گوستاو کلیمت
جلوه‌گاه هنر کمپ

علی‌اصغر قره‌باغی

گوستاو کلیمت محدودهٔ ۱۹۰۵

هنر گوستاو کلیمت مرحلهٔ گذر و پل رابط میان سمبولیزم قرن نوزدهم و نقاشی اکسپرسیونیستی اوایل قرن بیستم اروپاست. کلیمت از نقاشان سرشناس روزگار خود بود، اما امروز بی‌تردید می‌توان گفت که به‌سبب گرایش‌ها و نگرش‌های پست‌مدرنیستی از شهرتی افزوده برخوردار است. شهرت امروزین کلیمت یکی به‌علت ضدیت پست‌مدرنیسم با مدرنیسمی است که سال‌ها با دکوراتیو خواندن آثار کلیمت و امثال او، آن‌ها را نادیده می‌گرفت و دیگری در ربط و پیوند با گرایشی است که نسبت به هنر کمپ نشان داده می‌شود. نقاشی گوستاو کلیمت یکی از نمونه‌های بارز هنر کمپ به‌شمار می‌آید و پوسترهای نقاشی‌هایش بیش از پوسترهای نقاشان دیگر مشتری دارد؛ روزگاری این رکورد در انحصار نقاشی‌های ون‌گوگ بود، اما امروز «بوسه»ء کلیمت رکورددارِ بازار است. کلیمت افزون بر نقاشی، طراحی هم می‌کرد و امروز بیش از ۳۰۰۰ طرح از او برجا مانده است. برخی از این طرح‌ها در ربط و پیوند با نقاشی اوست اما بسیاری دیگر طرح‌های مستقل و قایم به‌ذاتی هستند که در شهرت امروزین او سهمی به‌سزا دارند.

تا همین چندی پیش، تاریخ هنر و طبقه‌بندی‌های آن، گوستاو کلیمت را در پیوند با «هنر نو» L' Art Nouveau (آرنوو) می‌شناخت، اما این حکمی نبود که اطلاق و اعتباری ماندگار داشته‌باشد. آرنوو نام و عنوانی بود که در کشورهای اروپایی بر سبک معماری و نقاشی پایان قرن نوزدهم داده بودند و از دههٔ ۱۸۹۰ سر زبان‌ها افتاده بود. معماران با تأثیرپذیری از معماری شرقی و چاپ‌های ژاپنی یاد گرفتند که زیاد در قید و بند تقارن نباشند و بیشتر از خط‌های منحنی استفاده کنند. نقاشان هم در به در به‌دنبال نوآوری و فرم‌های تازه بودند و درون هر امکانی را برای کشف فرم تازه می‌کاویدند. گوگن گمشدهٔ خود را در میان اقوام بدوی می‌جست و به‌امید یافتن آن تا تاهیتی هم رفت. بسیاری از هنرمندان دیگر هم، برخی با کنجکاوی و برخی بدون اعتنا و اعنان کافی، درون هر بت‌واره و مجسمه و نقاب‌های آدم‌خواران قبایل وحشی را کاویدند. اوبری بردزلی، با تصویرگری‌های پیچیده و سیاه و سفید خود و طرح‌های که با بهره‌جویی از چاپ‌های ژاپنی می‌کشید، در سراسر اروپا اسم درکرده بود و تولوز لوترک نشان داده بود که گسستن از سنت‌های نقاشی اروپایی و شیوه‌های کهنه و آکادمیک می‌تواند راه‌گشا باشد. آرنوو در ضدیت با هنر آکادمیکی بود که در سدهٔ نوزدهم بر هنر سیطره داشت و در هر بخش از اروپا به‌یک نام مشهور بود. در انگلستان به‌عنوان «هنر نو» شناخته می‌شد، در ایتالیا stile liberty بود، در اسپانیا به‌آن modernista می‌گفتند و در آلمان و اطریش «یوگنت‌استیل» (سبک جوان) نامیده می‌شد. ویژگی‌بارز آرنوو بهره‌جویی بی‌حد و حصار از نیروی تصورات و فرم‌های ارگانیک و تأکید افراط‌آمیز بر خط‌های مواج و همتافتگی عناصر تزیینی و ساختاری تصویر بود. آرنوو از منابع گوناگون تغذیه می‌کرد؛ از جنبش‌های هنری و صنعتی انگلستان و سمبولیزم فرانسه و روکوکوی قرن هجدهم گرفته تا هنر مصریان باستان و چاپ‌های شرق دور بهره می‌گرفت و همواره با نوعی چاشنی اروتیزم همراه بود. یکی از مضمون‌هایی که بیش از هرچیز به‌آن پرداخته می‌شد، پیوند میان زن و طبیعت بود؛ در باور آن روز، جنس مؤنث با طبیعت پیوند داشت و جنس مذکر با آفرینش و فرهنگ. این پندار که ریشه در سده‌های پیش داشت، رفته‌رفته مفهوم Femme Fatale را هستی داده بود و زن را کشنده و نابودکنندهٔ معصومیت مرد قلمداد می‌کرد. این پندار که در پایان قرن نوزدهم هم هنوز نیم‌نفسی داشت و بر آثار برخی از هنرمندان سایه می‌انداخت، رو در روی نوعی باور و مفهوم ویکتوریایی قرار می‌گرفت که زن را قدیسه‌یی خانه‌دار می‌شناخت و او را فرشتهٔ معصومی می‌دانست که خانه و کاشانه‌یی ساده را به‌جایگاهی معنوی برای همسر و فرزندان خود مبدل می‌کند. زن ویکتوریایی زنی بود بدون جنسیت و خواسته‌های زنانه؛ الگوی ثابت آن یا قدیسه چه‌چلیا بود و یا قدیسه الیزابت و یا افلیا. تازه از دههٔ ۱۸۷۰ بود که در آثار نقاشان و نویسندگان به‌طور جسته و گریخته به جنسیت زن هم اشاره شد، اما این اشارات سیری پرشتاب داشت و ظرف یک دهه کفهٔ ترازوی زنِ فریبکار و کشنده بر کفهٔ زن

