

MELIKA SALIHBEGOVIĆ

VLASNIK VREMENA

(fragmenti)

IGRAJ, GOROSTASE NA MOJU NJEŽNU PJESMU

Pjesma u naslovu, nismo li odveć odrasli da bismo znali o njoj govoriti? Mali, čudesni muzički instrument iz kojeg klicaju note kao cvjetovi, nismo li odveć veliki da bismo tu glazbu znali slušati? Div, tako nalik zmajevima koje smo nekoć pravili, nismo li odveć prerasli da bismo znali s njim zaigrati? Paul Klee: «Igraj, gorostase, na moju nježnu pjesmu», crtež, 1922. To gleda, čita i pita jedan odrastao čovjek. Vidimo li još štogod na ovoj slici? – ne odustaje čovjek u nama. Prizovemo dijete u sebi, i, evo, već čujemo tu skladbu malog muzikanta i grohotom se smijemo nezgrapnom plesu diva-čovjeka u sebi. Da, baš u sebi. No evo nas blizu onome što odrasli imenuju teškom i nerazumljivom riječju – interpretaciji. I netom muzika, netom igra, i ono blisko netom, nerazumno blisko, pođe u hipu zamirati. Što onda da budemo pred tom svitom muzike, plesa, igre i priče, što nam preostaje biti doli odveć odrastao čovjek koji se opire «veličini».

Nije li golema usudba o velikima govoriti bez smjernosti? O onim velikima, posebice, čije «sićušnosti» i gorostase (u nama) dovode do poslušnosti. Da, bilo bi odveć smjelo govoriti o Kleeovoj veličini a ne početi odmah od smjernog poklonstva «sićušnostima» njegova djela, koje evo već mjesecima rastu u kosinama moga doma, međ' knjigama, enciklopedijama, monografijama, reprodukcijama, u tim tajnovitim pismenima izašlih ispod tiska najrazličitijih izdavača,

i rastu u meni, žutim, u obliku ushita koliko i more. Kažem more, pod pritiskom smjelosti da se o ovom djelu muzičkom koliko i pjesničkom, filozofskom koliko i sanjarskom, likovnom koliko i neoćutljivom odvažim govoriti. Prebiram po svojim zabilješkama koje bez reda rastu, i s nužnom opasnošću pretjeranog reda, također, kad odveć strog studij potire pisca, i spotaknem se o podnaslovu: O NEUH VATLJIVOM. Prenem se u zaboravu: nisam li ga našla u samome djelu, ili u kritici o njemu (doista, neprikladne li riječi!), ili u vlastitoj slutnji. Svejedno je, i briga me, napokon. Uhvatit ću se te riječi, kao što sam se obdan, mada uzalud, hvatala lelujave trake sunca u ovom kišnom ljetu. Što je to, dakle, neuhvatljivo u Kleeu? U njemu, u njegovom djelu, u onom iza njega, i onom između nas i njega...? Ovo obraćanje i neće biti ništa drugo do kušnja da se tom svekolikom, i tom premoćnom, neuhvatljivom, približim.

*«... u vrhunskeoj sferi, izga množine mogućih tumačenja,
ostaje ipak skrivenom velika tajna pred kojom
kukavno blijedi luća intelekta.»*

Klee

NA PRAGU MISTERIJE PAULA KLEEA

Njemačka, tisuću devesto trideset i sedma. Treći Rajh. ENTARTETE KUNST – ideološki «farenhajt» što su ga njemački nacionalsocijalisti obznanili minhenskom izložbom «izopaćenih». Lucern, tisuću devetsto trideset i osma. Javna dražba «izopaćenih» Ekspozitori: ti isti Gebelsovi «čistaći» Duha dvadesetog stoljeća. Ekspoziti: Klee, Kandinski, Kokoschka, M. Ernst, Macke, Marc, Cezanne, Arhipenko, Arp, Delaunay, Modigliani, Chagall, Van Gogh, Gauguin, de Chirico, Matisse, Nolde, Kirchner, Signac, Picaso i brojni. Konzekvence: zabrana rada i izlaganja za sve one i sve ono što je nastalo i

nastajalo u krugovima njemačkog ekspresionizma, grupe Most, Plavog jahača, Pariske škole .., za sve ono, ukratko, što je činilo modernu u Evropi od impresionizma pa nadalje. Bila je to prva, slikovita najava od strane nacionalsocijalista dobro nam poznate historijske sudbine Evrope i svijeta u godinama koje slijede. No, po istoj farenhajtskoj metafori, jedan čovjek-jedna slika. Pisati o jednom, nije li to izraziti svoj hommage i svima njima, nije li to razigrati svoj duh na zajedničku historijsku pjesmu slikarstva dvadesetog stoljeća.

Muralto-Locarno, tisuću devetsto četrdeseta. Paul Klee. Jedno ime. Tako ga je jednostavno ispisati na bijelu papiru. Jednostavno, kao što je uklesano to ime (da li sitnim, uglastim rukopisom, zamišljam) na kamenoj ploči švicarskog groblja. Posljednji azil u kojem se zaokružuje jedna osobena, usamljena, jedna intimna sudbina. Istok i utok pojedinačne, ali bez koje ne može a da se ne prizove i opća duhovna sudbina ove otužnjele i ove ushićene, ove opijene i ove otriježnjele Evrope našega stoljeća.

Ovdje počiva slikar Paul Klee

Rođen 18. decembra 1879.

Umro 29. juna 1940.

Ovostrano uopće nisam uhvatljiv

Jer boravim isto tako kod mrtvih

Kao kod nerođenih

Malo bliže stvaranju no što je uobičajeno

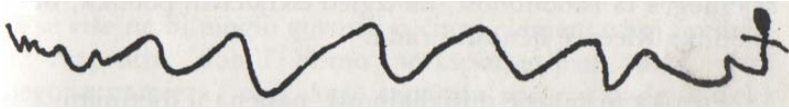
Ali još ni izdaleka ne i dovoljno blizu.

