

Esszé Paul Klee-ről

„...a szép lehet kicsi is.” – Immanuel Kant

I.

Klee valóban a modern esztéta zárt, elővigyázatos világát lakja, amely csak részletekben fogadja be az élményt. Itt nincs emelkedett stílus, nincsenek széles távlatok, van viszont sok apró és értékes tárgy. Ha Marianne Moore és Wallace Stevens mellé tesszük, itt Amerikában is megfelelőbb képet alkothatunk magunknak művészete helyét illetően, és jobban értékelhetjük kirobbanó, mégis kordában tartott tehetségét. S hagyjuk a misztikát, ha az égi látomásokat nem is, és helyezzük inkább e. e. cummings mellé, hogy jobban megérthessük humorát, s hogy ez a humor hogyan szabadítja fel a komoly égi látomást. Nem véletlen, hogy ez a három amerikai költő Klee közeli kortársa volt. Mindegyikük nagyjából ugyanattól az iparosodott világtól próbál meg legalább karnyújtásnyira eltávolodni, és ugyanazzal a provincializmussal küzd.

Klee szülővárosa, a svájci Bern, a francia és a német kultúra határán fekszik; anyja francia volt Besançonból, apja pedig német. Bern nemzetközi hely ugyan, de nem kozmopolita; és Münchenben is, ahol Klee művészeti képzését szerezte, a város minden igyekezete ellenére, hogy lépést tartson a művészeti világgal, mindig maradt valami kiirthatatlan vidékiesség. München nem egy új impulzusokat gerjesztő művészeti központ volt, hanem egy olyan hely, amely befogadta azokat, ahogyan a Blaue Reiter mozgalom is, amelyet Kandinszkij és Marc itt alapított 1912-ben, és amelyen keresztül Klee először ismerkedhetett meg komolyabban a modern művészettel. A Blaue Reiter ugyanúgy az akkor újonnan megalakult Párizsi Iskolától kapta a maga impulzusait. A vidéki atmoszféra azonban valami értékeset őrzött meg Klee számára: az őshonost, az évszázados dél-német kulturális zárványterület hagyatékát, amely részben eredetiségének forrása is volt, ahogy az volt mondjuk Altdorfer számára is. Innen művészetük egyik közös aspektusa, a vékony vonal és az izzó, vibráló, drágakövekre emlékeztető szín, és annak finom, összetett ragyogása: a

német polgári művészeti stílus hagyatéka ez, amely a késő középkori paraszti és a gótikus városi művészetből eredt, és amely meghittebb és kimondottan líraibb a rajnai katedrális-mesterek festészeténél.

Az a környezet, amelyben Klee élete legnagyobb részét töltötte, egyszerre volt korszerű és provinciális: egy térség közepes méretű városokkal, ahol tip-top korszerűség él egymás mellett az elégedett ódivatúsággal, ahol a modernista építészet a gótika közé szivárog, Bauhaus-plakátok és elektromos fények élnek együtt a városhoz közeli vidékkel, ahol – az áramvonalas villanyvonatok ablakából – még paraszti viseleteket és kézműves műhelyeket láthatott az ember. Ez egy másik zárt világ volt, zárt, amennyire csak egy német „terület” lehet zárt, és mégsem elszigetelt.

Ott az ember rákényszerült az önmagába fordulásra, így saját személyes sajátosságainak kiművelésén kellett dolgoznia. Klee olyan volt, mintha az egyik tizennyolcadik századi német kisvárosról szóló E. T. A. Hoffmann történetből lépett volna elő: nyugodt, zenei, szerény és különleges – legalább a munkája, ha a személye nem is. Egy egész *Wunderkammer* volt ő, ahová benyomásokat, nyomokat, képzeteket gyűjtött össze mindenhol, mindenekelőtt azonban beleolvastotta őket a saját világába. Míg a modern művészet oly sok alkotásában a primitív és az egzotikus csak a meghökkentő hatás miatt jelenik meg, Klee művészetében ezek barátságosak és meghittek, kevésbé idegenek, kevésbé közvetlenek és kevésbé nyersek. Klee meglepő, de nem rémisztő vagy szemtelen; művészete talán excentrikus, viszont szelíd, kedélye és szeszélye pedig, ha egyszer megfejtjük képlékeny nyelvezetét, inkább megnyugtató, mintsem zavaró. Megnyugtató minket, amennyiben egy olyan világot hordoz magában, a németet, ahol a stabilitás az érzékeken alapul, mivel a fogalmak itt általában nem fedik a valóságot. Klee merészsége valójában a szerénysége volt, amellyel elfogadta és végrehajtotta feladatát, hogy lényegében semmiből fessen képet.

