

Dorota Kownacka-Rogulska
<http://orcid.org/0000-0002-7791-9088>
Polska Akademia Nauk
dorota.kownacka-rogulska@ispan.pl
DOI: 10.35765/pk.2026.5201.27

Orientalne zakątki jaźni. Iluzja przed naturą. Klee, Rilke, Hofmannsthal – oślepieni pierwotnością

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie wpływu Orientu na twórczość Paula Kleeego, Hugona von Hofmannsthala i Rainera Marii Rilkego. Orient, rozumiany w szerokim sensie i postrzegany raczej symbolicznie niż dosłownie, pobudzał ich wyobraźnię, zanim jeszcze sami poznali jego zapach i aurę. Nawet wtedy jednak ich wyobraźnia konkurowała z rzeczywistym światem. Mnogość wrażeń, choć starali się stawić im czoła, przytłoczyła ich, gdyż dysponowali zachodnioeuropejskim aparatem poznawczym, niekompatybilnym z bezkresnością, jakiej tam doświadczyli. Wszyscy trzej podjęli zarówno intelektualną, jak i rzeczywistą podróż do świata, który znali z opowieści *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Każdy z nich na swój sposób odkrył swoje braki warsztatowe i poznawcze, osiągnął granice percepcji, zrozumiał, jak ogromną pojemność ma słowo całość, i nauczył się akceptować swoje ograniczenia, przetwarzując je twórczo. Za przewodników po tej alternatywnej rzeczywistości posłużyły zwierzęta, towarzyszące im w drodze od skostniałych norm i utartych schematów do zmysłowego, pierwotnego świata, zawstydzającego swoją czystością i autentycznością. Dzięki tej podróży, pełnej niewytłumaczalnych zjawisk, odkryli fundamentalne prawdy o istnieniu i uzyskali dostęp do rzeczywistości, która zaskoczyła ich przepychem nieznaną dotąd barwności i intensywnością przeżyć.

SŁOWA KLUCZE: Klee, Rilke, Hofmannsthal, baśń, Orient

ABSTRACT

Oriental Corners of the Self: Illusion before Nature. Klee, Rilke, Hofmannsthal – Blinded by Primordality

The aim of this article is to trace the influence of the Orient on the work of Paul Klee, Hugo von Hofmannsthal, and Rainer Maria Rilke. The Orient – understood broadly and perceived approached symbolically rather than literally – stimulated their imagination even before they had the opportunity to

experience its atmosphere and aura in person. Yet even then, their imagination competed with the reality they later experienced. The multitude of impressions, despite their efforts to comprehend them, overwhelmed them as their Western European cognitive apparatus was incompatible with the boundlessness they perceived there. All three artists undertook both an intellectual and a physical journey into a world they knew from the *One Thousand and One Nights*. Each, in his own way, discovered his technical and cognitive shortcomings, confronted the limits of his perception, and understood the enormous power of the idea of “wholeness.” They learned to accept their limitations by working on them in creative ways. Animals served as their guides to this alternative reality, accompanying them on their journeys from rigid norms and established patterns to a sensual, primal world, embarrassing in its purity and authenticity. Through this journey, full of inexplicable phenomena, they discovered fundamental truths about existence and gained access to a reality that surprised them with the splendour of previously unknown colours and the intensity of experiences.

KEYWORDS: Klee, Rilke, Hofmannsthal, tale, Orient

Wprowadzenie

Doświadczenie Orientu, dla niektórych bezpośrednio i namacalne, dla większości pozostaje wtórne i zapożyczone, co wydaje się w pełni usprawiedliwione za sprawą poetyckiego tomu *Dywan Zachodu i Wschodu* Johanna Wolfganga Goethego (Goethe, 1819), dzieła będącego owocem podróży intelektualnej autora. Nie on jeden zresztą w swej twórczości kładł nacisk na wykształcenie wyobraźni kulturowej, która dzięki wypracowanej, uświadomionej już tożsamości czy przynależności cywilizacyjnej, w obliczu odmiennej obyczajowości, pozwalała na pogłębienie wizji siebie, spojrzenie z perspektywy zewnętrznej. Optyka spoza własnej percepcji, jeśli w ogóle byłaby możliwa, nie mogła być sprowadzona jedynie do sfery intelektualnej obserwacji. Nowe doznania pobudzały nieznaną zakątki jaźni, zmysły, tęsknoty, pozwalały definiować brak, który jest silnym bodźcem twórczym. Natura, choć decydująca o inności, w tym przypadku okazywała się paradoksalnie elementem drugorzędym, tłem do własnych wizji, przegrywała z *Arabskimi nocami*. W Oriencie, niekoniecznie geograficznie definiowanym bądź umiejscawianym zależnie od potrzeb i wyobrażeń o nim, ukazują się wszelkie niedostatki osobiste i artystyczne, ale też obezwładnia pełnia, której nie sposób przyjąć w całości, gdyż przywiązanie do wyobrażeń o wyczekiwanym egzotyce okazać się może silniejsze niż zetknięcie z nią samą. Podróże studyjne do różnych zakątków świata podejmowane były przez wielu twórców, ale może szczególnie warto skupić się na trzech artystach: Rainerze Marii Rilke, Paulu Kleem i Hugonie von Hofmannsthalu, ważnych reprezentantach modernizmu, epoki, w której Orient był bardzo popularny.

