

PAUL KLEE I KINA

Konstance Naubert – Riser

Dela koja je Paul Klee stvorio tokom služenja vojnog roka (1916 – 1918) najčešće se dovode u vezu sa jednim skupom ideoloških referenci od kojih većina proističe iz nemačkog romantizma. Njihovo tumačenje tada počiva na označavanju uz pomoć ikonografskih pozajmica i na analognom odnosu između »Stimmung« – a njegovih slika i onog koji se očituje u delima Novalisa (Novalis) i E.T.A. Hoffmanna (Hofman). Zatim se na taj romantični karakter Kleeovih predstava gledalo kao na želju da se ostane po strani od političkih događaja koji su tada potresali Evropu. Uostalom, to potvrđuju i neki iskazi koje je on zapisivao u svoj *Dnevnik* počevši od 1915. godine: »Taj rat sam ja odavno nosio u sebi. Zbog toga se on mene u dubini duše i ne tiče. Da bih se oslobodio svojih ruševina meni su bila potrebna krila. I ja sam leteo«. (Tgb, 952 – J, 300 – 301). Da bi se izvršilo jedno novo čitanje dela iz ovog perioda i izašlo iz okvira utvrđenih modela, uputnije je prionuti uz ono što se nalazi na *marginama* jedne slikarske proizvodnje koja, kako se do sada činilo, ima samo sekundarni značaj. Tek pažljivim proučavanjem tih margina mi ćemo biti u mogućnosti da na videlo jednog dana iznesemo Kleeov politički stav tokom tih ratnih godina, ali barem da utvrdimo da je uopšte imao jedan stav, uprkos tome što ga u najvažnijim monografijama smatraju jednim od onih koji su zauzimali neutralan stav.

Kleeova predstava gotovo uvek ima pluralno značenje. Mreža kulturnih referenci na koje ona upućuje je široka i ponekad sadrži neočekivane izvore koji u prvom pristupu mogu da iznenade. To je upravo slučaj sa *Kinom*. Ova studija ima za cilj da jasno predoči ne samo značaj tog izvora već i rad koji je Klee ostvario u svojoj slikarskoj praksi da bi u prostornu strukturu preobrazio ono što bi inače bilo okvalifikovano kao jednostavna pozajmica. U tom smislu ćemo ispitivati jedan ograničeni korpus dela izvedenih između 1916. i 1923. godine da bismo saznali kako je došlo do integracije susreta sa kineskom poezijom u jedn delo u nastajanju, i to kako na planu ikonografije, razrade slikarskih znakova, tako i na planu konstruisanja jednog prostora – uzora čiji se smisao može bolje razumeti ako se uzme u obzir njegova »kineska dimenzija«.

Činjenice

Uputno je na početku navesti činjenice koje su nam dozvolile da naslutimo značaj koji je Klee pridavao izvesnim elementima kineske kulture.

1. Među delima izvedenim tokom 1916. godine privlači pažnju, svojim neuobičajenim karakterom, jedn serija akvarela. Sam Klee ih označava kao »akvarelisano pismo« (*aquarellerte Schrift*). Svaki list sadrži transkripciju jednog stiha čije su reči integrisane u jednu bojenju strukturu. Taj stih, prenesen onakav kakav jeste u dnu dela, ručno pisanim pismom, ima funkciju *naslova*. Klee je izvor ovih stihova zabeležio u katalogu svog opusa koji je izradio: radi se o stihovima uzetim iz dve kineske pesme, jedne cara Wu Tia (156 – 87. godine pre naše ere, iz dinastije Han Han) a druga Wang Seng Yua (pesnika i kompilatora iz prve polovine 6. veka naše ere, iz dinastije Liang) (sl. 1) ..

Dva Kleeova pisma njegovoj ženi povodom ovih akvarela dozvoljavaju da se zaključi da ih je on zamišljao kao jednu seriju, i da su se oni 1917. godine nalazili u Waldenovoj (Valden) galeriji *Der Sturm* u Berlinu. »Još jedamput sam tražio od Waldena da mi hitno pošalje *Kineske pesme* (...). Ti ćeš pesme (6 listova) oduzeti uramljivaču...«. Klee ih je, bez sumnje, tražio natrag da bi mogao da ih izloži u *Neue Sezession* u Minhenu 1917. godine, budući da se ti naslovi nalaze u popisu dela u katalogu te izložbe. Izložiti dva puta u toku jedne godine ista dela svedoči o njihovom značaju u kontekstu epohe.

2. Klee u svojoj prepisci iz 1917. godine i *Dnevniku* iz 1918. godine dovoljno aludira na svoje interesovanje za kinesku literaturu da bismo mi imali razloga da ponovo ispitamo akvarele nastale tokom ovog perioda.

3. Reč »Kina«, osim u transkripciji pesama iz 1916. godine, ulazi u sastav i više naslova koji su nastali između 1920. i 1923. godine: *Der Weg von Unklaich nach China*, 1920/153 (Unklaichov put za Kinu), *Mit dem Chinesen*, 1920/19 (Sa Kinezom), *Chinesische Novelle*, 1922/80 (Kineska novela), *Chinesisches Porzellan*, 1923/234 (Kineski porcelan), *Chinesisches Bild*, 1923/235 (Kineska slika); ovim naslovima pridružuje se i jedan iz 1927. godine: *Chinesische Schonheit*, 1927/123 (Kineska lepota), kao i onaj iz 1937. godine: *Chinesin*, 1937/116 (Kineskinja).

Sakupljanje ovih činjenica dozvoljava da se sa više sigurnosti nasluti interesovanje koje je Klee pokazivao prema Kini.