بی‌جنسیت و خنثی سنگینی کرد. در آثار نقاشان و نویسندگان، زن خانه‌دار ویکتوریایی از خانه و کاشانهٔ خود به جنگل‌ها و کنار جویبارها و خوابگاه‌های گوناگون برده شد؛ هر مرد، از آنتونی قدیس گرفته تا هر ملاح و جاشوی ساده‌دل، فریب او را خورد و به‌تباهی کشانده شد. نقاشی بدن عریان زن یکی از رایج‌ترین مضمون‌های نقاشی روز بود و آکادمیک و آوانگارد نمی‌شناخت.

واقعیت آن است که کلیمت تزیین‌کاری موفق بود و با بهره‌جویی از آمیزه‌یی از طرح‌های خطی زیبا و نقاشی پیش‌رافایلی و آثار اوبری بردزلی و موزاییک‌های بیزانسی، سبک فردی خود را شکل داد. در آغاز قرن بیستم یافتن توازی‌ها و همترازی‌های نمادین با واقعیت یکی از جاذبه‌های هنرهای تجسمی شمرده می‌شد، اما کلیمت پای خود را از گلیم این توازی‌ها فراتر گذاشت و هنری پدید آورد که امروز در طبقه‌بندی هنر کمپ می‌گنجد. مثلاً اگر قرار بود که زنان پردهٔ نقاشی با آب و ماهی ارتباط داشته باشند، به‌جای نگاه‌کردن به ماهی، خودشان به‌موجودی شبیه ماهی مبدل می‌شدند و کلیمت با نگرشی آمیخته به‌نمادپردازی افراط‌گرانه آن‌ها را تصویر می‌کرد. کمپ شکل تازه‌یی از زیبایی‌شناسی است. بیش از آن که با زیبایی سروکار داشته باشد، به درجات تصنع و استیلیزاسیون توجه دارد. بر سبک تأکید می‌ورزد، شکلی از نگرش به‌جهان از طریق سبک به‌عنوان یک پدیدهٔ زیبایی‌شناختی است؛ اما سبکی که ثمرهٔ غلو و گزافه‌گویی است. کمپ نوعی عشق‌ورزیِ افراط‌آمیز به هنر تزیینی است. همه چیز را در هاله‌یی از علامت سؤال می‌بیند. هیچ‌بخشی از آن، چیزی که به‌نظر می‌آید نیست اما دقیقاً همان چیزی است که دیده می‌شود. زن، زن نیست اما با هر تعبیر موجه یا ناموجه، جلوه و جمال کاملی از زن را ارائه می‌کند. لباس و جواهرات، جامه و جواهرات نیست، اما مبالغه‌آمیزترین شکلِ تن‌پوش و جواهرات است. کلیمت آبشاری از سکه‌های طلا و جواهرات بر سر زنان نقاشی‌های خود فرو می‌ریخت اما هرگز آن‌ها را چنان تصویر نمی‌کرد که حتی به‌شکلی نمادین، اشتیاق دیرینهٔ زن به طلا و جواهرات را به‌ذهن متبادر کند. در هنر کمپ هر چیز بر احتجاجی سست و بی‌پایه مبتنی است، انگار هر چیز نقش چیزی دیگر را بازی می‌کند و در متافور زندگی به‌چشم یک تئاتر می‌نگرد. از اشارات و تلویحاتی استفاده می‌کند که سرشار از معانی و تعابیر کنایی است اما از هیچ تعبیر ناموجه و مردود هم بیمی به‌دل راه نمی‌دهد. کمپ حساسیتی دوگانه است. هر حالت آن سرشار از دوگانگی است و حتی منریسم را هم به‌تعبیری دوگانه می‌کشاند. کمپ هنری است که خود را به‌جدی‌ترین شکل ممکن می‌نمایاند، اما هرگز نمی‌خواهد که جدی گرفته شود؛ بیشتر می‌خواهد شکلِ جدی‌بودنی شکست‌خورده را داشته باشد.

