

Дух истине православне иконографије и »пут« ка анђелима сликара Пол Клеа

— Поводом Пол Клеа изложбе у Музеју савремене уметности у Београду —

Да бисмо добили јаснију или боље прегледну слику развоја нашег сликарства, или ликовне уметности, неопходно је већ да имамо написану неку врсту историје, или, назовимо је — антологију, изложби ове уметности; али оних изложби које су заиста значиле најодлучније промене у развоју нашег сликарства и скулптуре.

Таквих изложби нема велики број у историји ликовне уметности било које земље, нема их ни код нас. Јер промене у развоју и уметности, и ако данас нешто брже неко икад, ипак се не дешавају тако често. Међутим, оне постоје. Мислимо обде на изложбе на којима су приказане оне сасвим нове или одлучујуће промене у стилу или изразу, када се већ сасвим одређено види да је откривена једна нова концепција и једна нова техника, или да наилази једна нова оригиналност, нов поглед, што превазилази старо, које је такође било ново извесно време, до новог развоја кроз који се запостављају претходни погледи, концепције или техника, и креће се са једним новим расположењем ка другим перспективама а што ствара једну нову атмосферу свежине.

То су радосни догађаји, који се увек прижељкују и воле, али их нема много, због чега су нам драгоцености. То су уметничке експлозије, нов роман, нова поезија, нов талас филма, итд., али и нова ликовна уметност. Како доћи до те свежине, или како се до ње брже долази? Можемо ли то да испитујемо? Уколико можемо, онда, несумњиво да би нам то било од помоћи у истраживању савршенијег.

Опет и овде нужан нам је осврт у прошлост да бисмо имали тај преглед догађаја, посебних толико колико само и има оваквих прекретних моментата, тих „експлозија“, прилога развоју светског сликарства или уметности. То је проблем појављивања новог и његовог исчезавања. А то је и део историје наших стваралачких импулса и анализе њихових корена. Када је, на пример, та „експлозија“ у нашој историји била најјача? Због чега? У дубинама историје ове експлозије несумњиво да имају своје тачно постављене или гајене корене.

Свим оним који су учествовали у постављању тих корена, а затим били њихов директан израз, израз импулса стварања, и ми на овом делу свста, који говоримо свим језиком, дугујемо толико много да то и није ништа друго до сам живот. Јер ако смо се трудили да имамо што слободније друштво, координирали смо тај напор и радом да га изразимо и кроз уметност, ако данас можемо да слушамо или читамо о апелима у високо економски

развијеним друштвима да није довољно за сав смисао развоја друштва имати само потребан број техничара, економиста или научника, већ исто тако и довољан број песника, богослова, драмских писаца, филозофа, сликара, композитора, скулптора, приповедача, онда можемо да будемо сигурни у искуство наше Цркве која се већ вековима од почетка свога залагања да имамо своје слободно културно поднебље, старала баш о том проблему о којем и данас високо економски развијена друштва. У оквиру тог старања свака наша јавна зграда, храм, сваки наш иконостас, икона, написана књига и њени украси, били су и наше изложбе. Подвучено је то већ да не наплазимо ни на један период историје нашег развитка без присуства, огромних размера, једног виталног, увек свежег стваралачког импулса, гајеног и подстицаног Црквом. То је Црква постижала кроз неговане нашег човека, што је условљавало и развој или квалитет рада. Међутим, насупрот томе, скоро да о томе није ни потребно ни говорити, као да је онда наишао један период у нашој новијој историји, када се, доста оправдано, добија утисак да је Црква изгубила снагу коју нам је давала као потребну у откривању нових периода стваралаштва, нових изложби новог; као да нисмо више равноправни са другим у развоју, већ га постижемо према другим, да идемо иза других инспирација, а што утиче и на квалитет рада и стварни допринос општем напретку.

Обавештени смо ипак, доста о томе како је до тога дошло. Можемо само то да видимо и на сликарским изложбама; јер мора да поставимо питање када се наше изложбе понављају према другим изложбама, скоро без наших сопствених инспирација, а када опет, под којим условима, имамо на њима приказана дела са новим концепцијама и снажнијим свежинама. То је, истина, веома сложено питање стваралаштва, које као питање морамо да решавамо а и због чега опет морамо да узмемо у обзир и само искуство Цркве. Изложбе су заиста најпогоднија места за демострацију када се и како више створило и због чега?

