

Неда Колић<sup>1</sup>

**КАД СЛИКА ПРОГОВОРИ ЈЕЗИКОМ МУЗИКЕ –  
„КОМПОЗИТОР“ ПАУЛ КЛЕ<sup>2</sup>**

**САЖЕТАК:** Ова студија није написана са идејом да се анализира стваралаштво Паула Клеа онако како то чине историчари уметности, нити да се образложи због чега се он сматра апстрактним сликарем, него са циљем да се из музиколошке визуре сагледају (могући) начини на које је Кле разумевао дискурс музике, те како је музичке феномене – а с тим у вези и музичку терминологију – инкорпорирао у сликарство и на њима развио нови дискурс сликарства. Осликавајући платна, Кле је имплементирао сугестивност музике, али и прецизност у структурном обликовању. Дубока сатурација музиком учинила је да Клеове слике не можемо да посматрамо без асоцијација на музику – она је латентно присутна при посматрању и анализирању слика, или пак експлицитно, већ у самим насловима, због чега се Кле сматра „водећом фигуром у домену музичке перцепције ликовне уметности”.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Паул Кле, звук/боја, простор/време/покрет, ритам, полифонија, fuga.

Историјско-стилски развој музичке и ликовне уметности показује снажан узајамни однос међу њима. У уметничким круговима почетком XX века нарочито је била изражена склоност ка превазилажењу граница између различитих уметности. У ликовној уметности ствараоци су тежили удаљавању од традиционалног реалистичког приказивања света који их окружује. Желели су да својим сликама само наговесте лични доживљај тог (или свог унутрашњег) света. Инспирацију су проналазили у музици, разумевајући је као медиј који истрајава у својој мистериозности, који омогућава тренутно ослобађање осећања, жеља и фантазија, али их не репрезентује, већ само подстиче, који је савршен у својој миметичкој „непрецизности”, који доказује да стварање уметности може бити еманциповано од земаљске реалности, удаљено од пуке дескрипције, илустрације, објашњавања, идентификације.

„Музика је слободна уметност која тече, уметност под ведрим небом... [...] уметност најближа природи... [...] Музика није ограничена на мање или више тачну

---

<sup>1</sup> Контакт: [nedica.kolic@gmail.com](mailto:nedica.kolic@gmail.com)

<sup>2</sup> Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2014/2015. године.

репродукцију природе, већ је упућена на тајанствене везе између природе и имагинације... Музика је сачињена од боја и ритмизованог времена...”<sup>3</sup>

Овакву (или, пак, сличну) карактеризацију музике, исказану у речима Клода Дебисија (Claude Debussy), претпостављамо да је имао на уму и Паул Кле (Paul Klee, 1879–1940). Сликара који се сматра једним од пионира апстракције, музичар, и теоретичар уметности,<sup>4</sup> започео је своје истраживање визуелне уметности размишљајући о музици, о композиционо-техничким принципима којима се композитори руководе стварајући дело, као и о музичкој терминологији којом је обogaћивао свој сликарски речник.

### Музичар или сликар или сликар музике

Премда се професионално бавио сликарством, музику – о којој је прва знања добио још са седам година, одрастајући у породици образованих музичара – никада није запоставио. Свирао је виолину аматерски, самостално или у камерном саставу са својом супругом Лили Штумпф (Lily Stumpf). Свој уметнички *credo* формирао је ишчитавајући језик музике композитора XVIII и раног XIX века, попут Баха (Johann Sebastian Bach), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), и у мањој мери Хајдна (Franz Joseph Haydn) и Шуберта (Franz Schubert). Анализирајући дела поменутих композитора развијао је осећај за облик, форму, структуру и трасирао пут кроз „лабиринт” своје креативности. Иако је био окружен авангардним композиторима, нарочито током година које је провео као предавач на Баухаусу,<sup>5</sup> сматрао је да „оно што је урађено у музици крајем XVIII века, напoкон је започето у ликовној уметности”<sup>6</sup> почетком XX века. Тиме је јасно представио своје ставове у вези са савременим сликарством, а истовремено и са савременом музиком.

Кле се није бавио „превођењем” музике у сликарство, нити указивањем на строги паралелизам између две уметности. Такав вид транспозиције био би апсурдан. Он је увидео да модерно сликарство оскудева у прецизној терминологији за визуелне елементе и сматрао је да би било прикладно обратити се музичкој терминологији у

<sup>3</sup> Упор. Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862-1918) и његово доба: од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008, 53.

<sup>4</sup> Међу значајним писаним радовима у којима је објаснио своја естетичка начела, поменућемо: *Креативна исповест (Schöpferische Konfession, 1920)*, *Теорија модерне уметности (Über die moderne Kunst, 1924)*, *Допринос теорији о сликарској форми (Beiträge zur bildnerischen Formlehre, 1922)* и *Педагошка белешница (Pädagogisches Skizzenbuch, 1924)*.

<sup>5</sup> Кле је провео десет година радећи као професор у Баухаусу (од 1920. до 1930. године).

<sup>6</sup> Упор. Richard Verdi, “Musical Influences on the Art of Paul Klee“, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 3, The Art Institute of Chicago, 1968, 82.

разматрању ликовних форми. Одувек се посвећено предавао музици проматрајући је кроз призму аналитичких и естетичких замисли, а све са жељом да њене аспекте асимилује на својим сликама. Осликавајући платна, Кле је инкорпорирао сугестивност музике, али и прецизност коју поседује у структурном обликовању. Дубока сатурација музиком учинила је да Клеове слике не можемо да посматрамо без асоцијација на музику – она је латентно присутна при посматрању, анализирању слика, али и експлицитно већ у самим насловима, због чега се Кле сматра „водећом фигуром у домену музичке перцепције ликовне уметности”.<sup>7</sup>

На предавањима у Баухаусу, при објашњавању елемената и техничких принципа на којима се заснива сликарска уметност, користио се музичком терминологијом, те је говорио о звуку, тону, ритму, полифонији, хармонији, сонорности, интензитету, динамици, варијацијама.<sup>8</sup> Ова студија није написана са идејом да се анализира стваралаштво Клеа онако како то чине историчари уметности, нити да објасни разлоге због којих се сматра апстрактним сликарем, него са циљем да се из музиколошке визуре сагледају (могући) начини на које је Кле разумевао дискурс музике, те како је музичке феномене – а с тим у вези и музичку терминологију – инкорпорирао у сликарство и на њима развио нови дискурс сликарства. Излагање ће бити започето питањем – да ли је Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) имао право када је Булезу (Pierre Boulez) рекао да је „Кле најбољи професор композиције”?<sup>9</sup>

### **Звук ↔ боја**

Када се приступа компарацији двеју уметности, у овом случају музичке и ликовне уметности, најчешће се то чини у домену њихових базичних својстава, то јест, сагледавањем односа звук (у музици) – боја (у сликарству). Са становишта перцепције, прављење овакве паралеле је оправдано, с обзиром на то да попут звукова/тонова и боје могу да мењају интензитет (јачину) и нијансе (степеновање/„модулације”), те могу бити груписане тако да остварују хармоничне или дисхармоничне комбинације. Уколико разматрамо перцепционе могућности повезивања звука и боје или обрнуто, не може се избећи феномен синестезије. Синестезија је неуролошко стање током којег се остварује веза два или више чула. Постоји неколико видова синестезије, а један од њих подразумева да одређени звуци евоцирају боје или слике и често се назива „обојено

<sup>7</sup> Упор. Ole Henrik Moe, “Écouter par les yeux. Quelques réflexions autour d’une exposition“, *In Harmoniques* n° 3, France, Éditions du Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois Éditeur, IRCAM, 1988, 195.

<sup>8</sup> Pierre Boulez, *Il Paese Fertile: Paul Klee e la musica*, Milano, Leonardo, 1989, 35.

