionsproza) ekspresionizma, tj. v »tipu proze, ki tematizira spoznavnoteoretsko problematiko časa« (Benn, Heym, Einstein, van Hoddis, Kafka, tudi G. Sacks in M. Brod). (Vietta, Kemper 1997: 150–153)

\* \* \*

Vlogo, ki jo je imel Nietzsche pri formiranju ekspresionizma, najnazorneje ilustrirajo številna sklicevanja nanj (pa tudi koketiranje z njegovimi stilizmi) v ekspresionistični programatiki.

Kurt Hiller, denimo, za katerega velja, da je prvi uporabil pojem ekspresionizem v literaturi, je v programatičnem spisu »Die Jüngst-Berli-



ner« (1911) zapisal: »Mi smo ekspresionisti. Spet nam gre za vsebino, voljo in etos« (nav. po Kralj 1986: 6), v nadaljevanju pa skuša ta *etos* »najmlajših« podrobneje utemeljiti ravno s sklicevanjem na Nietzscheja, tega, po Hillerjevem prepričanju, »najbolj filozofskega med vsemi novjšimi filozofi« (Anz, Stark 1982: 35). Polemizirajoč zavrača prevladujočo akademsko filozofijo svojega časa – ta je bila v tedanjem nemškem kulturnem prostoru predvsem neokantovstvo – in jo opredeli kot »plitko znanost« in prazno »'čisto' mišljenje«. Pri tem je zanimivo, da Nietzscheja poimenuje »glosator« [der Glossator]; v nasprotju z akademskim mišljenjem njegovo filozofsko »glosatorstvo« namreč vsebuje tudi *sodbe*, tj. vrednostne opredelitve, ne pa samo nevtralnega, od življenja odtrganega rezoniranja. Temeljna karakteristika glose je, da je manifestacija boja; »vsi, ki zanikajo glosu, ne pomislijo, da je tudi boj znamenje življenja«, glosa je namreč »orožje hotečih, ideelnih, propagirajočih neki tip ...«, je »naša forma umetnosti par excellence«. Hiller nato svoje razmišljanje, formulirano dosledno v prvi osebi množine, povzame zvesto po Nietzscheju:

Umetnost je za nas več vredna kot spoznanje, moč več kot umetnost.

(Anz, Stark 1982: 35–36)

Kult umetnosti in ničejansko orientirano vitalistično ideologijo so posebej izrazito gojili sodelavci berlinskega »Novega kluba«. Značilno je razmišljanje Erwina Loewensonona, ob Hillerju vodilnega teoretika Kluba, ki je v programatičnem besedilu »Die Décadence der Zeit und der Aufruf des Neuen Club« (1909) med drugim spregovoril o tipu novega človeka, ki je »človek druge stopnje« [»der Mensch der zweiten Stufe«]. To je lahko le tisti čovek, ki ima »za sabo močno doživeti nihilizem« oziroma ki je »premagal dekadenco v sebi«. Gre za neposredno parafrazo Nietzschejevih stavkov iz uvoda v tako imenovano *Voljo do moči*,<sup>2</sup> čemur ustreza tudi nadaljnje Loewensonovo razglabljanje, bodisi ko govori o potrebi po »stopnjevanju življenjske intenzivnosti« ali pa tedaj, ko izenači »občutek moči« z »občutkom zdravja« (Anz, Stark 1982: 198–202).

Dekadentno je vse, kar je nenaklonjeno tostranstvu, življenju, [...] moči, pustolovščini, pogansko nedolžnemu smehu zasople telesnosti in senzacijam živcev ...; da to vemo in se tej dekadenci zavestno upiramo, smo dolžni zahvalo predvsem Nietzscheju,

je leto pozneje v prispevku »Zur Schopenhauer-Psychologie. Der Masochismus des Unterbewußtseins« zapisal isti avtor (Anz, Stark 1982: 196).

Kot opozarja L. Kralj, med množico programatičnih tekstov »najdemo le malo takih, ki bi se ukvarjali z definicijo pojma 'ekspresionizem'« ali s konkretnjšimi poetološkimi vprašanji. »Pretežna večina ekspresionistične programatike se namreč ukvarja z etičnimi ali ideološkimi postulati ...« (Kralj 1986: 28–29) Navduševanje za Nietzscheja v tem kontekstu je toliko bolj razumljivo, saj gre pri večini impulzov, ki jih je sprožalo njegovo mišljenje, bodisi za polemiko z »modernim življenjem« oziroma za »kritiko vsega obstoječega« ali pa za ekstatičen pogled v odrešujočo

prihodnost – ta je predvsem prihodnost *prevladane* preteklosti. In kolikor je ekspresionizem predvsem literarno gibanje in ne literarna smer v strogem smislu besede, je ta horizont razumevanja in sprejemanja toliko bolj razumljiv. Gibanja pač ni brez cilja, artikulacija cilja je po večini v domeni ideološkega diskurza, ta pa – »v dobrem in slabem« – ne more brez etičnih postulatov.