Радujemo се тим изложбама, ма где се организују, у ма којем делу света, на којим се могу видети примери духа стварања, који хуманизују још успелије своје доба, чине јаснијим нове хоризонте, још успелије развијајући опште добро које стално тријумфује. При чему је реч о оним великим заносима када се открива истина, чему су у историји светске културе толико много допринели и ликовни уметници. Одакле смо, где смо, куда идемо? То су питања, као што добро знамо, која су веома много интересовала и најистакнутије уметнике. Доста је то истакнуто у њиховим биографијама. И због тога, дужни смо, да се овог пута више задржимо, и на сликару Пол Клеу и његовом напретку на „путу ка анђелима“.

Ако онда посматрамо развој наше уметности са овог става проценjвања, немамо много изложби које би могли да узмемо у обзир као догађаје открића, нове оригиналности, а што у исто време значи и нових ступњева у разумевању живота као целине, као лепоте, што је и помоћ у превазилажењу његове ограничености и несавршености — процес кроз који је уметност увек откривала снају свој највиши смисао. Нема их много; али ипак нешто од значаја што се одиграло по свету у том погледу, неколико изложби радова страних великих мајстора, могли смо да видимо и код нас, последњих година далеко више него раније.

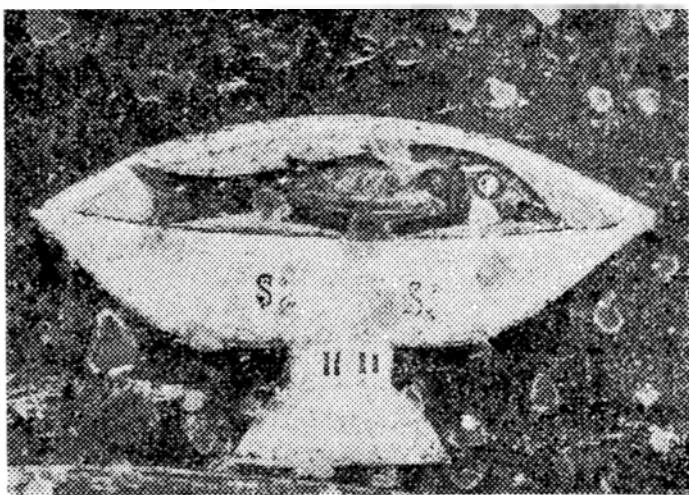
У том погледу догађај изложбе швајцарског сликара Пол Клеа, коју смо могли да видимо овде у Београду, у Музеју савремене уметности, од 19. XI 1968. до 12. I 1969., јесте један посебан датум не само у историји наше сликарске културе, већ и један такав подсетник од првокласног значаја и за нашу филозофију и социологију уметности. Јер слике, акварели и цртежи овог великог швајцарског сликара, са својим одговарајућом филозофијом, отварају нам такве видике кроз које далеко успелије и дубље, обилније, разумемо и своје сопствено културно наслеђе, не само када је у питању наш сликарски фонд, већ и наше место у савременом свету, и наш напор рада и пелокуина наша усмереност.

Да бисмо због тога одговарајуће разумели ову изложбу, велику и значајну мисао овог ретког сликара, потребно је да се осврнемо на суд с природи уметности која је стварана под интелектуалном и моралном инспирацијом Православне Цркве; то је оцена, на пример, да је уметност Православне Цркве, или, популарно названа „византијска“

један плански одређен повратак пре-хеленистичкој примитивној и „наивној“ уметности, као израз тежње одбијања реализма овога света у корист једног више имплицитног начина саопштавања своје поруке.¹⁾



ВАСКРСЕЊЕ; фреска из цркве Св. Димитрија у Пећкој Патријаршији, сликана око 1340. год.



СИМБОЛ СВ. ЕВХАРИСТИЈЕ. фреска из цркве Св. Апостола у Пећкој Патријаршији, сликана око 1240. год. У почетку ово је био симбол тајног распознавања хришћана, у време гоњења; јер грчка реч „ихтис“, што значи риба, садржи иницијале за Спаситељево име. Једна од најснажнијих функција уметности јесте и слављење и прослављање имена Божијег, што посебно карактерише нашу средњовековну уметност, а има свој велики значај за интелектуални и морални развој човека.

Могућност онда да видимо нешто од радова сликара Клеа, који је, методолошки, пошао и ишао истим путем као и сликар православне иконе, јесте не само један пријатан догађај, већ нешто од посебног педагошког значаја. Клеа је био сликар сав у напору једног обраћања машти и мисли, сав у напору „призивања ума“ ради сазнања не само „истине једног момента“ већ „истине целог живота“, истине Целине. Зато изложба слика и цртежа Пол Клеа код нас треба да значи једну од оних великих изложби које морају посебно бити истакнуте и примљене, јер представља са својом филозофијом нешто далеко више од „сликаске изложбе“ једног доброг сликара.