Početi od kraja. Od smrti. Neuobičajena li govora, zar ne? o životu koji traje. No ovaj početak obdaruje koliko i zbunjuje. Što li je razmak od rođenja do smrti doli proces oblikovanja jednoga života, jedne ličnosti, jedne sudbine, put oblikovanja jednoga djela u cjelokupnosti svoje otvorenosti. A

datum koji ovaj tok zaokružuje, uobličava ga u okonačenu formu, nepromjenjivu i neopozivu formu jednoga života, kojoj se više ništa iznutra ne može dodati niti oduzeti a da ju se cijelo ne bi dovelo u pitanje, hoće da je kraj, da je smrt, da je apsolutno mirovanje. I evo nas, još uvijek otežale ruke, u samom središtu Kleeove misli. – Budući da je završen oblik kraj, budući da je on smrt, mirovanje, nas ne može zanimati oblik već oblikovanje, to jest proces njegova stvaranja, koje je kretanje, koje je život. – «Ingres je, kažu, uveo red u počinak; ja bih želio, s onu stranu patosa, uvesti red u kretanje.» (Paul Klee, septembra 1914).

Ući odmah u središte jedne misli, jednoga stvaranja, to jest priteći kraju prije no što smo i početak puta razabrali, metodološki izvanredno teško, možda i neispravno. No, u Kleeovom slučaju metoda u pristupu i jest ono što treba da ustukne pred poetikom jedne praktične i jedne teorijske djelatnosti koje su se istovremeno napajale, razvijale i utjecale iz istih izvora istim uščćima. Pretpostavljajući da katalozi, monografije, reprodukcije kao i izravni susreti sa originalima, komu se i to posreći, neposrednije uvode i kazuju o ovom djelu no što bi to ovdje ma kakvo «slikovito» prepričavanje učinilo, sačuvat ćemo više odvažnosti za govor o snu i budnosti misaone i životne likovnosti Paula Kleea, s istom strepnjom koja pita: što o ovom slikaru i misliocu, teoretičaru i praktičaru, sjedinjenim u istoj ličnosti, istom stvaranju, istoj strasti, što, dakle, reći a da to dva lika jedne te iste duhovnosti nisu već sama od sebe rekla? Jedne duhovnosti koju je ovo isto dvadeseto stoljeće i poreklo i sačuvalo.

Evo nas na samom pragu misterije. One Kleeove, i one svima nam zajedničke. Što još to hoće ova moja višegodišnja odgoda da pišem o Kleeu? Kada je prije pet godina moj troipogodišnji sinčić nacrtao psa Bobija koji laje ovako:



dovodeći tako svoju predstavu psa do riječi, a bilo je to doba mojih intenzivnih susreta sa Kleeovom mišlju o izvrsnom izdanju Dessain et Tolra, Paris; Paul Klee «La pensee creatrice»¹ i susreta sa originalima u pariskom Muzeju moderne umjetnosti, tada je pobuda da pišem o Kleeu već bila rođena. Pretjerujem li kad kažem da mi je ta, samo na izgled sasvim intimna, pobuda bila pravim trenutkom potpunog približenja? Nije li i sam Klee upozoravao na ono Neuhvatljivo u dječijim crtežima. Doista, i Kleeove su «sićušnosti» začudna evokacija naših djetinjih saznanja o tom Neuhvatljivom. Zanosna fantazija dječijeg crteža, i onog naivca, i onog luđaka transcendiraju sva naša zrela iskustva. Što nam pomaže cijela psihologija kada nas, u godinama u kojima jesmo, ni za trenutak ne može povratiti, niti nam čak pomoći, da odistinski shvatimo sva naša negdašnja neposredstva. Ono što ne može nikakvo psihologiziranje, može jedna jedina Kleeova slika: Igraj, gorostase, na moju nježnu pjesmu.

Nismo li se, ovako govoreći o Kleeu, psoluzili olako parametrima mnogobrojnih kritičara? No cilj nije svagda isti, ni kad su jednaka putovanja. Vezanje Kleeova djela uz ideograme djeteta i naivca proistječu odista iz njegovog djela, i iz njegovu vlastita govora. Godinama, Klee marljivo sakuplja crteže svoga sina Felixa i djece svojih prijatelja, oduševljava se svijetom vilinskih priča i legendi, koje su tako značajno nadahnule njemački ekspresionizam, naivni stil ranokršćanskih djela koje susreće u Lateranskom muzeju uzbuđuje ga više no

¹ Svi Kleeovi navodi u ovom tekstu uzeti su prema: Paul Klee, «La pensee creatrice», ecrits sur l'art, ed. Dessain et Tolra, Paris 1973.

Mikelandelova perfekcija, osjeća bliskim halucinantne vizije stanovnika azila, ali ovo halucinantno, djetinje, naivno, humorno i tragično, poetske slike koje proistječu iz njihova jedinstva, u Kleeovom likovnom kao i literarnom izrazu, istodobne su sa izvedenom arhitektonikom logičnog i svjesnog, i ta istodobnost, na izgled isključivih poetika, bitna je odlika Kleeove ličnosti i rada.