<sup>9</sup> Исто.

слушање”, али постоји и обрнута могућност.<sup>10</sup> Потреба да се одређене боје повежу са тоновима (или пак инструментима), заокупљала је многе научнике, сликаре, као и музичаре, који су развијали своје палете боја у складу са тоновима и/или тоналитетима, дурским/молским лествицама, модусима, акордским структурама специфичне грађе итд; многи од њих модификовали су класичне музичке инструменте стварајући машине са могућношћу да пројектују боје током свирања.<sup>11</sup> Дела која су настајала, како ликовна тако и музичка, била су, или резултат личног синестетичког доживљаја (бојена слика настајала је као последица одслушаног дела које је изазвало одређене призоре у уму слушаоца или је композиција настајала као резултат посматрања слике), или су стварана да би призвала синестетички доживљај код не-синестетичког перципијента.<sup>12</sup>

Чињеница је да је сваки од уметника развијао своју индивидуалну теорију према личној перцепцији звукова/тонова и боја које му одговарају. Неки од њих су заиста имали синестетички доживљај, али многи су то чинили из неких других разлога. Но, судећи према доступним изворима, Кле није припадао групи синестетичара.<sup>13</sup> Премда, уколико се разматра Клеов начин повезивања звука и боје, „његова перцепција боја одговарала би његовом смислу за тон/тоналитет”.<sup>14</sup> Анализирајући Клеову уметност, често се може наићи на елементе који упућују на његово позивање на теоријска схватања Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe). Тако се у литератури помиње да Клеова

---

<sup>10</sup> Jenifer Gilbert, “The Influence of Music on Painting and Animation”, 6. Преузето са интернет адресе: [http://ncca.bournemouth.ac.uk/gallery/files/innovations/2007/Gilbert\\_Jennifer\\_392/Innovations\\_JenniferGilbert.pdf](http://ncca.bournemouth.ac.uk/gallery/files/innovations/2007/Gilbert_Jennifer_392/Innovations_JenniferGilbert.pdf).

<sup>11</sup> Исак Њутн (Isaac Newton) је међу првима у модерном добу (1704. године) повезао боје и тонове – 7 боја произведених дисперзијом повезао је са 7 тонова музичке лествице (Це-дур). Кандински (Василиј Васильевич Кандинский) је, на пример, жуту боју повезао са звуком трубе, а плаву са виолончелом или оргуљама. Међу композиторима, оваквом начину размишљања/виђења допринео је и Александар Скрјабин (Александр Николаевич Скрјабин). Луј-Бертран Кастел (Louis-Bertrand Castel) први је патентирао инструмент *Clavecin Oculaire* (1734), на којем се свирањем производе боје, што ће послужити као модел за развој многих метода и машина са истом сврхом. Опширније о овоме у: Fred Collopy, “Playing (with) Color”, *Glimpse*, 2009, 2/3, 3; Fred Collopy, “Color, Form, and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light”, *Leonardo*, 2000, 33/5, 355–360; Sharon L. Kennedy, *Painting Music: Rhythm and Movement in Art: 20th Annual Sheldon Statewide Exhibition*, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska–Lincoln, 2006–2007. Преузето са интернет адресе:

<http://www.sheldonartmuseum.org/photos/graphics/statewide06catalogue.pdf>; Maura McDonnell, “Visual Music”, *Visual Music Marathon Program Catalog*, Boston, Northeastern University, 2007, 1–22. Преузето са интернет адресе: <http://www.soundingvisual.com/visualmusic/VisualMusicEssay.pdf>; Maura McDonnell, *Visual Music*. Researched and Presented by Maura McDonnell for Music and Image Course 2003, Trinity College, Dublin, Ireland, 1–19. Преузето са интернет адресе: [http://www.soundingvisual.com/visualmusic/visualmusic2003\\_2004.pdf](http://www.soundingvisual.com/visualmusic/visualmusic2003_2004.pdf).

<sup>12</sup> Jennifer Gilbert, нав. дело, 6.

<sup>13</sup> Ole Henrik Moe, нав. дело, 199.

<sup>14</sup> Упор. исто, 199–200.

перцепција боја одговара Гетеовом кругу боја (в. пример 1),<sup>15</sup> односно да се заснива на класичном распознавању примарних и комплементарних боја.<sup>16</sup>

У том контексту требало би имати на уму његово музичко опредељење – односно, то што се руководио музичким принципима тоналитета из времена класицизма, заправо јесте у складу са његовом класичном перцепцијом боја. За њега је боја била ирационална и сугестивна, као и музички тонови, али је и био врло обазрив при стварању дословних кореспонденција између боје и музике.<sup>17</sup> Мо (Ole Henrik Moe) је сматрао да је при анализи Клеовог стваралаштва „уместо да тражимо кореспонденције између примарних боја и тонова, боље да идентификујемо примарне хармоније мола и дура – тј. тонику, доминанту и субдоминанту – хармоније на којима се заснива читава класична музика. Тиме бисмо сагледали „све нијансе и сва клизишта између примарних боја, попут модулација”.<sup>18</sup> Као примере за наведено, поменути аутор је приложио слике које у наслову призивају звуке и хармоније – *Звучање јужне флоре (Klang der südlichen Flora, 1927)* и *Хармонија северне флоре (Harmonie der nördlichen Flora, 1927)*. Прва слика „зрачи” нијансама топлих боја којима су испуњени квадрати различите пропорционалне вредности, а границе између њих су нејасне (в. пример 2). Друга има ограничен опсег боја, израженије контрасте и јасна разграничења између правоугаоника (в. пример 3).<sup>19</sup> Остаје питање на који начин „чујемо” ове слике? Било би интересантно пронаћи паралеле између класичарског третмана тоналитета и ових хармоничних слика. Но, начин на који Кле ради са бојом биће разматран у вези са његовим поимањем полифоније и начином на који бојама „компонује” своју пиктуралну полифонију.

### **Простор ↔ време ↔ покрет ↔ темпо ↔ ритам**

Клеовоа стваралачка мисија заснивала се на помирењу два феномена – времена и простора. Другим речима, Кле је тежио укидању опозиције између временске (музика/књижевност) и просторне (сликарство) уметности. Наиме, сматрао је да је и простор, заправо, временски концепт. Стварање, грађење, испуњавање, сагледавање

<sup>15</sup> Занимљиво је истаћи да је Гете 1810. године објавио своју опширну *Теорију боја (Zur Farbenlehre)* позивајући се на поменуту Њутнову теорију, док је две деценије раније, 1790. године, публиковао капитално дело *Метаморфозе биљака (Die Metamorphose der Pflanzen)*. О значају ових дела сведочи чињеница да се чак и данас она користе као платформе за развој естетских назора бројних научника и уметника.

<sup>16</sup> Ole Henrik Moe, нав. дело, 200.

<sup>17</sup> Fred Collopy, *Color, Form, and Motion...*, нав. дело, 356.

<sup>18</sup> Упор. Ole Henrik Moe, нав. дело, 200.

<sup>19</sup> Исто, 201–202.