Спада у оквир, заиста нашег питања о нашој прошлости у каквом односу стоји према целокупном савременом културном или мисаоном развоју? То је питање бољег, тачнијег, исцрпнијег, сазнања својих основа и разлога њиховог откривања!

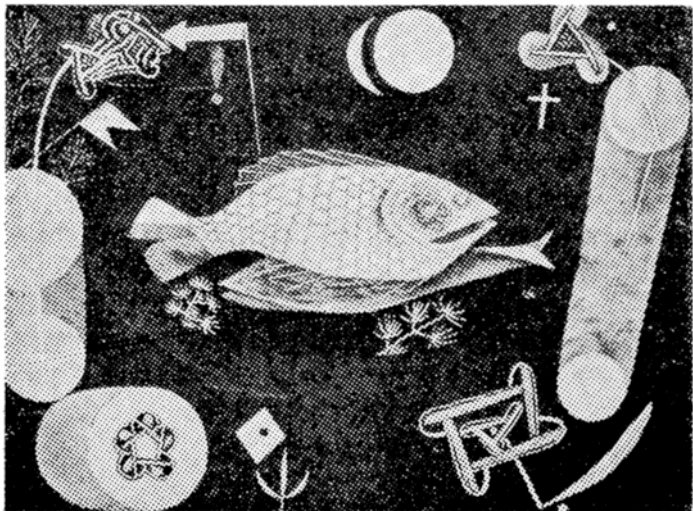
Та нас питања морају да интересују: а у крајњем резултату то је питање разумевања рада наше Цркве у каквом односу стоји према развоју савремене мисли, а онда и саме прошлости.

Колико је било, на пример, оправдано наше залагање за истине своје Цркве, кроз векове; као и колико је био овог благодетан Њен напор да сачува своје учење и на нашем подручју? Нешто што наш савремен човек заборавља или већ не разуме. Јер му може изгледати данас веома чудно све оно узнемирење или сви они напори и дискусије, и немири, око формирања и одржавања истинитости Њеног учења. Али све су бројније манифестације у модерном животу које указују савременом човеку на сву оправданост тога напора. Богослову је задатак да указује на то. Сликарска рад Пол Клеа је бачи таква једна манифестација.

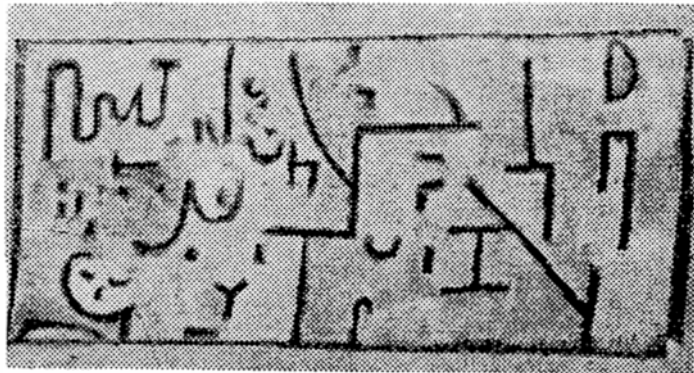
Швајцарски сликар Пол Клеа нам долази са једног подручја Европе које је било дубоко огађено за један револт против црквене уметности. Сетимо се Реформације, Лутера, Калвина, Цвинглија и њиховог става према сликарству када су у питању истине Цркве и приказивање догађаја из Откривања.

Знамо да је расцеп међу хришћанима 1054., поводом чисто догматских ствари, условио у западном делу хришћанства и једну посебну варијанту богословске мисли кроз коју се развијала и једна друга варијанта и саме естетике, кроз коју се такође негирао онај почетак којег многи виде у искуству још прехеленистичког времена. То је оно време невиности живота у природи, док се сада враћамо поново у хеленистичко-римско поднебље, а

што је био и почетак једне историјске епохе као што је Ренесанс. Црквену уметност ове епохе један део света почиње да одбија да прими као црквену уметност. Подсећа нас на то и познати историчар уметности Емил Мале са питањем „да ли бисмо могли да разумемо шта се одиграло у срцима и уму, на пример, шпанске монахиње или италијанског фратра, слушајући гласове који су им допирали са Севера о демолирању статуа Богородице, о спаљивању распећа, о цепању и демолирању мачевима икона и слика из живота светитеља.“) Што је био знак, у ствари, да се поново обнавља догматско питање Седмог васељенског сабора. Када се дискутује о томе шта је све било разлог за Реформацију, видимо да је, између осталих, био и однос према уметности. Знамо да је Мартин Лутер 1517. говорио и то да је било много и пре њега који су покушали реформацију Цркве, али да се он разликује у свом ставу од свих других у томе што су други нападали практичан живот у Цркви а он устаје на само учење Цркве, на њену доктрину. При



Пол Кле: СВЕ ОКО РИБЕ. Под притиском савременог механичког рационализма, интелектуалне неслободе, обнављају се и тајни симболи за израз разумевања смисла историје; јер се обнављају и стари или стварају и нови митови; али се у оквиру једног логичког развоја враћају у уметности и они симболи који су били у своје време израз победе над старим митовима: уместо мита ЛОГОС, који има и свој симбол у „риби“, ИХТИС — ИСУС ХРИСТОС.



