

Éles Árpád

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

Doktori értekezés

Ketten a képen

Közelítések Paul Klee intermediális poétikájához Tandori Dezső költészetén

keresztül

Összehasonlító irodalomtudomány program

altéma: *irodalom és társművészetek*

Témavezető: Prof. Fried István – professor emeritus

2016

Tartalomjegyzék

Bevezető.....	2
I. Játékok, képek, <i>képirások</i>	14
II. Egy <i>gyermek</i> emlékezete.....	50
III. Paul Klee a magyar irodalomban.....	69
III/1. „Kiállításmegnyitó”.....	69
III/2. „Selyemfonálból szőtt emberke...” Paul Klee Kassák Lajos lírájában.....	78
III/ 3. Paul Klee és Tandori Dezső.....	100
IV. „Visszalapozgatás”(Konklúzió).....	149
BIBLIOGRÁFIA.....	153

Bevezető

„Útjára ered egy aktív vonal szabadon, céltalanul; séta ez, csak úgy, a séta kedvéért...”¹

(Paul Klee: *Pedagógiai vázlatkönyv*, 1924)

Doktori dolgozatom a *Paul Klee költészete* címet viseli. A terület, melyet egy ilyen dolgozat bejárhat, túl tág, ugyanakkor Paul Klee (1879-1940) esetében szűkös is – egy életmű, annak is egy kevesek által ismert darabja áll egy híres név után. Egyrésztől zavarbaejtően sokszor, többnyire kanonikusan hivatkozott, egy korszakhoz tapadó embléma ez a név, ugyanakkor a hozzá kapcsolódó költészet felfedezésre váró terület. Olyan terület, mely szűkösnek mondható a beszélő számára. Talán azért is, mivel Klee-nek az absztrakcióba tartó felfedezőútjai, a vizuálisan *átvitt értelemben*, mégis önmagáért való ábrázolásba vetett hite éppen egy minimalista poétikára utalnak, a poétikához kapcsolható értekezői nyelvnek is igazodnia kell bizonyos esetekben ehhez az esztétikához. Ugyanakkor a Klee intermediális költészetében megjelenített tartalmak csekély volta éppen létezésükben/létrehívásukban megnyilvánuló minimális eszközválasztási igények, célok miatt válik sokasággá, vagyis Klee sorait olvasván, vonalait követvén a „kevesebb több” elve látszik érvényesülni.

Ám az életmű adottságait nézve nem a redukció szellemét lehet feltételezni ebben a poétikában, melyet általában Paul Klee szellemiségének, éthoszának is nevezhetünk, hanem a sokszorosításé, a minimálisban rejlő növekedésé. Egy naplóbejegyzés első ránézésre a tárgyválasztás kérdését járja körül: „A művészetben ugyanis a legjobb mindent csak egyszer elmondani, és mindig a legegyszerűbb módon. (876)”² Első megközelítésben az életműben megjelenő tárgyiasságok kevésszer fordulnak elő a naplóíró ars poeticája szerint. Azonban Klee alakjainak számát nézve ennek éppen az ellenkezője látszik: a „kedvencek” faunája (macskák, madarak), flóra (főként a kertek), építészeti struktúrák, önarcképek, foglalkozások

1 Paul Klee: *Pedagógiai vázlatkönyv*. Ford: Karátson Gábor. Corvina Kiadó, Budapest, 1980. 6.

2 Uo.

és létformák (vadászok, hősök, istenek) és más visszatérő tárgyak a több ezer képet számláló festészeti életműben és az ezekhez kapcsolódó szövegekben (költeményekben és képcímekben) arra utalnak, hogy a naplóbejegyzést nem a művészet tárgyi oldalára kell vonatkoztatni. Az „egyszer elmondani” esztétikai imperatívusza valami másnak, talán az alkotás folyamatának, magasabb szerkesztőelvének, (és későbbi fejezetekben kifejtett klee-i folyamatok tükrében) drámájának látszik. Ekképpen Klee-t experimentális folyamatok alkotójaként, beszélőjeként képzelhetjük el, ami nem áll messze azoktól az olvasási kísérletektől, melyeket a későbbi fejezetekben művészeti recepciójaként tekintünk át.

A másik fontos kitétel (és ez mindenképpen írásművészetének sajátossága) a terjedelem kérdése – egy, dolgozatomban vissza-visszatérő Klee-sor a következőképpen körvonalazza Klee irodalmi formaízlését: „A vihar odakünn alábbhagyott, ma igazi esőidő volt, arra gondolok, hogy újra elkezdek dolgozni. Ezenkívül Steiner könyvét olvasgatom. Ha mindezt legalább rövidebben mondaná el! Tíz oldalon. Egyre rejtélyesebbnek tűnnek számomra azok az emberek, akik egész könyveket írnak. (1087)”³ A napi események reflexióját megtoldó irodalmi értékítélet nem csak Klee szövegfelfogása kapcsán beszédes, hanem egyértelmű hasonlóságot mutat azzal a szerkesztőelvvvel, ami többi irodalmi bejegyzésének terjedelmét és általában irodalmi felfogását, a minimalizáló költészetet jellemzi. Ezt támasztja alá az a tény, hogy Klee életében nem jelentetett meg egyetlen könyvet sem, (1916-1921 között keletkezett sorozatát, a *Schriftbilder* ciklusát leszámítva) nem közöltetett költeményeket, így minden fennmaradt szöveg formája, publikációja kizárólag a hagyaték recepciójától függött. Költeményeit ő maga sem tartotta irodalmi munkáknak, ám az irodalmat, a szöveglétrehozást mindenképpen folyamatnak gondolta – időbeli művészetnek –, ezért rokonságot fedezett fel benne a festészettel.

Yu Huang a világirodalom olvasását a *Constellating World Literature* (2012) című írásában⁴ az éjszakai égbolt szemléléséhez, a világirodalom történetének megírását pedig a csillagrendszerek együttállásainak folyamatosan rajzolt képéhez hasonlította. A hasonlat, melyet Yu Huang következetesen végigvisz írásában, már csak azért is alkalmas értelmezési alakzat az irodalomtudomány, valamint az irodalom bármely lehetséges befogadási helyzetére nézve, mivel általa olyan történeti narratíva gondolható tovább, melyet a kínai kutató nem említ írásában, mivel az internacionális vonatkozásokra összpontosít. Az egyik a hasonlatnak

3 Uo.

4 Yu Huang: *Constellating World Literature*. In: *Neohelicon*. 2013. Vol. 40. 581-623.

olyan értelme, melyet a csillagvizsgálás nyilvánvaló adottságának nevezhetünk. A horizont zavarba ejtő tágassága miatt magától értetődő, hogy az irodalom olvasása alapvetően globális érdekeltségű, hiszen a klasszikus regény bolygóállásainak vagy a modern líra csillagképeinek nincsen hivatalossá avatott metszete. Ezért a csillagok kánonja és az azzal összefüggő ismeretek folyamatosan bővülnek. Ezért a távcső mögé álló szemlélőben – szerencsés esetben – örökké ott munkál a kétely, hogy amit lát (olvas), a látható jelenségek töredéke, ezért tudatában van annak is, hogy saját nézőpontja is viszonylagosan feleltethető meg annak a befogadási helyzetnek, amelyből a jelenségek láthatóak. Ám az ilyen kitekintések éppen szükségszerű korlátozottságuk által is érdekessé válhatnak, hiszen a kilátási pont térbeli adottságaiból adódóan mindig egyedi (akár az irodalomértelmező pusztá szeme), nem lehet tökéletes átfedtségben más pontokkal, melyekből a tekintet az írásművészet égboltjára mered. Ez a megállapítás még akkor is igaz, ha számításba vesszük, hogy talán minden kitekintést, irodalmi tapasztalatot egy „globális” illúzió határoz meg. A tér az utóbbi esetben olyan irodalmi területté válik, amelyet a szemlélő/olvasó saját korlátozottságának köszönhetően hoz létre, és ha nem is a korlátlant, de a befogadói perspektívával, térrel intuitíven érintkező univerzalist, mint saját véges tapasztalati látószögének világnyi tükrét ismerheti fel benne. Ez az összeolvadás, a rész szerinti és az egyetemes összetéveszthetőségének mechanizmusa nem pusztán azért lehetséges, mert az irodalom – vagy ha Yu Huang diskurzusában maradunk: a *világirodalom* – Lőrincz Csongor szavaival élve – „strukturális szemantikájában” hasonlít a tudás olyan más diszciplináris területeire,⁵ mint például a történelemírás, hanem mert nyelvi felvevőképességéből adódóan mindig létre kell hoznia a korlátlan ismeret illúzióját, vagy legalább annak lehetőségét. Így gyöngé optikájú blendéjén keresztül átnézve egy kisebb irodalmi tér olvasója magától értetődően nem látja a műszer és az általa befogott világrész csekélységét, illetve ha ez tudatosul időről időre is, ebben a parciális tapasztalatban mégis létrehozza az egyetemes illúzióját. “Egy lehatárolt terület eleven költői megfigyelése a partikulárist (ein Einzelnes) a határtalan kozmikusság (mindenség) szintjére emeli, így amit az egész világnak gondolunk, valójában egy kicsi tér.”⁶ – idézi a szerző a goethei megállapításokból kiinduló Saussy-t a világirodalom definíciójának megközelítésekor. Túl azon, hogy a megállapítás általában az irodalmi (és bármilyen

5 Lőrincz Csongor: *A „világirodalom” tanúi – Történelemkép és irodalomfelfogás a két világháború között*. In: *Az olvasás labirintusában – Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Bednancs Gábor, Hansági Ágnes, Vaderna Gábor. Ráció Kiadó. Budapest, 2013.

6 „[t]he lively poetic observation of a limited circumstance elevates a particular (‘ein Einzelnes’) to an indeed but unconfined cosmos (‘All’), so that we believe we are seeing the entire world in the small place.” H. Saussy *The Dimensionality of World Literature* (2011) című szövegét Yu Huang írásából idézem: Huang (2013). 572.

médiumból származó) műalkotás befogadására vonatkozik, hangsúlyozottan igaz Klee poétikájára. Ugyanis Klee beszélői (sokszor tetten érhető módon) mintha arra törekednének, hogy egy elementáris teremtőelv, logika vonalából és minimális szókészletből építkező formanyelvével ezt a kettősséget szemléltessék, sőt részesévé tegyék a szemléltőt a partikuláris és a (Saussy oppozíciójában maradvá) kozmikus közti ingadozásnak. „Útjára ered egy aktív vonal szabadon, céltalanul; séta ez, csak úgy a séta kedvéért...” Klee mottóként választott bevezető sora híres pedagógiai munkájához éppen a mozgásnak erre az útjára, „sétájára” hívja fel a figyelmet. A dolgozatban felvetődő gondolatok sok esetben ehhez, a vonalhoz igazodnak, illetve a klee-i éthoszban kísérlék meg minél több irányból átjárni ezt az (irodalmi szemszögből látszólag) egyszerű pályát.

Ám ezen a ponton felvetődik egy kérdés, melyet Yu Huang az internacionalitás, a kánonbeli integritás problémakörében nem érint. A hiány itt a témából adódik⁷, így természetesen nem érheti vád Yu Huang gondolatmenetét, hiszen egyetlen (önmagában is megválaszolhatatlan kérdések sorát teremtő) aspektusra kívánt összpontosítani, a világirodalom (világirodalomtörténet) jövőjére. Inkább az általa hozott térbeli, vizuális hasonlat rejt egy olyan összefüggést, mely nem kizárólag a befogadás mindenkori adottságai miatt látszik megfontolandónak. Amennyiben dolgozatom tárgyát, Paul Klee művészetét hozzuk fel példának, akkor felvetődik annak a lehetősége, hogy egy kulturális jelenség (mint amilyen a svájci-német, polgári gyökerű, az avantgárd és a modern iparművészet nemzetközi „nyelvét” beszélő Klee hagyatékának képzőművészeti alapja) nem pusztán a közvetítettség interkulturális szintjén értelmezhető, hanem egyrészt intermedialis szinten, másrészt a teresedés vagy naív dimenzionáltság kapcsán is. Klee esetében lehetetlen a kozmosz egészét szemlélni, még akkor is, ha a művészettörténet már életében (Klee közreműködésében) elkezdte a képi alkotásokat katalogizálni. Így kérdéses, mit adna hozzá egy újabb tekintet a modern klasszikusról tudható történeti összképhez. Nem beszélve arról a tényről, hogy Klee költészeti munkásságát nem kevésbé kutatták, dolgozták föl, minek következtében Klee esetében a germanisztikai érdekeltségű irodalomtörténet sem adós már azzal a kérdéssel, mi

⁷ Yu Huang tanulmánya főként az irodalmi kanonizáció 21. századi lehetőségeivel foglalkozik. Írásának fő kérdésfelvetése, hogy miként kerülhető el a kizárólag nyugati recepció apparátusainak irodalmi, gazdasági (kulturális) szemszögén keresztül történő irodalomtörténet-írás, és hogyan válhat lehetségessé az olyan irodalmi hangok megszólaltatása, melyek a második és harmadik világból származnak, valamint meg kell találnia a világnyelvre történő fordításnak azt a szerencsés változatát, mely képes közvetíteni az adott irodalom sajátosságait. Bár a kontinentális kultúra magaslatáról való ki/letekintés történeti jelenségeit a későbbiekben röviden tárgyalom, Klee naív poétikájának szempontjából a nemzeti irodalom határain való átjárás kevés tanulsággal kecsegtet.

látható az éjszakai égbolton. A disszertáció ezáltal sokan köszönhet Kathryn Porter Aichele *Paul Klee – Poet/Painter* (2006) című átfogó munkájának, mely egy germanisztikai szemlélet jegyében rendezzi a Klee-életmű költészeti (és intermedialis) vonatkozásait. Aichele munkája nem pusztán amiatt fontos, hogy Klee-ről egyáltalán irodalmi témájú könyv született, Nélkülözhetetlen azon adottságánál fogva is, hogy kitekint a Felix Klee által szerkesztett (magyar nyelven egészében még nem elérhető) *Gedichte* (2010, [1963]) című kötet szöveganyagából, és átjárást biztosít Klee önéletírásának, levelezésének, a képelmélet és a képek dimenziójába. Az önéletírás kiadott részében (mind Aichele, mind pedig dolgozatom idézeteiben) kiemelt helyet foglal el a *Tagebücher (1898-1918)*. Alapvető kérdéseket tisztáz: Klee milyen nyomokat hagyott arra vonatkozólag, hogy a költőség/költőiség miképpen képzelhető el nála, és ez milyen kapcsolatban áll az általa kialakított (töredékes, hermetikus, abszolút) nyelv követeléseiével, illetve a nyelvi keresések miképpen hatoltak be a vizuális ábrázolás tartományába. Aichele könyve az *I am a Poet – After All* című fejezetében egyezteteti az ismert festőalakot és életművének (mindaddig) árnyékában húzódó szövegek kérdését. Erre a szemléletre épülnek a munka későbbi fejezetei, melyek közül több (*The Poetic and the Pictorial, The Poetic-Personal Idea of Landscape, Harmonizing Architectonic and Poetic Painting*) annak a lehetőségeit keresi, hogy milyen módszerekkel közelíthető meg a szövegi tartományból Klee képi gondolkodása, és fordítva: a megjelenő képek mekkora és milyen mértékben nyomták rá a bélyegüket a teoretikus munkákon keresztül vagy közvetlenül a *Gedichte* darabjaira, mint például a *Poems in Pictorial Script*. Aichele – olykor filológiailag megalapozottan, máskor hozzáértő intuíció által – a korabeli német nyelvű líra olyan életműveinek tükrében olvassa és nézi Klee intermedialis költészetét, mint például Georg Heym, Kurt Schwitters, Christian Morgenstern írásművészete. A nyomok ilyen olvasásában Aichele munkájából főként azokat a részeket használom fel kiindulásként dolgozatomban, melyek nem a korszellem, avantgárd irányzatosság elvét követik, és melyek kétségtelenül tovább gondolhatóak egy, az amerikai kutató munkájától különböző tárgyú írásban is. Dolgozatom alapvető kiindulási pontja az az elv, amit Peter V. Zima *Komparatistik*⁸ című módszertani munkájában az összehasonlító irodalomtudományi munkák kritériumaként megad: a társművészetekre, illetve társtudományokra való kitekintésnek minden esetben az irodalomból kell kiindulnia. Hiszen bármilyen irodalomtudományos vizsgálódás előfeltétele, hogy a nyelvbe vezesse vissza mindazt, ami más médiumokban kerül kifejezésre, kizárólag

⁸ Peter V. Zima: *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Franke A. Verlag. Tübingen, 1992

ebben definiálható az irodalmi tapasztalat. Ezt az alapelvet az irodalomtörténeti alapállásról tanúskodó Aichele-szöveg teljes mértékben betartja. Az intermedialis komparatiztika egyeztető, olvasói és nézői szeme Klee világát ebben a következetes rendben látja: a képanyag magabiztos és alapos előkészítő munkákkal biztosított válogatása azon irányoknak van alárendelve, melyek Klee nyelvkeresési útjainak ívét megrajzolták. A könyv ezért nélkülözhetetlen előfeltétele bármely Klee-ről valaha is lehetségessé váló irodalomtudományos munka számára, hiszen a kortársi szálakat, a hatástörténet irodalomtörténeti kereteit a berni Paul Klee Zentrumban folytatott kutatása során Aichele megvalósította.