گوستاو کلیمت در ۱۴ ژوئیه ۱۸۶۲ در بومگارتن در نزدیکی وین به‌دنیا آمد و دوران کودکی و نوجوانی‌اش را در همان‌جا گذراند. دومین فرزندِ خانوادهٔ گراورسازی بود که هفت فرزند داشت. پدر کلیمت از خانواده‌یی روستایی به این حرفه روی آورده بود، افزون بر گراورسازی در حکاکی هم دستی توانمند داشت و بیشتر روی فلزات گران‌بها کنده‌کاری می‌کرد. مادر کلیمت زن افسرده‌حالی بود که در جوانی خیال خوانندگی اپرا را در سر می‌پروراند و از آن‌جا که نتوانسته بود به آرزوی خود برسد، به‌نوعی افسردگیِ دایم و بیماری روانی گرفتار شده بود. آن روزها شهر وین با دو میلیون جمعیت، چهارمین شهر بزرگ اروپا به‌شمار می‌رفت و رشد فرهنگی آن در سراسر اروپا همتایی نداشت. هنرمندان و روشنفکران وین در فضای میان واقعیت و توهم زندگی می‌کردند، میان سنت و مدرنیته سرگردان بودند و همشهریان بزرگانی همچون فروید و واگنر و شوئنبرگ و ماهلر محسوب می‌شدند.

کلیمت جوان با استعدادی بود و در ۱۸۷۴، با آن‌که بیش از دوازده‌سال نداشت، بورس تحصیل در هنرکدهٔ وابسته به موزهٔ هنر و صنایع را دریافت کرد. کلیمت همراه دو برادرش، ارنست و ژرژ در این هنرکده نام‌نویسی کرد. ارنست مانند کلیمت به نقاشی علاقه داشت و ژرژ شیفتهٔ مجسمه‌سازی بود. کلیمت همراه برادرش ارنست و یکی دیگر از هنرجویان که فرانتس ماچ نام داشت، گروه کوچکی تشکیل دادند و پیش‌از آن‌که آموزش آکادمیک خود را کامل کنند، به‌عنوان نقاشان تزیینی شروع به‌کار کردند. نخستین سفارش رسمی که با پا درمیانی استادشان به این سه‌جوان داده شد در سال ۱۸۸۰ و تزیین یکی از کاخ‌های وین بود. در ۱۸۸۶ با تکمیل شدن ساختمان تئاتر شهر، تزیین برخی از دیوارهای آن به‌عهدهٔ کلیمت و دستیارانش نهاده شد. این تئاتر در واقع مرکز زندگیِ فرهنگی و اجتماعی وین به‌شمار می‌رفت و دریافت چنین سفارشی حتی برای نقاشان حرفه‌یی و سرشناس آن روز هم مهم و رشک‌انگیز می‌نمود. کلیمت و همکارانش این سفارش را با موفقیت به‌سامان رساندند، اثرشان چنان‌که انتظار می‌رفت از سوی همگان ستایش شد و کلیمت در سال ۱۸۸۸ مدال صلیبِ طلاییِ شایستگی را از دست امپراتور فرانتس ژوزف دریافت کرد. پس از این موفقیت، تکمیل تزیین پلکان موزهٔ وین که هانس ماکارت آن را نیمه‌تمام رها کرده بود نیز به کلیمت و همکارانش واگذار شد. این سفارشات پی‌درپی سبب شد که کلیمت در یک دوران چهارساله سرشناس‌ترین نقاش دکوراتیو اطریش شناخته شود. در شیوهٔ نو و درعین حال کهن‌گرایی که پدید آورده بود از نقاشان دوران رنسانس، بتی چلی و مانتنیا گرفته تا ادوارد برن جونز و روزتی و گوستاو مورو و اوبری

گوستاو کلیمت: انتظار، ۱۹۰۸

کارگاه نقاشی گوستاو کلیمت

بردزلی تأثیر گرفته بود، ولی با گوارده و درونی کردن آن‌ها سبک و سیاقی را شکل داده بود که طرفداران و ستایشگران بی‌شمار داشت. کلیمت تزیین پلکان را هم با موفقیت انجام داد و این بار اولیای دانشگاه با اطمینان به درستیِ انتخاب خود، تزیین تالار بزرگ دانشگاه وین را به‌عهدهٔ گروه کلیمت گذاشتند.