Poetika primarne doživljajnosti, nađena u djetinjim... «iskustvima» i logička perfektuiranost njihova izraza, sjedinjeni u djelu Paula Kleea, rezultatom su jedne estetike kozmičkog ćudoređa, dijaloga pojedinačnosti ćutilnih slika i općosti njihova racionalnog artikuliranja. Tu, sasvim pored našeg hoda, moguće je da se zbivaju kozmički usudi. Što nam pomaže na tom putu znanje i svijest kad se to znanje i svijest tako olako spotiču o neku usputnu logiku prepoznatljivih slika koje ne dosežu iza privida stvari. Ne stoji li bok uz bok svake istine neka bezazlenost koju smo olako previdjeli. I nije li upravo svijest djeteta i naivca negdje iz domaje te bezazlenosti. Kad je odraslima već dato da znaju i da spoznavaju, nisu li im, uz bezazlenost koju su i sami nekoć posjedovali, na raspolaganju sva racionalna sredstva da se tom kozmičkom, i tom Neuhvatljivom, i tom još – mogućem približi.

Tamo gdje je u slikarstvu prevladala poetika one kozmičke ćudorednosti našli smo se na polju koje su kritičari nazvali nadrealističkim. I sam Klee učestvuje na pariskoj izložbi nadrealista tisuću devetsto dvadeset i pete, mada se ne pridružuje kao pokretu i školi. Takozvani infantilizam Kleeova slikarstva, inspiracija djetinjim i primitivnim, uz Kandinskog i Miroa, izvršit će znatan utjecaj na čitav niz slikara. Cizeliranim «sićušnostima» svojih slika i bojenih mrlja koje, po njemu, same za sebe predstavljaju određeni entitet, Klee značajno obilježava poetski nadrealizam Jena Dubuffeta, čitav val lirske apstrakcije i gestualnog slikarstva. Posebice, Kleeovi utjecaji osjetni su u

djelima Wolfgang Schulza-Wolsa, Baumeistera, Bissiera, Hartunga, Soulagesa, Tapiesa, Pollocka i drugih. U odsustvu škole i izma tim je fascinantnije Kleeovo utjecanje na tokove evropskog, i šire, slikarstva koje doseže i do naših granica.

O vlastitom navodnom infantilizmu u svome djelu sam Klee govori da – su te priče vjerojatno nastale na osnovu linearnih slika u kojima je on pokušao da poveže neku objektivnu predstavu, na primjer čovjeka, sa isključivom primjenom čistih linija. Da nanovo dade čovjeka kakav on jest bio bi mu potreban, objašnjava slikar, tako zamršen splet linija da se više ne bi moglo govoriti o čistoj elementarnoj predstavi. Naprotiv, dobili bismo nerazpoznatljivu zbrku. No, njegova namjera nije, kaže sam, da nanovo dade čovjeka kakav on jest, nego kakav bi mogao i da bude. «Samo tako mogu da spojim moju viziju svijeta sa čistim obavljanjem umjetnosti. Ista razmatranja važe za sva formalna sredstva: uvijek, čak i sa bojama, treba izbjegavati slične zbrke. (...) Kao što vam ovaj primjer 'infantilizma' kazuje, ja se bavim izvjesnim djelomičnim operacijama i tako, pored ostalog, crtam.» (P. Klee).

O «primitivnom» u Kleeovom djelu Francine C. Legrand ovako uputno govori: «Vredi napomenuti da je 'primitivizam' Paula Kleea svesni proizvod disciplinovane težnje da se predstave sveta i osećanja svedu na njihov osnovni izraz. Znak je prirodni rezultat takve težnje. Klee će prvi proglasiti jednakost slova i znaka, budući da je ovaj posljednji samo ideogram nepoznatog porekla, koji još nije postao otrcan time što ga rastreseno upotrebljava milioni očiju, i kadar je da prenosi poruku koja se ne da izraziti rečima».²

Da bismo dospjeli do zreloga doba Kleeova rada koje datira iz vremena pedagoškog djelovanja u Bauhausu, kad

² Francine C. Legrand: O znaku i otvorenom delu iz knjige «Posle 45. Umetnost našeg vremena», tom I, Mladinska knjiga 1972.

«znak, dotad zatočen u potki slike, postaje predmet takve inscenacije u kojoj on sam nosi glavnu ulogu» (Legrand), potrebno nam je vratiti se na početke i putove toga zrenja, krenuti stazama vidljivog iza kojeg se, stopu po stopu, razotrkiva životna i kreativna geneza Kleeovih ideograma. Njegovi katreni, kao slikarski i teorijski princip, u kojima svaki stih – ja, ti, zemlja i kozmos – ima svoju vlastitu i svoju zajedničku historiju doseganja Neuhvatljivog, posjeduju svoje tvoračke izvore bez čijeg bi nam upoznavanja ostali neuhvatljivim i ličnost i djelo ovoga slikara. Umjetnost je kozmičko hodočašće po zemlji, za vrijeme kojeg to sveto mjesto – zemlja, uza sve svoje prividnosti, jedina i omoćuje da se kozmos doživi. Na kozmičko pozivamo se u Kleeovom slučaju bez pretjerivanja. Dijalog s njim osnova je i poziv Kleeove misli koliko i njegova slikarskog djela.

Pošli smo, dakle, od Kleeova grafizma, putovima jedne grafije djeteta, naivca, luđaka, putom jednog tragalačkog poteza s kojim će se, u dobu od dvadesetak najaktivnijih godina, izraziti slikarsko i, paralelno, misaono djelo čovjeka sa čijom se leonardovskom veličinom neposustalo obilježava historija slikarstva našega stoljeća. Tim više razloga za ovu skromnu službu. Pošli smo, dakle, od Kleeova grafizma, no oku čitaoca u nama ovih istih redova uznedostajat će odmah i njihova vizualna prisustva. Što učiniti doli pozvati se opet na kataloge, monografije, reprodukcije i izravna suočenja, kao i na vrsnu redakciju Kleeovih tekstova od strane Jurga Spillera. Jer, teško je dotaći u svom govoru likovnost ovoga duha, i u tom govoru zaobići njegovu misaonost. Sam Klee insistirao je na tome da ono što je rekao ne može ostati izolirano, već naprotiv usko vezano uz ono što je stvorio. «Jezik i slika se nadopunjuju jedno drugim da bi osvijetlili logički način suglasnosti koja se ustanovljuje između teorijske misli i umjetničke kreacije.»