Hatalmas szerencséje viszont az volt, hogy abban az időben született, amikor lehetőség nyílt a Párizsi iskolával együtt fejlődni, azaz sem nem túl korán, sem nem túl későn. A Párizsi iskola szentesítette Klee regionális és személyes eredetiségét, ellátta őt eszközökkel, hogy kibontakoztathassa ezt a tehetséget, és felnyitotta szemét az egzotikus művészetben mindenre, amire a másodlagos inspirációk szintjén szüksége volt. Párizsba, majd Afrikába tett utazása felszabadította a művészet nyugat-európai tradíciójának előítéletei alól, amelyek – a főárammal szembeni alárendeltségük miatt –

különösen terhesek voltak a legtöbb német művész számára: ők mint „mellékág” kevésbé érezték szabadnak magukat a hagyománnyal szemben, mint azok, akik a hagyomány alakításának középpontjában álltak. A francia avantgárddal való kapcsolata pedig megszabadította Klee-t az akadémia és a klasszikus antikvitás tiszteletétől, ami oly sok német művészt gátolt előtte abban, hogy veleszületett hajlamaira hallgasson. (Úgy érzem, senki sem okozott nagyobb kárt a német művészetnek, mint Winckelmann, azzal, hogy meghirdette a görög művészet kultuszát.) Klee-nek mégis sikerült eljutnia a „mediterránhoz”, és magáévá tenni azt úgy, ahogy egyetlen másik német művésznek sem. Talán anyja francia származása volt az oka ennek, talán az, hogy Klee „mediterránja” nem egyezett meg a Winckelmannéval.

A Párizsi iskola meggyőzőtt minket arról, hogy vessük el sok régi fogalmunkat az esztétikai tapasztalatra vonatkozóan, s ezzel rányitotta szemünket a keleti és a barbár művészet értékeire. Ezzel lehetőség nyílt rá, hogy térben és időben bárhol olyasmire leljünk, ami művészetként érvényes lehet. A művész *carte blanche*-t kapott eszközei megválasztásához; elfogadottá vált, hogy a műalkotásban leginkább a formai minőség számít, tekintet nélkül a történeti előzményekre vagy bármilyen más utalásra. A Párizsi iskola egy nagyon feszes formai rendszert hozott magával, s bár az még közvetlenül kapcsolódott a nyugati tradícióhoz, de szakítást is jelentett vele, amennyiben már befogadta – sőt elvárta – a mindenfelől érkező más eszméket, sugallatokat és eszközöket. A festészetben csak az volt megkövetelt ettől az egzotikus tartalomtól, hogy megfeleljen a táblakép – amely továbbra is kimondottan nyugati és helyi művészeti forma – kezdetleges és még mindig nagyon merev formai követelményeinek.

Úgy tűnik, Klee huszonöt és harminc éves kora között kezdte megérteni ezt az új fejleményt. Ekkor képességeit redukálni kezdte egészen addig a szintig, ahol már nem maradt más, mint a szem, a kéz, és az anyag spontán összhangja, s így minden döntést alá tudott rendelni az ösztönössé váló fegyelemnek. Miután pedig elment Párizsba és megértette a kubizmust (1912), valamint Afrikában az iszlám művészetet (1914), képessé vált arra, hogy hazatérése után immár maradéktalanul önmaga legyen.