Konjunktura

Nemačku između 1916. i 1923. godine obeležavaju politički događaji na koje umetnici nisu ostali indiferentni. Njihovi stavovi bili su različiti i često, štaviše, ambivalentni. Važno je, dakle, da bi se shvatio pravi domot uticaja kineske poezije na Kleea, ispitati funkciju koju je vršila kineska *miso* unutar književne sredine u kojoj je došlo do ovog susreta. Jer, kao što podseća Jean Laude (Žan Lod): »Značenje neke činjenice počiva pre svega u sistemu odnosa koje ona podržava unutar neke određene istorijske sredine pa tek onda u njoj samoj.«

Nemački pisci počinju da pokazuju interesovanje za kinesku poeziju početkom dvadesetog veka. Pojava, 1905. godine, Hans Heilmannove (Hans Hailman) antologije *Chinesische Lyrik* izazvala je veliki entuzijazam. Od tada ko god se ozbiljno interesovao za poeziju morao je poznavati kineske pesnike. Bujnost fenomena zahvatila je sve umetnosti, kao što to dobro pokazuje studija Ingrid Schuster (Ingrid Šuster), u kojoj se isputuju dela tako različita kao što su ona Brechta (Breht), Mahlera (Maler), Hofmansthal (Hofmanstal) i Hermann Hessea (Herman Hese), da navedemo samo nekolicinu. Prema tome, moglo bi se, čak, govoriti o nekoj »kineskoj modi«. Nema razloga da, za naše sadašnje potrebe, analiziramo opseg ovog fenomena. Radi se pre o tome da se dovedu u vezu njena specifična primena, tokom rata i neposredno nakon poraza, kod nekih ekspresionističkih pisaca, i neka dela koja je Klee u isto vreme stvorio a čiji je odraz u tu svrhu ovde ideološki podesan.

U cilju isticanja političke implikacije ovih predstava nije nevažno znati da je Klee od 1913. godine izlagao u galeriji *Der Sturm* u Berlinu koju je vodio Herwarth Walden. U časopisu istog imena Walden je predstavljao dela svojih umetnika i širio ideologiju koju je zastupao. Publikovao je ne samo reprodukcije, već takođe i prozu, poeziju i književnu kritiku (Heym (Hejm), Döblin (Deblin), Benn (Ben)). Dobro je poznato da je, tokom rata 1914 – 18, Walden odbijao svaku politizaciju umetnosti. Međutim, primećuje se, u onoj meri u kojoj se pogoršava situacija u Nemačkoj, kako se među nekolicinom njegovih saradnika javlja ideja o mogućoj regeneraciji zasnovanoj na ne – nasilju. Pred dekadencijom zapadnjačkih vrednosti koje su smatrane uzrokom katastrofe koja je tada proživljavana, oni su nastojali da u svojim delima predlože rešenja koja bi mogla da dovedu do željene obnove. Upravo tada su vrednosti koje su prenosile kineska *miso* i književnost apstrahovane iz svog originalnog kulturnog konteksta i bile integrisane, u različitim modalitetima, u nemačku književnost. Mogli bismo da umnogostručimo primere, ali, u kontekstu ovog rada, mi ćemo, zbog visokog stepena njegove podesnosti, ispitivati samo jedan.

Redavno, od samog početka Alfred Döblin saraduje sa časopisom *Der Sturm*. Njegovi spisi nastali tokom rata svedoče o njegovoj neodlučnosti kada je bio u pitanju politički angažman, kao i o stvarnoj teškoći na koju je naišao u pokušaju da zauzme stav prema političkim partijama koje se suočavaju u jednoj Nemačkoj čije razočaranje sve više i više raste. On 1915. godine objavljuje jedan roman, *Die drei Sprünge des Wanglun*, kojem Pacifisti jednoglasno kliču kao otkriću. Döblin preuzima oblik jedne kineske priče u kojoj se »ne-delovanje« (*wu-wel* taoističke misli), spojeno sa utopijom ne-nasilja, konfrontira političkoj akciji. To ne-delovanje predstavljeno je kao stanje mirovanja koje se smešta između dva pola velike suprotnosti Dobro/Zlo. Döblin ga opisuje, takođe, kao stanje uskladenosti sa zakonima prirode, predlažući tako jedan mogući put oslobođenja od dileme. Kroz ogromne teškoće kojima pripovedanje upućuje na nemačku stvarnost, junak – Wang – Lun – konstantno pokušava da pomiri delovanje i ne-delovanje. Ovaj Döblinov roman izvoriste je jedne struje u ekspresionističkoj književnosti koja »novog čoveka« predstavlja kao »Kineza«. Upravo u ovaj kontekst treba smestiti pismo koje Klee 1917. godine iz Gersthofena upućuje svojoj ženi: »Ove nedelje, do sada, imali smo malo posla. Imam vremena mnogo da čitam, i sve više i više postajem Kinez.« Nakon analiziranja jedne serije akvarela pokazalo se da ovaj iskaz ima smisao koji nije bio naslućen u početku.

Tačan datum kada je Klee došao u kontakt sa kineskom poezijom ostaje neizvestan. Indicije navode na verovanje da je do toga došlo prvih meseci 1916. godine. Do koje mere je on tu poeziju poznavao takođe je teško odrediti. Zauzvrat, dva nedavna istraživanja, vršena nezavisno jedno od drugog, dozvolila su da se zaključi

da je Heilmannova antologija, bez svake sumnje, ta knjiga kojom je Klee raspolagao, jer jedino ona sadrži verziju Wang Seng Yuove pesme koju je Klee transponovao, a koju je nemoguće pronaći u drugim zbornicima te vrste koji su kružili Nemačkom. Ali, njegov kontakt sa kineskom književnošću sigurno se ne ograničava samo na čitanje te antologije, što potvrđuje i jedna primedba sačuvana u *Dnevniku* iz 1918. godine: »Osım Däublera, čitao sam kineske priče koje su neverovatne, duboko potresne« (Tgb, 1100). S druge strane, u jednom pismu iz 1917. godine, Klee pravi jasnu aluziju na jednu adaptaciju Li Poovih pesama koju je načinio pesnik Klabund, žaleći što je Klabundova transkripcija suviše slobodna, suviše razigrana (spielerisch).