Stvaralačkoj i misaonoj sintezi dosegnutoj u godinama Bauhauusa prethode preludijske godine rada jednog od najvećih muzičara XX stoljeća. Kažemo muzičara bez lapsusa. U ljubavi prema muzici (Klee koncertrira od svoje desete godine), zaljubljenik Bacha i Mozarta, od kojih će prvoga, u svojoj tabeli kategorizacije, nazvati titanom i drugog bogom, u toj ljubavi, dakle, velikoj kao i prema slici i misli. Klee postaje, prema nekim tvrdnjama, jednim od najvršnjih violinskih interpretata Bacha i Handla. No, muzičar kažemo misleći i na njegove optičke partiture, tako bliske glazbenoj notaciji – toj najvećoj među umjetnostima. Muzika je u njegovim predavanjima i vježbama u Bauhausu često predmetom izlaganja Teorije oblikovanja. Izlažući opit sa figurama koje se dobijaju pomoću zvuka – koji je sam po sebi vibriranje vazdušne materije – na ploči posutoj pijeskom, Klee zaključuje: «Mi smo gudalo, volja za ispoljavanjem; materija je posrednik, a figure na pijesku formalni rezultat. Između gudala i materije vlada suštinska povezanost.» Našavši suštinsku povezanost između slikarstva i muzike, tražeći analogije između nekih slikara i klasičara, diveći im se i služeći im Klee odistinski zadovoljava dvije komplementarne strasti svoga bića. Interesira se, sa istim žarom, i za suvremena glazbena zbivanja, kompozitore Franca, Stravinskog, Hindemitha, Schönberga...

Knirrov, a potom von Stuckov đak na Minhenskoj akademiji, strastveni (mada rijetki) putnik u životu koliko i u radu, Klee vrlo brzo intimno okončava godine akademskog studija nakon putovanja u Italiju 1901. godine. Iz tih susreta sa ranokršćanskim radovima, rimskom arhitekturom, napuljskim akvarijumom ... nosi znanja i impresije koje bitno obilježavaju njegov rad, sa istim leitmotivom – da je ljudski duh budnik, a ne zaneseni sanjar. Nakon putovanja, u Bernu nastaju satirički grafizmi, alegorijske slike, i ovom «služenju ljepoti crtanjem njenih neprijatelja», komiki i satiri, tom brojgelovskom fonu

ostaje Klee vjeran skoro do kraja života. Igraj, gorostase, na moju nježnu pjesmu, Mašina koja crkuje, Magično pozorište, lutke i scenografija za Felixovo marionetsko kazalište i literarna su i likovna ilustracija njegove bliskosti sa komikom i groteskom. No, napomenuli smo već, Kleeova su djela jednačine sa više nepoznatih. Ni «najnaivniji» kleeov crtež ne ostaje bez uzorite eksplikacije jedne od teza njegovih, mada kasnije formuliranih, teorija: oblikovanja, proporcija, boja. Ne bi li stoga svako naše govorenje o neposrednim doživljajima ovih djela ostalo samo retoričkom vježbom interpreta bez shvaćanja njihovih dubljih potki sadržanih u teorijskim stavovima umjetnika. Ovo shvaćanje također zbunjuje koliko i obdaruje. Ali, krenemo li i u samom primarnom, neposrednom doživljavanju Kleeovih radova putom strelica tako čestih u njima, nećemo li se obreći načas među silama koje i sami tako uporno tražimo u našim viđenjima svijeta. One simboliziraju tenziju među zemlje i kozmosa, zemaljskog statičnog i kozmičkog dinamičkog, moći i nemoći ljudskog bića, njegovog dualiteta zatvorenika i letača...

Slijede susreti sa djelima Van Gogha 1908. i Cezannea 1909. u minhenskoj Secesiji, te sa Matissom u galeriji Thannhauser, koji će također ostati ne bez vidnog utjecaja na Kleeov rad. Iz godine 1911. datiraju prvi Kleeovi susreti sa Plavim jahačem (Der Blaue Reiter), sa kojim izlaže iste godine kao gost, uz Kandinskog. Marca, Kubina, Münther, Javlenskog, Mackea, D. i V. Burljuka, Campendoncka. Delaunaya, Rousseaua, a marta 1912. na velikoj grafičkoj izložbi Plavog jahača nalazimo još Braquea, Picassa, Vlamnicka, Deraina, P. de la Fresnaye, njemačke ekspresioniste iz grupe Most (Die Brücke). Larinova, Gončarovu, Maljeviča, Arpa i druge. Svi dakle oni koji će se naći u pomenutoj čistki njemačkih nacionalsocijalista tisušu devetsto trideset i sedme. Ove godine su i godine prijateljevanja sa Marcom i Mackeom i

značajnih susreta sa Kandinskim, godine začinjanja apstraktnog, to jest neofigurativnog slikarstva u ove dvojice. O apstraktnom, Klee kasnije bilježi: «Za jednog slikara, biti apstraktan ne znači transformirati u apstrakciju eventualnu suglasnost između prirodnih predmeta, nego se (apstraktnost) sastoji u tome da se razluče, neovisno o eventualnim suglasnostima, čisti stvaralački odnosi koji postoje između tih objekata.»³ Kao primjer suglasnosti, navodi on sličnost predstavljenog predmeta sa ženom, psom, cvijetom, jajetom ..., a za primjer čistih stvaralačkih odnosa uzeti su odnosi između svijetlog-tamnog, boje i svijetlog-tamnog, boje i boje, širokog i uskog, oštrog i tupog, itd. Biti apstraktan u slikarstvu, dakle, ne znači apstrahiranje mogućnosti upoređenja sa predmetima iz prirode, nego se ona sastoji u oslobađanju čistih figurativnih odnosa. Na primjer, navodi Klee, za pitanje «apstraktno?» od presudnog je značaja tretiranje dimenzije naprijed-nazad. – Stavimo li naprijed žuto i natrag plavo, dobivamo apstraktno. Pribjegnemo li, međutim, za naglašavanje ili ublažavanje te dimenzije naprijed-nazad svjetlu, postićemo opredmećenost -.