Пол Кле: УОЧИ УСКРСА. Кле је велики уметник који је учинио најоригиналније кораке у нашем времену да поврати равнотежу између религије и уметности која је доведена у питање кроз расцеп међу хришћанима у 11 веку; јер почиње уз једну нову „западну“ теологију да се развија и једна уметност коју део западних хришћана није могао да прими; то је познати протест протестаната. Кле покушава и тражи начине да поврати ту изгубљену равнотежу између религије у уметности, али и да догађаје најнеприступачније човековом разуму — акт васкрсења, вечности живота, његовог извора, приближи човековом разумевању, учини интелектуално ближим. На слици видимо симболе мира и хармоније једнога врта, симболе живота; једна омиљена тема овог великог сликара.

Пол Кле: ДЕМОН ИЗНАД БРОДОВА. На слици видимо посебну карактеристику овог великог сликара, како формалне елементе слике подређује садржају, а који је опет подређен сликаревој слободи, слободи сазнања; ова илустрација хаоса и заплета зла јесте у ствари и једна „литература“ којој Црква веома много посвећује пажњу.

чему су дошле у питање и одлуке Седмог васељенског сабора. Разлог је за то био несумњиво и у томе што је у овом новом облику црквене уметности било нечег што се није могло прихватити као религиозно, као израз истина о којима Црква учи.

Међутим, тек са развојем модерне уметности, и савремених естетских теорија, значај религиозне уметности у тим деловима света, на којим је била одбачена, поново долази до значаја, са једном новом естетиком и њеном филозофијом; при чему се поново открива сва дубина смисла уметности због које је Црква у своје време морала да поведе читав један рат који је решен одлукама Седмог васељенског сабора, као и установом Недеље Православља.

Један од најистакнутијих апологета овог новог мисаоног развоја ка филозофији одбране ликовне уметности, њеног најдубљег значаја и смисла, јесте и швајцарски уметник Пол Кле (1879—1940). Пионир је, заједно са исто тако великим сликарем нашег времена, Василијем Кандинским, који долази са подручја православне иконографије, једне нове револуције у разумевању сликарства и његовог значаја. Пријатељ Клеа Кандински се по сопственом признању васпитавао на бојма искрености и невиности истина православне иконографије а као што знамо у своје време је путовао и по нашим манастирима ради усавршавања свог погледа на сликарство. Пол Кле је био често у вези са Кандинским, како нам то истичу њихови биографи, сматрајући ту везу од значаја за развој модерне уметности.

Изложба Пол Клеа код нас дошла нам је у право време. Јер смо већ довољно обавештени о свим облицима савремене уметности. Могли смо да их видимо на једном великом броју наших изложби. Истина, изложби које су нам дате према другим изложбама које су се већ приређивале широм света. Али смо једним добрим залагањем и радом веома брзо, скоро преко ноћи, ушли у поднебље најновијих истраживања и експериментисања и на пољу културе сликарства. Међутим, сигурно је опет и то да се при свем нашем труду усвајања овог новог таласа ликовне уметности ипак нисмо довољно потрудили да у потпуности разумемо сво залеђе или сву филозофију која прати ову уметност, која је објашњава; због чега ни до данас модерна уметност није део наше масовне културе, као што је то био случај, на пример, са црквеном уметношћу средњег века у нашем друштву.

Међутим, ипак знамо толико, или већ можемо да знамо, да она истинита дубока уметничка стваралачка предузимљивост није израз само нечег, на првом месту, што уметник види, или да је опет само нека врста његовог само израза. Естетичари нам кажу да је она нешто далеко истинитије и дубље. Јер уколико би стил једног уметника био само израз његове личности, онда, како нас опомиње и G. Pesses, промена стила код уметника била би и израз његове неинтегрисаности. Истина је међутим, на другој страни од овог става, пошто уметност има за циљ да буде преносилац поруке вредности, мисли, да буде или пружи могућност схватања трансцендентног, како каже G. Pelles; додајући да је рад сликара сличан начину сликања самог детета које се труди да кроз сликање некако „овлада стварима у стварном свету“, при чему осећа потребу да мења свој начин рада кроз своје емотиво и интелектуално сазревање. А истинита уметност мора „бити искрена, са високим уважавањем основних људских импулса и осећања и усвојених вредности“.