Ova aluzija na Klabunda ne pokazuje samo Kleeov opseg znanja o kineskoj poeziji, već nam ona, pre svega, dozvoljava da sa Döblinom izvedemo jedno interesantno proveravanje u vezi sa određenim pitanjem koje nas interesuje: onog o korišćenju kineske misli za ciljeve nemačkih ideologija. Interesovanje, pre svega čisto litarno, koje je pokazivao prema Klabundovoj misli preobražava se, pod pritiskom događaja, u zauzimanje eksplicitne pozicije u korist jedne **regeneracije** koja je prikazivana kao idealna alternativa političkim opcijama koje su delile javno mišljenje. U jednom gromoglasnom apelu Nemcima, 1919. godine, Klabund ih podstiče da nastave taoizam, da izvrše pre unutrašnju nego spoljašnju revoluciju i na taj način postanu »evropski Kinezi« što je prikazivano kao viši stupanj civilizacije.

Premeštanjem Kleeovih dela nastalih 1920. godine u ovaj kontekst, dela u sastav čijih naziva ulazi reč »Kina«, omogućeno je izvođenje jednog novog čitanja. Pažljivije ispitivanje komponenti ovih slika dozvoljava nam, naime, da u njima otkrijemo jednu referencu na kineske vrednosti kao izvora regeneracije. **Mit dem Chinesen**¹ i **Der Weg von Unklaiach nach China** predstavljaju direktni produžetak Klabundovog podsticanja. **Mit dem Chinesen (slika 2)** prikazuje nam jedan planinski predeo u koji Klee uključuje samo jednu ličnost uz pomoć odnosa tačka/graficizam koji mu je svojstven. Osim naslova, i oblik kape ove ličnosti ukazuje na tipično kinesku frizuru. Mogli bismo izvršiti brojna proveravanja sa taoističkom tematikom koja predstavlja apologiju isposničkog života, meditiranja u samoći, povlačenja u planine, itd. **Der Weg von Unklaiach nach China (slika 3)**² je suptilnija. U Kleeovoj ikonografiji, strelica usmerena ka dole označava **pretnju**; brod simbolizuje privremenost života na ovoj zemlji (na kojoj je usidren), a u mnogim delima iz 1917. godine on obrazuje neku vrstu metonimije rata. Put koji treba slediti jasno je naznačen strelicama. Treba se, unutrašnjim putem, uzdići na **najvišoj planini** omogućavajući duši da brže napusti zemlju. Na vrhu se može sesti u jedan vazdušni brod u obliku pagode koji plovi u pravcu Kine koja se nalazi negde drugde, izvan slike. Klee se sa slikama kao što je ova eksplicitno stavlja na stranu pisaca »pacifista«, Kornfelda, Tollera, Rubinera, Klabunda, Pinthusa, Ehrensteina, da navedemo samo nekolicinu. Po njima, umetnik ima spasilačku misiju, misiju koja se ne mora ispuniti kroz neku direktnu društvenu akciju (Kornfeld), već koja se za umetnika sastoji u tome da samog sebe preobrazi i na taj način ponudi kao model

Poezija, slikarstvo i Ideologija regeneracije

Imajući u vidu ovu konjukturu, mnogo je interesantnije i značajnije, za tačnije tumačenje Kleeovog rada, **preispitati**, poredeći je sa sadržajem Heilmannove i Klabundove antologije, jednu seriju dela koja je u većini spisa o Kleeu označena kao **Märchenlandschaft**

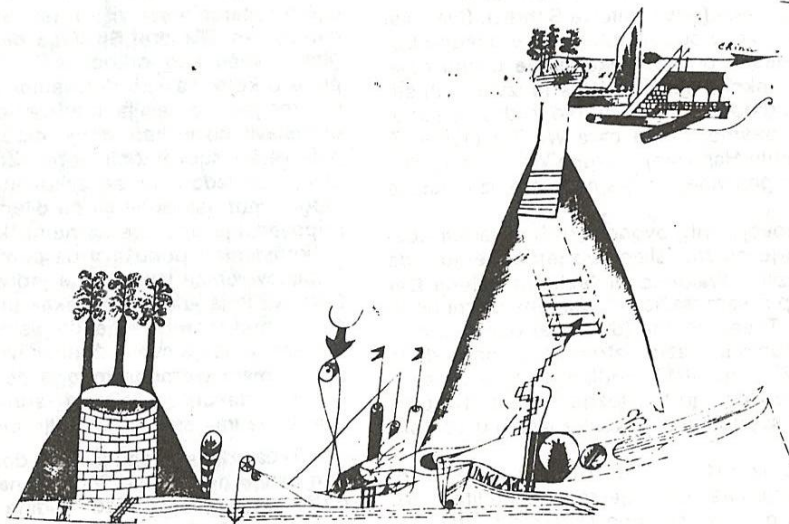
ten (Predeli iz bajke). Ova dva zbornika sadrže pesme koje iznad svega pripadaju epohi T'ang (618 – 907 g. n. e), periodu koji svojom plodnošću, svojom raznovrsnošću i svojim jasnim istraživanjima predstavlja vrhunac klasične poezije. Tu se pesnički postupci rafinirano istražuju, naročito u delima Li Poa, Tu Fua i Wang Weia (8. vek n. e). Štaviše, Klabundov zbornik gotovo se isključivo sastoji iz selekcije **Krlegalyrik** (Ratna lirika). Heilmannov zbornik sadrži izvestan broj ovih pesama. Značajno je podvući da kineski pesnik obično denuncira rat, jer, prema taoizmu, vrlina počiniva u neuplitanju. Kinezi je tradicionalno osećao odojnost prema ratu jer ga on odvađa od porodice, odvodi ga daleko od te porodice izvan koje, prema kineskom mentalitetu, individua nema više svoju potpunu društvenu egzistenciju.

S druge strane, u dugom uvodu za svoju zbirku pesama, Heilmann precizno opisuje strukturu i funkcionisanje kineske poezije. U Kini je pismo stvorilo jedan sasvim originalan poetski jezik. Kineski znak je ideogram koji se sastoji iz poteza čija kombinacija upućuje na sliku ili ideju. On može biti jednostavan: »sunce«, »mesec« ili kompleksan: kombinacija ova dva znaka označava »jasnoću«. Ovi ideografski znaci ne kopiraju u potpunosti spoljni izgled stvari, već pre pokušavaju da ih prikažu izlažući neke njihove bitne crte. Svaki znak ima isti učinak kao i slika: on, pre svega, privlači oko. Kombinovanjem znakova postiže se višesmislenost i mnoštvo implicitnih referenci.