било ког простора, подразумева време, а у сржи свега тога јесте покрет. Сваки предмет, било уметнички било свакодневни, стваран је део по део, у покрету једног временског континуума. Ниједно уметничко дело не може се сагледати као потпуни продукт пре него што буде у целости завршено и материјализовано (изузев у уму ствараоца), оно јесте ствар процеса генезе која се (постепено) одвија у времену. Кле каже: „Чак и у свемиру, покрет је оно што постоји.”<sup>20</sup> Иако се његове слике нису заснивале на представљању непосредно виђене природе (изузетак су рани радови), сликар је своју инспирацију и основу за оваква размишљања проналазио у природи, посматрајући и анализирајући природне структуре и механизме по којима се те структуре развијају. „На својим платнима желео је да прикаже природан процес динамичког раста и преображаја”,<sup>21</sup> оног који одговара расту и метаморфозама биљака. У свом разумевању развоја природе сликар је близак поменути Гетеовим *Метаморфозама*, схватајући биљку као ћелију која у себи садржи читав свој развој и која се кроз време непрестано мења.<sup>22</sup> Према том принципу, Кле је веровао да слика настаје кроз процес трансформације у времену и простору. Пуким приказивањем дефинисаних ентитета – тачке, линије, облика – које је могуће перципирати у природи, не постиже се ништа. Покушати да се прикаже процес стварања таквих ентитета, то је оно што је циљ. Та „органицистичка енергија развоја” јесте она која „пулсира” из Клеових слика.<sup>23</sup> Како није био присталица дословног приказивања природе, тако није желео ни да дословно „преводи” музику. Ипак, у музици Кле је препознао ту јединствену синтезу простора и времена. Пјер Булез је, цитирајући Вагнера (Richard Wagner), дефинисао музику као уметност у којој „простор постаје време”,<sup>24</sup> док при посматрању Клеових слика саопштава да „простор није једини параметар, битно је и време”,<sup>25</sup> као уочљив и присутан елемент у сликарству. Булез то „време” на платнима не препознаје само у контексту стварања дела, него и у (аналитичком) посматрању, перцепцији и рецепцији гледалаца. Наиме, композитор истиче да кад се нађемо пред сликарским платном ми „улазимо” у својеврсно време у којем се наше око „креће” по површини платна. Испрва, не уочавамо детаље, већ глобалну структуру композиције, а затим започињемо

<sup>20</sup> Упор. Ole Henrik Moe, нав. дело, 201–202.

<sup>21</sup> Упор. Н. Н. Arnason, *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura, fotografija*, Beograd, Orion Art, 2008, 351.

<sup>22</sup> Детаљније о томе видети у: Nancy Perloff, “Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition”, *The Musical Quarterly*, 1983, 69/2, Oxford University Press, 180–208.

<sup>23</sup> Н. Н. Arnason, нав. дело, 351.

<sup>24</sup> Упор. Pierre Boulez, нав. дело, 102.

<sup>25</sup> Упор. исто.

путању крећући се од тачке до тачке, сагледавамо перспективу, „улазимо у дубину” слике, па се поново удаљавамо како бисмо изнова сагледали целину. Кле је, верујемо, имао идеју како да то латентно време инкорпорира у слику и тиме створи синтезу – присуство времена у простору, на платну. Стрелице које је исцртавао уз линије на сликама имале су „задатак” да трасирају пут оловке, али и да нас наводе да поглед водимо у траженом смеру – ето потребног времена да „испратимо” покрет у простору унутар платна (в. пример 4).

Ипак, појам простора у музици потпуно је различит у односу на појам који се везује за сликарство. Булез као простор у музици види оно што је унутар самог дела – „простор који одговара сликарском је онај који је дефинисан регистром”,<sup>26</sup> фактуром, текстуром, темпом, метром, ритмом. Булез објашњава да као „празан простор” можемо да препознамо спору композицију, са мало тонова, разуђеном фактуром, док дело у брзом темпу, са много нота, густе фактуре, представља „попуњен простор”. Према овакво сагледавање простора у звучној композицији може бити остварено при посматрању партитуре дела, пре него у звуку, Булез закључује да „време и простор не стварају исту фузију у музици и у сликарству”.<sup>27</sup> Из ове визуре, неке Клеове радове ипак је могуће посматрати као еквивалент поменутом „музичком простору”, те их је могуће дефинисати као просторе одређене висином тона/звука, тембром инструмента, који свакако могу бити „видљиви” и за музичара.<sup>28</sup>

У музици се временски елемент организује ритмом, откуцајем, метром. Испитујући димензију времена (а уједно и простора) у ликовној уметности, Кле на платнима експериментише са ритмом, што је очигледно на примеру слике чији наслов већ указује на овај музички елемент (в. пример 5).

На који начин је Кле желео да „ослика” ритам? Слика која асоцира на шаховску таблу представља, заправо, скуп квадрата обојених црном, сивом или белом бојом. Квадрати су неправилног облика, пропорционално неједнаки, а у односу према музици овај неравномеран след ужих или ширих квадрата, којима је остварена мобилност простора, могао би да одговара неравномерном односу тонова/мотива/мањих одсека дужег или краћег трајања, због чега се може створити импресија својеврсног ритма облика, односно неправилног музичког ритма.<sup>29</sup> Такође, поступак којим Кле

<sup>26</sup> Упор. Pierre Boulez, нав. дело, 102.

<sup>27</sup> Упор. исто.

<sup>28</sup> Исто, 110–111.

<sup>29</sup> Ole Henrik Moe, нав. дело, 201.

конструираше простор сменама интензитета боје, можемо повезати са тембровским „сликањем” у музичкој композицији.

**Структура ↔ текстура ↔ полифонија ↔ полифони план ↔ тематика ↔ fuga**

То како је Кле поступао са структуром Булез истиче као примарни параметар за разумевање остварених релација између музике и сликарства. Клеово интересовање за структуру, боље речено, Клеово поимање структуре, најбоље може да се појасни уколико се повеже са његовим разумевањем полифоније у музици, то јест, полифоније као музичког термина, музичког појма полифонија и представљањем начина на који овај појам може да се примени у сликарству. Иако се појам полифоније превасходно везује за музичку уметност, свакако да није искључена могућност његове примене у другим уметничким областима. Штавише, Булез има право када образлаже да „симултаност неколико независних тема конституише једну стварност, која не постоји само у музици, већ има своју базу у било којем феномену, свуда”.<sup>30</sup> Познато је да је уметник овај термин инкорпорирао у наслове својих слика – *Полифоно постављање беле* (*Polyphon Gefasstes Weiss*, 1930), *Три полифона субјекта* (*Drei Subjecte, polyphon*, 1931), *Динамична полифона група* (*Dynamisch-polyphone Gruppe*, 1931) итд. Шта је то што би се означавало као полифонија у сликарству?

Кле је разумевао механизме полифоног принципа у музици. Знао је да се он гради из две или више мелодијских линија које се развијају независно једна од друге, које звуче истовремено и које се током композиције сусрећу, укрштају или се крећу паралелно. Осим покрета који је подразумевајући елемент у полифоној техници, оно што је сликар посебно уочио јесте и врло присутан појам времена, који је уско повезан са овим принципом. Чини се да је Кле дубоко уронио у принцип полифоније, те да је то вешто изразио на свом платну, нарочито размишљајући у правцу линеране полифоније. Одговарајући пример за то је слика *Динамична полифона група*. На слици је могуће уочити мноштво линија насталих слободним непрекинутим линеарним покретом руке, а које у том слободном кретању образују својеврсну полифонију линија које су или независне, у паралелном односу са другим линијама, или се са њима укрштају. Можемо дозволити оку да „слуша” дуж линија које се преплићу. Међутим, када се поводом полифоног принципа повлачи паралела између музике и сликарства, наилази се на одређена одступања. Наиме, у музици полифонија је назначена врло прецизно –

---

<sup>30</sup> Упор. Pierre Boulez, нав. дело, 35.