Najbolj ničejski (tako po »duhu« kot »črki«) od vseh programatičnih spisov, ki sta jih Anz in Stark uvrstila v svoj zbornik, je nedvomno spis dadaista in – to tudi upravičuje njegovo navajanje na tem mestu – nekdanjega ekspresionista Huga Balla »Kandinsky« (1917). Pri Ballu naletimo na številne formulacije, ki dobesedno ponavljajo ali parafrazirajo najbolj znane Nietzschejeve stavke in izreke. Drugi odstavek Ballovega manifesta se začena takole:

Bog je mrtev. Svet se je razrušil. Jaz sem dinamit. Svetovna zgodovina se je razlomila na dva dela. Je čas pred mano. In čas za mano.

Ball nato mrzlično niza stavke o tem, da so cerkve »le še gradovi v oblakih«, da »ni več nobene perspektive v moralnem svetu« in da se je zgodilo »razvrednotenje vseh vrednot«. »Smisel sveta je izginil«, »izbruhnil je kaos«. V razdelku z naslovom »Stil« Ball posebno pozornost posveča tudi statusu umetnika in metafiziki umetnosti. Potem ko v svetu ni več nobenega principa ravnotežja oziroma harmonije, je naloga umetnika »borba z norostjo«. Umetniki so »predhodniki, profeti nekega novega časa«, »celotne epohe, nove celostne kulture [Gesamtkultur]«. Pravo razumevanje nove kulture pa bo mogoče šele tedaj, ko bo dovolj pripravljenosti »obračunati s tisočletno tradicijo«. Nove umetnosti – tu Ball misli seveda predvsem na svojo lastno in umetnost svojih kolegov – ne moremo razumeti, »če verjamemo v Boga namesto v kaos«.<sup>3</sup> Pojavne oblike prihodne umetnosti, ki ji gre za »osvoboditev iz zlomljenega tisočletja« in kakršno po njegovem že ustvarja Kandinsky, ki je eden od »velikih preporoditeljev, glasnikov življenja«, skuša prav tako opredeliti z Nietzschejevimi atributi: »neznano«, »novo« in »skrivnostno«. (Anz, Stark 1982: 124–126)

Norost, ki jo omenja Ball, sodi – ob podobi pesnika genija (na primer Franz Werfel v manifestu »Der Jüngste Tag« iz leta 1913: »v pesniku počiva transcendentni razum človeštva« [Anz, Stark 1982: 359]) ali kulta mladosti – med pomembnejše besede ekspresionistične programatike. Eden izvorov apoteoze norosti je nedvomno Nietzsche. Hipertrofijo subjektivizma in individualizma, kamor sodi tudi oznanjevanje norosti oziroma apoteoza »norega« in zato toliko bolj genialnega pesnika, lahko razumemo kot odgovor na »disociacijo jaza« (Vieta) in na novodobno »pregnanost od vsakršne resnice«, o kateri na primer govori eden izmed Nietzschejevih *Dionizovih ditirambov*, pomenljivo naslovljen *Samó norec! Samó pesnik* (Nur Narr! Nur Dichter!). Carl Einstein, ekspresionistični pesnik in prozaist, začena svoj članek »Der Snob« (1909) – bržkone pod Nietzschejevim vplivom – z brezprizivno sodbo: »Nimamo več nobene resnice ...« (Anz, Stark 1982: 115)

Besedi norost in norec se znotraj Nietzschejevega opusa (praviloma v kontekstu izrekanja resnice o dionizični naravi umetnosti) največkrat po-

javita v knjigi *Tako je govoril Zaratustra*. Zaratustra govori na primer o »moji norosti«, o tem, da je »velika norost v naši volji«, ali pa, da je »v blaznosti zmeraj tudi nekaj umnosti« (Nietzsche 1984: 24, 45, 164). Blaznost je, ne nazadnje, vpisana v sam nauk o nadčloveku:

Kje je vendar blisk, da vas oblizne s svojim jezikom? Kje je blaznost, s katero bi morali biti cepljeni?