Pesnik započinje aluzijom i metaforom. Veze nisu uvek vidljive; one se ostvaruju pomoću niza ideja čiji naočekivani karakter predstavlja glavni izbor zadovoljstva prilikom čitanja. Pesnik pre pokušava da evocira jednu impresiju nego da je opiše. Tako, ništa ovde nije samo sebe radi: prolećni vetar simboliše jednu ljubavnu misao, kapljica rose naklonost princa, svileni čarapa telo žene. Postoji sistematska simbolizacija elemenata iz prirode. Heilmann takođe daje brojne primere za sistem simboličke skladnosti svojstvene kineskoj poeziji, kao i za pravilnosti u vezi sa oblikovanjem kineskih znakova. Svaku pesmu prate beleške koje daju sva obaveštenja neophodna za razumevanje aluzija i metafora, kao i objašnjenja o vezi između tematike pesme i taoizma.

Pažljivije ispitivanje delâ naslikanih između 1916. i 1918. godine dozvoljava da se konstatuje da se Klee oslonio ne samo na pesme, već i na sve one elemente iz Heilmannovog uvoda, kada je na slikarskom planu razrađivao jedan sistem **ikoničnih** znakova koji se pojavljuju u nekoliko slika i koji prave aluziju na sadržaj kineske poezije. Ispitivanje ovih dela otkriva jednu vrlo jasnu promenu stilističke vrste. Od susreta sa **Plavim Jahačem** i putovanja u Tunis, Klee počinje da stavlja akcenat na istraživanje oblika. Nakon bezuspešnih pokušaja integriranja tematike rata, on se sada odlučnije okreće ka stvaranju ideografskih znakova i ličnih simbola o čemu svedoče sledeća dela: **Hieroglyph**, 1917/23, **Landschaft in rot mit dem weissen Gestirn**, 1917/71 (Predeo u crvenom sa belom zvezdom), **Über Bergeshöhe**, 1917/75 (Nad planinskim vrhom), **Kosmisch durchdrungene Landschaft**, 1917/76 (Predeo prožet kosmičkim), **Hieroglyph mit dem Sonnenschirm**, 1917/96 (Hijeroglif sa sunčobranom), **Warnung der Schiffe**, 1917/108 (Opomena brodovima), **Zwilling-pflanzen**, 1917/134 (Dvojne biljke), **Fest auf dem Wasser**, 1917/136 (Praznik na vodi), **Komposition mit Symbolen**, 1917/140 (Kompozicija sa simbolima), **Mystische Landschaft**, 1917/144 (Mistični predeo), **Die Himmelssäule**, 1917/65 (Nebeski stub).

Uostalom ova promena u orijentaciji zabeležena je u *Dnevniku* u julu 1917. godine: »Priprema se nešto novo, dijabolično će se stopiti s nebeskim, dualizam se više neće tretirati kao takav već u svo-



joj kontradiktornoj istini. Dijabolično tu i tamo pokazuje krajičak svog uha i ovo nikako ne bi moglo biti suzbijeno, jer istina zahteva istovremeno sve elemente »(Tgb, 1079 -J, 312). I nešto dalje: »filozofija, govorilo se, pokazuje naklonost prema umetnosti, u početku sam bio zaprepašćen svim onim što su oni tobože u njoj videli, jer sam mislio samo na oblik, dok je ostalo došlo samo od sebe. U međuvremenu probudila mi se svest o ovom »ostalom«, bila je od velike koristi i omogućila raznovrsnost u stvaranju. Od tada sam, nakon što sam sebi prokrio put u području oblika, mogao ponovo da postanem ilustrator ideja. I od tada nisam više mario za apstraktnu umetnost. Zadržala se samo apstrakcija prolaznog. Predmet moje umetnosti bio je svet, iako to uopšte nije bio ovaj, vidljivi svet »(Tgb, 1081 -J, 313). Ove iskaze treba dovesti u vezu sa jednim pismom datiranim 14. oktobrom 1917. godine, u kojem je Klee mnogo eksplicitniji u vezi sa prirodom tih »ideja« za koje namerava da izume slike: »Prvom zgodom ću započeti zbirku dobrih pesama, i možda ću uspeti da sastavim bar jedan njen deo. Drugo, ilustraciju ih samo malo U sastav će ulaziti i kineske pesme «.

Ne radi se naravno o tome da se za svaku pesmu pronade odgovarajuća slika u Kleeovom delu, jer ovaj projekat ilustriranja nije bio, čini se, izvođen na sistematičan način. Ono što radije predložimo jeste ispitivanje nekoliko slučajeva u kojima mislimo da možemo da otkrijemo primenu koju je Klee izvršio – transponujući ih ili transformišući ih – postupaka koji su mu bili sugerisani čitanjem Heilmanna i Klabunda. Upoređivanje tekstova ovih poslednjih i dela Kleeovih iznosi na videlo sve što je implicitno u ovim slikama (na kojima naslov ovog puta, ne sadrži reč Kina). Mi se ovim nadamo da ćemo privući pažnju na jedan izvor, ako ne nepoznat, onda bar zanemaren i smatran suviše marginalnim. Tako, u jednoj seriji od četiri akvarela koji su datirani 1918. godinom: *Garten nachts* (Vrt noću) (slika 4), *Landschaft der Vergangenheit* (Predeo iz prošlosti), *Versunkene Landschaft* (Utonuli predeo) (slika 5) i *Einsiedelei* (Isposnička nastamba), mogu se otkriti sledeći postupci:

1. plavo osnove transponuje na slikarski plan jedan od prizora koji su najčešći: »plavetnilo planine«, koje konotira noćnu atmosferu koja je uvek u vezi sa mesečinom;
2. krhke arhitekture transponuju paviljon, pagodu i kule, koje konotiraju prebivalište nekog mudraca ili isposnika, uvek smešteno u planini,
3. donekle fantastični aspekt elemenata iz prirode doprinosi stvaranju čudnovate atmosfere koja upućuje na neki idealni svet, ponuđen kao »pacifistička« alternativa ratu.