Ám, hogy látszódjon, mit lehetséges még és mit nem láthatóvá tenni Klee világából, vissza kell térjek Yu Huang hasonlatára. A Klee-csillagkép részletei már elkészültek, ezért innen nézve olyan, mintha részleteinek képét muzeális elv dolgozná fel időről időre, amely a vizsgálat terét lezártnak tekinti. Ekképpen Klee anyaga bezáródik olyan történeti kontextusokba, mint az első generációs avantgárd és a Bauhaus hatástörténeti hálója, melyet az utókor a festő-költő alakja köré épített. Emellett nem elhanyagolható az a tény sem, hogy művészi image-ának kialakításában (későbbi recepcióját is befolyásolva) maga Klee is részt vett a róla szóló első monográfiák szerkesztésében, ezért ami a költő-festő életművét még aktív éveiben befolyásolta, már része volt a később róla kialakult képnek.⁹

Az itt érdekelt paradigmáknak, főleg annak, amit művészettörténetnek lehet nevezni, ezen a téren nyilvánul meg az a tulajdonsága, hogy az ismeretet egy megdermedt, de legalább egy verifikált, kompilált tudásanyag állapotában szereti (szeretné) látni. Az égitesteket nézve a szemlélő mindig a múltba néz, némelyik égitest fényének már csak az emlékét látja, mikor az élénk pontot nézi a sötétségben. Ezáltal a múltnak egy olyan pontjára tekint, melyet más (sajátos helyzetéből adódóan) nem vagy nem bizonyosan észlel. Ekképpen, bár csak térbeli korlátok és lehetőségek ábrázolására volt hivatott Huang konstellációjának problematikája, hiszen az időt mindig csak a kortársi jelenségek közelmúltjáig engedte kitérni, az égbolt látképe (azaz térbeli konnotációja) megegyezik az időbeli megállapítások folyamatos szükségletével is. Amit látunk az irodalmi égbolton, már nem létezik, vagy legalábbis nem abban a formában, ahogyan azt történeti munkákban élő elképzelések számontartják. Így ami Klee-ből észrevehető például az itt következő dolgozat terjedelmében, csak annyiban lehet

⁹ Aichele könyvében két, Klee életében is fontos monográfiára is hivatkozik: Wilhelm Hausenstein: *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. Kurt Wolff.München, 1921.; Leopold Zahn: *Leben – Werk – Geist*. G. Kiepenheuer, Potsdam, 1920. Ld: Aichele, 2006. 9.

több, mint az előző munkák ismeretanyaga, hogy az égboltra nézés (azaz életmű értelmezési) módjának egy olyan válfaját kívánja kidolgozni, mely a recepcióban vélhetően mindeddig nem (vagy nem egészen) volt látható.

A képek rengetegét nézve, sorokat olvasva utánuk, úgy járunk, akár az egyszeri szemlélő, aki egy gyermeki kéz rajzolta égbolt pontjai között próbál tájékozódni a tetszőlegesnek látszó vonalak között. A tárgy-, motívum- és szimbólumtörténet módszertana ezért csak korlátozott mértékben vagy éppen bonyolultabb feltételek mellett érvényesül a következőkben. Ennek egyetlen oka van: Klee tárgyválasztása, a világirodalomból megörökölt alakjai csak bizonyos esetekben körvonalazzák az alkotó műveltségi, iskolai hátterét, és nem garantálják az irodalomtörténet-írás egyik magától értetődő nézetét, a dialogicitást, így a vizsgált irodalmi anyagban a tárgyak, motívumok és szimbólumok egyszeri használaton sem mutatnak túl.

Klee esetében a költészet követelései nem csábították arra, hogy az írást mint főtevékenységet művelje, ám a század elején mégis világossá vált számára: a nyelvi keresések világa nélkülözhetetlen lesz a festőiben. Dolgozatom a festői *oeuvre* hosszú, máig íródó kánonjának mellékágán egy rövidebb(nek látszó) történetet akar el/újraolvasni, a versekét, melyeket Klee levélpapírra, naplójának oldalaira, illetve később egy zsebében hordott füzetbe jegyzett le. Az ilyen események története megírhatatlannak tűnik: az 1940-es esztendővel lezárt életmű katalógusainak rendszerében a képek, akár a csillagok állnak meghatározott helyükön, míg a Klee-költemények a pillanatra szorító ráismerések idejében léteznek – a kutató értelmezésében is. Ezekről a pillanatokról fog szólni a *Paul Klee költészete* című dolgozat, mely a kereséseknek arra a válfajaira igyekszik rákérdezni, melyeket a naív tapasztalat egyidejűsége, képközpontúsága adhat a szövegekben és a képekben. A naivitás témaköre ez a látószög, mely a témából vélhetően még kiemelhet valamit, és mely problémáit tekintve érdekes kapcsolódási pontokat mutat majd más életművekkel. Amennyiben Dionýz Ďurišin módszertanának kategóriáit hívnánk segítségül, hogy a disszertáció látásmódját meghatározhassuk, akkor az analógiák szellemét kell mindenekelőtt megemlíteni, mely ott munkál minden irodalmi kapcsolat szellemében¹⁰ Ami az alábbi oldalakon Klee-t összefüggésekbe helyezi majd más jelenségekkel, az voltaképpen nem a hatástörténet szigorú rendje, hanem a naivitás kultúraelméleti, -történeti, vizuális és nyelvi feltételrendszere, mely Klee aktív évtizedeinek idejében adekvát párhuzamokat enged feltételezni a modernség más teljesítményeit tekintve is.

¹⁰ Az irodalmi kapcsolatok említett osztályozásáról itt: Dionýz Ďurišin: *Összehasonlító irodalomkutatás*. Ford: Tállasi István, Bába Iván. Szerk: Fried István. Gondolat Kiadó. Budapest, 1977. 54-58.

A dolgozat elsőként a naivitásnak abba a szegmensébe kívánja bevezetni olvasóját, amely eleinte inkább a Klee-életmű határain kívül keresi a modernségben található metszéspontokat, melyeket főként a játék, a gyermek, a rajz metszéspontján lehet elképzelni. Az első fejezet egy tágabb kultúratörténeti bevezetőnek is elképzelhető, mely kezdetben inkább a naív tárgyak és motívumok köré építi a modernség „gyermekkorának” a materialitásban gyökerező fikcióját. A gyermekkor megjelenése a később kifejtett befejezetlenség alaphelyzetét hivatott itt előkészíteni: a játék, a rajz, illetve az ezekkel foglalatostkodó gyermek irodalmi példáinak válogatása által. Mindenképp hangsúlyozandó, hogy a fejezet nem kívánt, nem kívánhat teljessé válni a téma teljes filológiai feltérképezését illetően, hiszen ez önmagában meghaladná feltehetőleg ennek az írásnak a keretét. Azokat az alakzatokat hivatott felmérni, illetve sajátosan modern (illetve későmodern) időszakokban láttatni, melyek bizonyos módosulásokkal, de jellemzőek a kor gyermekképét, pontosabban annak megformálási, reprezentációs lehetőségeit illetően. Ekképpen a kitekintés a Klee-tematikából első ránézésre aránytalannak tűnhet az olvasó számára, tekintve azt az adottságot, hogy a modern (két világháború közötti) prózából is hoz példákat. A látszólag túl sokszínű névsor felállítása azonban nem tét nélküli a későbbiekre nézve: Franz Kafka, Robert Musil, Walter Benjamin és mások írásaiból idézve azt a narratív adottságot kívánom megvilágítani, melyben a időbeli, tárgyi kérdések figyelembevétele a dolgozat későbbi részeiben elengedhetetlen lesz. Az emlékezet és nosztalgia feszültsége, elkülöníthetlensége, illetően az ebben kialakuló (és homályosságát tekintve is hasonló) gyermek alakja meghatározó azokban a helyzetekben, mikor a felidézett múlt és a jelen mnemotechnikai helyzetében jelen és múlt végérvényesen összemosódni látszik. Benjamin, Musil játéktárgyai, illetve a Kafka írásaiban megtalálható (fél)gyermekalakok legyenek egymástól bármilyen távol is, egymás mellé állításuk révén némi fényt vethetnek arra, honnan érdemes elindulni a modernség gyermekkoncepciójával kapcsolatosan. Bruno Schulz rajzai, illetve gyermekalakjai vezetnek el ahhoz a kérdésselvetéshez, hogy a gyermek milyen reprezentáción keresztül érhető el a beszélő számára, már amennyiben ebben az esetben lehetséges dologról beszélünk. A naivitás tematikából itt vihető át az alakzatosság szintjére, az emlékekben, azaz a múltban őrzött gyermek képét miképpen ölti magára a beszélő, aki emlékeiben kutat.

A II. fejezet az imént leírtakra építve vázolja fel annak a szórványosabb és fragmentáltabb gyerekképnek részleteit, mely Klee-nél látszik kirajzolódni. A rész amellet, hogy előkészíti a későbbi Tandori-értelmezési horizont szerteágazóbb anyagát, megalapozni kívánja a Klee költészete és általában a Klee-jelenség körüli mozgások körét. A szóban forgó szöveg, mely

önálló formában az *Egy gyermek emlékezete* címet viseli, a naivitás jelenségének egy olyan háttéranyagába tesz lehetővé kezdeti betekintést, mely kontextus a 20. század első felében jellemző alapállása volt a modernségnek. A dolgozat itt azt vizsgálja, mi tette lehetővé azt, hogy a Klee- vagy egy hozzá hasonló életmű a gyermeki (naív), primitív, az ösztönös irányába keresse az európai művészet és irodalom lehetőségeit. Ekképpen a fennmaradt költészeti hagyaték értelmezésének, feldolgozásának, másképp fogalmazva kritikai megalapozottságú fordításának előfeltételét képezi egy olyan beállítottság, melyet a fejezet magáénak vall. Már a 20. századi modernség gondolatában is fellelhető egy olyan, jövő- és múltértelmezésbeli elkötelezettség, mely nem engedi, hogy a művek egy, a befogadástörténet által kartotékszerűen feldolgozandó anyagok legyenek, azaz hogy a modernség *lezárható* történetét adják. Ezek ugyanis (legyen szó a korai modernségről, az avantgárdról vagy a '45 utáni fejleményekről) mindig saját befejezetlenségüket mutatják a befogadónak, már keletkezésük is azt a kimondott/kimondatlan állítást feltételezi, hogy a múlt, az idő örökségének (a történetírás, kollektív emlékezet sémái) tapasztalata elbeszélhetetlen, befejezetlen. Ebben az elbeszélhetetlenségben többféle megfogalmazás lehetséges: Klee azoknak a felfedezőknél egyike volt a nyugati avantgárdban, akik a múltat a primitívbe, gyermeki időbe történő visszatekintéssel szemlélték. Ez az orientáció szükségszerűen a történet kiiktatását, a történetírás megkerülését feltételezte, így egy másik időszemlélet jegyében kívánta elképzelni a valóság megragadhatóságát. Ezért élhetünk azzal a lehetőséggel, hogy esetében az elmondható/megfesthető tárgyiasság sohasem a történetírás kronológiájában, hanem az emlékezetnek egy olyan terében képzelhető el, mely tér mindig az időn kívülben található, így az idő fogalmával még nem determinált látásmódra hagyatkozik.

Kiemelendő Klee szempontjából az a közvetítési közeg, mely Tandori Dezső munkásságában jelenik meg, és amely a III. fejezet témakörét adja.¹¹ Tandori Dezső azon kevesek közé tartozik a magyar irodalomban, aki fordítóként és az életmű beható ismerőjeként került kapcsolatba a Klee-jelenséggel. A költészetet a magyar irodalom számára felfedező látásmód

11 Tandori Dezső és Paul Klee írásművészetének kapcsolatáról a következő tanulmányokban írtam: Tőlem: *Ketten a képen – Paul Klee és Tandori Dezső*. In: *Szövegek között*. 17. szám. Sorozatszerk. Fried István, szerk. Fried István, Kovács Flóra, szerk. munkatársa, technikai szerk. Pál Katalin. Online forrás. http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2013/03/%C3%89les-%C3%81rp%C3%A1d_Ketten-a-k%C3%A9pen_Paul-Klee-%C3%A9s-Tandori-Dezs%C5%91_jav%C3%ADtott-jegyzettel2.pdf Elérés ideje: 2014. 03. 01. 17:56.; Tőlem: *Szövegek között* 18. (2013. [november]), Sorozatszerk: Fried István, szerk. Fried István, Kovács Flóra, szerk. munkatársa, technikai szerk. Pál Katalin. [2-13.] http://www.szokoz.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2014/01/%C3%89les-%C3%81rp%C3%A1d_Ketten-a-k%C3%A9pen-II.pdf Elérés ideje: 2014. január 6. 18:17 A két tanulmány változatlan formában a dolgozatban megtalálható.

egyik kiemelt helyén áll a képzőművészet saját nyelvkeresésekre ágyazott dimenziója, melyet dolgozatomban főként *A becsomagolt vízpart*¹² (1987) című kötet kapcsán veszem szemügyre. Klee keresése itt egy életmű belsejébe vezeti az olvasót: Tandori Dezső intermedialis utalásai, illusztrált versei, képversei kapcsán kerül terítékre az, miként gondolható el a Klee jelenség. A nézőpontváltás, mely Klee-t egy látszólag kizárólagos és alárendelt helyzetben nézné a 20. század második felének egyik meghatározó költői életművében, nem pusztán a nyelv kézenfekvő ismerete miatt dőlt el. Kiemelendő, hogy Tandori Klee éthoszárt közelről ismeri, ezért a sorok között történő keresés nem pusztán a Klee-tematika előfordulási mutatóit javítja, hanem egy sajátosan összetett irodalmi recepció és esztétikai beállítottság fejleményeinek képét kívánja megrajzolni. Tandori Dezső először Felix Klee életrajzi könyvének, a *Paul Klee élete és munkássága* című munkájának fordítójaként került az életmű közvetítésének helyzetébe. Az ismeretterjesztő szöveg, családkönyv – vagy ha már Klee világszinten kevésbé ismert oldalának fejezeteiként olvassuk – kibeszélés, „családfecsely”. Mégis egy tudományos munkának is jelentheti a kezdetét: élet és irodalom, élet és művészet összefonódását hangsúlyozza. A kiadvány voltaképpen azt a képet igyekszik teljessé tenni, amit maga Klee is, a naplókban, versekben megjelenő „ich” jelentőségének és szerepének előretolt módusában kísérelt meg kialakítani, a művészfigurában, aki a személyes dimenziókat megkerülhetetlennek tartotta. Az absztrakt vizualitás, illetve az abszolút költészet jegyeit viselő (látszólag strukturalista elemzés elveit követő) költemények mögé egy élet alakulása helyeztetik, mely változó formában van jelen, pontosabban különböző retorikai eszközökben lehet ráismerni. Vizsgálat tárgyát képezi ezért az is, hogy a Bauhaus-ban töltött oktatói évek során írt teoretikus művek milyen értelmezési lehetőségeket vehetnek fel a Klee neve alatt megszólaló értekezői hang beazonosításakor, mivel magyar nyelvre történő közvetítésében (Tillmann J.A. mellett) szintén Tandori Dezsőt kell megnevezni. A *Bauhaus (Válogatás a mozgalom irodalmából)* című szöveggyűjtemény esetében tehát a fejezet tétje nem az, hogy mit tartalmaz egy-egy Klee-szöveg, mik a vizuális okfejtések céljai, hanem hogy ezek miként kerülnek át a Tandori-kontextusba, ott milyen értelmezői hatást fejtenek ki, melyet vissza lehet vezetni Klee életművébe. Tandori választása emellett azért is indokolt, illetve kidolgozásra alkalmas, mert kidomborítja az irodalom- és művészettörténetnek azt az akkor akaratlanul megjelenő működési elvét, hogy tárgyát számára is ellenőrizhetetlen módon mindig más és más formálja meg.