Zainteresowanie tym regionem w niemieckim kręgu kulturowym wspierała też zapewne wydana w 1894 r. książka Paula Wilhelma von Kepplera *Wanderfabriken und Wallfabriken im Orient*, samym już tytułem sugerująca świecki bądź duchowy wymiar peregrynacji na Wschód. Właśnie doświadczenie „innego” skłaniało do modernistycznej odnowy i regeneracji (Łoch, 2011), ale też namysłu nad samodefiniowaniem wobec odmienności Wschodu i europocentrycznej ideologicznej kreacji (Said, 1978). Zaskakujące, że wszyscy wymienieni artyści, biegli w czerpaniu kontrolowanej inspiracji z nowych okoliczności, w jakich się znaleźli, mimo wszystko nie byli gotowi na przeżycia, jakich w tym świecie doświadczyli, a może raczej, jakie bez udziału ich woli stały się ich udziałem. Ich pobyt w krajach Orientu to historia odkrytych zmysłów, zlokalizowanych deficytów i objawienia, dziejącego się daleko poza kanonem estetycznych norm, do których przywykli. Ich zachodnioeuropejski aparat poznawczy nakierowany na cuda okazał się zbyt ubogi, dlatego musieli go porzucić, szukając sposobu oswojenia nowych form odczuwania. Pomogły im w tym zwierzęta, prawdziwe, symboliczne, zmyśnione, przyjazne, a nieraz groźne, które na swój sposób doprowadziły ich do pradawnego świata zmysłów.

Zapachy, dźwięki i obrazy

Tytułowy Malte z powieści Rainera Marii Rilkego, nierzadko utożsamiany z samym autorem, uczestniczył w spotkaniach i rozmowach ojca z człowiekiem, który wrócił z Persji. Miał wrażenie, że pod wpływem zasłyszanych opowieści jego dłonie stopniowo przesiąkały zapachem tej obcej mu jeszcze wtedy kultury (Rilke, 1963, s. 134). Doświadczenie to, nawet jeśli wymyślone na potrzeby narracji, a nie zdobyte wskutek prawdziwych wydarzeń, szybko mogło stać się prawdziwe i przeżyte. Pierwsze wydanie *Pamiętników Maltego Lauridsa Brigge* ukazało się w 1910 r., zaledwie rok przed podróżą Rilkego do Egiptu w 1911 r., do której poeta skrupulatnie się przygotowywał. Kiedy w 1907 r. jego żona Klara Westhoff-Rilke za namową swych przyjaciół udała się do Egiptu (Rilke, 2015, s. 17), skąd pisała do męża obszernie listy, on przepisywał je po swojemu, by nabrać wprawę (Freedman, 2002, s. 32). Być może właśnie ćwiczenia „na sucho” skłoniły go do podjęcia tego tematu w powieści. Sam jednak sposób wprowadzenia wątku orientalnego do narracji jest znamienne. Krótka wzmianka wydaje się błaha, nie wzbogaca fabuły, wątek urywa się nagle, jak nagle się pojawił, budzi zdziwienie i nic poza tym, gdyż czytelnik nie ma narzędzi, by jakoś go przeanalizować, objąć rozumem, do czegoś przyporządkować, a jednak poeta z niej nie rezygnuje. Fragment ten potraktować można jako zapowiedź sposobu jawienia się tej kultury, wywołującej raptowne, niezdiagnozowane doznania.

Podobnie silne, znów za pierwszym razem niebezpośrednie, dopiero potem potwierdzone wrażeniem tego miejsca, były kontakty Paula Kleego

z tajemniczym Wschodem. Zdaje się, że odległe zakątki świata i kultury wpływały na niego od samego początku. Werner Haftmann w szkicu biograficznym zanotował:

Bezgraniczna fantazja Klee, która obejmowała również świat Orientu, była pielęgnowana u niego w bardzo młodym wieku. Od najmłodszych lat słyszał barwne orientalne baśnie opowiadane mu przez babcię ze strony matki, a ponieważ sama ilustrowała wiele z nich, szybko obudziła w nim skłonność do rysowania i malowania. Takie były początki jego pierwszych fantastycznych rysunków ilustracyjnych, ściśle związanych z bajkowym światem, o którym słyszał jako dziecko. Niczego nie narysował z natury. [...] Wszystko to miało ogromne znaczenie dla Kleeego, który często o tym wspominał w późniejszych latach. Zauważył, że kiedy jego babcia zmarła, zanim skończył sześć lat, „został osieroconym artystą” (Haftmann, 1954, s. 21).