Utonuli predeo (slika 5) bez sumnje je delo koje je najbliže jednoj pesmi Li Poa, *Improvizacija*¹. Ova pesma aludira na cara koji se uveče našao u paviljonu, na obali jezerceta, sa svojom miljenicom koja kontemplira lepotu rascvetalih božura. U jednoj Heilmannovoj zabeleški je čak specificirano da božur simboliše ženu, i da božur o kojem je reč pripada specifičnoj vrsti koja se naziva »božur-drvo«. Transponovan od Kleea, on postaje cvet čije dimenzije nadmašuju one dva mala paviljona. Planine, ovde predstavljene pomoću dva trougla, prave aluziju na poznata mesta koja nastanjuju mudraci; takođe je reč o oblacima i kiši, na akvarelu označenom pomoću finih paralelnih crtica. Međutim, najznačajnija je prostorna organizacija ikoničnih znakova. Upotrebljavajući četiri strane lieta na ekvivalentan način, Klee slikarskom prostoru prilagođava postupak svojstven kineskoj poetici: paralelizam znakova i ideja koji se uspostavlja na dva načina, sličnoću i suprotstavljanjem. To je postupak koji je Heilmann nadugačko opisao, a koji je Kleeu dozvolio da na nedvosmislen način signalizuje eventualnom gledaocu da ova slika pravi aluziju na temu kineskog vrta, u kojem se, tradicionalno, pozicija jednog bazena proračunavala tako što su se svi elementi predele održavali u njegovoj vodi. Ovaj odnos zatim postaje izvor kontemplacije i meditacije.

Prisustvo, na tom akvarelu, jednog crnog kružnog oblika koji se ne nalazi u pesmi, ostaje enigmatično sve dok ga ponovo ne unesemo u seriju dela koja proučavamo. On se prvi put pojavljuje u *Kosmisch durchdrungene Landschaft* (1917/76), ali naslov *Hugelandschaft mit der schwarzen Sonne*, 1918/52, (Brdoviti predeo sa crnim suncem) je taj koji nam bez sumnje daje ključ. Zatim taj crni oblik ponovo nalazimo u *Sonne im Garten*, 1918/60 (Sunce u vrtu) (slika 6), u *Einsiedelei*, 1918/61 (Isposnička nastamba) (slika 7) i u *Sonnenfinsternis*, 1918/157 (Pomračenje sunca). »Crno sunce« čini deo simboličkog pradedovskog nasleđa čovečanstva, »simbol sunca u noćnoj putanji, kada ono napušta naš dnevni svet da bi osvetlilo neki drugi«, predstavlja simbolizovanje »zloknog i uništavajućeg apsoluta smrti«. To »crno sunce« ne može biti zatvoreno u jednoznačnost samo jedne reference. Ali neodređenost »zloknog apsoluta« i istorijski kontekst u kojem je delo stvoreno pozivaju nas da specificujemo jednu moguću referencu: rat. Porediti kineske pesme iz nemačkih antologija sa Kleeovim delima dozvoljava, dakle, da se konstatuje da ovi tekstovi ne samo potvrđuju Kleeov rezervisani stav prema ratu već i onaj njegov stav koji mu dozvoljava da tu distancu preobrazi u pozitivnu vrednost. Zahvaljujući postupcima, slikama i simbolima koje mu one pribavljaju, Klee,

kao kakav kineski pesnik, može da optuži taj rat, predlažući, pomoću jednog novog tipa prostora predele, jednu viziju sveta usmerenu ka drugim vrednostima.

Tako akvarel *Isposnička nastamba* (*Einsiedelei*) (slika 7) upućuje na brojne pesme koje uzdižu zasluge isposničkog života. Upravo isposnik predstavlja model *wu-wela*: on vodi jedan život skriven u planinama, u šumi, među životinjama i pticama. Jedna od omiljenih tema ovih pesama jeste odlazak u posetu jednom isposniku, ne nalaženje njega u njegovoj nastambi, i stvaranje, na taj način, prilike da se meditira kontempliranjem prirode. S druge strane, pesme vrlo često počinju predstavljanjem nekog predele koji služi kao scena (u pozorišnom smislu) ili kao dekor, kaže Heilmann, za razvijanje psihološkog procesa: ljubavni susret, čekanje itd². Ova scena je u *Isposničkoj nastambi* označena prisustvom zavesa koje uokviruju sliku. Konačno, tu isposničkoj nastambi pesme opisuju kao mesto u kojem mogu da koegzistiraju suprotnosti: život i smrt su tu u slozi. To prisustvo suprotnosti na Kleeovoj slici obezbeđuje crno sunce.

Možda je ovo delo najbolji primer Kleeove želje za zauzimanjem političkog stava. Klee, na način kineskog pesnika koji sjedinjuje suprotne elemente, da bi obogatio, proširio smisao jednog prizora, uvodi krst, amblem hrišćanskog iskupljenja. Ta neophodna komplementarnost elemenata nanovo postavlja zahtev, već formulisan u Döblinovom romanu, za stanjem unutrašnjeg mira koji pribavlja *wu-wel*. Udruživanjem crnog sunca sa krstom i njihovo postavljanje u predeo čije konotacije upućuju na kinesku poeziju, Klee u jednoj istoj slici integriše i isposničku kinesku mudrost i verovanje nekih ekspresionista u mogućnost jedne nove mesijanske ere³, što dvostruko prenosi ideologiju regeneracije.

Ne pretendujući na iscrpnu studiju ponovnih rezova i bliskosti između Kleeovih dela i kineske poezije, naša namera je samo da na svetlost dana iznesemo, povodom jednog preciznog slučaja – dela izvedena za vreme rata i neposredno posle rata – jedno moguće ponovno čitanje uz pomoć ovih ponovnih rezova. Ova ponovna čitanja *Märchenlandshafte*, suočenih sa pacifističkim ekspresionističkim strujanjima, dozvoljavaju da se zaključi da, čak iako se čini da Klee stavlja na distancu političke događaje tog trenutka, dela savremena ovim doživljajima sadrže – u onoj meri u kojoj on koristi Kinu⁴ – referencu implicitnu zauzimanju političkog stava.