има свој почетак и свој крај, који се може уочити и визуелно (у нотама) и аудитивно. На слици се ова граница не препознаје. Можемо само насумично да одредимо на ком месту је Кле уписао тачку из које се линије развијају, као и где се завршавају. Такође, у домену музике и аудитивног перципирања, ово истовремено звучање више линија чини се „неухватљивим“. Музика протиче у времену, па се због тога ни полифоно „одвијање“ не може перципирати у целини – од почетка до краја композиције, осим у меморији слушаоца. Уколико се усредсредимо на тренутак, на то неухватљиво „сада“, могуће је чути неколико различитих тонова, али то не значи да чујемо полифонију, већ један акорд. У том смислу, Кле предност даје пиктуралној полифонији, сматрајући да је она „супериорнија од музичке, у тој мери што је временски елемент у сликарству радије дат просторно,<sup>31</sup> чиме се остварује још јачи „осећај симултаности“.<sup>32</sup>

Будући да је као музичар највише интелептирао дела Баха и Моцарта,<sup>33</sup> не чуди што га је привукла полифонија, нити како је уочио потенцијале примене овог начина музичког мишљења у сликарству, као ни то да је на предавањима у Баухаусу студентима објашњавао принцип полифоног сликарства баш помоћу Бахових дела.<sup>34</sup> Наиме, сликар је визуализовао прве тактове *Adagio* става из Бахове Сонате за виолину и клавир бр. 6 у Ге-дуру, у намери да прикаже особине индивидуалних линија и демонстрира оно што ће именовати „индивидуалним“ и „структуралним“ компонентама у музичкој текстури (в. пример 6).

Као „структурални“ елемент Кле је издвојио ритам (који истрајава у својој примарној метричкој пулсацији, чак и кад се унутар себе дели на ситније откуцаје), а и као „индивидуални“ – мелодију. Наиме, Кле би по узору на једну мелодијску линију неког дела нацртао једну линију, а потом би, по узору на слободни контрапункт, нацртао другу линију која се слободно креће у односу на прву. У том свом кретању, линије заједно формирају одређену полифону структуру (в. пример 7).

Кле је посебно истакао да у свом линеарном развоју ова два елемента могу да мењају своја места, те демонстрирао оно што је линеарна полифонија (в. пример 8).

---

<sup>31</sup> Упор. Ole Henrik Moe, нав. дело, 197.

<sup>32</sup> Упор. исто.

<sup>33</sup> Детаљније о томе видети у: Clement Jewitt, Music at the Bauhaus, 1919-1933, *Tempo* (New Series), 2000, 213, 5–11.

<sup>34</sup> Pierre Boulez, нав. дело, 34. Свакако да то не значи да Кле није био заинтересован за музику композитора савременика; објаснио је да разлог зашто се није ослонио на примере из дела савремених композитора јесте то што није смео да се усуди да дотакне нешто за шта није компетентан, док је сматрао да се у вези са Баховом музиком налазио на „познатом терену“ – разумевао је структуре фразе, познавао формалне принципе и механизме развоја материјала и могао је да уради графичку транскрипцију користећи сва средства своје имагинације.

У погледу форме, сагледавање третмана музичког облика фуге као врхунца полифоног мишљења чини се још интересантнијим и значајнијим уколико се приступи анализирању начина на који Кле развија полифони дискурс ликовне композиције у својим сликаним фугама. У оквиру ове проблематике погодно је размотрити и Клеов третман пиктуралних/музичких тема.

Судећи према начину на који приступа форми фуге, очигледно је да је био упознат са стриктном структуром која је одликује. Своје ликовне фуге конструисао је пратећи тај принцип. Кле није имао за циљ дословно „уклапање” ове музичке форме у оквире сликарства, али ишчитавање композиционих принципа и поступака при изграђивању форме фуге, као и сагледавање могућих начина да се сличним поступцима развије форма у сликарству, јесте оно што је Кле чинио. Континуитет присутан у фуги и третман теме/тема, јесте оно што је привукло сликара. Он интерпретира форму увиђајући који су елементи (према његовој интерпретацији) фундаментални – субјект (једна примарна фигура), контраубјект (секундарна фигура), које „јуре” једна другу у различитим комбинацијама и завршавају у сложеној кулминацији. Свакако да није намеравао да графички представи музичку фугу, већ да на слици покуша да прикаже понављање, варијације, имитације, оно што је у сржи форме. Употребљавање музичког термина фуга у сликарству може имати много конотација и мора се правити диференцијација између значења овог појма у музичком и ликовном дискурсу.<sup>35</sup>

Кад је приступао свом „извршењу” фуге, Кле је „компоновао” форме од два или три елемента, стављајући их у различите комбинације, онако како се „крећу” гласови у полифонији – замењивао им је места, постављао их као у огледалу, у инверзији; омогућавајући тако „индивидуалном” и „структуралном” елементу да се „боре за једнакост” или да се „допуњују на пријатељски начин”.<sup>36</sup> Наиме, линеарност доминантна у фуги, у погледу развијања и суперпонирања гласова, аналогна је хоризонталној димензији на слици. Систем музичких линија које се мултипликују, аугментирају/диминирају, измењују места, то јест, односе субјекта и контраубјекта у једној имитационој игри, Кле је видео као погодан за визуелизацију.<sup>37</sup> Основна

<sup>35</sup> Форма фуге привукла је многе сликаре који „израђују” слике на музичке теме, као што су Купка (Frantisek Kupka), Алберс (Josef Albers), Јавленски (Алексей Георгиевич Явленский), Кандински и други. Међутим, ниједан од њих није разумео природу фуге тако добро као Кле. Кандински је, на пример, на слици *Фуга (Fuge, 1914)* више исказао личну импресију након слушања фуге и евоцирао истовремено звучање различитих гласова, тема, мотива, као својеврстан вибрантни ковотлац свих елемената форме на готово целом простору платна, али без стриктне систематичности и без идеје о техничко-композиционом систему по којем је фуга изграђена. В. Ole Henrik Moe, нав. дело, 199.

<sup>36</sup> Richard Verdi, нав. дело, 92.

<sup>37</sup> Pierre Boulez, нав. дело, 90–100.

карактеристика коју је издвојио из ових поступака јесте да два елемента у свим својим појавностима утичу један на други, али и на основи својих комбинација мењају облик и обим целокупне форме. Слика је пронашао интересантно решење помоћу којег би на својим платнима постигао и континуитет и разноврсност, варијантност, имитацију – „комбинацијом елемената чврсте структуре (ритма, прим. Н. К.) и елемената покретљиве структуре (мелодије, прим. Н. К.)”,<sup>38</sup> односно „структуралног” и „индивидуалног” елемента. Поента је да један елемент мења други – онако како то чине гласови у фуџи. Кле даје пример линије која пролази кроз круг, при чему мења његов облик, док она остаје непромењена, или пак, ако гледамо једну линију кроз дно стаклене флаше (као круга), она постаје деформисана (в. пример 9).<sup>39</sup>

Међутим, када је реч о слушаоцу/гледаоцу који би требало да перципира овакве пермутације, Кле ће опет предност дати визуелном. Наиме, чињеница је да постоји јаз између ока и уха, када је реч о перцепцији оваквих феномена. Ухом ћемо много теже перципирати обрнути контрапункт, промене у гласовима, него што ћемо то учинити гледајући у партитуру као у потенцијалну „слику”, јер свакако да ноте и постоје да би биле гледане, анализиране, свиране, с обзиром на то да је композитор пишући дело решавао, не само композиционо-техничке, него и графичке проблеме. Гледајући музички текст око нам „чита” с лева на десно, те лакше уочава структуру текста.

Све поменуте идеје и композиционе принципе проналазимо на једној слици, која је можда најрепрезентативнији пример Клеовог „осликавања” фуџе – реч је о слици *Фуџа у црвеном (Fuge in rot, 1921)*.