Kiedy w 1914 r. wyjechał do Tunezji, miał nadal przed oczami wizję obudzoną baśniami. Tęsknota za dziecięcymi wspomnieniami zawiodła go później także do Egiptu, dokąd wyjechał na przełomie 1928 i 1929 r. Szukał nieznanego, lecz drogiej mu rzeczywistości z podań babki. Nic dziwnego, że jego notatki pełne są słów z innego porządku. Pisał o doświadczeniach magicznych, cudownych i trwałych.

Wkrótce ponownie ogarnia nas nowy blask tego kraju. Ahouda, bajeczne miasto, miga obok nas obraz, który być może pozostanie na całe życie. O drugiej nad ranem, Kairouan. Małe francuskie przedmieście z dwoma hotelami. Pragnienie herbaty zostało hojnie ugaszone, abyśmy mogli z godnością odkrywać cud Kairouan. Po pierwsze, niesamowity zgiełk. [...] Cóż za aromat, jakże przenikliwy, jakże oszałamiający, a jednocześnie wyjaśniający. Podnoszący na duchu i odurzający. Słodko pachnące płonące lasy. Dom? (Klee, 1962, s. 139).

Malarz wspominał o barwach, a raczej o dominującym je świetle, nawet w nocy. Podobnie jak Rilke odnotował też obecność zapachu, zapewne uspokajającego, gdyż przynoszącego zrozumienie. Po latach, już w 1932 r. Klee pisał o swoim studio w Dusseldorfie, że miało wspaniały zapach, a zawdzięczało go aromatowi jabłek i kawy, jakby pochodziła z *Arabskich nocy* (Grohmann, 1940, s. 81). W opisie miasta skupił się także na zgiełku, który jako muzyk usłyszał w rozbiściu na poszczególne dźwięki. Takie są też jego obrazy z tego okresu, ale i późniejsze, gdyż fragment odkrytego „domu”, warsztatu artysty, pozostał z nim na długo.

Wonność rejonu odkrywał także Hofmannsthal. Podczas spaceru po marokańskim mieście Fez dotknął pierwotności za sprawą aromatu powietrza, przesyconego językiem poetyckim *Księgi tysiąca i jednej nocy*, ale też pełnego prastarej świętości świata. Właśnie tam stanął twarzą w twarz z tajemnicą, owionął go zapach archaiczny, wywołujący prawspomnienia (Köhler, 1972, s. 158).

W niedatowanym opowiadaniu *Der goldene Apfel*, opublikowanym dopiero po śmierci autora w 1930 r., którego akcja dzieje się w orientalnej scenerii, poeta wprowadził motyw złotego jabłka o cudownym zapachu. To jego woń, a nie wygląd czy kolor, wprowadzający w nastrój baśni, miała „moc nad innymi rzeczami”. Bohaterka podania wierzyła w czarodziejską moc owocu zamkniętą w jego zapachu, w magię zawartą w aromacie jabłka (Köhler, 1972, s. 117). Nie tylko rośliny były w Oriencie obdarzone nadprzyrodzonymi właściwościami, równie tajemnicza i zaskakująca okazała się tamtejsza fauna.

Zwierzęta

Podczas osobistej wizyty w świętym mieście Kairouan w 1910–1911 r. Rilkego pogryzł pies. Był to incydent, który poeta opisał w liście do Lou Andreas-Salomé, twierdząc, że zwierzę w ten sposób dało mu do zrozumienia, że mylił się „całkowicie i ze wszystkim” (Andreas-Salomé, 1928, s. 68–69). Orient przyniósł mu bez wątpienia doznania zmysłowe, ból, ocucenie, wonne objawienie. W jednym z listów do Magdy von Hattingberg (Rilke 1954, s. 94) z 1914 r. wrócił do kwestii epifanii, którą osiągnąć można przez poznanie inne niż wyuczone. Z odrętwienia miał wyrwać go właśnie pies, którego nagle, w biegu, dogłębnie zobaczył i na chwilę zatrzymał się w jego istocie. Nie przejrzał go na wylot i szybko opuścił jego cielesność po drugiej stronie, nie zawyrokował o nim, lecz trwał w pełni poznania, utkwiał w nim. Podobnie jak w przygodzie sprzed kilku lat doświadczył swego niedostatku poznawczego, ale też nieistotności jego własnej woli, tak i tym razem nie miał wpływu na charakter zaskakującego przeżycia, musiał zdać się na siłę wyższą i jej kaprys dopuszczenia go do tajemnicy bytu bądź nie. Wybór zwierzęcia na przewodnika powodowany mógł być wolą spotęgowania perspektywy zewnętrznej, ale też chęcią bardzo pierwotnego, cielesnego i instynktownego odczucia pełni. Skorzystanie z pomocy psa, nie zaś egzotycznego zwierzęcia zobaczonego w jednym z nowo zakładanych wówczas ogrodów zoologicznych, wydaje się wypływać z innej potrzeby niż z chęci podążenia za aktualną modą. Należy też pamiętać, że pies upomniął już Rilkego na pustyni, przestrzegł go przed myśleniem schematycznym. Poza jego bogatą symboliką, którą poeta posługiwał się w innych utworach, udomowiony zazwyczaj czworonóg przypomina o europejskim wyposażeniu skojarzeniowym literata i konieczności rozbudzenia gotowości porzucenia bezpiecznego wzorca orientowania się w świecie zachodnim, co nie udaje się łatwo, mimo prób rozmontowania przyswojonego modelu postrzegania.