ارنست، برادر گوستاو کلیمت در ۱۸۹۲ درگذشت و کلیمت به‌یاری فرانتس، دستیار دیگر خود طرحی برای تزیین تالار دانشگاه تهیه کرد که در ۱۸۹۴ از سوی وزارت فرهنگ تصویب شد. کلیمت سه پانل عریض و طویل را به نقاشی نمادهای فلسفه، پزشکی، و حقوق اختصاص داده بود اما اجرای این سفارش با دو مشکل اساسی روبه‌رو شد؛ از یک‌سو کارشکنی‌های انشعاب وین در اجرای آن وقفه می‌انداخت و از سوی دیگر مدیران محافظه‌کار دانشگاه، نقاشی‌های کلیمت را که خود پیشطرح‌های آن را تصویب کرده بودند در معرض شماتت‌های شدید قراردادند، آن‌ها با نوعی فرهنگ‌ستیزیِ به‌ظاهر مصلحت‌اندیشانه از کلیمت خواستند که طرح خود را تغییر دهد و به‌او گوشزد کردند که در صورت نافرمانی از ادامهٔ کار جلوگیری خواهند کرد.

کلیمت در سال ۱۹۰۰ با اطمینان از ارزشمندبودنِ کار و مضمونی که برگزیده بود، پانل «فلسفه» را که ناتمام هم بود در هفتمین نمایشگاه انشعاب به‌تماشا گذاشت. این اقدام گستاخانه، کلیمت را در معرض ایرادهای شدید قرار داد و گروهی از استادان دانشگاه را برآن داشت تا اثرش را مهمل و مردود بنامند و از او به بهانهٔ این که «اندیشه‌یی مبهم را به شکلی مبهم» به نمایش گذاشته شکایت کنند. این کار سبب شد که «طرفداران هنر کلیمت هم برضد دانشگاهیان سر به شورش بردارند و آن‌ها را سنت‌گرا و خشکه مقدس بنامند. سال بعد کلیمت پانل «پزشکی» را در همین نمایشگاه به‌تماشا گذاشت و زلزله‌یی در ارکان دانشگاه انداخت. این نقاشی هم دستخوش همان حملات سفسطه‌آمیزی شد که پیشتر بر فلسفه وارد کرده‌بودند. بیست‌ودو نفر از نمایندگان مجلس اطریش، وزارت فرهنگ را مورد حمله قرار دادند، اما وزارت فرهنگ با رعایت جانب اعتدال و انصاف به‌حمایت از کلیمت پرداخت. در بخشی از پاسخ وزارت فرهنگ به نمایندگان مجلس آمده است که: «دادن هرگونه رهنمود و یا اعمال سلیقه و تعیین روش و گرایش هنری، بیرون از توان و اختیارات فرهنگی است. باید توجه داشت که بنا بر اقتضا و ایجاب زمان، نمی‌توان به‌آسانی بر گرایش‌های هنری تأثیر گذاشت و آن را به راهی از پیش تعیین‌شده کشاند. تشویق تصنعی و یا سرکوب‌کردن آن هم میسر نیست و ناگزیر می‌باید گرایش‌ها را ثمرهٔ پیشرفت مداوم هنری دانست که ریشه در دگرگونی‌های زندگی مادی و معنوی امروز دارد.»