Кроз свако једно разматрање онда сигурно можемо да видимо како је и колико једна уметност, која је почела да се развија кроз познате епохе Хуманизма и Ренесанса, кроз које је дат један више обновљен облик лепоте, коначно се отуђила од своје основе, као и њена богословска и филозофска мисао која је прати, и завршила, у развојној линији, „као она уметност која је изгубила и своју оригиналност, и своју спонтаност, и ону потребну уметничку невиност“, нешто што се сада толико „марљиво почиње да поново гаји у савременој уметности“³⁾.

Међу најистакнутијим сликарима ове врсте савремене уметности, који је у ствари од свега неколико, њених пионира, један од првих, Василије Кандински. Василијан је у поднебљу православне иконографије, о томе сам прича у својој аутобиографији, подвлачећи да је „његова преокупација, као сликара, за оно „скривено“; при чему сам научио, како каже, не да посматрам на слици оно што је на њеној површини, што се види када се она посматра споља, већ да некако уђем у њу, кроз кретање, али кроз њу; да то буде улазак у слику. При овој исповести онда нам Кандински саопштава и своје утиске приликом посете московским црквама, посебно Успенској и Василија Блаженог, у којим је нашао потврду или рођење овој филозофији

— „постати део слике”; то је схватање „унутрашњих импресија и њихово отелотворење у уметност”. Несумњиво је ово један од најдрагоценијих података за развој или разумевање савремене уметности, оне искрене и истините, коју је независно али спонтано заједно са истог става и животног искуства почео да гаји као филозофију и Пол Клее, такође, са Кандинским, пионер нове оригиналности, искренности и невиности у уметничком стварању; али, што је у исто време и једна логична и веома очигледна манифестација исправљања пута, којим се у развоју једне линије из још средњег века почело да иде; та ликовна уметност је морала да се заврши, и како нам каже познати ликовни критичар Хеберт Рид, „завршила се у једној чудној смрти”.

Када, на пример, баш овај познати ликовни критичар Х. Рид каже за Пол Клее-а, као и за Пикаса или Џојса, да на свој „револуционарни пут нису кренули против стерилности и трулости академске уметности са некаквим новим законима или конституцијом у делу, већ спонтано и не знајући где иду или шта ће да открију”, православни богослов само може да потврди да су открили једно наслеђе, једну исту уметност, која се рађала у времену када је Црква исто тако реаговала или почела да реагује на стерилност хеленско античке уметности. Рађа се нов поглед на свет и из њега и нова уметност; али природа тог новог погледа на свет јесте таква да се захтева у уметности да се пође од корена, са неком врстом искуства из дубина историје далеко пре хеленског периода. Јер то улази у оквир новог погледа на свет из којег се рађа и иконографија Православне Цркве која добија своје коначно одређење на седмом васељенском сабору; на континуитету, у правој наследној линији, постала је и иконографија московских цркава Успенске или Св. Василија Блаженог, или и наших цркава, које посећује Василије Кандински. Када ово имамо на уму онда још боље разумемо ликовног критичара који прати развој уметности у оквиру реаговања и на самом пољу филозофије, на средњовековни систем филозофије, у западном делу Цркве, схоластику, што налази свој израз и у филозофији Хегела, Киркегарда, Ничеа, Хусерла, хајдегера, Јасперса, као и у сликарству, како нам то паралелно даје Х. Рид, Пикаса, Кандинског, Клее-а, Модрина и Габоа. Сетимо се тога да је Пол Тилих, истакнути протестантски богослов, изјавио да је Гверника, слика Пикаса, најрелигиознија слика створена у XX веку.

То је нека врста метафизичког сликарства, каже нам Хеберт Рид, које се „рађа као и свака метафизика, кроз размишљање, или људску страст размишљања о животу, љубави и смрти”, нешто што као идеју, како подвлачи Рид, толико изврсно тумачи Пол Клее. Посебно драгоцен податак, као и у случају Кандинског и московских цркава, јесте и податак на који нам указује Х. Рид када је у питању Пол Клее и његова посета лукама Јужне Италије „где се упознао са византијском и хришћанском уметношћу”. Рид такође истиче подршку коју је Клее нашао код Кандинског... нашао је себи до значајног степена интелектуалну подршку у високо метафизичким теоријама Кандинског, чије дело „Уметност духовне хармоније” из 1910. год. јесте прологомена за то ...што бих назвао метафизичким сликарством”. Савременици и лични познаници Пол Клеа, које нам наводи Рид, описали су га да је имао нечег у себи веома блиског монаху, неку оданост и љубавност, дах... нечег што се мора описати као „близина светости”.