Glejte, učim vas nadčloveka: ta je ta blisk, ta je ta blaznost! –

(Nietzsche 1984: 13–14)

Narava norosti je bila za ekspresioniste osvobajajoča, saj pomeni, tako kot že pri Nietzscheju, tudi negacijo konformizma modernega sveta, njegovih konvencij in skrepenelih vrednot. Ravno norost, toliko bolj, če je v službi pesniške imaginacije, je tisti izpostavljeni medij zavesti, ki omogoča odkrivanje *novih, drugačnih* perspektiv – z eno besedo: prebijanje »patologije normalnosti«. Iz druge perspektive to problematiko osvetljujejo tele Nietzschejeve besede iz tako imenovane *Volje do moči*:

Izjemna stanja so pogoj umetnika: vsa globoko sorodna in zrasla z bolnimi pojavi: tako da ni videti mogoče, da si umetnik in nisi bolan.

(Nietzsche 1991: 453)

»Duševni bolnik je umetniško nadarjen,« je v članku »Die Ethik des Geisteskranken«, ki je izšel leta 1914 v reviji *Die Aktion*, kategorično zapisal Wieland Herzfelde, avtor, za katerega je etika »norosti« ravno v transcendiranju povprečne, enodimenzionalne »vsakdanjosti« (Anz, Stark 1982: 183). Ta »vsakdanjost« se je večini ekspresionistov kazala tudi kot »mehanična«, poznanstvenjena, »racionalna«, »skonvencionalizirana« itn. Gesli, ki ju – kot »proti-pojma« – postavljajo ekspresionisti, pa sta predsem »življenje« in »mladost« ter njuni atributi, kot so »kaotično«, »aktivno«, »spontano« in, ne nazadnje, »intenzivno«.

\* \* \*

Komplementarna aspekta ekspresionistične programatike sta ideološko-kritični skepticizem in odrešitveni utopizem. Leta 1915 je znotraj ekspresionistične »ideologije« v novih zgodovinskih okoliščinah začela prevzemati pobudo »mesijansko-utopična« oziroma »aktivistična« usmeritev. Zdi se, da se je ravno v programatiki najbolj izrazilo dejstvo, da tisti ekspresionisti, ki so se odločili za oznanjevanje »novega človeka«, po večini niso imeli kakšnih posebno jasnih ciljnih predstav niti o »novem človeku« niti o »novem svetu«.

Za najpomembnejše programatično besedilo mesijanskega ekspresionizma velja knjiga *Der Mensch in der Mitte* (1917) Ludwiga Rubinerja. To »najmočnejšo zahtevo človeka« Rubiner opredeljuje takole:

To je klic k največji pravici. Po največji svobodi. Po največji neposrednosti. Po največji bližini človečnosti. Po največji ljubezni.

(Anz, Stark 1982: 219)

Logika Rubinerjevega poziva, njegove kategorične imperativnosti, porojene seveda tudi, če ne predvsem iz izkustva grozot prve svetovne vojne – ta je, kot je znano, svetovnonazorsko (s tem pa tudi »poetološko«) prepričanje marsikaterega ekspresionista postavila na glavo –, je logika črno-belega vrednostnega izključevanja in temu ustreznega transparentnega rezoniranja:

Svet je dober ali slab. Pravičen ali nepravičen. Ljubezen ali nasilje. Svoboda ali suženjstvo. Vse, kar je nad, pod, med tem, je prevara. Prevara v korist zla, krivice, nasilja, suženjstva.

(Anz, Stark 1982: 220)

Rubinerjev angažirani humanizem je abstrakten.<sup>4</sup> To je razpoznavna poteza večine programatičnih spisov »aktivistične« orientacije. Ko so si ekspresionisti predstavljali »novo družbo, novi svet, novega človeka prihodnosti, so bili zelo negotovi. Tedaj so se skoraj zmeraj zatekali k proklamacijam, te pa so bile utopične, sentimentalne, patetične, himnične in naivne – omejevale so se na golo antitezo obstoječemu in so bile zato daleč od vsakršnega faktičnega programa.« (Kralj 1990: 462) Ugotovitev S. E. Aschheima, da so »ekspresionisti, tako kot številni drugi ničejanji, omahovali med apolitično individualno držo in čutom za odrešilno družbeno poslanstvo« (Aschheim 1992: 69), nedvomno drži, toda obenem se ponuja vtis, da ekspresionistični »aktivizem« s svojim *humaniziranjem obstoječega* pomeni že precejšen odmik od siceršnje radikalnosti Nietzschejeve misli – in to kljub občasnemu sklicevanju ali celo opiranju nanjo.