Valószínű, hogy művészete Afrika és a Kelet nélkül is többé-kevésbé azzá vált volna, ami. A müncheni Blaue Reiter mozgalomban való részvétele, ahol összebarátkozott Kandinszkijel és Franz Marckal, mindenesetre megközelítőleg ugyanilyen hatással volt rá. Az azonban már elképzelhetetlen, hogy művészete, ahogy ma ismerjük, a kubizmus példája és iránymutatása nélkül is beérhetett volna. Ez utóbbi egy új és merevebb felfogás számára nyerte meg Klee-t, mely a képfelület szerves és konkrét egységének szükségességét hirdette, és megmutatta neki, hogyan lehetne ezt a legjobban elérni sima és nagy, lapos síkok alkalmazásával. Ha nem lett volna kéznél a kubizmus plasztikussága, és figuráit illuzionisztikus mélységbe helyezve kellett volna elrendeznie, az eredmény csak egy kicsivel lett volna több egy karikatúránál. Emellett azonban a kubizmus felerősítette Klee képzeletének szabadságát is. Felszabadította a naturalisztikus ábrázolás kényszere alól, s így az emberiség által birtokolt grafikai jelek teljes készlete vált hozzáférhetővé számára: ideográfiák, hieroglifák, gyerekrajzok, díszítőmotívumok, ábrák, térképek és így tovább. Ezek integrálhatóvá váltak a táblaképbe, mivel a kubizmus hatásos módszert kínált arra, hogyan rendezheti el őket ezen a formán belül.

A szecesszió, amelynek Klee azután, hogy befejezte a művészeti iskolát, először fogadott hűséget, szintén arra bátorította, hogy szabadon bánjon a természettel, viszont nem nyújtott formai kereteket a strukturáláshoz, amelyek élénkítették és a puszta szabadosságnál többé alakították volna ezeket az elemeket. A szecesszió nyomai sohasem koptak ki teljesen Klee művészetéből, ahogy Kandinszkijéből, Marcéból vagy más expresszionistákéből sem (vagy, ami azt illeti, Matisse-éből és Miró-éből sem). Viszont, Marctól és a kései Kandinszkijtől eltérően, Klee képes volt meghaladni és uralni ezt a korai stílusát, csupán „ízként” tartva meg belőle valamit, nem lényegi alkotóelemként. Így elkerülte azt a holtponzt, amelyről Marc nem tudott (korai halála miatt), Kandinszkij pedig nem akart elmozdulni. Úgy gondolom, kijelenthetjük, hogy Klee volt az, aki a leginkább képes volt meghaladni a szecessziót a Blaue Reiter csoport művészei közül.

II

Klee általában nem teremtett egységet a képein valamilyen mindent átfogó séma segítségével, amit a szem egyetlen pillantással be tud fogadni; nem alkalmazta azt az olasz, reneszánsz eljárást, amelyben a rajz mindig kapcsolatban maradt a falfestéssel és az építészettel. Klee világa inkább ornamentális, mintsem dekoratív, ha megengedhető ez a megkülönböztetés – inkább analitikus, mint szintetikus: Klee elmélyít, nem kiterjeszt vagy kivetít; ez inkább szétszórás és felosztás, mintsem összefogás. Kis méretben dolgozik, a kézirat-iniciálék hagyománya szerint. Az ő képei valójában magántulajdonra voltak szánva, arra, hogy közeli, meghitt falakon lógnak.

Mivel a kép kicsi, ezért közlelről kell nézni, a vizuális figyelmet egy olyan tartományra szűkíti, amelyben a tekintet a legkisebb erőfeszítéssel haladhat a részletek összetett hálóján keresztül. A tekintet mégsem azonnal teremt szintézist; Klee mintha időbeli vagy zenei koncepcióval dolgozna. Egymás utáni és egymással párhuzamosan érzékelhető elemek tudatosulnak bennünk a befogadás folyamán. A legfontosabb tényező a vonal. Klee vonala ritkán rajzol körbe egy figurát vagy ad határozott kontúrt valaminek; általános szabály nála, hogy a vonalnak nincs sem színe, sem vastagsága. Azaz kevés plasztikus hatása van, ezért nehéz megállapítani, hogy vastag-e avagy drótszerű, hajlékony avagy merev, hullámszó vagy megtört; mindezek és egyik sem. Még leginkább firkaszerű. Néha mintha szállna, olyan könnyű. A melléknevek helyett jobbak jellemzésére az igék. Klee vonala kijelöl, irányít, viszonyít, összekapcsol. Az egység a viszonyok és harmóniák által valósul meg, s ezek olyan semleges színtereken keletkeznek, amelyek inkább lehetségesek, mint valóságok.