На овој слици (в. пример 10) могуће је идентификовати различите облике (квадрат, правоугаоник, троугао, круг, шпицести овал, облик налик бокалу), односно теме, чији је основни „тоналитет” црвена боја. Улогу „субјекта” у фуџи имају „кривудасти облици крчага/бокала, круг и шиљасти овал”, а функцију „контрасубјекта” остварују „праволинијски облици квадратне, правоугаоне и троугласте структуре”.<sup>40</sup> Хоризонталност, линеарност у музичкој фуџи која се уочава посматрајући партитуру с лева на десно, осветљена је на слици. Иако делују као ентитети који стоје самостално, независно један од другог, ови облици као да се „вијају”, „додирјују” и под утицајем један другог деформишу – мењају свој „тонални” центар, односно боју, у нијансама – ка насјветлијој (у десно) и најтамнијој (у лево), и у тој непрестаној игри – „мотиви у

<sup>38</sup> Упор. исто, 132.

<sup>39</sup> Исто.

<sup>40</sup> Упор. Richard Verdi, нав. дело, 101. Интересантно је и тумачење према којем Кле није имао на уму субјект и контрасубјект него „епизоде”. В. Nancy Perloff, нав. дело, 203.

инверзији (троугао), ретроградном кретању (у горњем и доњем десном углу), обрнутом контрапункту (квадрат и бокал у центру слике)<sup>41</sup> – остварују константан, вибрантан линеарни покрет који као да се наставља и изван оквира слике. И време и покрет и простор срасли су у синтези.

Клеове слике са транспарентним и преклапајућим површинама из периода између 1930. и 1933. године, описане су као „полифоне” будући да приказују неколико различитих нивоа. Начином на који користи боје и нијансе боја заменио је традиционалну перспективу – слагањем различитих бојених плоха сликар је створио илузију дубине,<sup>42</sup> али не само у смислу волумена, већ и симултаности! Иако се сматра једном од најапстрактнијих Клеових слика – *Полифоно постављање беле* заиста открива једну уређену полифону структуру (в. пример 11), чију музичку паралелу је могуће пронаћи и у вокалној и у инструменталној полифонији, у којима се комбинују две или више различитих вокалних/инструменталних боја.

Могли бисмо претпоставити да се ради о једној главној мелодији – белом правоугаонику – у инструменту са највишим регистром у оркестру, односно најсветлијим тембром, која је потом имитационо преузимања у осталим инструментима, све до оног који има најдубљи регистар и остварује најтамнији тембр. Сваки инструмент наставља да свира мелодију, све док се и последњи инструмент не укључи, док се не оствари целокупна констелација различитих звучних боја. Обојене, транспарентне правоугаоне површине Кле поставља око централног белог правоугаоника. Будући да ради са акварелом, транспарентност омогућава да позадина избија у први план, при чему је могуће видети све нијансе настале мешањем боја, односно истовремено чути све „боје звука”.<sup>43</sup> На другачији начин, служећи се техником тачака (*dot technique*),<sup>44</sup> Кле је остварио сличан резултат на слици *Полифонија (Polyphonie, 1932; в. пример 12)*.

Тачкањем по површини платна чиме је остављен празан простор кроз који избија бојена површина, бојени квадрати на површини платна, испод тачака, остају у „дубини”, а ипак у оку посматрача „резонирају” са сликаним тачкама. Остварено је симултано „звучање” свих нивоа слике – полифонично.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Упор. Richard Verdi, нав. дело, 101.

<sup>42</sup> Nany Perloff, нав. дело, 187.

<sup>43</sup> Ole Henrik Moe, нав. дело, 197.

<sup>44</sup> Nancy Perloff, нав. дело, 98–99. У литератури се наводи да ову Клеову технику не би требало мешати нити повезивати са дивизионистичком техником, којом су се служили сликари неоимпресионисти.

<sup>45</sup> Исто, 99–100.

### Када слике зазвуче

Указали смо на неколико Клеових слика које су настале као последица његове заинтересованости за музику. Ауторова размишљања о односу музике и сликарства, забележена у теоријским радовима или осликана на платнима, постала су инспирација бројним композиторима и музичарима. Пјер Булез је сликару посветио студију – *Плодна земља: Паул Кле и музика (Il Paese Fertile: Paul Klee e la musica, 1989)*, у којој је разматрао Клеова теоријска предавања одржана у Баухаусу. Иако није био инспирисан директно самим сликама, након што је видео Клеов акварел *Споменик на граници плодне земље (Monument an der Grenze des Fruchtländes, 1929)*,<sup>46</sup> Булез је писао о структуралној сличности између ове слике и његове композиције *Структуре Ia (Structures Ia, 1952)*, и чак размишљао да она добије исти назив као слика.<sup>47</sup> Бруно Мантовани (Bruno Mantovani) написао је композицију *Пет комада за Паула Клеа (The Five Pieces For Paul Klee, 2007)*, Шандор Вереш (Sándor Veress) компоновао је *Омаж Паулу Клеу (Homage à Paul Klee, 1959)*. Познато је и дело *Кле: Свита за клавир (Klee: Suite For Piano, 1986)* јапанског цез пијанисте Такашија Какоа (Takashi Kako), као и оркестарска композиција *Пет Клеових слика (Five Klee-Pictures, 1962)* Питера Максвела Дејвиса (Peter Maxwell Davies). Кетлин Кусенс (Kathleen Coessens), која се бави истраживањем могућих видова „укрштања” различитих медија, направила је занимљиву транскрипцију Клеових слика *Полифоно ковитлање (и у комплементарном понављању) (Schwingendes, polyphon /und in complementärer Wiederholung/, 1931; в. пример 13)*<sup>48</sup> за клавир, тако да асоцира на музичку графику (в. пример 14) и тиме отворила нову тему погодну за истраживање и размишљање о томе како је могуће оркестрирати Клеове слике и да ли оне заправо могу да звуче у правом смислу те речи.

---

<sup>46</sup> Такође, назив ове Клеове слике Булез је искористио као наслов једног свог чланка у којем разматра проблематику електронске музике – “An der Grenze des Fruchtländes” (*Die Reihe*, Heft I, 1955).

<sup>47</sup> Pierre Boulez, нав. дело, 168–169. О овоме видети и у: Tijana Popović Mladenović, *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 109–110.

<sup>48</sup> Kathleen Coessens, *Paul Klee's Version 'Swinging Polyphonic'*. Преузето са интернет адресе: <http://www.timeofencounter.org/wp-content/uploads/2012/10/Kathleen-Coessens-Paul-Klee-Swinging-Polyphonic-programme-notes.pdf>

ЛИТЕРАТУРА:

- Arnason, H. H., *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, aritektura, fotografija*, Beograd, Orion Art, 2008.
- Boulez, Pierre, *Il Paese Fertile: Paul Klee e la musica*, Milano, Leonardo, 1989.
- Verdi, Richard, “Musical Influences on the Art of Paul Klee”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 3, The Art Institute of Chicago, 1968, 81–107.
- Gilbert, Jenifer, “The Influence of Music on Painting and Animation”, 6. Преузето са интернет адресе:  
[http://ncca.bournemouth.ac.uk/gallery/files/innovations/2007/Gilbert\\_Jennifer\\_392/Innovations\\_JenniferGilbert.pdf](http://ncca.bournemouth.ac.uk/gallery/files/innovations/2007/Gilbert_Jennifer_392/Innovations_JenniferGilbert.pdf).
- Jewitt, Clement, Music at the Bauhaus, 1919–1933, *Tempo, New Series*, 2000, 213, Cambridge University Press, 5–11.
- Kennedy, Sharon L, *Painting Music: Rhythm and Movement in Art: 20th Annual Sheldon Statewide Exhibition*, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska–Lincoln, 2006–2007. Преузето са интернет адресе:  
<http://www.sheldonartmuseum.org/photos/graphics/statewide06catalogue.pdf>.
- McDonnell, Maura, *Visual Music*. Researched and Presented by Maura McDonnell for Music and Image Course 2003, Trinity College, Dublin, Ireland. Преузето са интернет адресе:  
[http://www.soundingvisual.com/visualmusic/visualmusic2003\\_2004.pdf](http://www.soundingvisual.com/visualmusic/visualmusic2003_2004.pdf).
- McDonnell, Maura, “Visual Music”, *Visual Music Marathon Program Catalog*, Boston, Northeastern University, 2007. Преузето са интернет адресе:  
<http://www.soundingvisual.com/visualmusic/VisualMusicEssay.pdf>.
- Мое, Ole Henrik, „Écouter par les yeux. Quelques réflexions autour d’une exposition”, *In Narmoniques n° 3*, France, Éditions du Centre Geogres Pompidou, Christian Bourgois Éditeur, IRCAM, 1988.
- Perloff, Nancy, “Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition”, *The Musical Quarterly*, 1983, 69/2, Oxford University Press, 180–208.
- Поповић Млађеновић, Тијана, *Клод Дебиси (1862-1918) и његово доба: од „Змаја из Алке” до „Заљубљеног фауна”*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008.

- Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Београд, Факултет музичке уметности, 2015.
- Coessens, Kathleen, *Paul Klee's version 'Swinging Polyphonic'*. Преузето са интернет адресе:  
<http://www.timeofencounter.org/wp-content/uploads/2012/10/Kathleen-Coessens-Paul-Klee-Swinging-Polyphonic-programme-notes.pdf>.
- Collopy, Fred, Playing (with) Color, *Glimpse*, 2009, 2/3, 62–67.
- Collopy, Fred, “Color, Form, and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light”, *Leonardo*, 33/5, 2000, 355–360.

Neda Kolić

***WHEN THE IMAGE SPEAKS THE LANGUAGE OF MUSIC – “COMPOSER” PAUL KLEE***

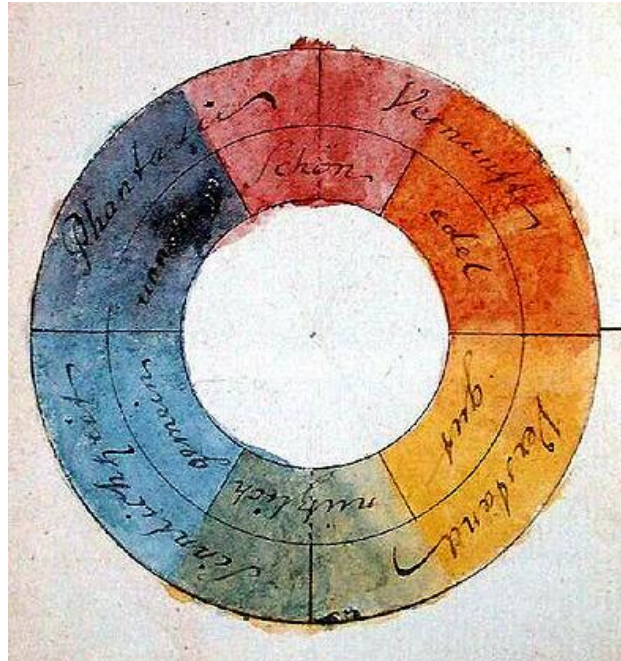
SUMMARY: This paper is not written with the idea of analyzing Paul Klee’s creativity the way theoreticians of art do, nor to explain why he is considered to be an abstract painter, but, from a musicological point of view, to perceive (possible) ways in which Klee understood musical discourse, and, hence, how he incorporated musical phenomena – and consequently musical terminology – into painting, thus developing the new discourse of painting. Deep saturation with music makes that we can not observe Klee’s paintings without associations to music – it is latently or explicitly presented in the observation and analysis of paintings, but in the titles also. Those are the reasons why Klee is considered to be a “leading figure in the field of musical perception of visual arts”.

KEY WORDS: Paul Klee, sound/colour, space/time/motion, rhythm, poliphony, fugue.

ПРИЛОГ

Пример 1

Гетеов круг боја (*Goethes Farbenkreis*, 1809)<sup>49</sup>



Пример 2

Паул Кле, *Звучање јужне флоре* (*Klang der südlichen Flora*, 1927)<sup>50</sup>



<sup>49</sup> Преузето са интернет адресе:

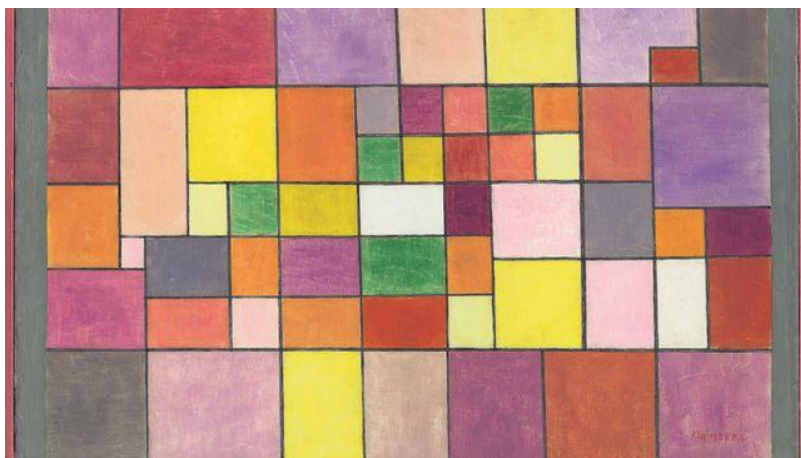
[http://sr.wikipedia.org/sr/Комплементарне\\_боје#/media/File:Goethe,\\_Farbenkreis\\_zur\\_Symbolisierung\\_des\\_menschlichen\\_Geistes-\\_und\\_Seelenlebens,\\_1809.jpg](http://sr.wikipedia.org/sr/Комплементарне_боје#/media/File:Goethe,_Farbenkreis_zur_Symbolisierung_des_menschlichen_Geistes-_und_Seelenlebens,_1809.jpg).

<sup>50</sup> Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.



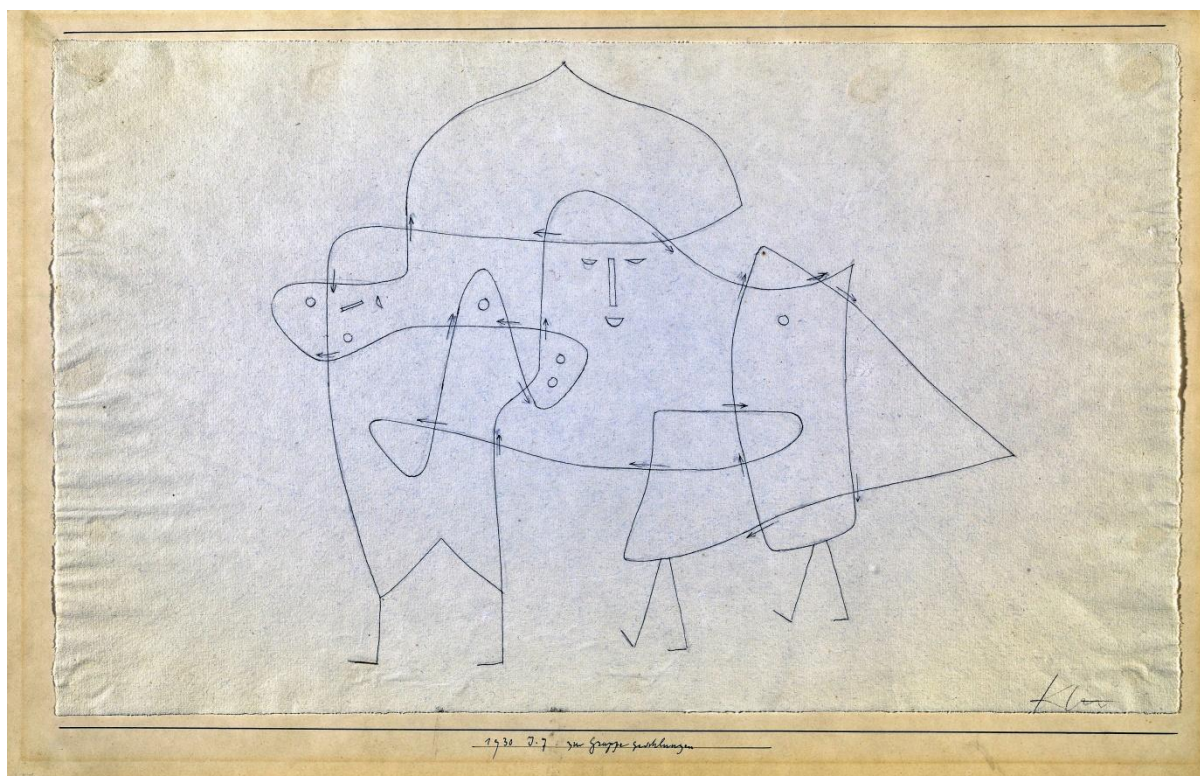
Пример 3

Паул Кле, *Хармонија северне флоре (Harmonie der nördlichen Flora, 1927)*<sup>51</sup>



Пример 4.