Znotraj Nietzschejevega mišljenja sicer lahko, po njegovih lastnih besedah, razlikujemo »zanikovalno« (kritika evropske modernosti) in »pritrjevalno« (metafizika volje do moči in nadčloveka) plat. Vendar »pritrjevalna plat« še ne pomeni *da* kateremu koli življenju, pa tudi ne človeku nasploh. Nietzschejeva »brezenska misel« o nad- oziroma čezčloveku je odprta in napotena v neznano, toda horizont te misli je predvsem horizont volje do moči v smislu najvišjega, ekstatičnega potrjevanja življenja. Nietzschejev nadčlovek, »gospodar zemlje«, nikakor ni in ne more biti Rubinerjev »človek v središču« – ta je, gledano iz strogo ničejske perspektive, kvečjemu karikatura »nadčloveka«. V primerjavi z nadčlovekom, ki je »a priori« dvignjen nad katero koli obliko kolektiv(istične zavesti, je »človek v središču« človek počlovečenega sveta, ljubezni, strpnosti, solidarnosti, človek občestva in ne družbe močnih posameznikov, pritrjevalcev življenju in nosilcev volje do moči.

Nietzschejeva filozofija je bila nedvomno konstitutivna za literarna in splošnokulturna prizadevanja nemških ekspresionistov, predvsem za tista, ki so se porajala znotraj zgodnejše »kritično-ideološke«, »deziluzijske« orientacije. Misel o »novem človeku«, na katero je stavil ekspresionistični »aktivizem« in za katero je značilno, da se občasno spogleduje z Nietzschejevo filozofijo »jutranje zarje«,<sup>5</sup> pa pomeni bržkone največji odmik od »prvotne«, »izvorne« Nietzschejeve misli. Seveda, kolikor filozofijo Friedricha Nietzscheja – ne da bi ob tem pozabili na njeno odprtost in ambivalentnost – razumemo predvsem kot mišljenje *volje do moči, pre-vrednotenja vseh vrednot, nadčloveka in večnega vračanja enakega*.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Anz in Stark ugotavljata, da je Nietzschejeva kritika religije, ki jo zgoščeno povzema njegov stavek »Bog je mrtev« iz *Vesele znanosti*, eden izmed tematskih sklopov, ki je najmočnejše vplival na ekspresionistične pisce. Motiv »smrti Boga« sodi med najpomembnejše motive ekspresionističnega pesništva. Anz in Stark opozarjata zlasti na pesniški prvenec Alfreda Wolfensteina *Die Gottlosen Jahre* (1914), med posameznimi pesmimi pa na *Gottes Tod* Alberta Ehrensteina in *Die tote Kirche* Georga Trakla (Anz, Stark 1992: 126).

<sup>2</sup> »Ne motimo se namreč glede smisla naslova, s katerim hoče biti imenovan ta evangelij prihodnosti. '*Volja do moči*. Poskus prevrednotenja vseh vrednot' – s to formulo je [...] prišlo do izraza *nasprotno gibanje*, gibanje, ki bo v že kateri prihodnosti zamenjalo tisti dovršeni nihilizem, ki pa ga, logično in psihološko, *predpostavlja* in vsekakor more priti samo *po njem in iz njega*. Zakaj je namreč vzpon nihilizma zdaj *nujen*? Ker ravno naše dosedanje vrednote prihajajo v njem do svojega zadnjega sklepa; ker je nihilizem do konca preiščena logika naših velikih vrednot in idealov – ker moramo najprej doživeti nihilizem, da šele spoznamo, kaj je bila pravzaprav *vrednost* teh 'vrednot' ...« (Nietzsche 1991: 6)

<sup>3</sup> Nietzsche decidirano zatrjuje, »da svet sploh ni organizem, temveč kaos« (Nietzsche 1991: 400); na drugem mestu »veliki slog« umetnosti, še bolj pa »veliko strast« umetniškega ustvarjanja imperativno povezuje s kaosom takole: »Zavladati nad kaosom, ki smo mi sami; svoj kaos prisiliti, da postane oblika; [...] – to je tu velika ambicija.« (Nietzsche 1991: 470)

<sup>4</sup> Njegov izrazit »literarni pendant« so, poleg dram *Die Wandlung* (1919) Ernsta Tollerja ali *Die Gewaltlosen* (1919) Ludwiga Rubinerja, zlasti Becherjevi (na primer: »Mensch Mensch Mensch stehe auf stehe auf«; *Mensch stehe auf*), Werflovi (na primer: »Mein einziger Wunsch ist, dir, o Mensch verwandt zu sein!«; *An den Leser*) ali Heynickejevi (»Heilig / ist der Mensch!«, »... ewig eint uns das Wort: / MENSCH«) in verzi drugih »O-Človek« pesnikov. (Pinthus 1995: 258, 279, 301)

<sup>5</sup> »Jutranja zarja« je pri Nietzscheju metafora za neki nov, neznan svet, na katerega *možnost* – in ne dejansko pričujočnost – namigujejo neoprijemljivo *odprte* besede, kot so »slutnja«, »pričakovanje«, »odprto morje«, »naše novo 'neskončno'«, »sla po negotovem«.