Podobne próby przygotowania się do niespodziewanych uniesień podjął Klee. Początkowo malujący jedynie koty i ryby stopniowo rozszerzał swój asortyment o „konie, mały, wielbłądy, osły, węże, byki, ptaki i wiele fantastycznych zwierząt, które zaludniły jego wyobraźnię” (Klee, 1962, s. 104). Często

umieszczał na swych egzotycznych obrazach wielbłądy, niespiesznie przemierzające pustynię pola obrazowego, w niewyczuwalnym rytmie. Zwierzęta wytrzymałe, z zapasem wody, podobnie jak on w swej sztuce, spokojnie dążyły do celu, nieraz oślepione słońcem czy zwiedzione fatamorganą. Klee nierzadko wymalowywał obok nich osły, juczne, odporne i uparte istoty z pogranicza kultur Wschodu i Zachodu, wspólne, swojskie i egzotyczne zarazem. Artysta potrzebował zwierząt, by ten wymaginowany świat urzeczywistnić, by dzięki nim sztuka stała się mniej ulotna, namacalna, mięsista, ale też by za sprawą ich obecności odwołać się do innego porządku, nieoczywistego, ustanowionego w czasach niedostępnych człowiekowi, potężniejszych niż on sam, oddanych żywiołom i pierwotnej dzikości. Wpływ zwierząt na współtworzenie tej kultury, niezależnie od funkcji, jakie przyszło im w niej pełnić, okazał się na tyle ważny, że istoty te doczekały się szczegółowego omówienia w książce Burcharda Brentjesa *Wildtier und Haustier im Alten Orient* z 1962 r. Wydawać by się mogło, że zostały w niej sprowadzone do roli zwykłych przedstawicieli fauny udomowionej bądź dzikiej, pogrupowane i sklasyfikowane, jednak już tytuł umiejscawiający je w starym Oriencie wskazywałby na aspekt ich wiecznej obecności, tak kojącej artystów. Wydaje się, że zwierzęta, połączone w aparatach pojęciowych człowieka Zachodu z biblijnym opisem stworzenia świata, zachowały w sobie mądrość z chwili powstania wszystkich istot i stoją na straży niewidzialnego porządku tamtego czasu.

Właśnie do tego beczasowego ładu strzeżonego przez zwierzęta nawiązuje Hofmannsthal w opowiadaniu *Das Märchen der 672. Nacht* z 1894 r. Jego bohater, młody syn kupca, nieco znużony istnieniem, włóczył się ulicami swego miasta, oglądając towary na straganach. Jego wzrok padł na dywany i wytkane w nich historie:

Stopniowo zaczął dostrzegać, jak wszystkie kształty i kolory świata żyją w jego rytmie. Rozpoznał w przenikających się ornamentach zaczarowany obraz splecionych cudów świata. Odnalazł formy zwierząt i kwiatów oraz miejsca łączenia się kwiatów w zwierzęta; delfiny, lwy i tulipany, perły i akant. [...] Odnalazł kolory kwiatów i liści, kolory skór dzikich zwierząt i twarzy ludzi, kolor kamieni szlachetnych, kolor wzburzonego i spokojnie lśniącego morza; tak, odnalazł księżyc i gwiazdy, mistyczną sferę, mistyczne pierścienie i przyczepione do nich skrzydła serafinów. Przez długi czas był pijany tym wielkim, głębokim pięknem, które należało do niego, a wszystkie jego dni poruszały się pięknie i mniej pusto w takich trybach, które nie były już czymś martwym i niskim, ale wielkim dziełstwem, boskim dziełem wszystkich pokoleń (Hofmannsthal, 1905, s. 10).