یکی از دلایل مخالفت‌های دانشگاهیان با نقاشی کلیمت آن بود که آن‌ها را بیش از حد اروتیک و برانگیزنده و در تعارض آشکار با عفت و اخلاق همگانی می‌دیدند. پانل «فلسفه» آمیزه‌یی از نگرش کلیمت نسبت به‌جهان و جست‌وجویی بی‌امان برای دست‌یافتن به راه و روشی فردی بود. در این نقاشی، زنان و مردان عریان، در جذبه و نشئه‌یی آشکار، معلق میان لاهوت و ناسوت، بی‌آن که اختیاری در تعیین سمت‌وسوی حرکت خود داشته باشند، تصویر شده‌اند. ناگفته پیداست که چشم‌اندازی از این گونه در تضاد با اندیشه و مفهومی است که آن روزها از دانش و علوم در میان اندیشمندان رواج داشت. پانل «پزشکی» هم در واقع نوعی بیان تصویری عدم اعتماد به تجربیات پزشکی در برابر قدرت سرنوشت بود. تماشای فیگورهای این نقاشی‌ها مردم را حیرت‌زده کرده بود، هزار جور ایراد بنی‌اسراییلی می‌گرفتند و آن‌ها را فضیحت‌آور و ناقض غرض می‌دانستند. حتی مقامات دانشگاه اتهاماتی بر او وارد کردند و آثارش را منحط و پرونوگرافیک نامیدند غافل از آن‌که حساب هنر از الفیه و شلفیه‌نگاری جداست. در این نقاشی، انسان در تمام مراحل زندگی، از لحظهٔ تولد تا دم مرگ، گرفتار درد و خلسه‌یی ناخواسته است. دانشگاهیان و مردمی که خود را متولی هنر می‌انگاشتند و اوامر و نواهی آن را در دست خود می‌دیدند، در سایه‌سار عادت می‌خواستند که در تابلوهایی از این‌گونه روایت پیروزی نور و روشنایی بر تاریکی تصویر شود، اما کلیمت پیروزیِ آشکارِ تاریکی بر روشنایی را پیش روی آن‌ها گذاشته بود؛ آن‌چه می‌دیدند یادآور اندیشه‌های شوپنهاور و نیچه در باب چیستانِ متافیزیکیِ وجود و هستی انسان و نمادها و تعبیراتِ مهجورِ آن حاکی از سرگشتگی‌های انسانِ مدرن بود.

با تمام این مخالفت‌ها و بلواها، کلیمت سر به قدرت متولیان وآمران هنر دانشگاه فرود نیاورد و پانل سوم، یعنی «فقه و حقوق» را گستاخانه‌تر از دو پانل پیشین به‌تماشا گذاشت و این بار غوغای اهل فقه و حقوق را برانگیخت. کلیمت در این پانل هم به‌جای پیروزی نور بر تاریکی، بی‌پناهی انسان در جهان مدرن را تصویر کرده بود. در این نقاشی، نماد عدالت و قانون شاهد و ناظر زجر و شکنجهٔ یک زندانیِ عریان و نحیف و درمانده بود.

این سه‌نقاشی که از آثار ارزندهٔ کلیمت به‌شمار می‌رفتند سرنوشت غریبی داشتند: «فلسفه» را اگوست لدرر یکی از صاحبان صنایع به‌جای پولی که از حکومت طلب داشت تصاحب کرد، «پزشکی» و «حقوق» را هم شخصی به‌نام کولومان موزر خرید و بعدها در جنگ‌جهانی دوم، برای حفظ‌کردن آن‌ها از خطرات احتمالی، به‌قصری که در جنوب اطریش داشت برد، اما این قصر و آن‌چه در آن بود در آتش سوخت و امروز از آن نقاشی‌ها و فیگورهایی که روزگاری آن‌همه سروصدا به راه انداخت، فقط چند عکس سیاه و سفید و یکی از فیگورهای میانیِ «پزشکی» باقی مانده است.

کلیمت در نمایشگاه ۱۹۰۲ انشعاب، پردهٔ عریض و طویلی را که در واقع بزرگداشت مدرنیستیِ یکی از بزرگان هنر یعنی بتهوون شمرده می‌شد به‌نمایش گذاشت. مضمون این نقاشی جدال دیرپای میان آرزوی شادمانی و مصیبت‌هایی مانند بیماری و مرگ بود. در این اثر کلیمت هنوز به‌تأثیر از نمادگرایان نقاشی می‌کرد و هنوز در هنر به‌چشم نوعی مذهب می‌نگریست. این نقاشی تا هشتاد وچهارسال بعد، یعنی سال ۱۹۸۶، به‌تماشای همگانی گذاشته نشد و تا این زمان کمتر کسی از وجود آن آگاهی داشت.