## BIBLIOGRAFIJA

- ANZ, Thomas, STARK Michael (ur.) (1982): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart: Metzler.
- ASCHHEIM, Steven E. (1992): *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890–1990*. Berkeley/Los Angeles/London [Weimar and Now: German Cultural Criticism; 2]: University of California Press.
- BENN, Gottfried (1997): *Dvojno življenje*, prev. Aleš Šteger in Vital Klabus. Ljubljana [Knjižna zbirka Beletrina]: Študentska založba.
- HODDIS, Jakob van (1958): *Weltende. Gesammelte Dichtungen*. Ur. Paul Pörtner. Zürich: Verl. »Die Arche«.
- KOVIČ, Kajetan, GRAFENAUER, Niko (ur.) (1988): *Antologija nemške poezije 20. stoletja*. Izbrala, uredila in opombe napisala Kajetan Kovic in Niko Grafenauer. Ljubljana [Zbirka Bela krizantema]: Cankarjeva založba.
- KRALJ, Lado (1986): *Ekspresionizem*. Ljubljana [Literarni leksikon; 30]: Državna založba Slovenije.

- (1990): »Individualni i kolektivni terorizam u nemačkoj ekspresionističkoj dramii«. *Izraz* XXXIV/4, 461–470.
- MEYER, Theo (1993): *Nietzsche und die Kunst* (1993). Tübingen/Basel [Uni-Taschenbücher; 1414]: Francke Verlag.
- NIETZSCHE, Friedrich (1984): *Tako je govoril Zaratustra. Knjiga za vse in za nikogar*, prev. Janko Moder, Ljubljana [2. izdaja], [Filozofska knjižnica; 15]: Slovenska matica.
- (1989): *Somrak malikov (ali Kako filozofiramo s kladivom), Primer Wagner (Problemi glasbenikov), Ecce homo (Kako postaneš, kar si), Antikrist (Prekletstvo nad krščanstvom)*, prev. Janko Moder in Tine Hribar, Ljubljana [Filozofska knjižnica; 36]: Slovenska matica.
- (1991): *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot: iz zapuščine 1884/88*, prev. Janko Moder, Ljubljana [Filozofska knjižnica; 34]: Slovenska matica.
- NOLTE, Ernst (1990): *Nietzsche und der Nietzscheanismus*. Frankfurt na Majni/Berlin: Propyläen.
- PINTHUS, Kurt (ur.) (1995): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hamburg: Ernst Rowohlt Verlag (1. izdaja Berlin 1920).
- VATTIMO, Gianni (1992): *Friedrich Nietzsche*. Stuttgart [Sammlung Metzler; 268]: Metzler.
- VIETTA, Silvio, KEMPER, Hans-Georg (1997): *Expressionismus*. München [6. izdaja], [Uni-Taschenbücher; 362]: Wilhelm Fink Verlag.

## ■ NIETZSCHE AND THE PROGRAMMATIC TEXTS OF THE GERMAN EXPRESSIONISM

---

Expressionism is the literary trend in which the “Nietzsche phenomenon” reveals itself in all its complexity. An indication of this is his strong impact on diverse, often conflicting points of view. Expressionism itself, as an incoherent literary movement lacking a strong, uniform “ideology”, contributed greatly to this complexity. By way of certain examples of expressionist programmatic texts, the paper attempts to show *how* particular great themes of Nietzsche's philosophy were echoed by German expressionists. It is not insignificant that the early reception of his philosophy, which includes expressionist reception, was not strictly philosophical or theoretical, but rather *literary* and *culturally ideological*. Nietzsche as an author left a fundamental mark on German expressionists' literary and general cultural efforts, notably on those arising within the earlier “critical”, “disillusionist” trend. It is the thought of a “new man” – an important part of later expressionist “activism”, sometimes, characteristically, resting on Nietzsche's philosophy of “the dawn” – which probably suggests the greatest deviation from Nietzsche's “initial”, “original” thought.

Marec 2001