S druge strane, frekvencija reči Kina u nazivima iz 1922 – 1923. godine, *Kineske novele*, *Kineska slika* i *Kineski porcelan*, svedoči o postojanoj zanimanju za kineske vrednosti koje prevazilazi pacifističke preokupacije sa kojima su bile povezivane ranije. Tokom 20-tih godina pribegavanje neintervenisanju postepeno je izgubilo prestiž kao idealno rešenje za aktuelne probleme. Ali je »kineska moda« nastavila da bude izvoriste velikog raznolikosti u stvaralaštvu uostalom, vrlo nejednakog kvaliteta. To ide od narodnog pozorišta »*Herr Wu oder die Rache des Chinesen* (1919) ili od opere *Li Tai Pe oder des Kaisers Dichter* (1920) do Brechtovog pozorišta *Im Dickicht der Städte* (1923) preko Klabundovog romana *Spuck* (1922) i kritike implicitne *Wu-wel*u koju pravi Thomas Mann u *Der Zauberberg* (1924)⁵. Tri Kleeove slike koje smo gore citirali su enigmatične. One isto tako dobro umeju da budu i parodije na jedno od navedenih dela, kao i jednostavna aluzija ili transkripcija. Na primer, *Kineske novele* nalazimo kao naslov brojnih antologija priča koje su bile vrlo raširene u toj epohi⁶. To je još jedan razlog mišljenja da je pažljivije proučavanje »marginalne« Kleeovog slikarskog stvaralaštva neophodno radi obnove naše percepcije njegovog dela.

Autor želi da se zahvali Françoise Will-Levalliant (Fransoz Vil-Levaljan na ponovnom čitanju rukopisa i na savetima.

1. Za reference na Kleeov Dnevnik upućujemo, pre svega, na nemačko izdanje Paul Klee. *Tagebucher, 1898 – 1918*, Köln, DuMont Schauberg, 1957. Nedavno obnovljeno izdanje francuskog prevoda Pierre Klossowskog (Paul Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 1959) na žalost sadrži još uvek omaške na koje smo ukazali u našem delu (C. NAUBERT-RISER, *La création chez Paul Klee*, Paris, Klincksieck, 1978, str. 22, beleška 26). Da bismo bili precizni, koristimoćemo dakle sledeće skraćene Tgb upućuje na broj koji je Klee dao u nemačkom izdanju, a J na stranicu u francuskom izdanju kada je to potrebno.

Povodom Kleeovog distanciranog stava upućujemo na značajnu analizu ove metafore leta koju je predložio Otto K. WERKMEISTER »Klee im Ersten Weltkrieg« u Paul Klee, *Das Frühwerk*, katalog izložbe u Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979, str. 166 – 226.

2. Što se tiče perioda koji nas interesuje, nedavni radovi C. W. Haxthausena i naročito O. K. Werkmeistera su ti koji dozvoljavaju da se preusmeri kritički prijem Kleeovih dela u smislu skrupuloznog ispitivanja »ekspresionističkog« konteksta u kojem je on radio Otto K. WERKMEISTER, op. cit., beleška 1, i »Die neue Phase der Klee-Literatur«, u *Neue Rudschau*, 89, II, 1978, str. 405 – 420 Charles W. HAXTHAUSEN, Paul Klee, *The Formative Years*, New York, Garland, 1981.

3. Kompozicija prema kineskoj pesmi Wang Seng Yua: *Visok i blistav je mesec*. Prvi deo, 1916/20. Katalog koji je Klee izradio (Oevrekatalog 1883 – 1940) nije objavljen, on je sačuvan u Fondaciji Klee u Kunstmuseumu u Bernu. Prema ovom katalogu serija sadrži šest akvarela. Bile su sačuvane samo dve transkripcije stihova Wang Seng Yua. Ne zna se mesto na kojem se sada čuvaju četiri druge akvarela. Njihov naziv *Der Herbstwind weht, hat, Schon blüht die Blume Lan... Leicht schwimmt mein Schiff, Beim Rauschen des Wassers*, upućuje na četiri stih (prvi, treći, peti i sedmi) jedne pesme cara Wu Tia, »Ruderlied« (Heilmann, str. 10) u *Anthologie de la poésie chinoise classique* (Paris, Gallimard, 1962), str. 77, nalazi se francuski prevod ove pesme pod naslovom »Stances du vent d'automne«.

4. Paul KLEE, *Briefe an die Familie*, Band 2, 1907 – 1940, Köln, DuMont, 1979, str. 865.

5. Ovaj katalog ne sadrži nijednu reprodukciju Kleeovih dela. Samo se pod brojevima od 110 do 113 pojavljuju četiri naslova koja upućuju na pesmu Wu Tia (Videti gore belešku 3).

6. Cf. Helmut GRUBER, »The Political-Ethical Mission of German Expressionism«, *The German Quarterly*, tom XL, broj 2, 1967, str. 186 – 203.

7. J. LAUDE, *La peinture française et l'art nègre*; Paris, Klincksieck, 1968, str. 9.

8. H. HEILMANN, *Chinesische Lyrik*, München, Piper, 1905. Za najispravniju informaciju o celokupnom ovom pitanju upućujemo na delo Ingrid SCHUSTER, *China und Japan in der deutschen Literatur, 1890 - 1925*, Berna, Francke, 1977. I. Schuster insistira (str. 90) na činjenici da su dve francuske antologije potpomogle, na početku, širenju kineske poezije u Nemačkoj. Radi se o *Poésies de l'époque des Tang*, izašioj 1862, od markiza d'Harvey-Saint-Denise i *Le livre de Jade*, izašioj 1867, od Judith Gauthier, čarke Théphile Gauthiera. Nakon upoređivanja Heilmannove knjige sa ova dva zbornika pokazalo se da je Heilmann naveliko crpao iz d'Harvey - Saint - Denysa, ne samo u vezi sa izborom pesama, već i tokde i u vezi sa komentarom koji pravi u uvodu i u beleškama.