Svoje takozvane «Magične kvadrate» Klee počinje slikati 1922. godine i ova serija dobro nam poznatih slika također će obilježiti, uz Kandinskoga, nekoliko generacija evropskih slikara. Njeni odjeci poznati su nam i u naših suvremenika i u našim podnebljima, ma koliko «manir» apstraktnoga danas već bio slikarska klasika. Proizašle iz nekoliko ranijih apstraktnih slika i posebice iz akvarela koje donosi sa puta po sjevernoj Africi, ove Kleeove polifonije odzvanjaju preciznijom horizontalno-vertikalnom konstrukcijom bojenih kvadrata, njihovim smirenijim podvajanjem tamnim kadencama ili pak bučnijim kidanjem bazičnog lika. Čistota je na ovim slikama uistinu iz domena apstraktnog. Kozmički karakter boja našao je

³ Ibid, str. 72.

u krugu svoju adekvatnu predstavu, kaže Klee u Teoriji boja. «Svaka boja počinje od svoga ništa, to jest od vrhunske tačke susjedne boje, u početku polako, a zatim sve više rastući dok ne dosegne vlastiti vrhunac; zatim se polako smanjuje, prema svom ništa, to jest prema vrhunskoj tački druge susjedne boje.»

Pomenutih predratnih godina, međutim, više nego apstrakciji, osjeća se Klee bliskim poetskom romantizmu svojih prijatelja Marca i Mackea, koje vrlo brzo gubi u godinama prvoga svjetskog rata. Klee daje u to doba i svoju humanističku interpretaciju apstraktnog. «Što ovaj svijet postaje stravičnijim (kao u ovim danima) umjetnost postaje apstraktnijom; a svijet u miru stvara realističku umjetnost.» Godine 1912. umjetnik po drugi put posjećuje Pariz, susreće se sa kubistima, tim «filozofima forme» kako ih je nazvao u svom teorijskom spisu o modernoj umjetnosti, sa Picassom, Braquom i Delaunayem, u kojem će divljenju prema ovom posljednjem naći takvu bliskost sa Bachovim fugama. Kubistička slika, bilježi u istom spisu «nije igra već logički rezultat meditiranja o formi: kubistička refleksija počiva bitno na redukciji svih proporcija i teži ka primordijalnim projekcijskim formama, kao što su trokut, pravokutnik i krug.»⁴

Tisuću devetsto četrnaeste putuje Klee sa prijateljima u Tunis i ovo predstavlja najpresudnije umjetnikovo putovanje nakon kojeg će ekstatično uskliknuti: «Boja me posjeduje. Ja nemam potrebe da je dohvatim u letu. Ona me posjeduje zauvijek, i ona to zna. Takav je smisao trenutka sreće: boja i ja smo jedno i isto. Ja sam slikar.» Do tog doba Klee je već stekao ugled vrsnog grafičara (više od polovice njegova opusa čini grafika), no ono što mu nedostaje kao slikaru upravo je boja koju otkriva u sjevernoafričkim atmosferama. U akvarelima koje donosi sa putovanja odrazit će se prvo njegovo slikarsko

⁴ Paul Klee «Theorie de l' art moderne», éd. Gonthier, str. 12. Pristupa...

zrenje. Zanesenost svjetlom i bojama, koje će ova senzibilna priroda upiti na putovanju, učinila je njegovu paletu transparentnom do transcendentnosti. Tamni fon ranijih slika, koji je bio rezultatom odsustva boje a ne psihičkog osjećanja i smišljenog slikarskog gesta, zamjenjuje bogata paleta istinskog slikara. Jednako ozračene akvarele donijet će Klee i sa kasnijeg putovanja u Egipat, tisuću devetsto dvadeset i druge godine. Traženje porodičnih korijena na sjeveru Afrike, koje Vil Grohman nalazi i u Kleeovom licu, poistovjetilo se je sa dubokim traganjima zavičajnosti duše jednoga umjetnika. Kajruanska boja – koja to zna – dala je smisao ovim traganjima.

Tako bolno, pored ovog slikarskog, nastupa u godinama koje slijede i umjetnikovo životno i misaono zrenje. Rat što opustoši zemlju oduzima mu dvojicu najboljih prijatelja, Marca i Mackea, i uza sve pokušaje intimnog ograđivanja od njegova bestijarija predstavlja iskušenje koje ne može ostati bez dubokih tragova u duši slikara. No, ove su godine, rekosmo, i godine njegova misaonog zrenja. Stvaralačku ispovijest, pod radnim naslovom «Opće refleksije o umjetnosti i crtežu» završava Klee u decembru 1918. godine u Gersthofenu, neposredno prije demobilizacije. Ovaj rukopis sadrži njegova istraživanja novih elemenata za shvaćanje forme i sadržaja, istraživanje temeljnih principa teorije forme u kretanju. Posljednja redakcija pod nazivom «Stvaralačka ispovijest» objavljena je prvi put u «Tribüne der Kunst und Zeit», koju je uređivao Kazimir Edshmid, izdavač Erich Reiss, Berlin, i sintetizira prvi put sve ono što je Klee ranije izlagao spontano i fragmentarno po časopisima, a što označava pokušaje dinamičkog poimanja svijeta. Pomenuti tekst predstavlja osnov na kojem se temelji daljnji, naročito za vrijeme rada u Bauhausu, umjetnikov teorijski opus.