12 Tandori Dezső: *A becsomagolt vízpart*. Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987.

Felvetődik a kérdés: miért éppen Tandori Dezső költészetét vizsgálja ekkora terjedelemben az alábbi munka? Az erre adható válaszok között természetesen a fordítói közreműködés ténye gyenge indoklás lenne. Sokkal inkább arról tanúskodik a Tandori-életmű néhány fejezete, hogy Klee éthoszát, életútját és motívumait mélyebb ismereteken keresztül emeli be a líra tartományába és a magyar Klee-recepcióénál sokkal inkább kitartó, majdnem egy egész életművön át fenntartott figyelemmel tünteti ki a svájci művész munkásságát. A problémát termékeny értelmezési közegbe ágyazzák Tandori beszélői, így nem a tárgyválasztás, tematizáló gesztus, illetve az azt követő implikációk ad hoc mintázatát adják *A becsomagolt vízpart*, a *Paul Klee-háztartásbeli* (2005) és más szövegek megszólalásformái, hanem olvasójukat éppen annak a becslésébe vonják be, hogy meddig tarthat a Klee-ről való lehetséges beszéd. A keresés, tájékozódás eszméje a Klee által kialakítani vágyott absztrakt dimenziók lehetséges hasonlatait keresik, így a kutatás számára sem elhanyagolható tényezők, és nem tekinthetők szórványos, kísérletértékű költői megszólalásoknak sem a Klee-téma következetes „végigvitelének” értelmében. Az itt megjelenő szövegek mindemellett tanulságosnak bizonyulnak a gondolatmenet fősodrának továbbvitelében is, hiszen a Klee-alak (Klee, „Klee”, Tlé) nem pusztán a biografikus tanár-művész személyének érdektelenségig ismételt helyzetbe hozását vállalják, hanem éppen a dolgok ismeretének gyermeki letéteményesével hozzák szoros, értelmező, néhány esetben kontrasztos pozícióba. Az állatbarát gyermek alakja voltaképpen többszörösen közvetett formában mutatkozik meg Tandorinál: egyrészt Klee állatbarátságának egyértelmű tárgyalásával, másrészt a művészegyéniségek (Tandori én-je és az ismert, legendás Klee-alak) összehasonlításában, kiasztikus helyzeteiben. Míg Klee amatőr lehetett/volt az írás terén, Tandorinál az autodidaktaság rajzolásban figyelhető meg. Ez a *Paul Klee-háztartásbeli* alaphelyzete is, a megszólalás alapfeltétele is: a lakásából útnak induló sétáló városa egyszersmind egzisztenciális közelségébe kerül azzal a térrel, melyben Klee utolsó éveiben élt és alkotott.

I. Játékok, képek, képírások

„A gyerek teljes és drámai lény. Az élet ennek a fokozatos elvesztése, fokozatos halványulás, apránkénti halál.” – írja Esterházy Péter Bruno Schulz műveinek utószavában a *Fahajas boltok* című kötet összegzéseként.¹³ Ahogyan Schulz prózájára hangsúlyozottan igaz, úgy a 20. századi világirodalom egészére jellemző e veszteség életérzése és művészeti artikulációja, valamint az az időben történő, megszakítottságon alapuló visszamozgás, amely az „elhalványult” aranykor idejének tapasztalati dimenzióját kívánja revidálni. Schulz életművét – amellet, hogy felismerjük benne a felnőtt világgal történő folyamatos szembesítés elbeszélésbeli síkjait¹⁴ – leszűkíthetjük a csodálatos „aranykor” eszméjének értelmezésére, rövidprózája így a modern naivitás allegóriájaként is olvasható. Schulz prózájának jellemző narratív technikájában a szimultán idősíkok által a gyermekkori események és a gyakran groteszkgig vagy a karkai rövidpróza paraboláinak tárgyi abszurditásáig fokozott kettősség figyelhető meg. A naivitás álomszerű narratívái mellett ezért a leggyakoribbak az olyan értelmezések, melyek a gyerekkort csak egynek tekintik a Schulz-prózára jellemző témák sorában. György Péter összegzésében például nem is szerepel a naív tapasztalati horizont: „Schulz írásai, de különösképp képi retorikája a szorongás és a pornográfia, a rettegés és a rokokó, a nyílt érzékiség és a szorongó rejtőzködés végletei között mozognak.”¹⁵

13 Esterházy Péter: *Az anyag dicsérete – avagy a nagy-drohobicsi rém-üldözés.* (Utószó). In: Bruno Schulz: *Fahajas boltok.* Ford. Galambos Csaba, Kerényi Grácia, Körner Gábor, Körtvélyessy Klára, Reiman Judit. Jelenkor. Pécs, 1998. 382..

14

15 György Péter: *Kommentár az „igazi kérdés”-hez – Szilágyi János Györgynek tisztelettel./ Bruno Schulz/ bics/ Jad Vasem, Jeruzsálem.* In: Uő: *Múzeum, a tanulóház - Múzeumelméleti esettanulmányok.* Szerk. Radványi Orsolya. Szépművészeti Múzeum (Múzeumcafé Könyvek 1.). Budapest, 2013. 264.

A tragikusan félbemaradt életmű az időbeli rekonstrukció lehetetlenségének bizonyítására vállalkozik, mivel folyton újraírt, újakezdett, lehetséges múltbéli realitások mintázatában bolyongó emlékezésbe invitálja olvasóját, aki – a rövidprózai forma ellenére – mindig a múlt befejezetlenségével szembesül. A gyerekkor csodájának és fantasztikumának enyészetbe tartó, regényben megírhatatlan története emellett a vizuális médiumra támaszkodik, valamint megpróbálja megteremteni azokat a nyelvi feltételeket, melyek képesek kommunikációba lépni ezzel az idegen reprezentációs formával. Schulz művészetében nem csupán kép-szöveg párbeszédéről lehet beszélni, hanem annak a lehetőségéről is, hogy a grafikák az irodalom meghosszabbításaként értelmezhetőek, olyan kifejezésformákként, melyek a gyermekkor múltjának – paradox módon – néma tanúi. A gyerekkorba való visszatérés Schulz esetében sok helyen irodalmi hatásoknak köszönhető: ilyen a *Csótányok* című novella, mely voltaképpen *Az átváltozás* (*Die Verwandlung*, 1912) cselekményének allúzióját, értelmezésében a lehetséges irodalmi Kafka-képek egyik parafrázisát adja.¹⁶

A gyerekkor elvesztésének története képekkel bővül. A veszteség is folyamat, mivel elkülönítendő állomásai vannak, melyekről pozicionálva a szereplő-elbeszélők érzékelik a hanyatlást, és ahonnan mindig visszatekintünk az események sodrában a még meglévőre. A veszteség mindig újraírt poétikai/retorikai gyakorlatát olvashatjuk Schulz „képeskönyveiben”, a negatív sors-folyamatok lezárásának ígérete nélkül. Ami a keresőknek fontos lehet, az a dolgok mibenléte, materialitása és reprezentációjukkal való kritikai foglalatosság: a gyermekkor alakot öltő (azaz a szó hagyományos, képzőművészeti értelmében véve figurális) jellege, illetve azok újrakészítése, „újrarajzolása”. Már magában a reprodukció értelmében fellelhető a materiálitásra való visszavezethetőség, és a vissza-, de talán inkább újraalakításnak ez a módja magát a tárgy múltját idézi meg, azt az időszakot, amiben a tárgy még „eredeti” formájában volt fellelhető, a tárgyak sokaságban, abban az időben, ahová az illusztrációk visszanyúlnak. Még ha a Schulz-féle leíró nyelv el is vonja a figyelmet a témában rejlő evidenciájáról, a padlás sötétjében feketemisező fazekak, Schulz ezermester-próféta apafigurájának próbabábui mind erre a materiális vonatkozásra utalnak.

Paul Klee kronológiaellenes modernségével rokonítható ez a fajta érzékenység, az emlékezet individuális logikája, mely nem precizitás céljából, hanem organikusán, egy belső tapasztalatban kutatja fel a felfedezésre váró múltbéli szálakat. Ugyanakkor a „megrajzolt” és

¹⁶ Fried István: *Valóság, mítosz, Bruno Schulz. (Bruno Schulz összegyűjtött elbeszélései)*. In: Uő: *Bolyongás a (kelet-)közép-európai irodalmi labirintusban – Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természet”-rajza*. Lucidus Kiadó. Budapest, 2014. 95. (A továbbiakban: Fried (2014), stb.)

lerajzolt kép meg is csalja a szemeket, még a csodás időbeli találkozások tartósságát sem képes garantálni. Ezért a legtöbb Schulztól idézhető szövegrész képszerű, a maga mozgalmos módján az. Benjamin Geissler *Képkamra (Bildekammer)* című, Bruno Schulz műveit felhasználó, újragondoló installációja az idézhetőségnek ezt a közvetlen formáját illusztrálja újra több egymásra vetített, mozgásban lévő kép nyelvén. Schulz grafikáinak hátterét, a vastag tónusok anyagát idézi a sötét drapériával bélelt, Geissler által épített szűk helyiség, melynek belsejében egy drohobicsi ház falának salétromos felülete, majd az azon - lassú áttűnéssel - az egykor Schulz által festett tündérmese néhány (Geissler által digitálisan restaurált) szereplője jelenik meg. Rövid idő múlva elhalványulnak, átadva helyüket a freskó más figuráinak, majd a rövid installáció végén a sötétségnek.¹⁷ Geissler azzal, hogy virtualizálja Schulz alakjait, egy emlékezeti körforgást hoz létre az időben, melynek allegóriája többféleképpen is értelmezhető. Egyrésztől félresiklott gyerekkorok idejét idézik fel ezek a projektor által életre keltett mesealakok – Felix Landau Gestapo tiszt gyermekeinek drohobicsi hétköznapijait, kiket Schulznak a náci megszállást követően meseillusztrációkkal kellett szórakoztasson.¹⁸ Másrésztől – éppen egy schulzi narratív logikának engedelmességgel – a recepció a rövidprózában megjelenő „zseniális korszak” fényből alkotott emlékművét ismeri fel bennük. Ugyanis a képek által felidézett boldog idő jelentheti Schulz gyermekkorát is, a mesék fordulataivá változott, néhány idealizált motívum absztrakciójává vált Monarchia kultúráját és a gyerekkort mint a modern kihagyáson alapuló emlékezetbeli mozgás végpontját. Fried István az *apák* aranykorát összetett „magánmitológiai” narratívaként értelmezi, melyben nem csak a többféle (filozófusi, költői és prófétikus) szerepben is feltűnő idősebb Schulz fiktív alakját fedezhetjük fel, hanem a vele könnyen rokonítható uralkodót, Ferenc József császárt is.¹⁹ „Hova tűntél I. Ferenc József prózai evangéliumoddal! Hiába keresett a szemem. Aztán rád találtam. Te is ott voltál a tömegben, de milyen kicsinek,

17 Kapcsolódó kiállítás: *Die Bildekammer des Bruno Schulz* –Mobil Installation von Benjamin Geissler. Berlin, Martin-Gropius Bau (Südseite). 28. April – 26. Mai 2013.

18 A Drohobicsot 1942-ben megszálló Gestapo egyik tisztje, Felix Landau vette időszakos „védelme” alá a művészt, akinek Landau és szeretője portréit kellett rajzolni. Az életrajz sötét fejezetének számít, hogy ebben az időszakban Bruno Schulz illusztrációkat is készített mesékhez Landau gyermekei számára annak a Bauhaus-villának falán, melybe Landau családjával a város megszállása után költözött. A Landauéknak készített freskók örökségéért jelenleg két állam (Lengyelország, Ukrajna) és az izraeli Jad Vasem Múzeum versenyez.

19 Fried István *Valóság, mítosz, Bruno Schulz*. (Bruno Schulz összegyűjtött elbeszélései). In: Uő: Bolyongás a (kelet-)közép-európai irodalmi labirintusban – Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természetrája”. Lucidus, Budapest, 2014. 106.

trónfosztottnak és szürkének láttalak! Az országút porában meneteltél a többiekkel [...].”²⁰

Bár Schulz életművét kivéve a legtöbb poétikában a felnőtt kultúrától való elfordulás részlegesnek (vagy csak néhány mű esetében adottnak és kísérletinek) mondható, a kutatás mégis kiemelt helyen kezeli a gyermekkori tapasztalat fontosságát. Még mielőtt a Klee-éthoszt meghatározó naivitás tapasztalatának más, lényeges aspektusát megvizsgálánk, az értelmezés elején szükséges bizonyos fogódzókat keresni, a felidézett gyermekkorok reális tárgyi vonatkozásait és az azokhoz köthető reprezentációs tendenciákat röviden áttekinteni. Az itt olvasható komparatiztikai tárgyú elemzés kezdetben kizárólag analógiákból képes csak kiindulni. Ennek oka abban a hipotézisben keresendő, hogy a naív ábrázolás nem eredeztethető életművek közötti kapcsolatokból, vagyis az életművek idevonatkozó néhány hivatkozását nem lehet genetikus irodalom- és művészettörténeti sorba állítani. Minden írónak saját gyerekkora volt – ez a tétel arra engedhet következtetni, hogy a gyermekkori tematika (többnyire) irodalmon kívüli, kulturális mintázatokban keresendő. Amiben a komparatiztika itt érdekelt lehet, arra a későbbiekben, a naív megszólalás különböző feltételeinek értelmezése során derül fény: ez az összefüggés azokat a művészeti magatartásformákat takarja, amelyek (egy intermediális szemléletből születő) összehasonlítható retorikai mintákból, valamint tárgyválasztási, motivikus kapcsolatokból erednek. Eszerint a gyermek alakját és az ehhez köthető tárgyakat nem kölcsönzik egymástól a naivitás problémáját megformáló életművek, hanem egy naív szemlélet jegyében kapcsolódnak össze, melyek immár nem csak analógiák, hanem egy diszciplinárisan nyomonkövethető tendenciákként figyelhetőek meg az értelmezés során. A fejezet során tulajdonképpen magának a naív megszólalás kudarcának több életműben megjelenő láttelepe kerül bemutatásra, hiszen a gyermeket kereső művészet a szavakban és a képekben mindig saját magát, a *felnőt*t látja visszatükröződni. Az itt megjelenő (és egyébként szintén nehezen definiálható) felnőtt eltüntetése, redukciója vagy (Pilinszky János „Klee”-jének krisztusian vallásos konnotációjú) újjászületése kizárólag egy, a korszemlemben igen elterjedt anamnézis jellegű, időbeli visszaugrás által valósulhat meg, és ez az affinitás mindig az ösztönösségben, a kultúra-előttiség és a naív tapasztalati egyidejűség újraélésének komplex vágyában keresendő. A naivitás tehát valami olyan tényező, ami a műalkotás retorikai eszközeinek köszönhetően tudattalatti nyers tartalmak összességéként vagy legalábbis az irodalomtudomány számára nem meghatározható tárgyak köréként képzelhető el, ám mivel (egyszerűségénél, banalitásánál, irodalmon kívüliségénél fogva) retorikailag beazonosítható formákban kel életre, később éppen az összetettebb megszólalási

20 Uo: 147.

kísérleteken, az intermediális transfereken keresztül is összehasonlító elemzés tárgyaként kezelhető. A gyermekkorba való visszalépés művészeti célrendszerének sokféle lehetséges iránya ismerhető fel a modernségben, ám ezek rövid áttekintése, Klee poétikájához való kapcsolása előtt érdemes közelebb menni a gyermekhez és annak tárgyi környezetéhez.

Mikor Sigmund Freud *Egy gyermekkori emlék a Költészet és valóságból* (1917) című esettanulmányában Johann Wolfgang Goethe és egy – a német irodalmat feltehetőleg egyáltalán nem ismerő – páciens gyermekkori emlékeit hasonlítja össze, megfigyelhető az az anamnézisre jellemző képzettársítás, hogy az egymástól független gyerekkorok esetében hasonlóságot fedezhetünk fel, mely által az értekező Freud igazolja saját, pszichológiai tárgyú feltevéseit.²¹ Ugyanakkor Goethe idézésével egy fontos ellentmondásra is felhívja az olvasó figyelmét: „Ha vissza akarunk emlékezni arra, ami legkorábbi ifjúságunkban történt, gyakran kerülünk abba a helyzetbe, hogy összekeverjük azt, amit másoktól hallottunk, azzal, amit csakugyan a magunk szemlélődő tapasztalatából őriztünk meg.”²² A felidézés ilyen jellegű problematikája a 20. századi próza meghatározó szervező elvévé vált, ám tanulságos lehet Paul Klee intermediális költészetét és a következő példákat illetően, főként amiatt, hogy milyen alkotót feltételezünk a festészeti oeuvre és a hozzá kapcsolható szöveganyag mögött. Ugyanis a modernség számára a felidézett tárgy helyett a felidézés módja és minősége válik elsődleges céllá, kialakítva így egy esztétikai horizontot, melyet le kell választanunk arról az elvárásrendszerrel, mellyel a naív művészeteket szemléljük. Eszerint a témákat a maga tisztaságában kellene látnunk, a gyermekkori emlék nyers intenzitásával, és szükségszerűen hitelességet tulajdonítunk a látottaknak, akár egy fotografikus előhívás során. Ez azokra a retorikai eszközökre vezethető vissza, ami a műalkotás a dialogicitásra utaló nyomok elrejtése által megőrzi azt a látszatot, hogy a tárgy valóban egy gyermekkori valóság része lehet. A következőkben bemutatott tárgyak világa ha szórványosan is, de ezt a kettősséget hivatottak példázni, amely Klee és Tandori Dezső életműve közti párbeszéd során fejthető ki hosszabb terjedelemben.