گوستاو کلیمت: جزیی از تابلوی پزشکی، ۱۹۰۷ـ ۱۹۰۱

کلیمت در ۱۹۰۳ نمایشگاهی از مجموعهٔ آثار خود را برگزار کرد که آن هم موجی از تهمت‌ها و نقد و نظرهای گوناگون برانگیخت. تماشاگران عادت‌زدهٔ آن روز از یک‌طرف آثار کلیمت را دور از مدینهٔ فاضله‌یی که در ذهن خود تصور کرده بودند می‌دیدند و از طرف دیگر، مراد از استعاره و کنایهٔ نقاشی او را درنمی‌یافتند. یکی از منتقدان آن روز که آثار کلیمت را در کارگاه او دیده بود می‌نویسد: «کارگاه کلیمت دری فلزی و بزرگ دارد و روی آن با گچ حروف G. K نوشته شده و زیر آن آمده است که «بلند دربزنید»... خود استاد در را باز کرد. پیرهن بلند کتانی همیشگی خود را به‌تن داشت و پیدا بود که زیر آن هیچ‌چیز دیگری نپوشیده است. زندگی کلیمت در برابر بوم‌های عریض‌و طویل و بالارفتن و پایین‌آمدن از نردبان و نگاه‌کردن و اندیشیدن به‌فیگورهایی گذشت که آن‌ها را از هیچ می‌آفرید. فضای بیشتر نقاشی‌هایش با مه و غبار احاطه شده است و گویی تمام عمر را صرف کلنجار رفتن با عناصر و نمادهایی کرده است که خودش هم در معنای معین و محصل آن‌ها تردید دارد. عادت داشت که برای هر فیگور چندین طرح بکشد و همیشه کف کارگاهش پوشیده از طرح‌های گوناگون بود...»

به‌هرحال در سال ۱۹۰۵ حکایت طولانی و چندین‌سالهٔ تزیین دانشگاه وین به‌پایان آمد؛ کلیمت از تمام دعاوی خود در بارهٔ این سفارش صرفنظر کرد و با قرض و قول کردن از چند تن از دوستان نزدیک‌اش، تمامی پولی را که به‌عنوان پیش‌پرداخت دریافت کرده بود به دانشگاه بازگرداند. کلیمت پس از ختم این غایله با رنجیدگی گفت: «برای من کافی نیست که سفارشی که دریافت کرده‌ام به‌سامان برسد. باید خودم هم از انجام‌دادن آن لذت ببرم، اما اکنون دیگر فرقی نمی‌کند و من در این نقاشی‌ها فقط به‌چشم یک سفارش دولتی نگاه می‌کنم... این کار اگرچه چندین‌سال از عمر مرا گرفت اما درسی که از آن گرفتم سخت آموزنده بود؛ به‌این نتیجه رسیدم که هنرمند و حکومت نباید هیچ رابطه‌یی با هم داشته باشند و می‌باید مستقل از یک‌دیگر عمل کنند.» کلیمت در همین سال از انجمن و انشعابی که خود از پایه‌گذاران آن بود کناره گرفت. کلیمت برای بسیاری از نقاشان هم‌روزگار خود حکم پیر طریقت را داشت ولی برای پرداختن به طرح‌هایی که در ذهن داشت ناگزیر بود که گریبان خود را از دست انجمن و آیین‌های وقت‌گیر آن رها کند.

کلیمت پس‌از رهایی از دردسرهای دانشگاه و طی مراحل قانونی، به «دوران طلایی» نقاشی خود گام گذاشت و به‌نقاشی پرترهٔ زنان ثروتمند و سرشناس وین پرداخت. بهره‌جویی‌های بی‌حد و حصار کلیمت از تمثیل و نمادها و تعبیرات مهجور او را در حد نمادگرایان قرن نوزدهم نگاه داشته بود اما از ۱۹۰۸ به‌بعد کارهایش شکلی مدرن‌تر پیدا کرد و بیشتر قرن بیستمی شد. با بهره‌جویی از عکاسی که اکنون متداول شده بود، پرتره‌ها را از روی عکس می‌کشید و در نمایش‌دادن شباهت‌ها وسواس به‌خرج می‌داد. او زنان را مانند پرندگانی در قفس‌های طلایی نقاشی می‌کرد؛ آبشاری از سکه‌های طلا و جواهرات برسر آنان می‌ریخت، اما همه را زندانی موقعیت و ثروت خود تصویر می‌کرد. در پرتره‌هایی که می‌کشید، لباس اهمیتی همسان فیگور داشت، درخدمت نمایش شخصیت زنان بود و انگار برای تشدید تأثیرات چهره و گردن و دست‌هانقاشی شده است. این نقاشی‌ها یادآور پرتره‌هایی است که پیشتر ولاسکس نقاشی کرده است و کلیمت هم برخی از آن‌ها را در وین دیده بود؛ آن‌ها هم زیر بار میراثی سنگین و واقعیت‌های اندوهبار زندگی در دوران انحطاط اسپانیا تصویر شده بودند. کلیمت به‌سبب آشنایی با هنر کلاسیک، از عناصر این هنر برای تزیین پس‌زمینه‌هااستفاده می‌کرد و این کار درآن روزها شهامت بسیار می‌طلبید. زن‌هایی که نقاشی می‌کرد هیچ‌کدام از تبار ونوس و یونانیان کهن نبودند، زنانی بودند که در خیابان‌های وین دیده می‌شدند. پیشتر رنوار گفته بود که: «زنان عریان، یا از دریا بیرون می‌آیند و یا از رختخواب؛ یا باید ونوس باشند و یا نی‌نی» در آن روزها اگر این دو گونه زن را برهنه نقاشی می‌کردند مسأله‌یی نبود، اما نقاشی‌کردنِ یک زن عادی گناهی نابخشودنی شمرده می‌شد. البته پیشتر المپیای مانه هم دردسرهایی به‌راه انداخته وراه را تا حدی کوفته بود. المپیای مانه هم نه پری دریایی بود و نه از خاندان ونوس؛ زنی بود که همانندش در خیابان‌های پاریس فت و فراوان دیده می‌شد.