«Umjetnost ne reproducira vidljivo, nego čini vidljivim. Sama priroda crteža nudi lak i ispravan put prema apstrakciji.

Shematsko i čudesno, koji čine sastavni dio imaginarnog, predstavljaju date i nalaze, također u imaginarnom, vanredno precizan izraz. Što je grafički izraz čišći, to jest što je interes više usmjeren na formalne elemente koji se nalaze u osnovi grafičkog prikaza, to su nesavršenija materijalna sredstva koja dopuštaju realističko prikazivanje vidljivih predmeta», započinje Klee ovako svoju Stvaralačku ispovijest.⁵ Elementi grafičkog prikaza moraju proizvesti vidljive oblike, no to ne znači da se jedan rad mora sastojati samo od tih elemenata. «Elementi moraju poroditi oblike, ali ne idući do žrtvovanja sebe samih. Oni moraju sačuvati svoju vlastitu egzistenciju.

«Svako postajanje počiva na pokretu». Ovo je temeljna Kleeova teza na kojoj će on kasnije razviti svoju Teoriju oblikovanja. Osudivši Lessingovo insistiranje na razlici između prostornih i vremenskih umjetnosti (u kritičko estetičnom radu «Laokon ili granice slikarstva i poezije», Lessing, 1776) kao iluziju i praznu erudiciju, Klee zaključuje da je i prostor također vremenski pojam. «Proces koji dopušta u trenutku postajanja pokret i liniju ima potrebu za pojmom vremena.» Isto kao kad pomak linije stvara površinu, kao pokret koji površinu transformira u volumene, umjetničko djelo ne nastaje iz jednog poteza, nego se konstruira, dio po dio, kao jedna kuća. I gledalac pred slikom dopušta metaforu u kojoj je scena vrijeme, a lice pokret. «Samo mrtva točka odgovara odsustvu vremena. U Kozmosu, također, pokret je a priori ... (...) Mir na zemlji korespondira iznenadnom zastoju materije u kretanju. Obmana je ovu vremensku nepokretnost pojmiti kao prvobitno stanje».

Izvanrednu ilustraciju teme kretanja nalazi Klee u genezi Svetoga pisma. «Umjetničko djelo je također u prvom redu geneza; ono nikada nije proživljeno kao jednostavan proizvod. Izvjesna vatra se upali, da bi se održala, ona traži

⁵ «La pense creatrice»... str. 76-78.

ruku, pomalja se na platnu i, iz platna, bljesne nanovo u obliku varnice i zatvara krug vraćajući se još dublje u svoju polazišnu tačku: oko (ono se vraća u središte pokreta, volje, ideje). Osnovna aktivnost gledaoca je također determinirana vremenom.»

Ova determiniranost, objašnjava Klee, uzrokom je njegove strukture koja korektno gledanje dopušta samo kao fragmentarno. Plastičko djelo je, dakle, nastalo iz pokreta, i samo je pokret zaustavljen u vremenu, te mora pokretom biti i primljeno (očni mišići). Relativnost vidljivog danas je postala spoznatom, i otud uvjerenje prema kojem je vidljivo samo izdvojen primjer u odnosu na totalitet univerzuma.» Množina drugih istina egzistira u latentnom stanju. Istodobnosti zla i dobra, prvoga kao faktora izazova, strasti, maskulina, i drugoga kao faktora rasta i počinka, feminina analogno je istovremeno sjedinjenje kretanja i kontra-kretanja, ili stapanje suprotnosti predmeta. «Svaka energija zahtijeva komplementarnu energiju da bi transcendirala stanje latentne ravnoteže u sebi, prema jednom stanju smještenom iznad igre suprotstavljenih snaga.»

Vizuri antičkog čovjeka, nastavlja Klee, mornara na brodu, zadovoljnog komforom svoga položaja, odgovara figurativni stil antičara. Ali, iskustvo današnjeg čovjeka, korisnika parnog broda, mnogo je složenije. – Njegovo vlastito kretanje, kurs lađe podesan za kretanje u suprotnom smjeru, smjer i brzina struje, okretanje zemlje, orbita koju opisuju mjesec i planete kroz prostor daju mu iskustvo «crijepovitih kretanja kroz prostor, izvedenih oko jedne centralne tačke, Sebe, na palubi broda.»

Umjetnost nudi samo jedan primjer, nastavlja Klee, kao što zemaljski svijet daje ilustraciju kozmosa. Oslobođanje elemenata, njihovo rstavljanje i ponovno ujedinjenje u cjelinu, stvaranje plastičke polifonije, reda ravnotežom pokreta, odlučujuća su pitanja za nauku o formama, no «to još nije ništa

s obzirom na Umjetnost u uzvišenom smislu riječi. Da bismo dosegli taj najviši smisao, treba proniknuti u tajnu i prodrijeti iza mnogostrukosti eksplikacija; u tom stadiju svjetlo razuma kukavno blijedi.» Tek simboli krijepe duh, svjestan da, uza svu svoju višestrukost, zemni život nije jedina mogućnost. I na kraju ovoga spisa, pjesnički egzaltirano, pozvat će Klee čovjeka u ovu okrepljujuću sferu prazničnih susreta sa umjetnošću, - ovom oceanu, izvoru života i snage, prije povratka sivilu svakidašnjeg života.