Amikor vonal és szín, mint testetlen alkotóelemek, a súlyt és tömeget nélkülözve, sem testhez, sem felszínhez nem tapadva elszabadulnak, Klee képei hajlamosak – amikor a rezgő, hullámszó, lebegő mozgás, amelynek feladata volna, de nem tudja egybetartani őket – képi jelölések pusztá elrendeződéseivé szétsodródni. Érdekes módon ez leggyakrabban akkor történik (legalábbis az utolsó korszaka előtt), amikor a leginkább próbálja távol tartani magától a dekorációt. Másrészt, legjobb művei egyikét-másikat éppen akkor alkotja, amikor szándékosan teszi ki magát ennek a veszélynek. Ez akkor következett be, amikor a képet kis építőjáték-szerű kockákban vagy vízszintes csíkokban olyan egyenletesen és szimmetrikusan terítette szét, s a sarkokat a leghatározottabban tűzte ki. Művészete ekkor érte el legnagyobb erejét. Ami

csupán színezett mintának tűnhet, a valóságban olyan drámaivá válik, amennyire az egy sík felületen csak lehetséges. Klee képes volt kihasználni a dekorativitást, anélkül hogy behódolt volna neki, s ezzel a modern művészetek egyik legnagyobb hódítását mondhatja magáénak.

A dekoráció kontra táblakép probléma a legkritikusabb, amivel a művészet manapság szembesül. A poszt-kubista és az absztrakt festőt szorongató legnagyobb probléma nem más, mint legyőzni a dekoratív élettelenséget. Ennek a veszélynek az absztrakt művész képe – lapossága miatt – mindig ki van téve. A táblakép kezdettől fogva a mélységillúzióra, a mélységben való elrendezésre épített, mert kicsi és elszigetelt volta miatt szüksége volt az ebből származó drámaiságra. De a kubizmus betiltotta ezt. Klee azonban nem tudta teljesen elfogadni a poszt-kubista festészet laposságát. Elégedetlensége a képsík áthatolhatatlanságával szemben – mivel a perspektívával vagy modellálással nem tudott beléhatolni – jól látható abból, ahogy fölborzolja a képfelületet, sokféle anyaggal dolgozik és ötvözi technikáit, valamint szüntelen visszatér a vízfestéshez, ahol a benedvesített papír púposodását használhatja fel kívánt egyenetlenség eléréséhez. Mindez mégis túlságosan külsődleges, túlságosan fizikai és mechanikus marad; az igazi megoldásnak belülről kellett jönnie és kevésbé megfoghatónak kellett lennie. Klee a színben kereste ezt – és azt gondolom, sikerült is megtalálnia.

Klee koloritjának nincs olyan széles skálája és sok regisztere, mint vonalainak. Színezékké mosódik szét: világos, lágú, halvány – nem-modern. Ritkán marad határozott kontúrok között, és nem válik átlátszatlaná vagy egyenletessé (modernné) egészen a művész utolsó időszakáig. Nem ír le vagy körül semmit, ahogy a vonala sem; élénkül vagy halványul, ahogy a fény maga. Mégis ez a szín Klee kezei között mégis képes volt mélységet képezni. Nem olyan mélység ez, amelyben ábrázolt tárgyak lehetnének, hanem a szín kiáradása és lélegzése, amely egy távoli, bizonytalan izzásként létezik. Ennek a háttérnek feszülve a vonalak úgy cikáznak, mint a melódiák a húrok között. A felület lüktet, jelek tűnnek fel és el, mégsem tudjuk megmondani, hogy mindez egy fiktív mélységben történik-e, vagy a tényleges felületen.