Када све ово имамо на уму онда лако разумемо Бермер Хафтмана када нам у свом веома садржајном приказу Пол Клее-а каже колико је његова уметност важна за нас јер „ће да инспирише будуће генерације да предузму одважне кораке ка ширим пољима уметничке активности”. Покушаји су учињени да укажу и на то како је или колико уметност Клееа остала велика али без преседана и без утицаја, нешто што заиста није тачно, већ, каже Хафтман, сасвим обратно. Јер ова уметност размишљања кроз слику, илустрација је човекове могућности стварања заиста „нових реалности, реалности које чине живот ширим него што се он уобичајено показује”.

За Клееа, како то истиче и Хафтман „видљиви свет у облику у којем га знамо није једини свет који постоји”. Једном другом свету он се на један посебно лирски начин, кроз музику линија и боја, веома успешно приближавао. Клее је на један свој начин осећао могућност сазнања света као целине, али што се не може постићи уобичајеним путевима нашег сазнања. При томе је наишао на проблем како да помири, како је сам писао, спољни и унутрашњи свет; осећао је да му је за то потребан мост који треба за то изградити „у радости највеће слободе”, нешто што је било везано за његове „психичке импровизације”, како је он то називао. Он је то постигао кроз

дубоку љубав према свему, што је преносно у „приче о дубокој хармонији која преовлађује међу свим живим стварима у свету око њега”.

Све што нам каже проф. Вернер Хафтман за Клее-а само потврђује једну веома дубоку несвесну логику развоја или исправљања људског грешења, упућивања на неодговарајуће путеве развоја, јер Кле на све веома много рсагује, и изјављује да „жели да буде толико „поново рођен” да не зна ништа о Европи, ништа, ни за једну слику, да остане потпуно без утицаја, управо, како је то подвукао да је враги „у првобитно стање”. Тако се у ствари Клее развијао са својим проблемом како да „тродимензионални објект трансформира у један формални елемент дводимензионалног домена слике”; а то код њега значи да слика не сме да буде „прозор кроз који се гледа у илузиван натуралистички простор”, јер „стварни објекти морају да делују као цитати који подсећају посматрача на стварне објекте, потпомажући га тако да чита слику и да распознаје извесан посебан објект у оквиру слободног ритмичког јединства слике”. Тако се предмет доживљава или сазнаје на један поново остварен генетичан начин; при чему се сналажу свет који је спољни и тај који је унутрашњи.

Ово су подаци на које нам скреће пажњу проф. Хафтман, а ми у њима сасвим добро откривамо већ запажено трагање, као реаговање на стару уметност, да се открије оно што покреће и што је с друге стране, иза, статичког објекта”. Овај нас приказивач Клее-а подсећа и на Футуристичку Изложбу из 1912., одржане у Берлину и Минхену, када се писало о овоме, и истакло да је „то апсурдно и духовна издаја уколико се копира директно са модела...”. Клее је тражио оно што је испод поретка, основ, а то се може открити, веровао је у то и говорио „да се може постићи само оно за што се и ради. „Потребно је стрпљење, рад и чекање, и суштина ствари ће се открити; а ништа није случајно, већ све је у свету као целини; тачка постаје покрет и линија, тада је у питању време, а уметничко дело гради се део по део, слично кући; развој кроз композиције боја, потези изгледају у миру, коначно, једног савршенијег поретка”. Јер, ту је усвајао Сезана, „Природа није само на површини, већ такође и у дубини; боја је израз ове дубине на површини, и има свој дубок корен у свету”. Клее је такође указивао на то, као педагог, да треба учити гледати ствари од њиховог корена, видети шта се дешава испод њих, при чему сазнајемо „пре-историју видљивог”.