Choć bohaterowi opowiadania niejednokrotnie towarzyszyło poczucie beznadziei, to właśnie zwierzęta, nawet pochodzące wyłącznie ze świata sztuki, swą obecnością w wiciach ożywionych, występujące w pewnym porządku i współistniejące z innymi bytami, stabilizowały jego nastrój i pobudzały świadomość

przynależności do jakiegoś jednego, wyższego wymiaru, praorganizmu. Poeta rozwinął tę myśl w tekście *Tausenduneine Nacht* z 1906 r., stanowiącym wstęp sześciotomowego wydania baśni orientalnych (Littmann, 1953). Wskazał w nim na konieczność powracania do życiodajnej lektury *Baśni arabskich* w różnych momentach życia, gdyż potrzeba zdefiniowania najważniejszych prawd aktualizuje się wraz z rozwojem osobowym, a książki nie da się należycie przeżyć i zrozumieć, czytając ją raz w życiu. Zachęcał zatem do sięgnięcia po nią w wieku dziecięcym, młodzieńczym, w końcu męskim, by zamknięte, wyizolowane miasto z pierwszych kart powieści móc na nowo oswoić i spenetrować, zaglądając do nieznanych jeszcze miejsc swojej jaźni. Także w tym przypadku z pomocą przyszły mu zwierzęta i ptaki, z ich prawdziwą mądrością sięgającą pradziejów, współtworzące potężną naturę, pisał bowiem:

Żadne upiększenie nie jest zamierzone, żadna aluzja do wyższych rzeczy, żadna przypowieść; przynajmniej żadna inna przypowieść niż ta, która powinna służyć do jeszcze bardziej zmysłowego malowania zmysłowości, życia jeszcze bardziej żywego: [...] oddychamy powietrzem starożytnego, świętego świata, nad którym unoszą się anioły i demony i w którym zwierzęta lasu i pustyni są tak godne czci jak wielcy ojcowie i królowie. W ten sposób pospolitość, zwykły szczeł, nawet przekleństwo, często stają się jak okno, przez które wydaje nam się, że możemy zajrzeć do tajemniczo oświetlonego świata przodków, a nawet do jeszcze wyższych tajemnic (Hofmannsthal, 1987, s. 140).

Tym razem w poznaniu prawdy pomóc miały zwierzęta leśne i pustynne, Zachodu i Wschodu, praojcowie wszelkiej dzikiej natury i cywilizacji, sił współistniejących i konkurujących ze sobą, kształtujących wielką pełnię.

Więcej niż całość

Hofmannsthal we wstępie do *Księgi tysiąca i jednej nocy* starał się wskazać, jak bardzo opowiadania te, niejednorodnie pod względem fabuły, nieraz przypominające w tonie przypowieści, mienia się formami, są barwne zarówno pod względem soczystych treści, jak i kreatywnego rozciągania ram literackich gatunków. W tej wielkiej różnorodności dostrzegał jednak przede wszystkim wielowymiarową, trudną do pojęcia całość, która zmieniała znaczenie pojedynczych epizodów. Podłość, małość, lubieżność, pasja, przywary ludzkie, słabości i małości widziane zbiorczo, w różnych konstelacjach, jak w kalejdoskopie, stają się w tej narracji cudowną całością, przesyconą „wzniosłą zmysłowością”, która je spaja i legitymizuje (Hofmannsthal, 1987, s. 137). Wykracza ona daleko poza normy moralne wymierzone w incydent, buduje ponad codziennością i drobiazgowością. Poeta zwrócił ponadto uwagę na wartość dzieła kolektywnego, którego

autorzy, opowiadając swoje historie, snują jedną, wspólną baśń, dzięki czemu utwór staje się monolitem:

to tak, jakby był całością z jednej duszy, to naprawdę jest świat. I cóż to za świat! Czasami Homer może wydawać się bezbarwny i naiwny. Tutaj jest kolor i głębia, bujna wyobraźnia i cyniczna światowa mądrość; tutaj są nieskończone wydarzenia, sny, światłe mowy, wahania, nieprzyzwoitości, tajemnice; tutaj przeplatają się najśmielsza duchowość i najdoskonalsza cielesność. [...] wszystko, co jest w nas, jest tu ożywione i wezwane do radości. Jest ona pełnią i płynie „z jednej duszy” (Hofmannsthal, 1987, s. 137).