Amint arra már elégszer rámutattak, mindebből egy rendkívül személyes művészet jön létre, amely nagyon labilis, nincs alátámasztva konvenciókkal, még olyanokkal sem, mint amilyenek a kubizmusban még megvoltak. Még maga Klee, sem

tudott megnyugvást találni benne, pedig közel húsz éven keresztül űzte ezt a művészetet. Életének utolsó tíz évében is új problémák kerültek elé, vagy még inkább, új aspektusokat és új nehézségeket kellett felfedeznie a régiek mellé. Nagyobb és tömörebb, illetve egyszerűbb formákat kezdett festeni, amelyeket átlátszatlan festékekkel hordott fel a képsíkra. Vonala elveszítette kalligrafikus spontaneitását, súlyosabbá és határozottabbá vált, és stilizált modorra alakult. Színhasználata egyre világosabb és egyenletesebb, egy parányit fanyar, és gyakorta rikító. Megfigyelhető valamifajta törekvés a monumentális irányába, az eredmény azonban csupán súlyosabban ornamentális. Klee most először *igen* egyenetlenné válik.

A betegség okozhatta ezt a hanyatlást, amely élete végén gyötörte, legalábbis részben. Egy olyan emberben, mint ő, aki ennyire támaszkodott a spontaneitásra és lénye egészéből teremtette művészetét, minden testi és szellemi erejét neki szentelve, a betegség nyilván súlyosabb hatással volt az alkotás minőségére, mint másnál tette volna. Bárhogy legyen is, el kell ismernünk, hogy jobban festett a tízes és húszas években, mint a harmincasokban. Ha ezt elmulasztjuk, az azt jelenti, hogy nem látjuk művészetének egyedi erényeit.

III

Klee művészetének lényege nem a szerkezetben, hanem a narratív és dekoratív részletekben van, színeit pedig inkább árnyalatokként, mint testként használja. Ezzel hasonló viszonyban áll a Párizsi Iskolával, mint a sienai festészet a firenzeivel a kora reneszánszban. A Párizsi Iskolánál kevésbé realiztikus, azaz kevésbé anyagi, de mindeközben irodalmibb is. Matisse és Picasso terei laposabbak és áthatolhatatlanabbak. Képeik a valódi fizikai térben léteznek, e tér egyéb eseményeivel és tárgyaival együtt, míg Klee képei távol vannak, egy olyan területen, amely – mivel a hagyományos festmény teréhez hasonlóan részletes, ha nem konstruált – még hangsúlyosabban elkülönül a szemlélő terétől. Ebben az értelemben Klee a Párizsi Iskolánál kevésbé forradalmi.

Részben ebből is adódhat az, hogy hatása bármely más 1900 és 1925 között fellépő európai mesterénél gyorsabban tudott beérni. Egyetlen Picassótól tanuló művésznek sem sikerült közel olyan rövid idő alatt megvalósítania magát, mint Klee

követőinek (elég, ha Dubuffet-re, Braunerre, Tobey-ra vagy Gravesre gondolunk). De ennek Klee hagyományosabb térhasználatánál mélyebb okai is vannak – hiszen ez végül is csak Picassóval összehasonlítva van így, és inkább hangsúly-, mint koncepcióbeli különbség. A kubista stílus, amelyet Picasso saját maga számára alkotott, ha nevezhetem így, az isteni tehetségnek adott otthont. Azon művészek számára, akik ezt a stílust választják kiindulási pontnak, megterhelő feladat, hogy legyőzzék az ilyen tehetséggel párosuló személyiség árnyékát. Ez veleszületett nagyságot és erőt igényel, ami igencsak ritka. Még maga Picasso sem tudta a húszas évek végétől kezdve egyenletesen biztosítani a saját céljaihoz és eszközeihez szükséges erőt. Klee kisebb kaliberű művész, személyisége inkább felszabadítja, mintsem elnyomja vagy kihívások elé állítja követőit. Egy szerényebb vérmérsékletű művész Klee hatására inkább felszabadul, mintsem üres utánczásba kezd. A jelölt, látva, hogy Klee milyen kevéssel milyen sokra jutott, belátja, hogy neki magának milyen kevés adatott, és megpróbálja ebből a kevésből kihozni a lehető legtöbbet.