کلیمت یکی از سرشناس‌ترین نقاشان وین بود اما زندگی یک‌نواختی را می‌گذراند. صبح زود از خواب بیدار می‌شد. از خانه‌اش تا رستورانی که صبحانهٔ خود را در آن می‌خورد پیاده می‌رفت و پس‌از صرف صبحانهٔ مفصل به‌کارگاهش بازمی‌گشت و تمام روز را کار می‌کرد. غروب‌ها بار دیگر به‌همان رستوران می‌رفت تا هم شامش را بخورد و هم با دوستانش که در آن‌جا گرد می‌آمدند ملاقات کند. دوستانش او را «پادشاه» می‌نامیدند. یکی از آن‌ها رفتار و ظاهر کلیمت را این‌گونه تعریف کرده است: «کوتاه‌قد و تقریباً سنگین‌وزن است، مانند ورزشکاران به‌نظر می‌آید، ولی رفتارش مانند یک پسربچهٔ دهاتی خام و سرشار از سرزندگی است. پوست بدنش مانند بدن یک ملوان آفتاب سوخته است. گونه‌هایی برآمده و چشم‌های کوچک زنده دارد. با صدای بلند حرف می‌زند، لهجه‌یی غلیظ دارد و از شوخی‌کردن با دوستان‌اش لذت می‌برد.» واقعیت هم آن است که کلیمت به ورزش علاقه داشت و عضو یک باشگاه قایق‌رانی بود. تمایلات جنسی او بیش از حد متعارف بود و همیشه یکی دو مدل زنده در کارگاهش می‌پلکیدند که وظایفی افزون بر حالت‌گرفتن را به‌آن‌ها تفهیم کرده بود.

کلیمت، چنان‌که گویی همان درگیری‌های آغازین با دانشگاهیان وین برای تمام عمر او کافی بوده است، سال‌های پایانی عمر خود را در آرامش بیشتر گذراند. در ۱۹۱۰ در بی‌ینال ونیز شرکت کرد، در ۱۹۱۷ آکادمی‌های هنرهای زیبای وین و آکادمی هنرهای زیبای مونیخ او را به‌عنوان عضو افتخاری خود برگزیدند، اما در این روزها صداهای تازه‌یی از سوی جوانان شنیده‌می‌شد و نسل تازه‌یی از نقاشان اکسپرسیونیست در راه بودند که هنر کلیمت را نمی‌پسندیدند و آن‌را به‌باد انتقاد می‌گرفتند. تراژدی زندگی کلیمت آن بود که در اوج شهرت و پیروزی‌های فردی دچار سرخوردگی شد. انجمن و انشعاب، یعنی آرمان همدلی و همرایی میان نقاشان به‌یک آرمانشهر موهوم و خیالی مبدل شده بود. کلیمت رهبری بود که از رهبر بودن فقط

اعضای انشعاب وین در نمایشگاه بتهوون، ۱۹۰۲

اسم آن را داشت. به‌دوستی گلایه کرده است‌که:«جوانان مرا درک نمی‌کنند، به‌جمع خودشان راه نمی‌دهند و من حتی نمی‌دانم که از کارهایم خوششان می‌آید یا نه خیلی زود بود که این بلا سر من بیاید، اما چاره‌یی هم نیست؛ ظاهراً این‌بلایی است که باید سر هر هنرمندی بیاید.» از جوانانی که کلیمت از آن‌ها گلایه داشت یکی اگون شیله بود و دیگری اسکار کوکوشکا که هر دو روزگاری کلیمت را مرشد و مراد خود می‌دانستند و مانند بت می‌پرستیدند. کلیمت نمی‌خواست قبول کند که هنر همیشه در معرض دگرگونی بوده است و اکنون نوبت به‌شاگردان رسیده است که بر استاد خود بشورند. کلیمت در سن چهل‌وهفت سالگی با اگون شیله آشنا شد. شیله بیست و هشت‌سال از کلیمت جوان‌تر بود و کلیمت، به‌عنوان پیشتاز هنر آوانگارد، وظیفهٔ خود می‌دانست که شیله را زیر پروبال خود بگیرد. کوکوشکا هم بیست‌وچهار سال از کلیمت جوان‌تر بود. افزون بر این، در آن روزها وین به نوعی «آزمایشگاه مکاشفه» مبدل شده بود و هر نقاش سرگرم تجربه‌یی تازه بود. ظهور اکسپرسیونیسم به دوران طلایی کلیمت پایان داد و خود کلیمت هم دریافته بود که زبان نقاشی‌اش نمی‌تواند در بیان حالات و روحیات روزگاری که در آن می‌زیست کارآیی داشته باشد. آن چشم‌اندازی که ادوارد مونک و ماتیس و بونار در نمایشگاه ۱۹۰۹ گشوده بودند انکارشدنی نبود و کلیمت هم دریافت که خواه‌ناخواه باید هنر خود را با زبانی از این گونه آشنا کند.