Doświadczenie pełni, opisane w kolorach i uczuciach przez Hofmannsthala, spotkało także Klee. Po przybyciu do Kairouan, jeszcze przed nastaniem poranka, malarz zanotował urywkami zdań: „Nic indywidualnego, tylko całość. I to jaka całość! Wyciąg z Arabskich Nocy, zawartość 99 procent rzeczywistości” (Klee, 1962, s. 139). Najciekawsze, że Klee doznawał pełni, całościowego obrazu, który trudno rozbić na poszczególne doznania, a mimo to pisał o brakującym jednym procencie. Zdawać by się mogło, że właśnie zagubienie tego ułamka rzeczywistości pozwalało mu spojrzeć na ten świat jak na coś prawdziwego, mimo ogromnego nasycenia cudem. Wszystko wydawało mu się inne, a przecież na opisanie tego, co zobaczył, musiał użyć znanych mu słów, nawet jeśli nie pokrywały się znaczeniowo ze znanymi wcześniej zjawiskami. Artysta miał poczucie subtelności kolorów, mniej boleśnie jaskrawych niż w domu (Klee, 1962, s. 130). Jeszcze bardziej krnąbrna okazała się też natura, zupełnie obca w nowym przebraniu, jeszcze trudniejsza do oswojenia. Malarz spoglądał na niedostatek swojego warsztatu spokojnie, tak jakby godził się niezachwiany w swej decyzji, by definiował go brak.

Znam zakres mojej niezdolności do dotarcia do natury. To wewnętrzna rzecz na nadchodzące lata. Nie jestem tym przygnębiony. Nie wolno się spieszyć, jeśli chce się osiągnąć tak wiele. Wieczór jest głęboko we mnie, na zawsze. [...] Ten obraz będzie moim ukochanym, moim drugim ja. Przewodnikiem do odnalezienia siebie. Ale to ja jestem wschodem księżyca na południu. [...] Teraz odpuszczam sobie pracę. [...] Kolor mnie trzyma. Nie muszę po niego sięgać. To trzyma mnie na zawsze – wiem o tym. Takie jest znaczenie tej szczęśliwej godziny: kolor i ja to jedno. Jestem malarzem (Klee, 1962, s. 131–132).

O malarskiej metamorfozie artysty, która dokonała się dzięki zetknięciu z krajobrazem Orientu, poświadczyć może najlepiej analiza twórczości mistrza autorstwa Wilhelma Hausensteina o znamienym tytule: *Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. Klee został nazwany tu po prostu malarzem, tym stał się dzięki Kairuan, bez względu na wszystko, w pełni.

Niemoc malowania z natury spletała się u niego z koniecznością zwolnienia miejsca poznawczego na zupełnie nowe doznania.

Sporadycznie wyrażana przez Klee myśl, że ma w sobie coś z Orientu, nie wynikała wyłącznie z podziwu dla efektów lub technik sztuki azjatyckiej i islamskiej, ale z nieuchronnej uległości artysty wobec filozofii wyrosłych z komplementarnych przeciwieństw, budzących w nim potrzebę, by jego prace odzwierciedlały naturę „w jej uzupełniającej się jedności” (Klee, 1962, s. 100).

O ile Tunis przyniósł mu oczarowanie księżycem, o tyle podjęta 15 lat później podróż do Egiptu pozwoliła mu się zachwycić słońcem (Grohmann 1940, s. 77). Jego myślenie i widzenie opanowało światło, zarówno dzienne, jak i nocne, nasycił się nim do granic, osiągnął pełnię jasności.

Rilke doznał uczucia pełni poznania także za sprawą Orientu, choć rozeznanie spłynęło na niego za pośrednictwem jego monachijskiego sąsiada, którym w 1915 r. został nie kto inny, jak sam Klee. Dzięki temu zbiegowi okoliczności poeta miał okazję przetrzymywać teki prac mistrza. Szkice z Kairouan z 1914 r., które były pośród nich, obudziły w pisarzu wspomnienia z jego własnej podróży do Afryki w 1910 r. Reminiscencje kluczowych doznań, spowodowane orientalnymi pracami artysty, miały sprawić, że poeta otworzył się na sztukę jemu współczesną jak nigdy dotąd (Meyer, 1963, s. 315–316). Połączył przeszłość z przyszłością dzięki przywołaniu wartości pozaczasowych, odkrył w sobie gotowość na doświadczenie nowych zjawisk artystycznych, pozbawionych zaplecza historycznego.

Skoro kultura Orientu pozwalała artystom na pogłębienie refleksji i rozwój na różnych płaszczyznach życia i twórczości, zasadne wydawałoby się pytanie, co można byłoby ofiarować jej w zamian. Odpowiedź na to pytanie może zdziwić.