21 Az eset jelentősége itt a jellemzően freudi visszakeresésben, de leginkább annak időbeliségében rejlik, és természetesen nem az analízis céljában. A gyermek Goethe egy olyan összefüggéstelen emléket idéz fel a *Költészet és valóságban* (*Dichtung und Wahrheit*), melynek során a szomszéd gyerekek biztatására az ablakon tányérokat hajigál ki, a nagy becsben álló tányérok pedig – minden összefüggés nélkül – a játékos pusztítás tárgyaivá válnak.

22 Goethe szavait Szöllősy Klára fordításában idézem = Sigmund Freud: *Egy gyermekkori emlék a Költészet és valóságból*. Ford: Bottka Petrik. In: Imágó. 2012. I. 97.

Az itt felidézett gyermekábrázolások és tárgyak hatástörténeti szempontból tehát bevezető jellegük miatt elszigeteltek egymástól, már annál az életrajzi ténynél fogva is, hogy az alkotókat személyes ismeretség nem fűzte egymáshoz. Eszerint Klee-t nem érhatték hatások a kortárs nyugati irodalom ezen részéből (és ide a lengyelül író Schulz-ot nem sorolhatjuk), irodalmi affinitása főként klasszikusok alapján formálódott, amit dolgozatom egy későbbi része fejt ki a festészetbe integrálható líra és a vizualitást meghatározó és korlátozó költészeti elvek kapcsolatán keresztül. A gyermek körüli tárgyak közül elsődlegesen a játékra vagy olyan dolgokra érdemes figyelni, melyeket olykor a felidézés radikális öncélúsága által tapinthatóvá kíván tenni a nyelv és a kép a befogadó számára.

Ebbe az elemzési tartományba tartozhat az olyan szöveg, mely valamely aranykori tárgyra utal, és közben leíró feladatának sikerét és kudarcát osztja meg olvasójával. Robert Musil *Képek (Bilder [1920-1929])* című rövidprózai ciklusában a játékról a következőket olvashatjuk:

„Egykor, jobb időkben az ember egy merev falovacskán pedánsan visszatérő körökben lovagolt és egy rövid falovacskán rézgyűrűket döfölt, amelyeket egy fakar tartott nyugalomban. Továbbá ez az idő. Manapság matrózok konyakot isznak pezsgővel. És harmincnégy vasláncocskán kis hintaszék-deszkácskák lógnak körben – egy külső és egy belső körben – így az ember, ha a másik mellett röpül, elkaphatja a kezét [...] és rettentően ordibálhat. Ez a körhinta a háborúban elesettek emlékkövének terén áll, öreg hársak mellett; máskor libák legelnek itt.”²³

Amit a tárgy egyediségének kérdésénél fontosabb megfigyelni, az az emlék minősége, az időn áthatoló „optika”, a megidézés szelleme. Az egyszerű elven működő eszköz az időszembesítés térbeli logikája miatt fontos: egy játék helyére, mely játék egykor létezett, és örömet adott, idővel egy másik játék került. A játék az elbeszélés ideje miatt válik hozzáférhetetlenné, a felnőttkori beszéd ideje miatt, mely a nosztalgia értelmében a játék örömét már nem, csupán a dolgok vesztét képes nyelvileg megformálni. Az időt Musil elbeszélője képszerűen jeleníti meg, két egymás mellé helyezett állókép által. Ezért az *Infláció* nem pusztán a nosztalgia hanyatló narratívája, azaz nem kizárólag a veszteség tudatának lenyomata, hanem a veszteség folyamatának pontos ismeretét kísérli meg efemer és fragmentált prózai formában feltérképezni, mivel az egykori „a pedáns körökben való mozgás”, így a játék örömeinek

23 Robert Musil: *Infláció*, ford: Bán Zoltán András, = *Próza, dráma*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2000. 309.

egyszerűsége éppen az élmény rövidegében lelhető fel. Úgy tűnik, a narrátor számol azzal a lehetőséggel, hogy amit lát, egy váratlan időben a jelen részévé válik, így tisztában van azzal az is, hogy nem élhet a múltban. Mondhatnánk, a mozgókép formanyelve ismerhető fel a *Képek*ben, hiszen a tárgyiasság által látványok elszigetelt narratíváit, sőt rövidfilmek füzérét olvassuk a *Képek*ben. Ennek a ciklusnak minden darabja a szerző előszava szerint „ráhagyatkozik [bárki] várakozó érzéseire, amelyeknek addig a pillanatig, amely felkavarta őket, látszólag nincs mit mondaniuk és így értelmetlenül abban fejeződik ki, amit teszünk, és amivel körbe vesszük magunkat.”²⁴ Az elbeszélő-alteregók (vagy éppen alkotója) a pillanatképeket kínálnak a szövegek esetében, a várakozást és annak rövid kalandjait. Ám Musil képei nem próbafelvételek a siker relativitásának értelmében, hanem olyan képtanulmányok, melyeket az előzetes szemlélődés határoz meg, s melyek legfontosabb részének a várakozás látszik, az „észrevétlenül kínákozó lehetőségek” szórványosságával számoló figyelem. A jelenség ugyanis el van zárva a szemek elől mind térben, mind pedig a rápillantás lehetőségében. A *Majomsziget* központi (talán éppen meta-)szövege így a *Képek* tárgyainak: a sziget, melyen majmok élnek a római Villa Borghesénél, kizárólag a kirándulás során tett séta alkalmával látható. A majmokkal való szembesülésnek, a pillantásnak kitüntetett helye van az időben, akár – néhány képpel arrébb - egy szállodai szoba függönye mögül megfigyelt szlovéniai temetési menetnek. Kitüntetett időre várunk, ha ilyen képeket keresünk – ez Musil véleménye, mikor előszavában „jóslatoknak” nevezi képeit. „Valójában inkább előre vetett pillantások ezek, egy légyapírra, vagy a majmok együttélésére: de bárki képes efféle jóslatokra, aki az észrevétlenül kínákozó jellegzetességeken megfigyeli az emberi életet [...]”²⁵ Musil narrátora (visszatérően a falovakhoz) valaminek az állóképét rögzíti, a játék egyszerre múltbéli és jelenidejű tapasztalati vonzását. Így nemcsak a tulajdonképpeni játékról szól „kicsiny” szöveg, hanem a játék tematizálásában rejlő játékról is tanúságot tesznek a sorok: a játékról szóló játékról, leírásról, rajzról.

Walter Benjamin a játékok világával kapcsolatban a következőképpen fogalmaz, mikor Karl Gröber könyvéről ír: „Regimentek, fogatok, színházak, gyaloghintók, edények – mind itt van újra, Liliputból. Össze kellett végre állítani a hintalovak és ólomkatonák családfáját, meg kellett írni a kalmárboltok és babaházak archeológiáját.”²⁶ Gröber *Kinderspielzeug aus alter Zeit* (1928) című kultúratörténeti munkájáról szóló cikkében – amellet, hogy üdvözli a munka átfogó és hiánypótló jellegét – Benjamin főként a sokszorosítás, és az így előállított tárgyak

24 Musil: *Előszó a Képekhez*, 302,

25 Uo.

végtelen részleteit emeli ki, mely tulajdonság a játék mindenkori történetét meghatározza. Ennek eredete természetesen az apróságban, a kicsinyítés elvében rejlik, így ha a historikus a játékról ír, szükségszerűen liliputi történetbe vág, az anyag miniatűr formáinak múltját beszéli el.

Benjamin Gröber munkájáról elismerően nyilatkozik, ugyanakkor felismerhető sorai között a kételkedés, amely a téma megírhatóságával kapcsolatos. Gröber dokumentáló műve tulajdonképpen szükségszerűen kapta meg a kézikönyv formáját, mely forma távol áll a játék természetétől, Benjamin szerint ez a műfajválasztás kecsget a legtöbb eredménnyel a téma körbejárása során. De mivel Gröber munkája nem szólhat másnak, mint a felnőtteknek, tárgya, a *játék* már kikerül a gyermeki dimenziók köréből, abból a közegből, ahol eredetileg használták. Bár a mű a felnőttek gyermekkor(ok) idejébe történő visszatérését szolgálja, mégis a játék materiális jellegének múltbéli attribútumait szemlélve, a készítés körülményeit, háttérét, szemléletét összegezve az olvasót éppen a régi idők felnőttkorába kalauzolja el.

„A gyerek észleletvilágát, tudjuk, át- meg átjárják az idősebb nemzedék jelzései, és a gyerek a maga észleleteit ezekkel szembeesíti; hasonló a helyzet a játékaival is. A játékokat lehetetlen a fantázia tartományában, a tiszta gyermekség vagy a tiszta művészet tündérországaiban megkonstruálni. A játékszer mindenképpen szembeesítés, akkor is, ha nem a felnőttek eszközeinek utánzata; még hozzá nem is annyira a gyerek szembeesítése a felnőttekkel, mint inkább a felnőtt szembeesítése a gyerekekkel. Mert kitől kapja a gyerek a kezdet kezdetén a játszóeszközét, ha nem a felnőttől?”²⁷

„Ellenhatásképp nagy méretekkel együtt alpári „humor” jelent meg a játékokon: annak a bizonytalanságnak a kifejezése, amelytől a burzsoá képtelen megszabadulni a gyerekekkel való érintkezésben. Az idétlen deformálódás nagyságban, szélességben, kiváltképp inyére van a büntudatból támadt kedélyességnek.”²⁸

A játékot valami olyan tárgyiasságnak kell nevezni, mely a „naivitás tisztaságát” már nem hordozza, és a tiszta gyermeki eszméjének és a felnőttek perspektívájának mindig más arányú vegyületeként kerül a szemek elé. S mivel az idea elérhetetlen, a naív érzékelés tartománya

26 Walter Benjamin: *Játékok és játékszer*. Ford.: KÖSZEG Ferenc. In: Uő: *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Ford.: Bence György, Kőszeg Ferenc, Pór Péter, Rajnai László, Tandori Dezső. Vál., jegyz.: Radnóti Sándor, szerk. Bence György. Magyar Helikon. Budapest, 1980. 569.

27 Uo. 570.

28 Uo.

sem szellemében, sem látványában, sem pedig funkciójában nem verifikálható, sőt elméleti megközelítésben inkább az lenne csoda, ha az egész játékban fellelnénk még valamit abból, amit a gyermeki eszméjének hívhatunk. De vajon miben rejlik a *gyermeki* eszménye? Ez a probléma is okozhatta azt a folyamatot, melyet Benjamin egykor az esztéticizmusból történő kilépésnek vél, hiszen a gyermek tárgyaira – mégha a témában írott szövegek száma ennek ellent is mond – kevéssé épülhet kritikai szemléletű szöveg, vagy bármely olyan feldolgozó kulturális apparátus egésze, mint ahogyan az más kulturális tárgyaknál (például könyvnél) lenni szokott. „a játék minden szokás babája. [...] Játékként lépnek életünkbe a szokások, és még legmerevebb formáikban is kitart egy csöpp játék mindvégig. Felismerhetetlenné vált, megkövesült formái első örömeinknek, első iszonyatunknak – ezek a szokásaink.”²⁹

A létrehozás pillanatában az absztrakt és a konkrét kapcsolatában, ötvözésében ideiglenes, leheletnyi idő elérése szükséges. A genezis mint cselekvés/esemény maga gyerekesnek hat ebben a formanyelvi kategóriákkal benépesített szövegekörnyezetben, ám következetesen elmarad az értelme, mivel mindig más és más (kép, szöveg, báb, szobor) alkotása váltja fel. Az avantgárd későbbi generációi (Pollocktól Hantaiig hosszú a névsor) tulajdonképpen ezt a profán teremtőelvet, a létrehozás termékének mindig önkényesen behatárolható értékét vagy annak relativitását, szórványosságát örökölték meg Klee gondolkodásából. Voltaképpen a játék már korábban említett „még egyszer” jelszava ismerhető fel a vallomásos-elméleti szövegbe ágyazva, a *de novo* gyermekkori parancsa.

Klee érdekes módon sohasem beszél az elhibázás tapasztalatáról, általában nem fenyegette kortársait a rossz művészeti irányzék vádjával, ízlésficammal. Pozitivitáson modern lelkesültséget érthetnénk, melyet a következő fejezet kultúratörténeti, tudás- és esztétikatörténeti oldalról próbál a továbbiakban megközelíteni. Itt újraértelmezhető a Benjamin kapcsán korábban felvetett ellentét, melynek értelmében Klee saját „játéktárában” nem a játékban újra és újra alakot öltő ideológiát láttatja, hanem pusztán valaminek a létezők közötti jelenlétét. Bár Klee maga is egy baloldalinak fémjelzett művészi csoportosulás tagja volt (itt gondolhatunk mind a Der Blaue Reiterre, mind pedig az egyedül szociáldemokrata pártfogásban működő és fennmaradó weimari Bauhausra), politikai gondolkodása nem alakult ki, a kultúra kritikáját tekintve pedig egyetlen meglátása sem volt beágyazva történelemfilozófiai, kultúraelméleti összefüggésekbe, mint amelyek mércéjével Benjamin szemlélte a burzsoázia játékait. Amit a benjaminini pesszimizmus torznak vagy groteszknak

29 Uo. 571.

vélhet, nemcsak Klee formavilágában irreleváns kitétel. Mivel a cári időkben kialakuló orosz avantgárd a forradalmiságról szinte leválaszthatatlan szellemi környezetében fogant, így társadalmi-politikai árnyalata a *l'art pour l'art* jelenségekben is mindig szembeötlő volt. Ekképpen nem meglepő, hogy a hyper-absztrakt fejlemények, így Kazimir Malevics szuprematizmusa is a nyilvánosság politikai fénytörésében szerepeltek. Ennek a korai, progresszív, később a sztálini időkben felszámolt kultúrapolitikai célrendszernek volt az egyik jele, hogy Malevics vityebszki éveiben az utcákat geometrikus formákkal díszítette ki, illetve a vidéki életből merített szuprematizmust iparművészeti formavilágként fogta fel az étkészlet különböző darabjaira rakott minták által, reprezentálva ezzel a művészet fejlődésének azt a képzetét, hogy a művészet és társadalom (esetében a vidéki egyszerűség) szoros kapcsolatát. A Forradalmi Oroszország Művészeinek Egyesületében (INHUK) Maleviccsel és Matyusinnal tagként együttműködő Vaszilij Kandinszkij a formanyelv kialakításának céljait éppen a népi hagyományban gyökerező *lubok* festészetből merítette, amely pontosan a nem-polgári eredetű, dilettáns manualitás által, a népi primitivizmusban fészkelő mese- és anekdotavilág témáit feldolgozva hordoz sokszor aránytalan, groteszk elemeket, és melyeknek hatásával Klee *Schriftbilder* korszakának kapcsán is számolni lehet.³⁰

Mindemellett azok a folyamatok, melyekhez Klee a *Der Blaue Reiter* után csatlakozott, ellentmondásos kapcsolatban álltak a kultúra termékeinek politikai irányból való kritikájával. A Bauhausról eddig írtak, bár kitérő kulturális anekdotának tűnnek, Klee tárgyakhoz való viszonya miatt lehetnek fontosak. A tárgyakkal való kapcsolat eleinte kedvező volt az iskola művésztárgyjainak, így a tanárként meghívott Klee-nek is, aki 1921-ben a könyvkötő műhely oktatója volt. Gropius elképzelése ugyanis egy olyan, múltba történő tigrisugrás volt, mely – amellet hogy tekintettel van a korabeli nép és az elit számára megteremthető terek újszerűségére – visszanyúl a német építőmesterek céhes ideájának világába. A gótikus templomok tövében álló *Bauhütték* klímáját idézte meg Gropius a közös munkára, a mérték és esztétika egymásra épülésének álmában (ábrándjában?). Oskar Schlemmer cénára fűzött figurája, újszerűen formált, lakkozott kuglik és pörgettyűk mellett ilyen volt Alma Buscher játékműhelye, melyben színes, geometrikus kubusokat tervezett, és melyek építőelemek rendeltetését töltötték be. A játék fogalma megváltozik, mivel a tervezésben átalakuló paradigma folytán, a játék már nem a kicsinyítés és nem „a szokás babája”, hanem egy új, még meg nem írt történet elemeit tartalmazó tárgyak körét jelöli. Magdalena Droste szerint

30 Jevgenyij Kovtun: *Orosz avantgárd*. Ford: Szilágyi Zsuzsa. Kossuth/ Ventus Libro Kiadó. Budapest, 2010. 18.

„Buscher elvette a mesét mint «a kisgyerek agyának felesleges megterhelését». Olyan játékot akart tervezni, amely «tévedhetetlenül egyértelmű és határozott», arányaiban «lehetőleg harmonikus». Az alapszíneket főként fehérrel társította, hogy «a színek és ezáltal a gyermekek is vidámabbak legyenek».”³¹

Klee, bár nem sokat mutatkozott a műtermekben, ismerhette Buscher játékait. A mesét inkább költészetbe (azaz egy tárgy esetében: *kompozícióba*) oltották át, a kevés elemből összeállítható, majd ismét szétszedhető tárgyba. Bár az építészet ezidőtájt még a kész, a megtervezett objektum egyidejűségében gondolkodott, a Gropius és kortársai által megfogalmazott manifesztumok mindig a még jelen nem lévő célt tematizálták, megelőlegezve ezzel a hosszú és járatlan utakon megvalósított munkafolyamatokat. A formátum mint a munka hosszát, finanszírozását eldöntő elsődleges szempont vált a Bauhaus retorikai fővonalává. Ugyan a kisebb megszólalásmódok, mint az életet mozzanatosan benépesítő tárgyak világának tervezése, a felületekkel való kísérletezés (üvegművesség), azaz a költészet retorikai dimenziójának megfeleltethető vizuális tevékenységek gyakorlatilag a nagyobb volumenű projekteknek voltak alárendelve, kezdetben, Gropius 1922-ben közölt szabályzatában minden előtanulmány (*Vorlehre*) a *Bau (Bau und Ingenieur: WISSEN)* betetőzésének tanulmányi előfeltétele volt.³² A Gropius által megálmodott centrum az *építészeti* ideája, a jövő tudása (*Wissen*), melyről a már említett, koncentrikusan elrendezett tantervi-szakterületi poszter is tanúskodik. Azonban a progresszió során az elemi tárgyak érthető módon kevesebbet vállaltak az épülő jövő pátoszának felhangjaiból, s bár sokaságuk miatt éppen a művészeti stúdiumok jelenlétének feleslegességét emlegető Hannes Meyer szerint az egyértelmű célok skáláját kakofóniává torzították, a jövőt mozzanatosan, kis formátumban képzeltek el, s mint talán éppen rájuk utalva írta Gropius, a jövőbe nem látva adták eredményeiket az Egészhez. Nem véletlen, hogy Klee az iskolai elvárások hatására dolgozta ki elméleti munkáit, mintegy a tanítással egy időben: a Gropius által megálmodott rendszerben az elemi forma- és szintan kidolgozása ekkor, az 1920-as évek elején kezdődött, a korábbi, Gropiusszal rivalizáló Johannes Itten hatására.