به‌پاریس سفر کرد. در آن‌جا با لوترک و فوویست‌ها آشنا شد. این‌بار زن‌ها را به‌جای سکه و جواهر با گل و گیاه می‌آمیخت و شیفتهٔ چاپ‌های ژاپنی شده بود. زن‌های پاریس آرزو می‌کردند که کلیمت پرترهٔ آن‌ها را به‌این سبک و سیاق تازه نقاشی کند. کلیمت این بار زنان را مانند عروسک‌هایی نقاشی می‌کرد که در جعبهٔ خود در انتظار دستی بودند که آن‌ها را از جعبه بیرون آورد و در متن زندگی واقعی بگذارد؛ هر زنی که کلیمت نقاشی می‌کرد در انتظار چیزی بود.

از ۱۹۱۵ رنگ‌های تند و طلایی و تابناک از تابلوهای کلیمت رخت‌برستند و جای خود را به یک سلسله رنگ‌های تیره و عبوس دادند. شاید هم این تغییر ناگهانی بازتاب آغاز جنگ جهانی دوم و درگذشت مادرش بود. جنگ نه‌تنها به سرزندگی رنگ‌های کلیمت، که به شکوفایی فرهنگی وین هم پایان داد. کلیمت می‌گفت:«من می‌توانم طراحی و نقاشی کنم. این را، هم خودم باور کرده‌ام و هم دیگران، اما مطمئن نیستم که آن‌چه تصویر می‌کنم واقعیت داشته باشد. آن‌چه واقعیت دارد و در آن تردیدی نیست، یکی آن است‌که من هرگز چهرهٔ خودم را نقاشی نکرده‌ام و هیچ اعتقادی به‌این کار ندارم. من به چهرهٔ خودم به‌عنوان دستمایهٔ نقاشی علاقه‌یی ندارم و ترجیح می‌دهم که دیگران، مخصوصاً زنان را نقاشی کنم. در من چیزی که ارزش دیدن و نمایاندن داشته باشد وجود ندارد. من فقط یک نقاش‌ام؛ نقاشی که هر روز از صبح تا شب نقاشی می‌کند. دوم آن‌که من با واژگان شفاهی و کتبی آشنایی چندانی ندارم و آن‌ها هم خودشان را به‌آسانی در اختیار من قرار نمی‌دهند مخصوصاً وقتی که پای حرف زدن از خودم و کارهایم در میان باشد واژگان از من می‌گریزند. اگر کسی می‌خواهد دربارهٔ من به عنوان یک نقاش چیزی بداند باید کارهایم را به‌بیند و دریابد که من کی بوده‌ام و چه می‌خواسته‌ام.»

گوستاو کلیمت در پنجاه‌وشش سالگی به‌مرگی نابهنگام درگذشت. در کریسمس ۱۹۱۷ به رومانی سفر کرد، در ژانویه ۱۹۱۸ بلافاصله پس از بازگشت به‌وین حملهٔ شدید قلبی، طرف راست بدن‌اش را فلج کرد و در ۶ فوریه به‌علت عفونت ریه چشم بر جهان فروبست.

فهرست منابع:

- Atkins, Robert, "Art Spoke", Abbeville, New York, 1993
- Comini, Alessandra."Gustav Klimt", Thames and Hudson, London, 1975
- Feldman, Edmond Burke. "Art as Image and Idea", Prentice Hall, New York, 1967
- Haftmann, Werner, "Painting in the 20th Century', Frederick A. Praeger, New York, 1961
- Neret, Gilles. "Klimt", Tasschen, London, 2000
- Prendeville, Brendan. "Realism in 20th Century", Thames and Hudson, London, 2000