Паул Кле, *Умотан у групи (Zur Gruppe geschlungen, 1930)*<sup>52</sup>



<sup>51</sup> Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

<sup>52</sup> Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

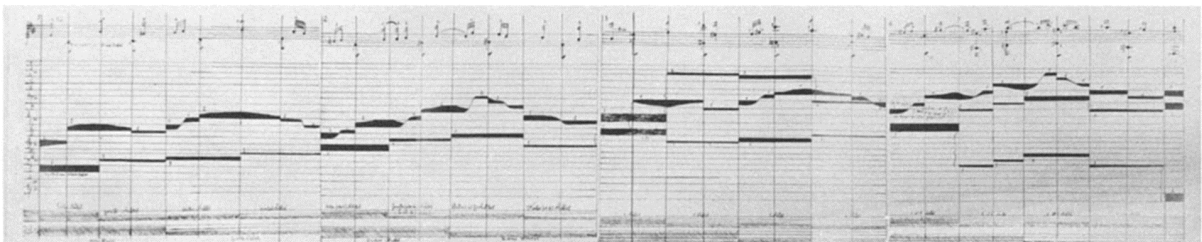
ПРИМЕР 5

Паул Кле, *Ритмично (Rhythmisches, 1930)*<sup>53</sup>



Пример 6

Клеова транскрипција *Adagio* става из Сонате за виолину и клавир бр. 6 Јохана Себастијана Баха<sup>54</sup>

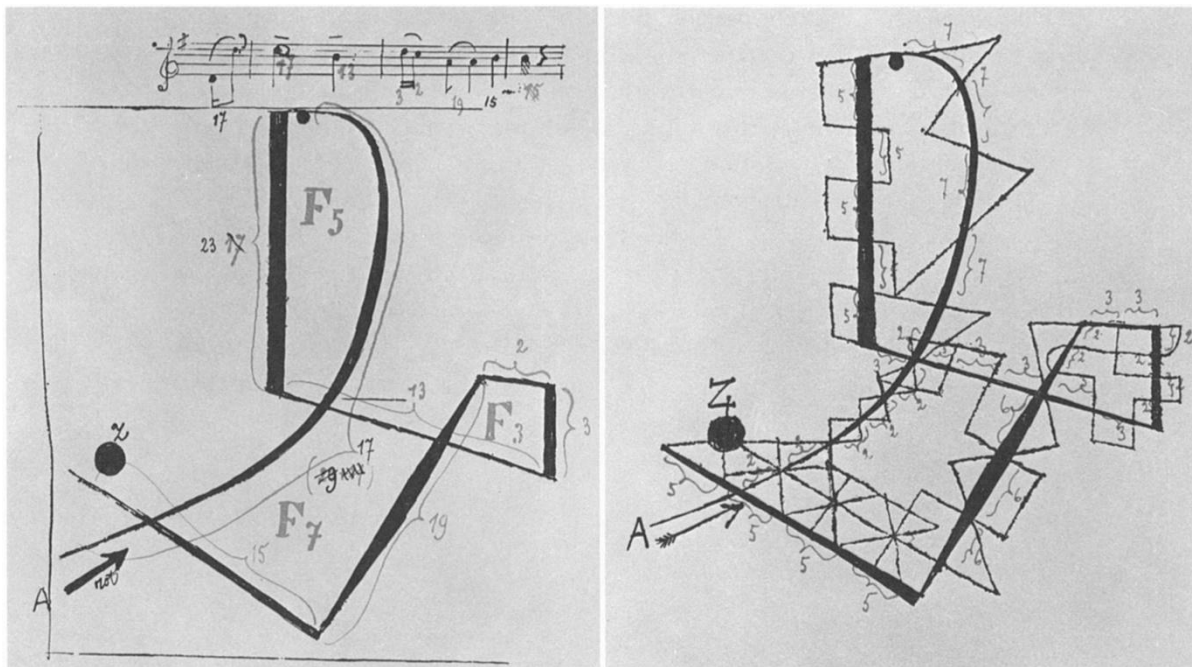


<sup>53</sup> Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

<sup>54</sup> Преузето из: Richard Verdi, нав. дело, 85.

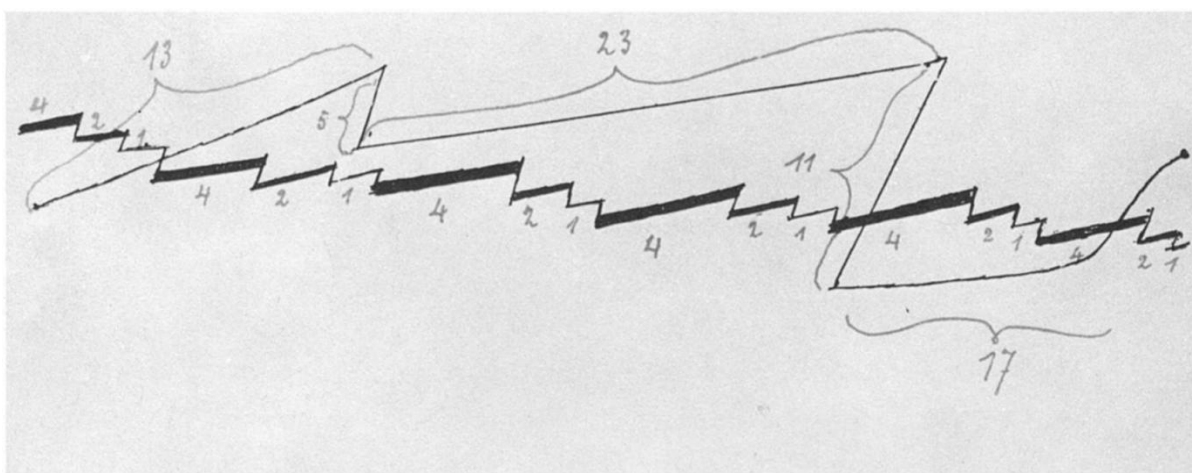
Пример 7

Клеов цртеж линије по узору на мелодијску линију и слободан контрапункт исцртан око ње<sup>55</sup>