Bezradność dydaktyczna wobec Orientu

W 1883 r. ukazała się książka autorstwa Richarda Temple’a, której tytuł pokrywał się z tytułem jednej z prac Paula Kleego i brzmiał *Oriental Experience*. Pisana przez Brytyjczyka, miała być podsumowaniem osiągnięć kolonialnych, ale zawierała też przemyślenia dotyczące zetknięcia się dwóch kultur, wschodniej i zachodniej. Autor zdawał się jednak chwilami bezradny wobec fenomenu Orientu:

Azjaci posiadają rodzimą sztukę, która, choć nie jest naukowo ukierunkowana, jest jednak, w geniuszu, percepcji i uczuciach, specyficznie ich własna. Ta wyjątkowa zasługa wynika z dziedziczenia sztuki wschodniej i przekazywania jej

tajników z ojca na syna przez wiele pokoleń artystów. Gdybyśmy mieli uczyć tubylców wyłącznie naszej sztuki, mogliby być w niebezpieczeństwie utraty swojej własnej, która, jak dotąd, jest lepsza niż wszystko, co możemy im przekazać, i którą rzeczywiście należy zaliczyć do wspaniałych osiągnięć rasy ludzkiej. Wciąż jednak możemy nauczyć ich jednej rzeczy, której przez wszystkie poprzednie wieki nigdy się nie nauczyli, a mianowicie prawidłowego rysowania obiektów, zarówno postaci, krajobrazów, jak i architektury. Taki sposób rysowania pomógłby korygować niektóre ich błędne założenia, a także intensyfikować ich zdolności obserwacji i analitycznego rozumienia tych wspaniałości natury, które tak bardzo kochają (Temple, 1883, s. 485).

Wydaje się, że diagnoza zalet i wad sztuki orientalnej jest nietrafiona, a artyści jechali na Wschód, by pozyskać właśnie te umiejętności, jakie Temple chciałby skorygować. Jak na ironię Klee, niepewny powagi swych rysunków, terminował najpierw prywatnie u Heinricha Knirra, by dopiero potem uczyć się na Akademii u Franza von Stucka, o czym donosił w swoich dziennikach, skarżąc się, że jego postaci się chwieją (Klee, 1962, s. 25–26). Do Tunisu pojechał wszakże po kolor. Po co byłaby mu linia, która drży w rozgrzanym powietrzu. Lynton wspominał, że Kleego ujął rytmiczny układ sześciennych, białych domów w pierwszym napotkanym arabskim mieście (Lynton, 1964, s. 19). Bajkowe jakości krajobrazu pozwalały na więcej. Artysta dostrzegał, że pierwsze jego próby porażenia siebie z tematem wschodnim były zbyt europejskie, dlatego rezygnował ze wszystkiego, co powstrzymywałoby go od pokazania obiektywnego charakteru rzeczy. Tylko kolor nadawał się do podjęcia prób spotkania z Orientem, ale nawet on nie wystarczał malarzowi do uporania się z tym, co działo się w jego wnętrzu. Grohmann, analizując przemianę stylu artysty pod wpływem podróży na Wschód, wymienił takie osiągnięcia, które Temple najpewniej by odrzucił:

W tunezyjskich akwarelach po raz pierwszy kolor kształtuje obiekt i przestrzeń bez pomocy linii i, podobnie jak u Cézanne'a, ziemia nie pojawia się między kolorowymi obszarami. Modulacja kontrastujących kolorów jest doprowadzona do skrajności, dając początek rytmicznemu ruchowi we wszystkich kierunkach płaszczyzny, a także wibracjom przestrzeni i czasu, asymilacji snu i rzeczywistości. Prostokąty i kwadraty o zakrzywionych bokach tworzą tkaninę przypominającą dywan, która antycypuje obrazy architektoniczne i magiczne kwadraty z lat dwudziestych (Grohmann, 1940, s. 144).

Malarz miał też, zdaniem Zahna, coraz bardziej odchodzić od porządkującej linii, zatracając się w kolorze. Sprawdzał rozwiązania, które przepracował w podróży, skupiał się na tym, co najważniejsze, jednak „już nie na esencji wrażenia, ale na doświadczeniu, które jest całkowicie pochłonięte przez kolor”. Krajobrazy i miasta Orientu jawiły mu się jako zdematerializowane przez południowe słońce i jaśniejące w kolorowej poświacie (Zahn, 1920, s. 13).

Choć Rilke i Hofmannsthal nie korzystali w sposób bezpośredni z koloru i linii, czerpali ze spuścizny kulturowej odwiedzanych miejsc, intensyfikując zdolności poznawcze, głównie jednak starając się wyzbyć przyrodzonych ograniczeń. Jak twierdziła Lisa Gates, „Pod wieloma względami podróż Rilkego do Afryki Północnej była zupełnie nieistotna dla jego wizji Orientu [...] wiersze Rilkego o egzotyce powstają z bogatej, zachodniej wyobraźni” (Gates, 1996, s. 68). Hofmannsthal natomiast, świadomy pozycji swej ojczyzny, Austrii, pełniącej funkcję mostu pośredniczącego między dwiema cywilizacjami (Köhler, 1972, s. 41), musiał przezwyciężyć lokalne zobowiązania, by nieskrępowanie otworzyć się na działanie Orientu.