Heilmannov zbornik je prouzrokovao pojavu brojnih drugih dela istog žanra koja su se redovno pojavljivala do dvadesetih godina. Na primer: Paul KUHNEL, *Chinesische Novellen*, München, 1914. Otto HAUSER, *Chinesische Gedichte aus der Han-, Tang- und Sung-Zeit*, Weimar, 1917. Hans RUDOLFSBERGER, *Chinesische Novellen*, Leipzig, 1914. Bela BALAZS, *Der Mantel der Träume, Chinesische Novellen*, München, 1922.

9. Cf. SCHUSTER, op. cit., i Adrian HSIA, *Hermann Hesse und China*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

10. Cf. Liste saradnika u: Nell Walden und Lothar Schreyer, *Der Sturm*, Baden-Baden, W. Klein, 1954.

11. S tim u vezi videti Fang-hsiung DSCHENG, *A. Döblins Roman »Die drei Sprünge des Wang-lun« als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China*, Frankfurt am Main, Lang, 1979 (Europäische Hochschulschriften).

12. Cf. Macel GRANET, *La Pensée Chinoise*, Paris, A. Michel, 1968, str. 443 - nijedan politički put nije ispravan, ali postoji jedna politika i samo jedna - *Bila može spasiti samo ona koja ostvari svoje sopstveno spasenje*. Spasivši samog sebe - on spasava Svet. Uspevi da se postavi - u središte karike prstena - on - *dopušta da se ispunje sve stvari* - On se zavetuje Najvišem činu koji je uzdržavanje od bilo kakve intervencije (Wou-wei).

13. Paul KLEE, *Briefe an die Familie*, Band 2, op. cit. str. 846.
14. Ovu nazovi sigurnost dugujemo C. W. Haxthausenu koji je primetio u Oeuvrekatalogu da je Klee nakon broja 26 povukao jednu crtu. Nju on dovodi u vezi sa sličnom crtom koja se pojavljuje 1914. godine na redigovanim stranicama i koja označava početak ratna Haxthausen vrlo lukavo zaključuje da crta iz 1916. godine odvajala dela izvedena pre početka vojnog roka. 11. marta Cf. C. W. HAXTHAUSEN op. cit. str. 494. Sesti - akvarelisanih pisama - nose prema kineskim pesmama brojeve 20, 22 do 26. Broj 21, *Un souvenir de Kairouan*, nema ničeg zajedničkog sa serijom.

15. HAXTHAUSEN, op. cit., str. 947. i Jürgen GLAESEMER, *Paul Klee, Die farbigen Werke*, Bern, Kornfeld, 1976, str. 39.

16. Paul KLEE, *Briefe Band 2* op. cit. str. 846. Klubund (pseudonim Alfreda Henschkeala) je bez sumnje za celu jednu generaciju ekspresionista bio jedan od najrenomiranijih pesnika Berlina. S druge strane, on se živo interesovao za misao Lao Tseua i za kinesku poeziju, naročito za taoističnog pesnika Li Poa.

On je, tokom perioda koji nas interesuje, objavio dve adaptacije kineskih pesama, s jedne strane *Dumple Trommel und berauschtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegerlyrik*, Leipzig, Insel - Verlag, 1915, u kojoj pesme Li Poa i Tu Fua zauzimaju odlučujuće mesto, s druge strane *Li Tai Pe. Nachdichtungen*, Leipzig, 1916 (Li Tai Pe je drugi ime pesnika Li Poa. Sada je uobičajena transkripcija za Li Poa - Li Bai a za Tu Fua - Du Fu N D L R).

17. Tekst objavljen u *Der Revolutionar* koji je citirao Schuster, op. cit., str. 171.
18. *Mit dem Chinesen*, 1920/18, ulje na kartonu, 28 x 41 cm, reprodukovana je u Paul Klee, *Das Werk der Jahre 1919 - 1933*, Meseum der Städ. Köln, 1979, str. 180.

19. Za razradnju analizu funkcionisanja ovog tipa slike može se konsultovati moj prethodni rad *La creation chez Paul Klee*, op. cit., str. 106 - 112. Da bi se odredili elementi predela, slika *Sa Kine-zom* može se uporediti sa *Kamenitim predelom sa palmama i jelama*, 1919/155, tabla 45 istog rada.

20. Nije potrebno ovde detaljno razraditi moguće sadržaje ove slike. Može se konsultovati rad M. GRANETA, *La pensée chinoise*, pogledati naročito strane 423 do 446 o - *La mystique de l'autonomie* - 21 - *Unklaich* - je reč koju je izmislio Klee, u istom duhu u kojem to čine A. Stramm i Ch. Morgenstern.

22. Na primer, *Zeichnung zum Unstern der Schiffe*, 1917/152 (Skica za zlu zvezdu brodova) crtež 21,5 x 27,4 cm, fondacija Klee, Berne, i *Warnung der Schiffe*, 1917/108 (Opomena brodovima) akvarel, 24,2 x 16,4 cm, Grafische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart.

23. Citirao HEILMANN, op. cit., str. 123. beleška 22.

24. Cf. H. GRUBER, članak citiran na str. 190 - 193.

25. Cf. u tom pogledu F. CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Seuil, 1977. Georgette JAEGER, *Les lettres chinoises. Poésies T'ang et leur milieu*, Neuchâtel, La Braconnière, 1977. Barton WATSON, *Chinese Lyricism*, New York, Columbia University Press, 1971. Arthur COOPER, *Li Po and Tu Fu*, Middlesex, Penguin Classics, 1973.

26. Tu odbojnost Kineza prema ratu Heilmann je povukao u uvodu svog zbornika, op. cit., P. IX Klubund u pogovoru, op. cit., str. 43. To rasvetljava izbor pesme Wan Seng Yua, *napuštena supruga* za akvarel na slici 1, tugovanke koja ima za cilj da indirektno denuncira rat. Otuda značaj ovoga dela često izlaganog 1917. godine sa napomenom - *nije za prodaju* - kao što se to može videti u Oeuvrekatalog. To delo su stilistički dobru analizirali GLAESEMER, op. cit., str. 40 - 41, i HAXTHAUSEN, op. cit., str. 498 - 501.