Picasso inkább szerkesztést, mint invenciót követel a festőtől, nagy, létfontosságú építmények létrehozását – Klee viszont lebontható csipkézetet és pillanatnyi fátylakat. Picasso megköveteli, hogy a festő tudatában legyen a környezetének. Mindez nem azt jelenti, hogy Picasso Klee-nél „intellektuálisabb” vagy akár tudatosabb lenne, sőt gyorsabban és sokkal kevésbé elmélyülten dolgozik. A különbség abban áll, hogy a képre Picasso falként, míg Klee lapként tekint, ha pedig falat festünk, sokkal tudatosabban kell a környezetre, valamint a környezet és a kép viszonyára ügyelni. Megjelenik az építészet, és vele együtt a monumentális és a közösségi is.

A kettejük közti különbségben az északi és a mediterrán világ jól ismert különbsége is szerepet játszik. Klee hatását az is erősíti, hogy a művészeti központok északra tolódásával párhuzamosan egyre kevesebb művész jön olyan közegből, amely hagyományosan kötődik Picasso mediterrán, pozitív, közösségi művészetkoncepciójához. Klee egyéni líraisága könnyebben átélhető azok számára, akik a hidegebb klímájú, iparosított országokban élnek, ahol a művészet terepe lényegében a magánszféra. Itt a művészet egy magányosabb eszköz a mindennapi kötelezettségek alól való önmegváltásra, Klee befelé forduló, testetlen struktúrái pedig védettebbek Picasso nyílt, testes struktúráinál.

Mégis kétséges, hogy tud-e kellő alapot biztosítani Klee művészete egy jelentős irányzat számára. Még Kandinszkij korai absztrakt képeiről is azt gondolom, hogy stabilabb alapot nyújthatnak – hogy a kubizmus fő hagyományát vagy a Matisse által lefektetetteket ne is említsem. Mindeddig a Klee-iskola szinte egyetlen alkotása se volt képes többre egy-egy eredeti bemutatkozó állítás megfogalmazásánál. És, ahogy már mondtam, utolsó évtizedében Klee maga sem találta elég megfelelőnek saját eszközeit. Így komoly esély van arra, hogy jövőbeli hatásának jelentősége inkább felszabadító erejében és alkotásra ösztönzésében lesz, de nem fog egy stílus kiindulópontjául szolgálni.

IV

Klee művészetében, mely az ábrázolás és absztrakció közötti átmenetet testesíti meg, a lehető legélesebben rajzolódik ki az „irodalom” és a „tiszta” plasztika problematikus viszonya. Klee makacs ragaszkodása a felismerhető jelek megtartásához és a történet látszatához a táblakép megmentésére irányuló erőfeszítés része. Időnként mégis festett absztrakt képeket, olyanokat is, amelyeknél Kandinszkij képei sem tűnnek absztraktabbnak. És ábrázolóbb jellegű képeinek fontosabb minőségei közül egy sem hiányzik ezekből, még humoruk sem. Arra kell tehát következtetnünk, hogy Klee festészete nem a jelölt vagy „irodalmi” tartalmán, illusztrációjának és ábrázolásának sikerén áll vagy bukik.

Annak fő oka, hogy Klee festészete jelentős részében megőrizte a látható világ nyomait, szerintem abban a nehézségben rejlik, amit a téma kitalálása okoz a teljes mértékben a spontaneitásra hagyatkozó művész számára. Klee valamelyest automatikusan dolgozott; de a magára hagyott kéz hajlamos beleveszni a pusztán ritmikus kalligráfiába. Valami ellenállásra van szüksége, ami köré formát építhet, valami – legalábbis Klee esetében – nagyobb ellenállásra, mint amit a médium önmagában nyújt, a művészetén kívülről jövő ellenállásra. Ezt az ellenállást és megkötéseit hagyományosan a természet jelentette, Klee-nél a természet ideája. Ez kényszeríti invencióra: a természet ideája általában a kép alkotásának folyamatában viszonylag későn lép be. Klee módszere megismétli a grafikus művészet primitív történetét, amint a céltalan firkálás felismerhető képek ábrázolásává fejlődik. Előre