Пример 8

Клеов пример линеарне полифоније<sup>56</sup>

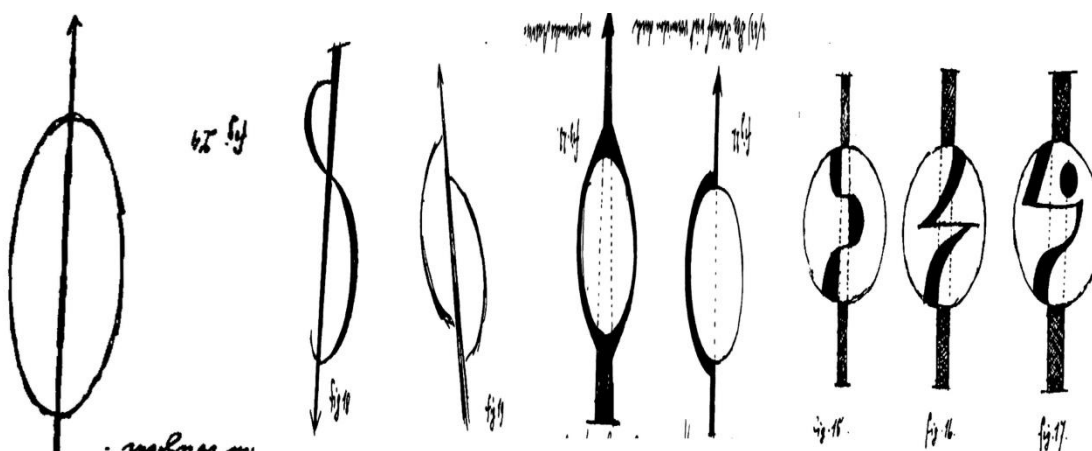


<sup>55</sup> Преузето из: Richard Verdi, нав. дело, 87.

<sup>56</sup> Преузето из: Richard Verdi, нав. дело, 88.

Пример 9

Клеова комбинација „структуралног” и „индивидуалног” елемента<sup>57</sup>



Пример 10

Паул Кле, *Фуџа у црвеном* (*Fuge in rot*, 1921)<sup>58</sup>

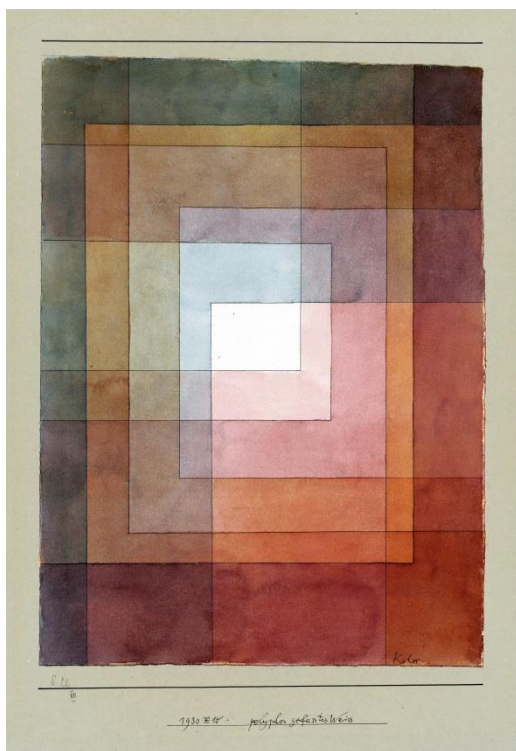


<sup>57</sup> Преузето из: Pierre Boulez, нав. дело, 131–141.

<sup>58</sup> Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

Пример 11

Паул Кле, *Полифоно постављање беле (Polyphon Gefasstes Weiss, 1930)*<sup>59</sup>



Пример 12

Паул Кле, *Полифонија (Polyphonie, 1932)*<sup>60</sup>

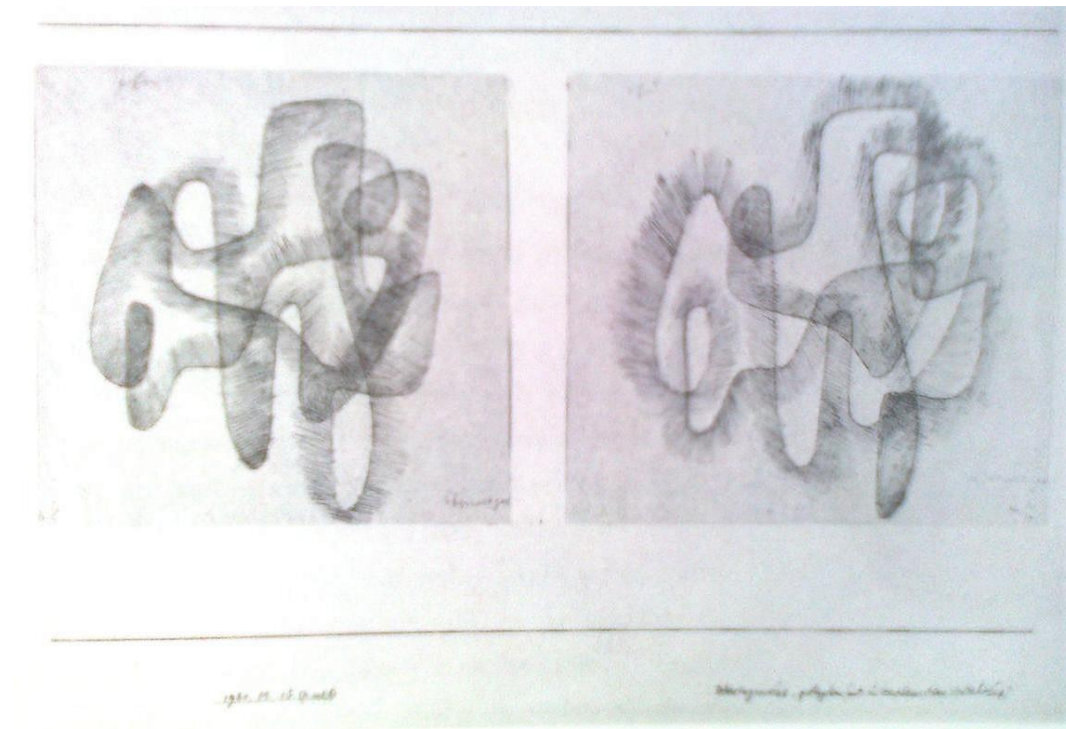


<sup>59</sup> Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

<sup>60</sup> Преузето са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

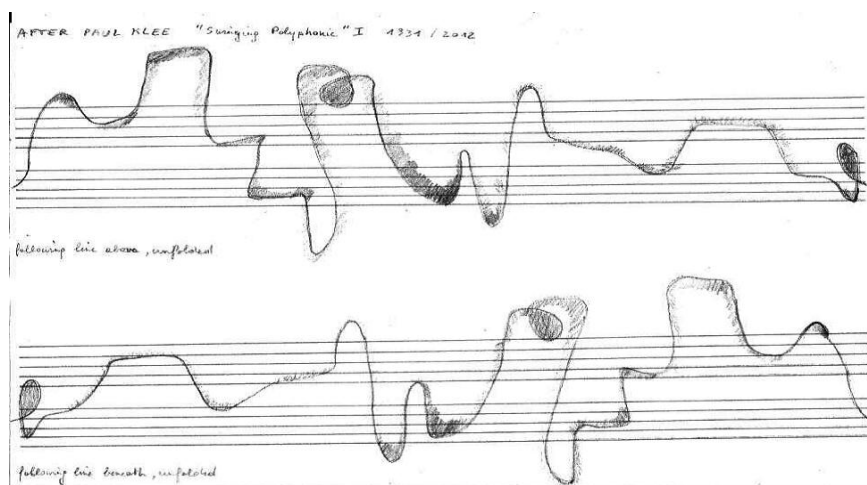
Пример 13

Паул Кле, *Полифоно ковитлање (и у комплементарном понављању)*  
(*Schwingendes, polyphon /und in complementärer Wiederholung/, 1931*)<sup>61</sup>



Пример 14

Кетлин Кусенс, Транскрипција Клеове слике *Полифоно ковитлање (и у комплементарном понављању)* за клавир<sup>62</sup>



<sup>61</sup> Слика је преузета са интернет адресе: <http://paulklee.fr>.

<sup>62</sup> Преузето из: Kathleen Coessens, нав. дело.