Заиста, гледајући слике Клее-а, или читајући шта нам он сам каже о сликарству, ми заиста осећамо једно руковођење једнако по вредности најмасовнијих и најдуховнијих људи историје; као на пример што то можемо а видимо и из ових мисли које нам цитира В. Хафтман: „Као што нас дете имитира када се игра, тако и ми играјући се имитирамо оне снаге које су створиле и које настављају да стварају овај свет”. Тако да је целокупан „напор Пол Клеа био управљен ка обнављању једног стваралачког акта у себи, да би доспео до разумевања Целине, што није за њега значило репродуковање природе, што је он знао да није могуће, већ само „да је он у Природи”, да је сам Природа, али то је осећао на такав начин да при томе напушта или оставља овај видљиви свет иза себе, продирући у „суштину Целине”, када му постаје доступно оно што му је изгледало скривено у Несвесном. Ту у тој суштини, у тој целини, он осећа, када ради, да његова рука више није његова, да је неко други контролише, да то више није он који мисли, већ неко други, нешто више, удаљеније, негде, где, сазнаје, има „снажне пријатеље”; а осећао је „као свој задатак да учини видљивим оно што је било у процесу постојања”; или, „учинити имагинарне ствари стварним”, са закључивањем да „сваким појединачним сложеним организмом природе управља извесан структуралан закон” тако да „закони који управљају целином понављају се у најмањим стварима, у последњем листу”. Уметник их открива, као и јединство спољнег и унутрашњег у оку, управо да свако визуелно искуство и његове одговарајуће емоције пролазе кроз филтер сећања; један филтер кроз који се чисте сировости реалности, при чему се тај сирови материјал пречишћава, непрекидно, док не добије облик једног рафинираног визуелног искуства у облику једне јасне ликовне идеје и њених одговарајућих емоција натопљених поетском носталгијом”. Слика је тако за Клее-а нешто „стварно постојеће” у којој се огледа човекова стваралачка визија. Слика је према томе веза између човека и света, и на тој свој висини изрази „престављање” или „апстрактност”, губе своју дескриптивну вредност. Слика је процес руковођења обликом а основа је у постојању слике. И када нам проф. Вернер Хафтман коначно каже да се слике Клее-а налазе у једној сасвим другој реалности, у алтернативној, апстракт-

ној, независној реалности од саме слике, ми се сасвим сигурно тада подсећамо на икону и њену реалност и њен смисао, јер, проф. В. Хафтман у даљој анализи то још више потврђује и на овај начин:

Чистом употребом ликовних средстава, уметник ствара један нематеријални свет светлости који само постоји у слици а нема никакве везе са природом. Ово је друга реалност, која постаје природна кроз природан развој слике. Површина слике је отворена према једно нематеријалном свету; она није прозор који је отворен према природи. Иза овог његовог сијања налази се једна стваралачка снага у раду која тражи извештај одговарајући еквивалент, замену, за светлост.

Кле је носио у себи нешто толико дубоко хумано, каже нам такође, проф. Хафтман, нечег доброг које скоро није било од овога свста. Давао је утисак свакоме ко би му се приближио, да је он нешто више од нормалног људског бића.

Медитација над формом: то је била духовна вежба овог чистог сликара који се не може упоређивати; тачка на тачку: то је позитивна молитва; план на план: то су лествице којима се човек пење у себе. И док међутим, у дубинама свога ја он открива слике које му откривају ово ја... Клее се тако пес највишем врху који је човеку дозвољен да доспе. Он нам је оставио исцрпан извештај о ликовним могућностима и предметима доступним уметнику његових дана, и потпуно показао границу до које је људска раса доспела. Ето зашто је он изгледао нешто мало више од обичног људског бића.

Али, то је био и Клее-ов „пут“ ка анђелима, кроз који је он указао, какав нам каже, проф. Хафтман, и на „пут“ ка „једној новој светској култури.“;

али то је пут у исто време који има и свој религиозни карактер; светска метаморфоза лежи међу анђелима, и последње Клееове медитације тражиле су продор у то посредничко подручје где они живе. Он је био сувише скроман, веома свестан закона који владају његовим развојем на земљи да би желео тим висинама... Али он је осећао „удаљени трон Свесветског, јер се држао блиско срца све твари...“

Са овим расположењем и сазнањем Кле је коначно ушао и у онај временски моменат када је био окренут само будућности, када се завршио, 29. јуна 1940. год. његов живот овде на земљи.

Ма колико проф. Хафтман налазио доста упоређења у развоју Клееа са поетским заносима Гетеа, или других ближих или даљих његових савременика, он пропушта у овој иначе изврсној студији о овом великом сликару, једног заиста од највећих у историји светског сликарства, да се осврне на сам методолошки поступак у раду на који сам Клее указује као на свој начин рада или, рекли бисмо, пут развоја. Он је запањује у својој основној структури изражавао метод структуре саме догматике Цркве, оквир Откривења, са његове формалне стране, а што је он затим, као што смо то већ видели, испуњавао једним садржајем који је та носио „подручју анђела“; јер сам Пол Клее у свом есеју о „модерној уметности“ указује на тројичну законитост која влада на самом пољу и истинитог сликарског рада који треба да нам помогну у откривању виших реалности: то су прво формални фактори, *линија, вредност тона и боја*; *линија*, што одговара *Мери*, *вредност тона* *Тежине*, и *боји* *Квалитет*, које Кле опет назива „формалним средствима које су дате нашем располагању, а у пркос својим разликама имају своју међу-унутрашњу везу: *Боја* је на првом месту *Квалитет*, затим на другом месту *Тежина*, јер није само вредност боје већ и *светлост*, затим као треће, Она је и *Мера*, јер поред *Квалитета* и *Тежине*, она има своје границе, своје подручје, и своје простирање, а све то може да буде мерено. Вредност тона је прво *Тежина*, али усвојем простирању и у својим границама Она је такође *Мера*; *Линија* је опет, како каже Клее само *Мера*. Она је први фактор, и без Ње нема ни вредности *тона* а ни *боје*; али тек све у свему у целини чини димензију једног објекта; или, како, такође, каже Клее: „ова три квалитета дају карактер (целини) свака са својим личним особинама — то су три међусобно закључена подручја. Што, даље, према Клее-у, чини у свом јединству „потпун круг боје“, који опет у свом центру има „три дијаметричка“