A Bauhaus-t mint közeget ugyanis nem csupán az iskolai élet rendjének, a tanári szerepkörnek és a megrendeléseknek való feszült megfelelés jellemezte, hanem egy, a 20. század első felére

31 Magdalena Droste: *Bauhaus* (Bauhaus Archiv – 1919-1933). Ford: Körber Ágnes. Budapest, Taschen Verlag/Vincze Kiadó, 2003. 92. (A továbbiakban: Droste, stb.)

32 A plakát formájában megalkotott tantervi modulok: Uo. 35.

jellemző művészeti léggör is, mely spontán eseményekre is adott alkalmat. A „Laternaünnep” (melyhez maga Klee készített egy gyerekzsúr témájára emlékeztető litográfia-meghívót 1922-ben), a napéjegylenlőség ünnepe, a „Sárkányünnep”, karácsony és végül Walter Gropius születésnapja jelentette a rendhagyó összejövetelek, színházi előadások, koncertek idejét.³³ Egy ünnepség azonban több diák beszámolója alapján sokszor egyik pillanatról a másikra kezdődhetett el, elég volt egy molinóval, transzparenszel végigvonuló szervezőcsapat vagy a különféle hangszerekkel (zongorával, dobbal, trombitával, de revolverrel is) felszerelt, német, szláv, zsidó és magyar népdaltöredékeket előadó Bauhaus-zenekar feltűnése az iskola területén.³⁴ A Forbát Alfréd hívására a weimari Bauhaus-ba 1921. áprilisában érkező Molnár Farkas, akinek a magyar építészet számára is meghatározó, hagyományteremtő modernségben és azon túlmutató életművét azóta monográfia, album formájában a közelmúltban is megjelentették,³⁵ visszaemlékezéseiben megörökítette ezeket a kiemelt és minden esetben rendhagyó módon megrendezett alkalmakat.

Érthető tehát, hogy a bábokkal, szobrokkal kísérletező Klee nem csupán egy, az építészetnek mindent alárendelő, munkaközpontú közeg részesévé vált 1921-ben, hanem meríthetett az itt zajló középkori népi és később egyetemi ünnepségeket idéző események benyomásaiból, valamint hozzá is tehetett azokhoz. A tudás, így a művészeti folyamatok sok-központúságára akaratlanul rátaláló iskola teret adott a magántörekvéseknek, melyeket idővel az ünnepek idejéből integrálták a Bauhaus címere alatt folyó munkába. Ahogyan Molnár Farkas is jellemzi, a színházi társulat előadása eget rázó pontnak, kiemelt jelentőségű produkciónak számított az ünnepeken, hiszen sajátosan progresszív működése olyan szerepet töltött be, mint

33 Droste (2003), 37-38.

34 Forgács (2010), 110.

35 „Aki nem ismeri a Bauhaus ünnepeit, annak idegen a Bauhaus-produkció is. Ezek az ünnepek hirtelen jönnek a legkülönbözőbb ürügyek alatt. Például a nagy szél. Erre rettenetesen nagy jelvényt járatnak körbe a faluban: A légi játékok ünnepe. 200 különböző színű formájú és színű repülőgép száll vékony pórázon a levegőbe. Nincs szebb ennél. 200 kis és nagy gyerek vicce. [...] [mindenki szeret] bokszolni. Én magát Gropius-t, a Nagyurat is hívtam ki három rundra.” Molnár Farkas továbbá kiemelt egy fontos részt, mely a Bauhaus-jelenség körét bővíti, ezért érdemes egy hosszabb idézet erejéig figyelmet szentelni az emlékezőnek: „[...] Vannak külön Bauhaus-táncok is. Itt nem sablon szerint táncolják az egyes táncokat, hanem vér és ritmus szerint. [...] A táncot hirtelen eget rázó pont szakítja meg. A figyelem a színpadra irányul. A Bühnenwerkstatt dolgozik. Erről külön cikket kellene írni. A legfrappánsabb tréfák, véres tragédiák, persziflázsok, excentrikumok [...] önkéntelenül kifejlődött rögtönzés. A legtöbb energiát a kosztümös esteken fejtik ki. [...] itt tényleg eredetiek a kosztümök. Mindenki maga csinálja. [...] Néha emeletes monstrumok mozognak, színes mechanikus figurák, melyekben nem sejtjük, merre a fej.” A „200 kis és nagy gyerek vicce”-nek fordulata Molnár sorai között árulkodó arra nézve, hogy az intézmény teret adott a naív, kiforratlan kereséseknek, bizalommal figyelte, ösztönözte azokat kétes sikereik távlatával. = Ferkai András: *Molnár Farkas*. Terc Kiadó. Budapest, 2011.

a plakátok, különböző vizuális termékek a nyilvánosság számára. A korábban a *Der Sturm* köréhez tartozó Itten, Muche, így Lothar Schreyer munkássága is a korábbi expresszionista színjátszásából, látványból kiindulva fejlesztette ki a Bauhaus-színpad elemeit. „A színpad tere a kozmikus térnek felel meg. [...] A színművészet eszközei az alapformákból, -színekből, -morgásokból és hangokból állnak össze. Az alapformák matematikai testek és felületek. Az alapszínek tiszta színek, a fekete, a kék, a zöld, a sárga, a fehér.” – írja Schreyer a „Bühne” produkcióiról.³⁶ A színpadon vaslemezekből, különféle kemény anyagokból kasírozott alakok jelentek meg, a geometrikus formák megtestesüléseiként, az eseményt (ami a tulajdonképpeni dráma lehetett) a formákban lévő változás/változatosság látványa, a bennük/velük való színpadi mozgás akciója adta. Ehhez látványtervek, díszletek készítésére is szükség volt, mint amilyenek Alexander Schawinsky munkái is voltak.

A színpad mint megjelölés (*Bauhausbühne*) egyértelműen elválasztotta a színháztól, az elszakadás pedig a vizualitás terén történő performanszok továbbgondolásához vezetett. Oskar Schlemmer – öccse, az iskolában rövidebb ideig tevékenykedő Karl díszlettervezési munkájára támaszkodva – a mozgásművészet felé vitte el a *Bühne* korábbi kísérleteit. A *Figurális kabinet*, a Triád-balet, akár a Schmidt-Bogler-Teltscher-féle szerzőtriász a testképet harsány és testre csak utaló kubusokig fokozott *Mechanikus balettjének* színész-táncos koncepciója már előre megírt programmal, koreográfiával rendelkezett. Schlemmer industriálisan előállított ruháiból, a modern környezet elemeiből építkezett, az élő testet használó „mechanikus” látványt „precíziós gépek, üvegből és fémből készült tudományos berendezések, fantasztikus katonai és bűváruháék” jelentették performanszaiban.³⁷ A kísérletek lepárlása, eszenciája volt az a formai elv, mellyel az előadásoknál híresebb Schlemmer-maszkot megalkotta, az egyenletes, reduktív vonalvezetésű sisakelem, mely már kétségtelenül a műfaji, funkcióbeli átfedettségre is rávilágított a Bauhaus-célokban. Ugyanis a dessau-i időszakban a formatáncok előadása során, melyben Werner Siedhof és Walter Kazminsky tűnt fel Schlemmer mellett, az alkotó már nem csupán egy vizuális elv megtestesülése, illetve élő geometriai formavariáció, hanem egy „magatartásforma prototípusa”. Az egyrészes, két színben megtervezett ruha is ezt az ipari jelleget, a báb karakter használati oldalát fejezte ki (nem véletlen, hogy az autógyártásban a töréssztek során használt, emberi tényezőt imitáló bábu, ahogyan sok más ipari termék, keresett magának a 20. századi modernségből mintát, ezt a külsőt örökölte). Ha Bruno Schulz

³⁶ Schreyer szavai: Droste, i.m., 101.

³⁷ Forgács, i.m.147.

próbabábuira gondolunk, itt éppen a fordítottját vagy annak lehetőségét látjuk: a galíciai „mágikus” prózában, az apa ironikusan terjengős emlékeiben megjelenő bábu (ahogyan a prágai gölem) antropomorf létező, míg Schlemmer alakjai (ahogyan ő maga is) technomorf elképzelés szülöttei, akik az emberit alakítják a gépi fantáziák attribútumainak megfelelően. Jelentős törés ez a képzelet, így a kultúra történetében, ezzel magyarázható, hogy a gép hajnalának aranykorát idéző produkciónak mindmáig fontos hivatkozási pontnak tartják a Bauhaus-t. A technikai környezetben megjelenő, mindig számottevő embernyi űrt betöltő modellek voltak a karakterek, a modellek emberei mozogtak a minimalista, gyártósoron kivitelezett ruhában, fejmaszkban, kézben tartott lécek és gömbök kíséretében. A Schlemmer által megálmodott alak ezen túl olyan funkciókat is ellátott, amely az ember jelenlétét hivatott értelmezni látványként a szélesebb, hétköznapi értelemben vett Bauhaus-környezetben – Breuer Marcell Vaszilijszékében ülő, fotón megörökített nőalak Schlemmer embermodelljeként a maszkot formai kísérletből emblémává avatta.

Kezdetben egy olyan szaktekintélynek számító személytől, mint Klee volt a '20-as évek elejétől egészen a dessau-i időszak végéig, szívesen vártak valamilyen tanítási helyzettől eltérő megnyilvánulást. A tanítási szünetekben, különböző alkalmakon vagy otthonában adott este során éppen a bábok szolgálták ezt a célt, Klee szabadidős művészetének bemutatását. A bábelőadásokat azonban nem Klee, hanem fia Felix tartotta, akiben Klee ebben az időben színészi tehetséget látott. A groteszk alakok éppen ezért nem kizárólag az avantgárd expresszionista jegyeit viselték, ahogyan szerény mennyiségben mintázott szobrai, hanem merítettek valamit a Bauhaus korai, kézműves szelleméből és a már abban meghonosodó ipari elemek applikálásából. Amellett, hogy a paravánt Klee építette, illetve a díszlet éppen az egyik, '20-as évekbeli szinkorszakát idéző kép volt, a figuralitáson és az applikációkon is a korabeli hatások tükröződnek. A lámpafoglatból készített *Elektromos szellem*, a *Gyufaszellem* dobozfeje a klee-i naív formák közé emelte a már meglévő, iparilag előállított tárgyak elemeit. Ezekből az estékből egyetlen jelenet maradt fenn, melynek éppen a Klee-t mintázó báb volt a főszereplője. A rövid, feltehetőleg többször is előadott bohózatban Emmy Galka Scheyer kesztyűfigurája próbálta meggyőzni a Klee-bábot, hogy adjon el egy képet Javlenzkijnek. Ám „Klee” erre nem volt hajlandó, és mire végre engedett, Galka szétverte a fején a szóban forgó festményt. A Karsperltheater, akár az utcai bábozás más hagyományait idéző egyszerű cselekmény egy gyermek képzeletében egyesítette a művész-apa valóságát, használta azokat a tárgyakat, melyeket az apa éppen az ő perspektívájának keresésével

készített.³⁸ Az összetett kép mutatja, hogy nem kizárólag pedagógiáról, hanem egy perspektíva következetes vállalásáról, annak totalitásáról van itt szó.

A művészet által feltételezett kozmikus rend Klee-nél, azaz a létezők észlelése és reprezentációja a bábok esetében megmutatja, hogy a felnőtt által megérthető világ (a német nacionalista alakja, aki a hitleri NSDAP előtti politikai idők figurája volt³⁹, vagy Emmy Galka Scheyer, akit Felix sokáig nem is ismert) egyszersmind olyan viszonyhelyzetbe kerül, melynek során elmosódik a határ a referenciális kódok és más, fiktív vagy típust formáló alakok között. Ám eltávolodva a fentebbi anekdotától, melyben a színhagyomány Klee színrelépését, meghiúsult üzletét őrizte meg, érdemes elgondolni azt, hogy a jelentésében sokféle mutató bábkollekción végző soron, Felix egykori jeleneteitől függetlenül, ugyanaz a koncepció, mint a korai *Bühne* figurális kavalkádja. Ugyanis a formák ismétlődése – mely Schlemmer maszkjához vezetett – egy újabb elvet hív életre a változatosságon belül, éppen a változatlanság, a szerialitás ismétlődő természetét. A széria világa, ahogyan a példák a teret részletekkel betöltő böngészőképek elvében vagy a gondos, konzervatív mértékkel megmunkált tárgyaknál Benjamin játéktárában, a kicsinyítés által, illetve a megformálhatóság által teszi a világot a naív beszélő számára kimondhatóvá.⁴⁰

Érdekes lehet továbbá, hogy a mesét és drámát száműző Bauhaus mennyiben hatott Klee bábjain keresztül a *Gedichte* című kötet szövegeire. Amennyiben a formailag átalakított, önmagát alakító jelek művészete megváltoztatta (még talán a brechti színpad töredezettségénél is jobban) a karakterekkel, dramaturgiával kapcsolatos törvényeket, felmerül annak a lehetősége, hogy ezekhez az újításokhoz – ha alkalmi szinten is, de – új nyelvfelfogás is társulhatott. A szövegek helyébe az „új színházban” olyan improvizált dikció léphet, mely a karakterhez vagy annak megszólított társához, esetleg magához a közönséghez szól, a szereplők önmaguk bemutatásaképpen. Bár az önmagukat jelentő jelek, a színész test által mozgatott autoszemantikus egységek az 1920-as években progresszív vizualitással kísérleteztek, mégis – a játék fogalmának szó szerinti életre keltésével – abba a

38 Aljoscha Klee: *Felix Klee and the Puppet Theater*. In: Paul Klee (2010), 66.

39 Uo. 122.

40 „Childhood projections disguise the adult world in puppet-like essences, whose features embody the spectrum of possible manifestations of human idiosyncrasies. Part of this is the world of puppets that children use to pretend that they are adults, thus trying out for themselves moral laws, ambitions [...]” = Tilman OSTERWOLD: „My self is a dramatic ensemble” – *The Hand Puppets as Metaphors for Paul Klee’s Artistic Self-Understanding*. In: Klee (2010), 36.

rituáléba nyúlnak vissza, amelyek a kis számú karakterrel való bábozás gyerekközönségét szórakoztatják. S bár a Klee-bábok darabjainak szövegekönyve nem létezik, egyedül a Felix Klee-ről szóló anekdota örökítette meg Klee festményeladási ügyét, mégis kérdéses, a *Gedichte* sehová nem köthető töredékei, melyek saját kontextusukban is elszigeteltek,

A kis emberek, a kis emberiség beszédhelyzetének fantáziája megannyi Klee-szöveget áthat a *Gedichte* című verseskötetből. A feltörhetetlen rébuszokat, sokszor a megnevezés móduszaig konkretizált szófűzéseket kedvelő költői nyelvkeresések a gyermek retorikájára való ráatalálás vágyának újból és újból megtörténő nekifutásai, mintha a kicsinyítés játékanak a vele való foglalatosság által lenne kifejthető a lényege. A parányiban, a reprezentáció méretbeli minimumában rejlő önelvűség megegyezik egy ilyen töredékes költemény létrehozásával, a kisebbet a még kisebbben való ábrázolás absztrakt örömeiben. Bármennyire is direktnek hat ez a folyamat, az ismétlés erejével mégis tudatos közeledés, a folyamat örökös értelmezésében rejlő *még egyszer* felkiáltása látszik kibontakozni általa. Klee „játékairól” szólva ezért eek nem voltak és nem lehetnek elszigetelt fejezetei az életműnek, és bizonyítani látszik ezt, hogy az életmű katalógusának elején egy Klee nagyanyja által megőrzött gyerekrájk áll. A modernség gyermekképében egy, az eddig hozott példákhoz képest talán ellenirányú alapállás ez: valami gyermekinek a leválasztása, de legalább annak kísérlete, a gyermeki tiszta állapotáig való visszakeresés eszméje. Az aktualitás naivitása, melyet Benjamin örökérvényű adottságként feltételez könyvkritikájában, itt az idealista-kreatív naivításban megtalálja ellenvilágát. Mintha a szintén a Bauhaus falai közé látogató, és ott a tanári karnak zongorakoncertet is adó⁴¹ Bartók Béla *Mikrokozmoszának* (1926-1939) szemléletével találkozónánk Klee-nél. A kutatás számára érdekes kapcsolódási pont lehet Klee zenei érdeklődése. Bár a svájci művész, aki maga fiatal korában egy berni vonósnégyes elsőhegedűse volt, a kortárs, avantgárd zenei fejleményekért nem lelkesedett, feleségének írt levelében elismerően nyilatkozik Bartók *A kékszakállú herceg váráról* (1911), mikor is a 1920-as évek közepén egy előadásra látogatott volna, mely elmaradt.⁴² K. Porter Aichele szerint a szálak Bartók műve és Klee munkássága között kereshetőek egyrészt magában a tényben, hogy Klee az 1920-as évtized második felében sok operát és színpadi művet nézett

41 Bartók Béla dessau-i koncertje: 1927. október 12. Műsor: Kodály Zoltán: *Sírfelirat, Zongoramuzsika*; Bartók Béla: *2. elégia, 3 burleszk, Szonáta, 9 kis zongoradarab, Kolindák I.; Suite; Allegro barbaro.* = ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*: 1927. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. 252.