Ideje začete u Stvaralačkoj ispovijesti, toj teorijskoj i literarnoj evokaciji Neizrecivoga kojemu umjetnost pripada, razrađuje Klee teorijski i slikarski u godinama svoga pedagoškog rada u Bauhausu. Ova Visoka škola za gradnju i umjetničko oblikovanje, osnovana u Vajmaru 1919. godine pod vodstvom arhitekta Gropiusa, okupila je najznačajnije arhitekta, kipare, slikare, sociologe ... na zajedničkom pedagoškom poslu. Romantičarsko zanesenjaštvo ovih očeva novoga svijeta i funkcionalizam njihova umjetničkog kreda izvanredno pogoduju teorijskom i slikarskom sazrijevanju Paula Kleea. Na poziv Gropiusa, dolazi on u Bauhaus 1920. godine i ostaje u njemu do 1931. kao rukovodilac jedne slikarske klase i učitelj tkanja i slikanja na staklu. Mislilac i pjesnik, filozof i praktičar, sintetizira Klee u ovim godinama svoja svestrana umjetnička iskustva, zasnovana na izuzetnom skladu egzaktnih istraživanja i intuicije bez koje je umjetnost svagda nezamisliva. «Vrlina – kaže on – potreba učinjena vrlinom leži u tome da smo, njegujući egzaktno, udarili temelje jednoj specifičnoj nauci o umjetnosti, uključujući u to i nepoznatu veličinu X». Istraživajući genezu umjetničkoga Klee se često vraća na tu nepoznatu veličinu našeg hodočašća kroz kozmos, pjesnički nadahnuto izražavajući naša «neznanja». Nije nam dato, kaže Klee, da izrazimo suštinu, «ali, dotle dok je moguće, mi ćemo crpsti vrelo».

Dijalog sa prirodom je, insistira Paul Klee, *conditio sine qua non* za umjetnika. Njegov teorijski i slikarski rad slijede ovaj postulat, karakterističan i za školu kojoj pripada. Bauhaus, najprije, smješten u Vajmaru, a potom u Dessau, sačuvat će djela svojih sljedbenika i značit će za Evropu duhovnu oporuku koju ni nasilni prekid rada Škole događajima koji prethode izbijanju drugoga svjetskoga rata ne poništava. Evropa je još jednom i porekla i sačuvala tekovine duha koji nam je Kleeova generacija oporučila. Objavljeni u kolekciji Bauhauusa, Kleeovi Spisi o umjetnosti koji sadrže Stvaralačku misao, Beskonačnu historiju prirode, Statiku i dinamiku i Teoriju boje kompletiraju njegove vježbe i predavanja polaznicima Škole, kao i sve teorijske spise objavljene za života i posthumno, a o nekim od njih već je bilo govora. Shvaćajući preskromnom ovu službu prikazivanja Kleeova opusa, u tekstu koji slijedi zaokupit ćemo se samo nekim referencama koje prate osnovne teze Kleeove teorije oblikovanja, ne iscrpljujući pri tom, na žalost ni ova vlastita ograničenja.

*«Na određenom mu mjestu kraj stabla umjetnik
ne radi ništa drugo osim što sakuplja i provodi
dalje ono što nailazi iz dubine. Niti služi,
niti vlada, samo posreduje.»*
Paul Klee

U svom govoru, održanom 26. januara 1924. u povodu jedne izložbe u Društvu umjetnosti u Jeni (objavljenom prvi put 1945. godine pod naslovom «O modernoj umjetnosti», Ed. Benteli, Berlin), izriče Klee svoje shvaćanje odnosa između pojedinačnog i općeg, kreativnog i prirode. Bezuvjetno pošavši od prirode, Klee će ustvrditi nesmotrenost posezanja za tajnovitim porijeklom kreativnog. No, ono što nas vodi, to je poriv da ga što bliže ispitamo.

Upravo u prirodi nalazi Klee primordijalne strukture kao pre-stadije sreživačke gradnje materije. I kao što klica bačena u zemlju, objašnjava on u svojim vježbama, pušta najprije svoje korijene, crpivši njene sokove da bi se potom izvinula iz nje u obliku stabla, a potom artikulirala u krošnji svoju energiju i ljepotu, analogan je i put linije od nulte tačke do artikulacije višega tipa. Razvijajući na ovim analogijama svoju dinamičku teoriju oblikovanja, Klee dokazuje dimenzionalnost tačke kao nultog pokreta, to jest mirovanja, kao agensa koji pokreće stvari na zemlji. Točka stavljena u pokret jest linija koja odražava izvornu pokretnost stvari. «Uspavana volja za formiranjem i artikulacijom budi se u svojoj posvema jasnoj određenosti u vezi sa podložnom idejom, sa Logosom, ili kako već taj termin bi preveden: i na početku bijaše riječ. Riječ kao premisa, kao ideja za genezu jednoga djela.» Na ovakvim paralelama između prirodnog i kreativnog, ilustrirajući teoriju vlastitim likovnim iskazima svojih teza, doseže Klee do oblika kao prividnoga kraja. Ono što nas može i mora zanimati, zaključuje Klee, nije kraj već kretanje, ne oblik, već oblikovanje. Oblik se, «nikako, ponavljamo, nikako ne može smatrati ishodom, rezultatom, svršetkom, već genezom, postajanjem, suštinom. Kao izgled, oblik je zloćudna, opasna sablast». Dobar je, po Kleeu, samo aktivan oblik. Završen oblik je kraj i smrt. Put je bitni dio djela. «Svršetak je samo dio suštine (fenomena). Prava, suštinska slika je sinteza oblikovanja i fenomena.»

Suštinu kreativnog ne možemo, dakle, izraziti. Ali moguće nam je prodirati u njeno podrijetlo, otkrivajući je u njenim funkcijama, onako kako je nama samima iskazana. – Vjerojatno je i ona neki, nama neuočljiv, materijalni oblik. Mora nam se iskazati u nama poznatim materijalnim sredstvima, i, s njima združena, mora djelovati, mora poprimiti živi, aktivni oblik. «Ne, mi nećemo formu, nego funkciju.» Tako je Paul Klee, posredujući misao slikom, i sliku mišlju, dao za vrijeme

svoga pedagoškog rada u Bauhausu svoju cjelovitu viziju Umjetničkog, ostavivši iza sebe opus nesaglediva značaja. Na nama je da njegove mnogostruke rezonance i danas ispitujemo.