meghatározott téma nélkül kezd rajzolni, és hagyja, hogy a vonal magától fejlődjön, amíg egyszer csak a véletlen folytán el nem kezd valamire hasonlítani, ezt a hasonlóságot fejleszti aztán tovább és dolgozza jobban ki. Az egyik hasonlóságból következik a másik, és így tovább. A művész lépésről lépésre fedezi fel témáját vagy történetét, és ezzel együtt a címet is. A kép nem feltétlenül ábrázolja a címet, de a cím mindig megvilágítja a képet.

Klee művészetének létrejöttében, ha nem végső hatásának elérésében, alapvető volt, hogy a kép és a cím kapcsolata a felületesnél mélyebb legyen. Kép és cím kapcsolatának Klee-re gyakorolt „irodalmi” hatása egyszerre volt a formaalkotás ösztönzője és forrása is. A cím segítségére volt a kép befejezésében azzal, hogy célt tűzött ki számára. Bár művészetének végső célja nem az illusztráció, hanem a formálás volt, az illusztráció másodlagos célként serkentette képzeletének játékát, ami ezután formaalkotásra ösztönözte. Az eszköz „irodalmi”, a végeredmény nem.

Formai erényeinek elsőbbsége azonban nem akadályozza Klee művészetét abban, hogy egyszerre nagyon festészeti is legyen. Ez a minősége, ha tetszik, a járulékos tartalmához tartozik, és az „irodalmi” és a festészet paródiájában áll. Klee a festészetit már nem tartja magától értetődőnek, azt csupán kulturális konvencióként értelmezi, és leválasztja megkülönböztető jegyeit, hogy kigúnyolhassa őket. Ez magyarázza festészetének bőbeszédűségét, pletykás, anekdotás jellegét és játékosságát. Klee értelmezésében a festészeti fogalma tartalmaz minden olyan jelrendszert, amelyet valaha ember készített sík felületre, kommunikációs célokból: ideogrammák, diagramok, hieroglifák, ábécék, kézírás, fénymásolatok, kották, térképek, táblázatok stb. Ezt mind parodizálja, sőt, még sok minden mást is. Ugyanis a festészeti paródiája nem más, mint egy mag, amely köré a paródia rétegeit tekeri sorban, melyek minden általánosan elfogadott igazságot, minden érvényes érzést, tanítást, beállítottságot, meggyőződést, módszert, eljárást, formalitást stb. célba vesznek. Innen ered a festészete „irodalmi” tartalmában mindenhol jelenlévő irónia, egy teljes, de nem nihilista irónia.

Ahogy a cikk elején sugalltam, Klee nem felforgató. Jól érzi magát a társadalomban és a kultúrában, amelyeket minden komolyságuktól megfoszt – sőt, így még inkább szereti őket, éppen ezért. Biztonságosabbá, 'gemütlich'-ebbé válnak. Művészetével legkevésbé sem akar a létező világ ellen tiltakozni, inkább arra tesz

kísérletet, hogy a maga számára kényelmesebbé tegye. Először elutasítja, aztán – amikor a tagadás által értelmetlenülította – szeretettel visszaveszi. Vegyük észre, hogy iróniája sohasem keserű.

Az egész művelet, amennyiben a saját elméjén hajtja végre, jellegzetesen német. Általában figyelmen kívül hagyjuk, hogy Klee mennyire a német kultúrához tartozott – olyannyira, hogy ő lett a legfilozofikusabb és ugyanakkor a leglíraibb és legzeneibb modern festő. Hogy teljesen megértsük, számba kell venni a német idealista filozófiát is, mely előszeretettel magyarázta és változtatta meg dialektikájával a világot... *Multum in parvo*: Klee gyönyörű példa azokkal szemben, akik szerint a modern művészetet tartalomínségben szenved.

1950

Buda Jakab és Goda Mónika fordítása.