42 ‘Blaubart,’ natürlich ist er am letzten Tag wieder abgesagt worden” A Lily Klee-Stumpfnek írt levél idézete: K.Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*. Camden House. New York, 2006. 141-142.

meg (köztük volt Richard Strauss *Saloméja*, illetve a berlini bemutatású Brecht, Weil songjaival előadott, *Koldusoperája*). Ami viszont világosabb magyarázattal szolgálhat a magyar és a svájci művész munkásságának összekapcsolására, az maga a Bartók-mű felépítettsége, műfaji átfedettsége. Ezért adott, hogy Aichele elsősorban az *építészeti* Klee festészetében való megjelenésének kutatása során emeli ki Klee elismerő szavait („etwas Gutes”) Bartók műve kapcsán. Ezt a magyarázatot támasztja alá az az evidencia, hogy Bartók művének már címe is tematizálja a vizualitás és azon belül az építészet elsőrendűségét, hiszen maga vár határozza meg a cselekményt a borzalom fokozatosan felfedett belső dimenzióival. Aichele értelmezésében Bartók operájával való rokonszenvezés egy lehetséges inspirációs hátterét adhatta Klee *Palast* (1928) című, vízfestékkel készített képének. Aichele összehasonlításának értelmében Klee nem pusztán a még nápolyi utazása során feléledt és haláláig töretlen architektonikus érdeklődése miatt alkotta meg a katedrálisokat, különböző városrészleteket tematizáló művek sorába a *Palast* címűt, hanem a Bartók-opera motivikus oldalát (részben) meghatározó várromantikához („castle Romanticism”) való vonzódása kapcsán is.⁴³ A rom- vagy várromantika a múltra mint titokra épülő alakzatossága építi fel a Bartók-Balázs-féle egyfelvonásos mű szimbolikáját, melynek a zenei oldalon túl szükségszerűen kifejező médiuma a szöveg és a (rendezésenként változó) látvány. A romantika Klee-nél a figurális festészethez köthető, főként a kései romantika (illetőleg a szecesszió) hatását mutató *Lelemények (Inventionen)* korai ciklusa kapcsán, ám az 1920-as évek második felének és élete utolsó évtizedének mesevilágba hajló szimbolikája miatt is. (Ez utóbbi figurális irányhoz tartozhat a sokat idézett *Aranyhal* [1925] című kép, vagy éppen utolsó, cím nélküli olajfestménye is 1940-ből). A *Gesamtkunstwerk* eszményétől távolságot tartó, ám az általa gyakorolt művészeteket hosszas kidolgozás és elméleti munka árán mégis összekötő Klee-nél felmerülhet, hogy a Balázs librettójában éppen a művészeti ágak szétszalazhatatlanságát, elválaszthatatlanságát kedvelte meg. Kékszakáll hajnalban, délben és este talált asszonyainak színét a Balázs szövege adta, mely nő-témákra Bartók különböző tónusú zenei mondatokat írt. Klee szinesztézikus elmélete, hangra, ritmusra tett festői utalásai alátámaszthatják az opera iránti szimpátiáját, emellett a Balázs Béla-műben megjelenő szimbolikusság, népmesére rájátszással elgondolt világrend sem állt messze elképzeléseitől. Karl Ruhrberg érdekes felvetésében – ám egy ismeretterjesztő szövegbe írt esszékísérelt kifejtetlenségével – Klee világát Novalis költészetében megjelenő látásmódhoz hasonlítja. A német romantika emblematikus alakjának költészetében és Klee gondolkodásában Ruhrberg

43 A Bartók-Klee-párhuzamok lehetséges értelmezéseiről itt még: Uo. 141-144.

szerint „költészet és matematika, nappal és éjszaka [...] tudatos és tudattalan, gyermeki naivitás és esztétikai fennkölttség egyaránt jelen van.”⁴⁴ Érdekes módon az egyik oldalon a szerző meglátásában felbukkan a naivitás minősége, a komor témák vagy éppen a neutrális absztrakció feloldásaként, ironikus ellensúlyaként. Kikutathatatlan, Klee-nek mennyiben volt közvetlen kapcsolata a romantikával, azon kevés naplóbejegyzésen túl, melyek olvasmányélményekről, irodalmi műveltségi háttérrel tanúskodnak. A romantika – melyet önmagában is problematikus/nem lehetséges egy korstílus, esztétika és/vagy világszemlélet formájában meghatározni⁴⁵ – leginkább a múlthoz, a kultúra múltjához való viszonyulás metaforájaként lehet értendő, ám Klee-nél nem teljes érvényességgel, mivel nála az „örök természetrajz” (*Unendliche Naturgeschichte*) gondolata éppen annyira magában hordozza a „klasszikusság”, a tudás felépítettségének igényét, mint a naív animista rácsodálkozás retorikáját. (Nem lehet véletlen, hogy az építőművész munkáját racionalizáló, funkcionalista, ám kereséseivel a gótikus „Bauhütte”, korábban romantikusnak ható mester-tanítvány hagyományába visszanyúló Walter Gropius sokáig ragaszkodott Klee munkájához a Bauhausban.)

Bartók jelenléte talán magyarázattal szolgálhat a klee-i világhoz való közeledéssel kapcsolatban, ám érdekes módon inkább a soha nem hallott *Mikrokozmosz* kottáit olvasgatva. Bartók fiának írt karakterdarabjai első megközelítésben olyan technikai, de leginkább „látásmódbeli” feltételek kiépítésére szolgál, melyek a későbbi zenei pályán nélkülözhetetlenek. A sorozatban (*gradus ad parnassum*) egy, a programjában is megfogalmazott *progresszivitás* építi a gyermeki tudást a zenei rend elemi-játékos oldalának kihasználásával. Ugyanakkor semmilyen utalás nincs arra magában a zenében, hogy az ide válogatott, százötvenhárom etűd már nem maga a zenei esemény részét képezi, hogy nem az éppen történő zenei teljesítmény lényegét érinti. A *Mikrokozmosz* ismeretét feltehetőleg nem valószínűsíthetjük Klee-nél, ám az azzal rokonítható *9 kis zongoradarabét* biztosra vehetjük, amely opus olyan zenei koncepciónak mondható, mint amilyen elven Klee bábjai készültek: egy tanító-tanuló célzat lenyomatának. Mivel a mintázás, a különböző plasztikák készítése rövid életű volt életművében, magukat a bábokat már nem vette fel az oeuvre katalógusába. A bábokat fiának, Felix Klee-nek készítette, akinél a tradicionális bábszínházért, a

44 Karl Ruhrberg: *Egy lehetséges világ*. In: Ruhrberg, Schneckenbauer, Fricke, Honnel: *Művészet a 20. században*. I. Szerk: Ingo F. Wahlter. Taschen Verlag/Vincze Kiadó. Köln-Budapest, 2011. 112-113.

45 Az irodalomtörténeti problémafelvetésről bővebben itt: Fogarasi György: *A romantika tétjei*. In: *Helikon – Irodalomtudományi Szemle*. 2000/46. (1-2) pp. 5-21.

*Kasperltheater*ért való rajongást fedezte fel. Ezért lehet, hogy az első széria darabjai a régi német bábozás figuráira utaltak. Ilyen volt például az *Ördög* alakját formáló *Halál úr*, az *Ördög* és maga *Kasperl* is. Felixnek egy körülbelül ötven darabból álló bábsorozatot készített, melyek az életmű lezárásával kikerültek a családi hagyatékok emlékeinek tárgyai közül, és melyek azóta a Klee-alkotások egy sajátos, ám a festményekkel egyenrangú ágát képviselik. A bábokról alkotott képben fellelhető valami, ami az irodalom magától értetődő részét képzi, az az árulkodó, metarefektív adottság, mely a nyelvi reprezentáció sajátja. Klee-t a jegyzetelési mániája ugyanis nem alkalmi verselésre, az irodalmi tonalitás formagyakorlataira sarkallta, hanem meghatározó erővé vált a későbbiekben, mikor is a barkácsoló művész a később a vizuális tapasztalatokat sűrítő költészetig fokozott öntörvényű nyelvfelfogás útján haladt tovább a zsebében hordott füzetbe való jegyzeteléssel. A forma megtalálása a miniatűrben, az alkalmiban a (Tandori Dezsőtől dolgozatom egy későbbi fejezetében idézett) korrespondencia gondolata látszik kibontakozni, mely a formát és tartalmat egy intermedialis nyelv keretében képzelettel el. A bábok már csak azért sem elszigetelt részei az életműnek, mivel azt az együttlátást, egyeztetést vállalják, mely Klee tudatos programjának köszönhetően afféle kézjeggyé vált az évek során. A Klee által megformált alakok különbözősége, valamint az ezekből merített inspiratív erő Tilman Osterwold szerint éppen a gyermekkori tapasztalatokkal való újbóli találkozások gyümölcse.

„A kontraszt elve Klee bábjainak szerepjátékában, és a szerepjátékok tereiben, különösen láthatóvá válik a komplex naplóbejegyzések nyelvészeti és költészeti elemzésekor: a gyermekkori tapasztalatok intenzív közegével való találkozás során, melyek főleg történetileg lehet meghatározni – a gonosz mint bukott angyal és az isten mítosza, dualitások, melyek Paul Klee életében léteztek, és melyek központi erőforrásai voltak képivilágának.”⁴⁶

46 Ford tőlem. „The program of contrasts in the role-playing games of Klee’s puppets, and in the arenas in which these games unfold, becomes particularly visible in Klee’s linguistic and poetic analysis of this complex of issues in his diary: encounters with a fundamental field of tension among early childhood experiences, which are especially historically conditioned – the myth of god and evil as fallen angel, dualities that exist in Paul Klee’s life as an artist and in his world of image as a central source of power.” = Tilman Osterwold: „*My self is a dramatic ensemble*” – *The Hand Puppets as Metaphors for Paul Klee’s Artistic Self-Understanding*. In: Paul Klee: *Hand Puppets*, (Texts by Andreas Marti, Christine Hopfengart, Tilman Osterwold, Aljoscha Klee, Felix Klee.) Ed. Christine Hopfengart, Eva Wiederkehr Sladeczek. Bern-Ostfildern, Paul Klee Zentrum/Hatje Cantz Verlag, 2006. 34. (A továbbiakban: [Klee] (2006), stb.)

A naív percepció mint visszanyert affinitás miatt a bábok kapcsán akár kölcsön is vehetnénk Bartók világából a „mikrokozmosz” kifejezését, hiszen a lekicsinyítésnek egyazon esztétikai elvéről, a miniatürizálás tárgyi leképződéséről is beszélhetünk, amennyiben Osterwold értelmezését figyelembe vesszük. A *Koszorús költő* (*Gekrönter Dichter*, 1919), a *Német nacionalista* (*Deutschnationaler*, 1921), az *Elektromos szellem* (*Elektrischer Spuk*, 1923) és más darabok sora egyrészt egy olyan világot nyit meg, mely a gyermek számára kitalált mese, illetve olykor a valós referenciákból (mint például a német szélsőjobboldali párthívő típusából) alkot egy kisebb duplikátumot, a tanítás minden célzata nélkül, pusztán a mintázás és a textilművesség, így a színek és anyagok dimenziójában szemlélve. Ez már csak azért is továbbgondolandó, mivel a barkácsolás folyamatának tudatosan vállalnia kell az eredmény átmeneti jellegét, függetlenül attól, hogy mely tevékenység részének tartjuk, a festészetének, melynek Klee életében mindent alárendelt, avagy a szövegek, a zene és a bábok másodlagos(nak látszó) világának.

Klee bábkészítés iránti lelkesedése azonban nem tisztán a klasszikus vásári bábozásból ered. A báb mint játék ugyanis ebben az 1900-as évek elejétől egyre növekedő, érdeklődésében divergens művészeti közegben intenzívebben vált a keresések, gyűjtőszendvények egyik ágává: az európai értelmiség, így modernség „utazói” nyitni kívántak a gyarmati országokból származó formavilágára. Klee németországi látogatása során látta Hans Arp és Sophie Tauber műtermét benépesítő bábokat. A formázás, illetve a készítés a báb sok festmény témája lett, a mintázás a képzőművészet kísérleti ágaként jelent meg nála, több groteszk, homogén alakot fel is vett katalógusába, például *A halál egy múmia maszkjában* (*Der Tod in der Maske einer Mumie*, 1915), vagy a *Lechben kisimult cserépdarabból formázott fej* (*Kopf aus einem im Lech geschliffenen Brick Ziegelstück*, 1919). Azonban Christine Hopfengart szerint a szobrok készítésének ambíciója nem jellemezte Klee-t a későbbiekben, egyfajta „hobbija volt a szobrászat, a hajók és állatok mintázása úgy, mint a bábok.” Ugyanis Klee-nek szüksége volt valami miatt ezekre az alkotásokra, „körbevettte magát meghitt stúdiójában az ilyen tárgyakkal, természeti gyűjteménye és eszközei mellett ezek a csendes életű tárgyak töltötték meg polcait, inspirálva fantáziáját.”⁴⁷ A Benjamin által definiált játék, „a minden szokás babája” Klee esetében már más áttétel, figurativitás tárgyának tűnik, mert egyszerre magában hordozta a Bauhaus jövőbeli gyermekét, a tradicionális bábok karaktereit és egy belső nézőpontot, ami a bábbal mint képzelt figurával való azonosulást és a bábkészítés során az

47 Christine Hopfengart: *Hybrid Creatures - Klee's Hand Puppets Between Art and Kasperltheater*. In: Klee (2006), 19.

anyaggal való szoros kapcsolat fontosságára ad példát. Mivel a bábok az életmű elszigetelt részeinek számítanak, nem illusztrálják kellő mértékben ezt az alkotói pozíciót, melyet Tandori abszolút korrespondenciaként fedezett fel Klee életművében. S mint meglátszik, Klee maga is keresés árán, és úgy tűnik, a Bauhaus programjától függetlenül jutott el erre a pontra. Mindez az illusztrációkkal és az irodalommal kezdődött.

Illusztrativitás

A fejezet elején a modernség anamnézisének, az elvesztett gyerekkort még más, a Klee életműtől meglehetősen távoli analógiákon keresztül lehetett felismerni. Ezek a fajta kapcsolatok két vagy több életmű között már csak azért sem lehetnek első ránézésre meggyőzőek, mert Klee tovább jutott ezen a felfedező úton, jóllehet kevés idevonatkozó kommentárt tartalmaz a festői szöveghagyatéka. Klee érintőlegesen tűnhet a céljait – mediális adottságaiból adódóan – hosszabban kifejtő irodalmi moderséghez képest, amikor a gyerekkor keresését nyíltan felvállalja (ahogyan a bábok esetében történt), és amikor bonyolultabb reprezentációs szintek, művészeti médiumok párbeszédévé teszi a kezdetekbe tett kirándulásait. Hogy látni lehessen, mik a feltételei ennek, a sajátosan klee-i (vissza)mozgásnak, még egy párhuzamos, ám az előbbieknél közelebbi erőterben alakuló életmű rövid idézése következik.