Jer, evo, govoreći o Kleeovoj misli, doveli smo se u kušnju da govor o zreloj, zaokruženoj misli, zakrili govor o njegovu otvorenom djelu. Vratimo se stoga načas na početke našega pisanja, to jest na kraj životnoga puta Paula Kleea.

«... naučili smo se gledati ono što se nalazi iza fasade, shvatili stvari u njihovom korijenu, upoznali ono što teče skriveno; na tom putu postala nam je shvatljivom predhistorija vidljivog; naučili smo se kopati duboko, da stvar otkrijemo; naučili smo obrađivati, analizirati. Ali, intuiciju se ne može nadomjestiti.»

Klee

Od 1920. do 1931. godine Paul Klee dakle doživljava zrelo doba svoga slikarskog i teorijskog rada. Od davnih početaka, nošen ushitima, vlastitim sumnjama i blagim prijekorima, izraženim u Dnevniciama Kleea pisca, kroz trodimenzionalne slike njegova kiparstva, kojemu se vraća u nekoliko mahova od 1906. do 1932. kroz grafičku lakoću i prozračnost akvarela do ulja iz Bauhauusa, teče put Kleeova dosezanja Neuhvatljivog i pjesničko-filozofskog artikuliranja Neizrecivog. Nestanak mape od 200 grafičkih listova, protjerivanje sa Dizeldorfske akademije u kojoj boravi od 1931-33, okus nove političke strave i beskućništva u vlastitoj duhovnoj domovini obilježavaju posljednje godine rada ovoga umjetnika. Bili su to počeci, s mračnim predznacima, općeljudske, i krajevi jedne intimne sudbine. Posljednji azil u rodnome gradu ujedno je i posljednji Kleeov životni azil u svijetu kroz čije je «prividnosti», s toliko upornosti, hodočastio strast svoje duše, ujediniujući je s egzaktnim istraživanjima. Do

ovog doba Klee prolazi dug put svoga slikarskog oblikovanja koji ide, vidjeli smo, od crteža, preko velikog grafičkog opusa, kajruanskih akvarela, apstraktnog likovnog izraza Magičnih kvadrata, transcendencije realnog i prividnoga u uljima iz Bauhauusa, do posljednjih radova u kojima negdašnje raspjevane «sićušnosti» jednoga transparentnog svijeta uzmiču pred asketizmom tamnih znakova Neizrecivoga.

Sklerodermija, bolest koju Klee nosi posljednjih godina, povodom je mnogim kritičarima da posljednju fazu stvaralaštva ovoga umjetnika interpretiraju u sjeni iskonskoga straha pred smrću. Tragična nit koja obilježava posljednje radove iz ovoga velikog opusa, izražena u opskurnim temama, bojama utišane game, nanesenim na asketsku oporost sargije i uljanog papira, u grubljim grafizmima i gubicima ranijeg «sugestivno idealnog sklada između stvari» dovršava se u posljednjoj nepotpisanoj i nenaslovljenoj mrtvoj prirodi iz 1940. godine. Interpretacijom ovoga Kleeova rekvijema kojeg Vil Grohman upoređuje sa Mozartovim, nalaženjem u borbi Jakova sa anđelom alegoriju nade u zagrobni život, zaokružuje se, čini nam se, odveć svedena misao o posljednjim Kleeovim radovima. Suvremenik i sudionik prvoga svjetskog rata, u kojem je intelektualac, uza sve, jednako na gubitku kao i čovjek, a osjetivši ponovno bestijarij nacionalizma čije će i duhovne žrtve prevazići svaku intelektualnu pobunu, Kleeova paleta nije mogla, niti u tematskom, niti u formalnom smislu, ostati bez mračnoga fona ovih predratnih godina. Nije li Klee svojim posljednjim djelima, pored iščekivanja vlastite smrti koja je dolazila sa druge strane neba, i iz drugoga hira sudbine, izražavao i svoje očajanje i nadu istovremeno pred padom i pobjedom opet opijenoga svjetskoga duha. Odveć smjela tvrdnja? No, slikarsko i misaono djelo umjetnika daju nam osnova za ovu smjelost.

Opijenost, Majka i dijete, Anđeo smrti, Dvojstvo, Mrtva priroda, ti posljednji Kleeovi radovi, ma koliko slikarski

dovršeni, ostaju nam otvorenim djelom. U ranijim Kleeovim slikama, svaki naš doživljaj posredovan je teorijskim iskazima ili interpretacijom jedne od teza, čak i tamo gdje je treptanje naše duše u susretu sa njima izgledalo da je isključivo iz domaje pjesničkoga. Ovo posredovanje gubi se u posljednjim djelima, više voljom samih slika, čini nam se, no odsustvom samog umjetnika. Sažimajući u slikama neposredno ljudsko i slikarsko iskustvo, prvi put je teoretik u njemu ustuknuo pred čistim obavljanjem umjetnosti. Umjetnik više nije samo stablo kroz koje je prošla ljepota krošnje, kao što ni slika više nije samo ideogram već neposredan govor. Ona ne objašnjava već počinje bivati govor sam po sebi. Ostat ćemo dosljedni Kleeovoj osnovnoj misli posegnemo li upravo od tog kraja za životom, za govorenjem. «Stvaranje živi kao geneza pod vidljivom površinom djela. Ljudi od uma i duha u stanju su prijeći natraške proces stvaranja, a stvaraocima je dato da ga unaprijed prijeđu.» (Paul Klee)

1978.