односа: Црвено-Зелено Жүто-Пүрпүрно и Плаво-Оранж; то су основни комплементарни парови боја, а три главне боје, *жута, црвена и плава* имају своје алтернативе у најважнијим помешаним или секундарним бојама, што се изводи опет на тај начин да помешане боје (три по броју) леже између својих главних компоненти или основних: зелена између жуте и плаве, пүрпүрна између црвене и плаве, и оранж између жуте и црвене; итд., једна анализа која, према Пол Клее-у, трсба да нам укаже на Целину и састав целина; при чему уколико се сетимо Клее-овог указивања на *тачку по тачку, план на план*, преко чега долазимо до *Целине*, онда разумемо како је овај велики сликар једном дубоком интуицијом преко боја, њихових парова, тројичних дијаметра, стрпљиво очекивао, како је сам изјављивао, „откривање целине“, *сазнање суштине*. Можемо тако да кажемо, да је то био пут, овог великог човека, према његовој исповести, ка *посредничком подручју анђела*. То су његове, тајанствене, тројичне лествице, кроз које је он ишао себи да би дошао до сазнања Све-светог; али, то је и рад кроз који се отвара или ствара једна нова светска култура.

То је у ствари тежња ка оној идеалној култури која је замишљена или о којој се мислило у времену све већег неуспеха, и коначно потпуног неуспеха старог друштва, и на место којег Црква почиње кроз нов начин његовања човека да подиже ново. Процес који траје; али је човек по природи свога положаја увек у делимичном отуђењу од тога идеалног друштва за које се стално залаже, уз сталну проблематику циљева и средстава његовог остварења. То је и ствар слободе. Фина уметност Пол Клеа јесте једно од средстава за даљи напредак у реализацији наших снова. Није онда ни најмање изненађујуће што се та његова уметност и уметност раног или првог хришћанског друштва толико слаже. Пол Клее је хтео да пође „од почетка“, одакле је и кренула уметност Цркве; отуда иста филозофија и једног и другог става; несумњиво да у развијеној линији обе ове уметности, модерне, коју сазнајемо преко таквих уметника као што је Клее, као и Православне Цркве, у свом развоју, с обзиром на доследно исти филозофски став и исто реаговање на несагласарајуће покушаје, имају своју исту тачку сусрета у помоћи човеку у развоју у оплемењавању његовог ума, у тријумфу добра. Јер то и јесте циљ уметности — откривање оног поетског у свим стварима, а што у исто време, значи откривање или унапређење Добра, то јесте прилог том открићу, један значајан прилог. Даље упоређење овде није потребно, сем да још једном као закључак кажемо како је и колико велики сликар, неком врстом несвесне теоретске анализе, сликао у ствари са истом догматском структуром свога ума са којом и средњовековни сликар који је добро познавао свој догматски став, учење Цркве.

Због тога заиста ако би покушали да сведемо број изложби које значе нешто посебно у нашој ликовној култури, на што мањи број, а тим да истакнемо њихов што већи значај, ова изложба Пол Клее-а мора остати у том, у најмање могућем сведеном, броју. У ствари ова изложба је само један добар подстрек да што више онога што је сам Клее рекао и онога што је већ речено о њему, буде доступно нашој најширој публици, учинити да буде део наше масовне културе; јер из поднебља мисли које гаји Клее видимо шта значи ново чему служи и одакле извире.

- 1) Arthur Koestler: The Act of Creation, London 1964; str. 400
- 2) Geraldine Pelles, Art, Artists and Society, Prentice Hall, USA, 1963; str. 151
- 3) Ibid. 158
- 4) Wassily Kandinsky, Autobiography New York, 1945; str. 58—60.
- 5) Herbert Read, The Philosophy of Modern Art, London, 1951; str. 46
- 6) Ibid. 164—173.
- 7) Werner Haftmann, The Mind and Work of Paul Klee, 1954,
- 8) R. L. Herbert. Modern Artist On Art, Prentice Hall, USA, 1965; str. 78—81