A kritikai szemlélettel újraszervezett és kiadott önéletírásokban megtalálhatóak azok a pontok, melyeknél egy-egy találkozás ténye vitathatatlan, valamint született tanulmány is, amely Klee korai művei és Kafka rajzai között kívánt kapcsolatot teremteni. Ugyanakkor kérdéses, mindez elegendő-e a szellemi genealógia feltételezéséhez. Ahogyan az itt esztétikai meglátásokból kiinduló példákban reményeim szerint látni lehet, a közös naivitás mindig a vizuálitásból indul ki, így a képhez és annak tárgyaihoz fűződő viszony teremtheti meg az átjárást az egymástól egyébként távoleső szövegek között. A két alkotó egy korosztályba sorolható, és mindketten hosszabb ideig tartózkodtak Németországban, ugyanakkor mindeddig nincs arra vonatkozó adat, hogy közöttük bármilyen jellegű ismeretség szövődött volna. Egyedül a közös barát, Alfred Kubin lehetett volna az összekötő személy, aki mind Klee művészeti körében, mind pedig Kafka baráti társaságában több ízben is megfordult. Kubin személye már csak azért is lett volna érdekes az alábbi fejezet szempontjából, mivel a „közös barát” a szöveg-kép kettősségének témakörében életrajzi szállal kecsegtethetett volna a Klee-Kafka-féle lehetséges hatástörténetben. Bár Kafka is foglalkozott rajzolással, és létezik

az életműkutatáson belül olyan irány, mely a rajzok körét többé-kevésbé feltárta,⁴⁸ pusztán a halálát követő könyvkiadási stratégiának tartható az a szerkesztési elv, amely a rajzokat borítóképek formájában vagy illusztrációkén kínálja fel az olvasónak. Ez természetesen nem csökkent(het)i a Kafka-hagyaték képanyagának jelentőségét, tanúskodnak erről azok a visszaemlékezések, melyek Kfkában nem csak az író, hanem a rajzoló is nagyra tartják. Ide tartoznak Max Brod és Gustav Janouch visszaemlékezései, melyek az asztalnál ülő, rajzó (ám saját rajztudását jellemzően lebecsülő) íróról szóltak.⁴⁹ Kubin hatása a *Naplók*ban egyedül személyes vonatkozású bejegyzésekre adott alkalmat, olyan futólagos, ám ismétlődő találkozások (a Kafka-prózára jellemző) dokumentációjában.⁵⁰ Egy, talán felejthető élmény lenyomata az a Kafka bejegyzés, melyet a *Der Pilger* nevű művészcsoport 1922-ben rendezett prágai kiállításának meglátogatása után írt be naplójába, és melyben egyetlen, Kubin nevéhez köthető kép, a *Die Märchenprinzessin* című rajz belső tereinek leírása jelentett.⁵¹ Érdekes azonban a tény, hogy Kubin az alkotói fejlődéstörténet egy meghatározó pontján lépett be a svájci művész életébe. Ez éppen a 1909 környékén kezdőlökés jelentette: Kubin az addig még csak az *Inventionen* cikluson dolgozó, illetve otthon saját üvegnyomat technikával kísérletező, ám „háztartásbeli” élete miatt nyilvánosságot még nem kapó Klee-nek azt tanácsolta, hogy készítsen saját örömeire illusztrációkat Voltaire *Candide* című regényéhez.⁵² A korai kísérletek arcnélküli figuráinál a mozgás, statikusság és testkép koncepciójában, hirtelen kifejeződésében néhol kísérteties hasonlóságokat mutatnak. Franz Kafka és Paul Klee

48 Claude Gandelman: *Kafka as an Expressionist Draftsman*. In: *Neohelicon*. 1974/2. 337-377.

49 Uo. 377.

50 Kubinnal kapcsolatban a következő helyeken lehet bejegyzést találni a *Naplók*ban: Franz Kafka: *Naplók*. Ford.: Györfly Miklós. Európa. Budapest, 2008. 87, 91, 95, 205, 449.

51 Mesebeli hercegkisasszony (Kubin) meztelenül a díványon, kinéz a nyitott ablakon, erősen benyomuló táj, valami módon szabad levegő, mint Schwind képein.” A *Naplók*ban közölt kép – amellet hogy nem vezet el minket Kafka rajzaihoz – nem mutat olyan jegyeket, melyeket Kubin vonásonként és durván tónusozott szürrealista, néhol pedig expresszionista horrorjának közönsége megszokhatott, hiszen *A mesebeli hercegnő* esetében egy díványról a nyitott ablakkal keretezett tájra tekintő, biedermeier zsánerfigurát látunk. A bejegyzés kapcsán kevésbé kapcsolhatjuk össze Kubin és Kafka rajzainak világát, ezért arra következtethetünk, hogy Kafka rajzai teljesen független útkeresések eredményei. Uo. 679.

52 Ám tanulságos az a korai vállalkozás, melyet Klee a '10-es évek elején Alfred Kubin tanácsára hajtott végre a *Candide* illusztrációjával. „Illustrationsplan: Candide von Voltaire ergibt bei seinem gedrängten Reichtum eine Unzahl von Illustrationsanreizen.” – a bejegyzés tanúsága szerint „gazdagságánál fogva megannyi illusztrációra csábította”, ám az illusztrációk készítésében – bár ez a munkafolyamat az életmű későbbi fejezeteiben több értelmet nyer ennél – pusztán egy rövidtávú kísérlet lehetőségét látta. Sokkal fontosabbnak látszik a szövegben és képben elmondható anyag, melyet Klee saját magával kapcsolatban akart reprezentálni. Bár Klee esetében az önmagát meghaladásnak, az önmagán való „túlvezetésnek” a gondolata elsősorban a festészetben zajlott le, irodalmi tevékenysége is mutat valamit ennek az átlépésnek a lehetőségéből.

életműve a kutatás jelen állása szerint genetikus kapcsolatok által nem kerülhet egymás mellé. Egyedül a prágai és a drohobicsi szál, Kafka és Schulz világa köthető össze a kezdetben felsorolt íróportrék közül az irodalomtörténet módszereivel, és abból kiindulva, hogy Schulz irodalmi előképének fordítója is volt, ám ez a Kafka-recepció fejezeteit írhatná tovább.) Ugyanakkor elgondolkodtató, hogy az irodalmat kívülről szemlélő Klee esetében, valamint a rajzot irodalom felől elgondoló Kafka rajzai között milyen megfelelések találhatók. Claude Gandelmann – bár tisztában van a genetikus kapcsolati háló hiányával – az általa áttekintett időszakban egyetlen esztétikai erőterben látja alakulni Klee, Kafka és Kubin művészetét. A modernség nagy neveinek társítása, névsorba állítására rávetülhet az önkényesség gyanúja, egy olyan értekezői szemlélet, mely nem látja át a kánon strukturáját és felépülésének lehetséges magyarázatait. Ugyanakkor éppen az iménti előzmények is mutatják, a kánonban elég egyetlen meghatározó magyarázat – mely címre egyébként dolgozatom nem pályázik –, mint amilyen Benjamin festészen keresztül látott történelmi allegóriája, „materialista angyaltana”, és az addig absztrakt művek sokaságként érzékelhető Klee-életmű recepciók összképe lényegesen átalakul. Egyrésztől lesznek benne kiszögellések: a sokat emlegetett Klee-képek közül már nem csak a *Viaduktok lázadása* válik a fasizmussal szembeni individuális ellenállás allegóriájává, hanem az *Angelus Novus* is, illetve a Klee-életmű angyalainak seregében egy archetípust is számon tarthat az utókor. Másrésztől a befogadó hajlamos lesz úgy tekinteni a kritikában meghatározó szerző által elemzett képre, mint egy olyan műalkotásra, mely keletkezésétől fogva a recepció által kiépített és elfogadott hagyomány része volt. Mint az Tandori esetében látszik, éppen a kánon olvasóra gyakorolt hatása, olvasási javaslata (pszichológiája?) válik relatívvá, és így költészetének (és esszéinek) recepciók mozzanatai nem merülnek ki abban, hogy a képekkel és szövegekkel kapcsolatos kanonizációs gondolatmeneteket újramondják, hanem éppenhogy – Klee hagyományba való beágyazottságunk és olykor klasszikusságának figyelembevételével mellett – lazítsanak azokon az illesztéseken, melyek a titokzatos festő-költőt történelmi státuszában megtartják. Mindemellett az illusztrációkkal sikereket ért, de jóformán csak kísérletező Klee *Candide*-értelmezése és Kafka „kicsi fekete alakjai” nem pusztán azt példázzák, hogy az általában életműveknek vannak olyan részeik, melyek kevésbé jelentősek, hanem azt is, hogy minden modern szerzői műhelyben munkál valamilyen tanulmányok felé forduló szellemiség, és hogy ez minden esetben a kifejezés legegyszerűbb materiális eszközeihez fordul – Kafka esetében egyetlen rajzeszközhöz, Klee-nél pedig a művészeti iskolában mindenki által elsajátított rézkarc technikájához. Jóllehet a kánonbontás vagy éppen az ott elfoglalt hely megszilárdításának lehetőségei fontos kérdésnek számítanak, itt, ebben a fejezetben még

érdeemes elidőzni a technikánál, ami befogadói figyelmet visszavezetheti azokhoz a kifejezésbeli kezdetekhez, melyeket kitakar az életművek kapcsán (joggal) emlegetett professzionális szerzői *image*.

S bár a Kafka-naplók nem kapcsolják sehová a rajzokat, a korábban említett Janouch által írt életrajzban „együgyű fikcióknak”, „(ki)olvashatatlan hieroglifáknak” tartja az egyetlen vonalból megalkotott figurákat. A kijelentéssel – és a tény által, hogy Brod és Janouch titokban csenték el a szerzőtől a skicceket – kétségtelenül leszűkíti, egyértelműsíti a rajzok státuszát az életműben. Ugyanakkor kérdéses: mennyiben tekinthető jogosnak Kafka „fekete alakok” felett hozott ítélete, hogyha betegsége idején arra kérte barátját, hogy halála után egész életművét megsemmisítse meg? És ezt a problémát Klee-re is visszavezetve: ki képes megítélni azt, a Klee-hagyaték mely darabja számít jelentősnek (vagy melyik alkotást lehet a modern klasszikusként kiemelni a többi közül), és melyik számít az életmű melléktermékének, melyeket érezzük anyagukban a mester-műhelyek padlójára hulló forgácsnak? A válasz egyértelmű, nem létezik ilyen kritikai képesség. Ugyanakkor vigyázni kell a minden alkotást egyenrangúnak, összekapcsolhatónak látó holisztikus szemlélettel is, azaz a Klee- (vagy az ideiglenesen hozott párhuzam, a Kafka-)jelenség egyetlen, minden irányból logikátlanul átjárható szöveg- és képmasszává alakításával is.

A módszertani középút valahol ott lehet, melyen Claude Gandelmann gondolatmenete is jár, a rajzok filológiai tényeken és esztétikai kiindulásokon alapuló értelmezésében, és a kettő egyeztetésében. A legmeghatározóbb és legátfogóbb elv, a kontextualizálás: Gandelmann a korszellem kínálta hangoltságban látja összekapcsolhatónak Klee és Kafka rajzait, és nem jár messze az igazságtól. Ugyanis mindkét szerzői stílusjegynél és képkonceptiónál meghatározónak látszik a monokróm expresszionizmusnak az a markáns stílusjegye, ami Alfred Kubin munkásságát jellemzi. A korábban említett (lehetséges és bizonyított) hatásokon kívül, melyek Kubin művészete felől érték mind a pályája elején járó, bátorításra szoruló Klee-t, és az osztrák művésszel egy szellemi körhöz tartozó Kafkát, a sötét álmvilágban járó Kubin befolyása erősebbnek látszik itt egy egyszeri életrajzi ténynél. Gandelmann konkrét példákat hoz Kubin életművéből (például a *Küzdelem Patroklosz testéért* című grafikát), az analógiákban érthetőbbek azok a passzusok, melyek a rajzokat a nyelvhez, így az irodalomhoz kötik. Mivel Kafka rajzainak nincs háttere, valamint a testek vonalának íveit leszámítva nem társíthatunk alakjaihoz megkülönböztető legyeket, tárgyak

meghatározhatatlan a szemlélő számára.⁵³ A fekete alakok rajzai rajzok – és ezt Gandelmann a kicsavart testhelyzet (*Verdrehung*) expresszionista képzőművészeti jellegzetességéhez köti⁵⁴ – valamit példázni látszanak, és a szó szoros értelemben valamilyen összefüggő gondolati ív illusztrációjául szolgál(hat)nak. Ezért a kutatás sokféle lehetséges megfelelést társít a szövegekhez, ám a transferek minden esetben valamilyen cselekvéssel és (a szubjektum tetteinek jelentőségét megkérdőjelező egzisztencialista Kafkánál a cselekvéssel talán azonos konnotációjú) *állapottal* azonosíthatóak. Ez a kép-szöveg társítási mód nehezen kivitelezhető azonban nem csak a kései szövegeknél, hanem már *Az ítélet (Das Urteil)* bármelyik szereplőre nézve is, mivel az elbeszélések és regények (rajzok nélkül is!) már azokban a komplex prózanyelvi struktúrákban szólnak meg, ahol a szereplői cselekvés az elbeszélő (példázatos, értekező, novellisztikus stb.) retorikai dimenziójának részei, így a szövegeken belül is ritkán adódik példa a más szövegrészekről elkülöníthető képleírásra. A karkai nyelvnek valamilyen alaprétegét érinthetik inkább a Klee figuráival analógia szintjén összehasonlítható alakok állapotai és cselekvései. A asztalra fekvő, ágaskodó, ülő fekete emberek valamilyen szoros, mondatszerű, azonban belül is parataktikus logikával kapcsolhatóak össze, és ennek kevés köze van ahhoz az esztétikához, amit Gandelmann az expresszionizmus felől befolyásként érzékel (ez már csak azért is helytálló lehet, mert Kafka írásművészetét az expresszionizmusától különböző összetettség jellemezte). Ez a cselekvéssor vagy ez a cselekvésekből összálló skicc azokra a nyelvi kísérletekre hasonlít, melyek a *Szemlélődések (Betrachtung, 1913)* című első Kafka kötetet jellemzik (és melyek a viszonylag rövid életművön belül meglehetősen közel is esnek egymáshoz a keletkezés idejét nézve.) A rövid (terjedelmében talán csak a Kafka-hagyaték néhány darabjához hasonlítható) szövegek elbeszélője és szereplője gyakran egybeesik, és ezek a beszélők abban a színben tűnnek fel, mintha a prózai elbeszéléssel kapcsolatban akarnának valamilyen általános összefüggésre rávilágítani. A szövegek fordítója, Tandori Dezső úgy fogalmaz a *Szemlélődésekkel* kapcsolatban, hogy „[k]öltőinek nem «költői prózaként» neveztük Kafkának ezt a világát, hanem a tömörsége miatt.”⁵⁵ Ez a Tandori által említett tömörség odáig van fokozva az anonim elbeszélők által, hogy a *Szemlélődések* (címükhöz híven) elkerülik a cselekmény

53 Érdekes tény, hogy Brod marionetteknek hívja őket, valamilyen felfüggesztettséget, külső irányítás erejét feltételezve felettük. Ezt Gandelmann Klee marionett tárgyú képeivel köti össze, ám a kapcsolatnak kevés realitása van. = Gandelmann, 256.