Podsumowanie

Paul Klee, Rainer Maria Rilke i Hugo von Hofmannsthal odbyli intelektualną i realną podróż w głąb świata w *Księżki tysiąca i jednej nocy*. Każdy z nich na swój sposób odkrył swoje braki warsztatowe i poznawcze, osiągnął granice percepcji, zrozumiał, jak ogromną pojemność ma słowo całość, i nauczył się akceptować swoje ograniczenia, przepracowując je twórczo. Za przewodników po tej alternatywnej rzeczywistości posłużyły zwierzęta, towarzyszące im w drodze od skostniałych norm i utartych schematów do zmysłowego, pierwotnego świata, zawstydzającego swoją czystością i autentycznością. Dzięki tej podróży, pełnej niewytłumaczalnych zjawisk, odkryli fundamentalne prawdy o istnieniu i uzyskali dostęp do rzeczywistości, która zaskoczyła ich przepychem nieznanego dotąd barwności i intensywnością przeżyć. Wiele z ich dzieł wskazywałoby na to, że uczyli się korzystać z nowego rezerwuaru form oraz egzotyki doświadczonych zapachów, zjawisk, odczuć i formatów, doskonaląc się w przekraczaniu granic własnych niemożności.

BIBLIOGRAFIA

- Andreas-Salomé, L. (1928). *Rainer Maria Rilke*. Leipzig: Insel.
- Brentjes, B. (1962). *Wildtier und Haustier im Alten Orient*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Freedman, R. (2002). *Rainer Maria Rilke: Der Meister 1906–1926*. Leipzig: Insel.
- Gates, L. (1996). Rilke and Orientalism: Another Kind of Zoo Story. *New German Critique*, nr 68, 61–77.
- Goethe, J.W. (1819). *West-östlicher Divan*. Stuttgart: Cotta.
- Goethe, J.W. (2023). *Dywan Zachodu i Wschodu*, tłum. W. Kunicki i J. Redlich. Warszawa: Evviva L'arte.
- Grohmann, W. (1940). *Paul Klee*. New York: Harry N. Abrams Inc.

- Haftmann, W. (1954). *The mind and work of Paul Klee*. New York: Praeger.
- Hausenstein, W. (1921). *Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. München: K. Wolff.
- Hofmannsthal, H. (1905). *Das Märchen der 672. Nacht und andere Erzählungen*. Wien: Wiener Verlag.
- Hofmannsthal, H. (1930). Der goldene Apfel. *Die Neue Rundschau*, nr 41 (1), 500–511.
- Hofmannsthal, H. (1987). *Blicke, Essays*. Leipzig: Reclam.
- Keppler, P.W. (1894). *Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient*. Freiburg: Herder.
- Klee, F. (red.) (1962). *Paul Klee*. New York: George Braziller.
- Köhler, W. (1972). *Hugo von Hofmannsthal und "Tausendundeine Nacht."* Untersuchungen zur Rezeption des Orients im epischen und essayistischen Werk. Mit einem einleitenden Überblick über den Einfluss von "Tausendundeine Nacht" auf die deutsche Literatur. Bern: Herbert Lang; Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Lanchner, C. (red.) (1987). *Paul Klee*. New York: Museum of Modern Art.
- Littmann, E. (tłum.) (1953). *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Vollständige deutsche Ausgabe in 6 Bänden, wstęp H. v Hofmannsthal. Wiesbaden: Insel Verlag.
- Lynton, N. (1964). *Klee*. London: Spring Books.
- Łoch, E. (2011). *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*. Warszawa: Wydawnictwo UMCS.
- Meyer, H. (1963). *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Rilke, R.M. (1954). *Briefwechsel mit Benvenuta*. Eßlingen: Bechtle Verlag.
- Rilke, R.M. (1963). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt/Main: Insel.
- Rilke, R.M. (2015). *Listy Rainera Marii Rilkego do Klary Rilke-Westhoff*, tłum. T. Ososiński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Random House.
- Temple, R. (1883). *Oriental Experience. A Selection of Essays and Addresses delivered on Various Occasions*. London: John Murray.
- Zahn, L. (1920). *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*. Potsdam: G. Kiepenheuer.

Dorota Kownacka-Rogulska – historyk sztuki, lingwista, adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka książki *Rainera Marii Rilkego teksty o sztuce*. Interesuje się wybitnymi literatami, którzy intuicyjnie dążą do wypracowania zindywidualizowanego języka mówienia o sztuce, pozbawionego metodologicznych ograniczeń, lecz osadzonego w konieczności twórczej.