27. HEILMANN, op. cit., str. V - LV1.

28. *Ibid*, str. 122 - 125.
29. Za Kleea je 1916. godina teška. Nakon gubitka prijatelja Franz Marca pozvan je u vojsku. To se oseća u njegovom stvaralaštvu - u katalogu on upisuje samo 81 broj, nasuprot 162 u 1917. godini, 211 u 1918. godini i 265 u 1919. godini. Promena stilističke vrste na koju aludiramo je tim vidljivija što je broj dela smanjen 1916. godine. Uticaj Kine je tim više evidentniji što su sva ispitana dela stvorena nakon čitanja i transkribovanja kineskih pesama.

30. Cf. O. K. WERKMEISTER, -Klee im Ersten Weltkrieg- u op. cit., str. 166 - 177.
31. Uspeli smo ponovo da sakupimo ova dela zahvaljujući fotografskom arhivu Fondacije Paul Klee u Kunstmuseumu u Bernu. Mnogo se zahvaljujemo Jürgenu Glaesemeru što nam je dozvolio da konsultujemo ovu dokumentaciju.

32. Paul KLEE, *Briefe*, Band 2, op. cit. str. 882.

33. J. GLAESEMER, op. cit., str. 47.

34. Ovi akvareli uvek se svrstavaju među *Märchemanschaften*. Mi ne pokušavamo, uostalom da protivrečimo ovoj interpretaciji koja je i dalje moguća. Jednostavno želimo da privučemo pažnju na mnogoznačnost Kleeovih slika. Jer verujemo da upoređivanje ovih dela sa konjunktrom u kojoj su ona bila stvorena pre podstiče na to da im se prida jedna neslućena istorijska podesnost.

35. HEILMANN, op. cit., str. 47.

36. *Ibid*, str. 134 - 135.

37. Ta prostorna organizacija prvi put se javlja 1917. godine u četiri akvarela *Dvojne biljke*, 1917/134. *Preznik na vodi*, 1917/136. *Kompozicija sa simbolima*, 1917/140. *Mistični predeo*, 1917/144.

38. HEILMANN, op. cit., str. XXVIII - XXX.

39. Cf. JAEGER, *Les lettres chinoises*, op. cit., str. 59.

40. Cf. Članak Soleil u J. Chevalier i A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.

41. HEILMANN, op. cit., str. XLIX.

42. Cf. H. GRUBER, članak naveden na strani 186 i Walter SOKEL, *The Writer in Extremis*, Stanford, Stanford University Press, 1968.

43. Iz ove bi perspektive više dela iz 1919. godine moglo biti ponovo ispitano, kao na primer *Zalazeće sunce, Pun mesec ili Kompozicija sa slovom B*. Ova tri dela sadrže, osim drugih elemenata, i jedan motiv (prozor koji je izdvojen iz svog uobičajenog okvira - kuće - i integrisan u predeo slojevit raspoređen u visinu). No, postoji jedan kineski znak koji se čita - *prozor u planini* - Prisustvo tog - *prozora* - u jednoj pesmi označava, kratko i krajnje koncizno, nastambu isposnika Cf. F. CHENG, op. cit., str. 145.

44. Cf. Renata BERG - PAN, *Bertold Brecht and China*, Bonn, Grundmann, 1979, str. 21.

45. *Ibid*, str. 59 - 69.

46. Cf. I. SCHUSTER, op. cit., str. 181 - 182.

47. Thomas MANN, *Der Zauberberg*, Berlin, 1924. Francuski prevod *La montagne magique*, Paris, Fayard, 1961.

48. Na primer, Bela BALAZS, *Der Mantel der Träume, Chinesische Novellen*, München, 1922. Paul KUHNEL, *Chinesische Novellen*, München, 1914. Hans RUDOLFSBERGER, *Chinesische Novellen*, Leipzig, 1914. Videti gore belešku broj 8.

Prevedeno iz REVUE DE L'ART, Editions du C. N. R. S., Paris, 1984, str. 47 - 56.

Prevod sa francuskog:
Nada Seferović

mišo avdalović

KAMEN U SRCU

*nosim tvrd kamen u sred srca
i šetam gradom*

*dobro sam se ovaj put
pripremio za izlazak*

*rekao sam sebi
neću skasku o davnom
neću vrijeme što liječi rane
neću mudrost izbrušenu u kamenu
namjestio kamen u srcu
i izašao u grad*

*rekao sam sebi
najsadržajnije je vrijeme
stvaranja i zarastanja rana
rekao sam sebi
neću vino*

*opiću se
čistim korakom djevojačkim
opiću se čistim zvukom
opiću se jasnom bojom
opiću se vedrim licem*

*opiću se mojim neustrasnim
pogledom na ljude
rekao sam sebi
tvrd i suv budi u ovoj šetnji
i tako posmatraj stvari
namjestio kamen na sred srca
i izašao u grad*

SAMOUBISTVO

*samome sebi do grla
pretvaram se u vrisak*

NAPORAN DAN

*Imao sam naporan dan
Mirno sam obišao
ulice djetinjstva
i ništa nisam našao*

PRIVIKAVANJE NA SEBE NAKON ŠESTOGODIŠNJEG ČUTANJA

*Strgnut u grč
na licu perača ulice
stojim pred knjižarom
usred grada*

*Sjaje se knjige u izlogu
uspavijuju se u smrt*

*U samo svitanje
bi mi jasno
da sam tražio sebe*

BACI OLOVKU

*lijevo od moje ođaje
najčudnije stepenište
pravi koktel od besmisla
i nebeske nutrine*

ne možeš dalje

*zamišljen malo desno
noć progutala nebo
gdje li je kometa*

*hrabrosti bezumna
ne ličiš na poraz*

gola si glupost

VRISNI DA TE SVI ČUJU

*ništa od spasa
ni izvan ovozemaljskog kruga
razori tišinu
vrisni da te svi čuju
jedino što imaš u odbranu*

JA GORAK I RIJETKO VEDAR

*nekad se susretnemo
i iznenadimo se obojica*

*naročito u svitanju
u buđenju*

*rijetko su nam susreti
prijetni*