54 Uo. 258.

55 Tandori Dezső: „Az emberi egyetértés felé.” *Franz Kafka rövidprózai írásairól*. In: Uő: *A zsalu sarokvasa*. Gondolat Kiadó. Budapest, 1981. 257.

lehetőségét – jóllehet a túlzás poétikájának jegyében halmozzák a lehetséges cselekvések példáit. A *Elhatározások (Entschlüsse)*, az *Útban hazafelé (Nachhausweg)*, a *Kirándulás a hegyekbe (Der Ausflug ins Gebirge)*, valamint a *Séta hirtelen (Der plötzliche Spaziergang)* című szövegek az alanyi dimenzió elbizonytalanításával, azaz az általánosságra utaló alany (az egyes szám harmadik személyű man, és a többes szám első személy) használatával kihagyják a szövegekből azokat az alkotó elemeket, melyek megteremthetnék a történetolvasás feltételeit.⁵⁶ „Senkinek sem ártottam, senki sem ártott nekem, de segíteni sem akar senki. De ez sem áll azért. Épp hogy senki. Csak hogy senki sem segít – különben az épp-hogy-senki nagyon is jó lenne. Kész örömet – miért ne – kirándulhatnék épp-hogy-senkik társaságában.”⁵⁷ Ez a fajta alanyi alulkonkretizáltság (*senki, épp-hogy-senki*) éppoly arctalanná teszi a rövidpróza elbeszélőit és szereplőit, mint a Gustav Janouch által megmentett „hat kicsi fekete alakról” készített rajzokat. Ugyan a szövegek senkijei és a rajzfigurák két különböző médium reprezentációs keretei között léteznek, mégis az imént idézett nyelvkeresési kísérletek azok, melyek maximalizálhatják az utóbbiak, a rajzok értelmezési kereteit. A leírás lehetőségei (a Klee mellett gyakran Kafkára is különböző kontextusokban hivatkozó Tandori szavaival élve) érintőlegesek⁵⁸, azaz ellenállnak az értelmezés teljességének, konzekvens folytathatóságának. Klee *Candide*-rajzaival is hasonló lehetőségei vannak a szemlélőnek: amennyiben nem szerepelnének a Kurt Wolff által kiadott kötetben, nem lehetne rajtuk felismerni Voltaire-regény mozzanatait, és úgy tűnik, Klee az illusztrációkat ha nem is immitálta, de a szöveghez készített képmagyarázat műfaját egy másik, áthelyezett szinten értelmezte. Akárha a (nála szintén arctalan és filigrán) alakok illusztrációk készítésével kapcsolatban magyaráznának el valamit, az illusztrációk illusztrációját. Ez a harmadik jelentésszint azonban kevésbé egy, a szöveg tartalmát lekövető illusztrációk *után* következik, sokkal inkább úgy látszik, hogy közelebbi kapcsolat fűzi az olvasmányélmény tartalmához, mint a könyvkiadás hosszan formálódó hagyományának megfelelően elkészített szövegmagyarázó képeket. Gandelmann szerint alkotójuk az „az élet felületét hozza létre” (*proceeding the surface of life*)⁵⁹ azokat, a vonalak absztrakt nyelvén,

56 A témában lásd: Tölem: *A szemlélők egyetértése – Franz Kafka Betrachtung című kötetének fordításáról*. In: *Szövegek között XIV*. Szerk: Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán. Szeged, 2009.

57 Franz Kafka: *Kirándulás a hegyekbe*. Ford: Tandori Dezső. In: Uő: *Elbeszélések*. 17.

58 Az érintőlegesség kapcsán egy válogatáskötet is létrejött, melyben Tandori olyan szövegeket rendezett újra, melyeknél az olvasásnak ezt a kitüntetett formáját látja megvalósíthatónak. Tandori Dezső: *Tandori Light/Elérintés*. Szerk: Illés Andrea. Scolar, Budapest, 2013.

59 Gandelmann, 239.

mintha – akárcsak Kafka alakjai – „kozmosz szituációk allegóriái” lennének. Ez alapján Klee művei valami olyan megszólalásmódot választanak, melyek nem engedelmességek a formai (könyvkiadásbeli, ikonológiai) preskripcióknak, hanem – kivételesen lendületes és gyors - közelebb akarnak férközni a szövegművehöz, a jelentéshez. Giedion-Welcker az anatómiai kidolgozott (tartalmában Klee által epigrammatikusnak nevezett) *Inventionen* ciklus utáni fordulatot ismer fel a *Candide* illusztrációiban, mivel „egy illuzórikus természetábrázolástól való teljes elfordulás megy végbe bennük, és egyben a vonalak *mozgásnyelvéhez* történő közeledést” jelzik az életműben.⁶⁰ A Klee által egyedülálló könyvnek (*einzigartiges Buch*) tartott *Candide* már csak azért is kiemelkedő, mivel (Corrinth regényét leszámítva) Klee fel is hagyott a „bajlódásnak” tartott illusztrációkkal. A jelentéshez vagy lényegében látott dologhoz való közelség vágya egy olyan ábrázolásbeli irányt nyitott meg Klee előtt, melynek következtében rengeteg, kizárólag a vonal formanyelvét használó alkotás született, melyek közül Grohmann a *Repülő rendőrök* (*Fliegende Polizisten*, 1914) című rajzot hozza példának – ezek közül Hervart Walden akkor is közölt a berlini *Der Sturm* folyóirat oldalain, amikor Klee már más korszakában alkotott.⁶¹ A meghatározó monográfia szerint is lényeges változás történik ezidőtájt az életműben, mely egyszerre mutat vissza a kezdetekhez, és tekint előre a már említett vonalrajzok sorozatára. A kezdetek alatt Grohmann azokat a rajzokat és emlékeket érti, melyek esetében ez az esztétika meghatározza Klee visszaemlékezéseit.⁶² Ami a *Gedichte* című kötethez kapcsolódóan itt fontos lehet, és ami a fejezet tárgyát, a gyerekkor materialitását érintheti, már nem pusztán a tárgyak (ecsetek, tollak, vásznak stb.) használatának örömeiben rejlik, mint ahogyan a bábkészítés – egyébként sem kizárólag kézműves jellegű – tevékenységének esetében történt. Az eszköz immár összeolvadni látszik magával a megjelenített tárggyal, szervesen összekapcsolódik vele, egy új, a Klee-életművet az 1910-es évek elejéig nem jellemző logikával. Ehhez a vonalpoétikához szorosan hozzátartozik továbbá egy szintén átértelmezett, absztraktabb szinten is elgondolt folyamat, az írás sokféle megszólalás- és kifejezésbeli alternatívát rejtő tevékenysége.

60 Ford: Tölem. „[B]ei Klee [...] vollzieht sich eine völlige Abwendung vom illusionistischen Naturbild und ein wenden zu der Bewegungssprache des Striches [...]” = Giedion-Welcker, *i.m.* 38-39.

61 A *Der Sturm*ban megjelent Klee-rajzok: *Grausamkeit* (1914), *Der Herr ist mein* (1915); *Artisten* (1914), *Ein Engel überbricht das gewünschte* (1915) In: *Sturm*, 1917/10. 121, 124.;

62 Azon túl, hogy Klee katalógusában több gyerekkori rajzot is szerepeltetett, kiemelendő az az élmény, ami Onkel Ernstnél tett látogatásához köthető. Grohmann az önéletírás alapján a vonalhoz való művészalkati vonzódás első jelét fedezi fel abban az élményben, melynek során a gyermek Klee szemei előtt a nagybácsi márványasztalának mintázatában groteszk figurák rajzolódtak ki. = Grohmann, 29.

„Képirások”

Az írás játéka különböző mediális formákban végigkíséri a Klee életművet, ugyanakkor szükséges kitértelt tenni atekintetben, hogy mennyiben tekinthető játéknak az, amit Klee esetében első ránézésre infatilis megnyilvánulásnak láthatunk. A kérdés az, vajon az életmű idevonatkozó részei közvetlen naív nyíltságról tanúskodnak-e, azaz felfedezhetünk-e bennük egy nyelvében és formanyelvében egyértelműen gyermeki-kreatív alkotói intenciót, vagy esetleg az *írá*sokban egy összetettebb poétikát ismerhetünk fel. S bár minden Klee-vel foglalkozó értelmező megegyezik abban, hogy esetében az írás melléktevékenységként volt felfogható, mégis megkerülhetetlennek tartanak egy rövid festői korszakot, melyben az írás (annak irodalmi értelmében is) elsődlegesen kreatív megnyilvánulási formának tekintendő. A *Schriftbilder* időszaka ez, melyet „írásképekként” és „képirásokként” is fordíthatnánk. Ezek ugyanis egy sajátos „olvasási” folyamatot kínálnak fel a befogadónak, megelőlegezve, előkészítve a Klee-kötet szövegeit, és visszavezetnek egy olyan képzeletbeli „irodalomfelfogáshoz”, mely által az irodalom történetéből kiléptetik szemlélőjüket. Klee kontinentális művészetből való kitekintési kísérletei a következő fejezet tárgyát képzik, jelen esetben a festészet anyagával való ismerkedés lehet az elsődleges cél. Azonban e téren is elég szűk értelmezési lehetőségek adóttak, ugyanis Klee-nek mélyebb olvasat kialakítására nem volt lehetősége – erre utal a nyelvtudás hiánya, valamint jelzi ezt az a tény is, hogy Klee-nek a ciklusban található néhány művet leszámítva nem jelentett festészeti-nyelvi perspektívát. Mindemellett a *Schriftbilder* ciklus tartalmaz olyan szöveget is, amely a (Klee szemszögéből nézve) hagyományos olvasási stratégiák számára is elérhető, sőt a zsidó-keresztély kulturkör számára alapszövegeknek számító mű. Ilyen például az *Énekek éneke* (*Er küsse mich mit seines Mundes Kuss*, 1921) című könyv eleje az Ószövetségből, melyben éppenúgy előfordulnak ebben a pantográfia és kalligráfia technikájára utaló keresztbe tett vonalak. Ugyanakkor kétségtelen, hogy *Schriftbilder* Klee a háború alatti olvasmányélményeire és azok inspirációs összefüggéseire utal, szorosabban a német fordításban olvasott kínai líra klasszikusaira.⁶³ Az *Énekek éneke* azonban közelebb áll ahhoz, amit Klee-nél a vallásos fogalmak sajátos konnotációjaként foghatunk fel, és ez a *kezdeti* [Ur-] tapasztalat kérdésköre.

63 *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*. Übersetzt von H. Heilmann. München/Leipzig, 1905.

Az írás mint újra felfedezett technika, valamint a festészet mint a jelek által újragondolt tér szimultaneitása határozza meg a ciklus alkotói mozgásterét. „A szöveget a képiség szelleme fogalmazza meg, a betűk elfelejtik az ábécé közhelyességét, és olyan kevésbé olvashatóak, mint bármelyik ikon. [...] Az olvasás eredetileg találgatás. A betű és a szó visszatér a kezdetekhez.”⁶⁴ Will Grohmann kezdettel (*Anfang*) kapcsolatos meglátása két okból is fontos lehet itt. Az egyik egy életrajzi vonatkozás, mivel Noda Yubii tanulmánya szerint a festő az *Énekek énekének* második és harmadik versét apja, Hans Klee átköltésében emelte át a festővászonra.⁶⁵ Bár a Hans által átértelmezett sor közel egyidőben született Paul festményeivel, mégis a gyerekekkel, pontosabban a festő gyerekkorával hozható összefüggésbe. Ez a – látszólag nehezen alátámasztható – következtetés vezethet ahhoz a kezdetiséghez, amit Klee neveltetésében – és általában a kor meghatározó kulturális-pedagógiai alapvonulatában – a Biblia és általában a vallásos háttér jelenthetett. A Grohmann-passzus egyik alappillére, a kezdet így egy egészen más eredővel is rendelkezik, melyet Klee szubjektív kultúrafelfogásában kereshetünk. Klee ugyanis a biblikus hagyománnyal kreatívan (ám semmiképpen sem szubverzíven) bánt, ami abban is megnyilvánult, hogy az isteni, túlvilági képzetét a szövegeire jellemző fragmentált-sporadikus gondolatiságban rejtette el, ám sohasem hozta programszerű összefüggésbe a modern kortársi tudattal vagy az avantgárdal. A *Biblia* motívumai mindinkább a látás, képi gondolkodás által elérhető régmúltat idézik, élete végén pedig a halállal kapcsolatos – főként az angyalsorozatban megannyi címmel, koncepcióval variált – szimbolika részéit képezték. A saját költeményt,⁶⁶ a kínai líra darabjait és más vallásos témájú szövegek (*Marienlieder*) túl vegyes képet alkotnak ahhoz, hogy egyetlen, orientalista poétikai irányt alkothassanak. A festészet kifejezési terébe emelt nyelv, mint kalligrafikus kísérlet, kevésbé az ókori mintákhoz vezethető vissza,

64 Ford: tölem. „[D]er Text wird aber aus dem Geist des Bildnerischen neu konzipiert, der einzelne Buchstabe vergißt die Banalität der Alphabet und nicht lesbarer als andere Bildzeichen auch [...] Lesen heißt ursprünglich raten. Buchstabe und Wort stehen wieder am Anfang ...” = Grohmann, 149.

65 „Küsse mich mit Küssen deines Mundes./ Denn lieblicher wie Würzwein/ ist deine Liebe/ lieblich duften deine Salben.// Dein Name ist wie träufelnd Öl./ Darum lieben dich die Jungfrauen./ Ja mit Recht lieben sie dich.”
Ld: Noda Yubii: *Zwei Schriftbilder aus dem Jahre 1921*. Online forrás:

http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_noda.pdf Elérés ideje: 2011. 03.02. 11:20.

Az eredeti magyarul a következőképpen olvasható: „1. Csókoljon meg engem szájának csókjaival; szerelmed jobb a bornál.// 3 Jó illata van olajodnak;/ neved, mint a kiöntött olaj;/ azért szeretnek téged a lányok.” = *Énekek Éneke*. 1:2-3. In: *Biblia/Ószövetség*. Kálvin János Kiadó, 1993, 104.

66 A hagyatékot gondozó Felix Klee a *Schriftbilder* korszak egy híresebb képének szövegét Paul Klee-nek tulajdonítja. Mivel a szerzőség kérdése még nem tisztázott, a kötet utószavában közli. „Einst dem Grau der Nacht enttaucht/ Dann schwer und teuer/ und stark vom Feuer/ Abends voll von Gott und gebeugt/ Nun ätherlings vom Blau umschauert,/ entschwebt über Firnen,/ zu klugen Gestirnen.” = *Gedichte*, 128.

melyekhez legfeljebb egy hasonlat fűzi, hanem az íráshoz, mint kísérlethez vezetnek – az íráshoz, melyben összekapcsolódik a leírt szó a festészet anyagi oldalával.

Cy Twombly ideografikus alkotásai voltak később azok a kalligrafikus törekvések, melyek éppen ezt a totalitást vállalták fel, mintegy megsokszorozva a gyermekiben rejlő eleve sokszorosító szellemet. „A szerszám és a fantázia közé TW beiktatja az ideát: a színes ceruza a ceruzaszínné válik: a homályos emlékezés az iskolásra totális jelet hoz létre: az időét, a kultúráét, a társadalomét”⁶⁷ – írja róla Roland Barthes *Cy Twombly* című írásában. Barthes-nál a Twombly kapcsán megfogalmazott gyakorlati elv, a „tárgy és cél egyesítésének” gyermeki performatívuma a *Gedichte* szóragozó, szótagszámláló, túlkonkretizáló bejegyzéseit egyértelműen jellemzi, a papír és toll játékszerével való „fabrikálás”, a mellényzsebből előkerülő és oda visszabújó zsebfüzet szertartásos titokban tartása által. Ám ez a fajta elfoglaltság nemcsak a tárgyak használatának konkrétumában, más jelentésekre való visszabonthatatlanságában szemlélendő, ahogyan a gyermeki kezek eredeti játékánál történik. Bár egy későbbi korszak képviselőjeként értelmezhetjük Tandori feliratait, mégis a nyelv anyagisága körül megalkotott kísérletei lényegében kapcsolódnak ahhoz, amit a *Schriftbilder* esetében megfigyelhetünk. Tandori a „leheletszerű” életművel kapcsolatban a következőket írja: „[A] festő világ-fontos jelentősége okán nem terjedelmesebbet, hanem tömörebbet kellett írnom. Nem lehet olyan egyszerűen elintézni a dolgot, hogy a Klee-Motherwell vonulat legújabb (manapság 73 körül járó) tagjával ismerkedtünk volna. Mégis, ha valahová, erre felé tartozik. Közel-egyenrangúan, s ez nagy szó.”⁶⁸ A szó leírása ugyanis a műalkotás folyamatát hitvallásában mozgásként elgondoló Klee-nél éppen ennek az akció-poétikai nyelvkeresésnek az előzményének látszik. Az intermediális transzfer során relativizálni, sőt egyesíteni kívánja a két médium kifejezésbeli lényegét. A kép és a szó egy és ugyanazzá válik: „Schrift und Bild, das heißt Schreiben und Bilden, sind wurzelhaft eins.”⁶⁹ Barthes Twombly művészetének szentelt esszéje akár szólhatna a *Schriftbilderről* is, amikor a festészetet egyfajta cselekményként (drama) azonosítja. Azaz a festészet (ebben az aspektusában a Barthes elemzésében vizsgáltak közül) azonos saját alakulásával, így az általa készített feliratok értelme (mint amilyen a *Virgil* című kép) magával a leírás aktusával nyer értelmet. Úgyis fogalmazhatnánk, tartalmuk a beszélő/író számára a leírás által válik jelenvalóvá. Klee vonala

67 Roland Barthes: *Cy Twombly (avagy Non multa sed multum)*. In: *Új Holnap*. 45. (2000/tél). 74.

68 Tandori Dezső: *Cy Twombly nyomában*. In: *Balkon* 2013/3. Online forrás.
http://www.balkon.hu/archiv/balkon_2002_03/01twombly.html Elérés ideje: 2016. június 14. 13:12

69 Aichele, *i.m.* 55.

a bevezetőben „a séta kedvéért” indult el, és ezen a szakaszán úgy látszik, megmutatkozik játékos, azaz a vizuális és nyelvi tapasztalat önmagáért való (és kevésbé öncélú) jellegével. Viszont játékosága át is helyeződik egy másik szintre, a játék önmagára utaló értelmébe. Ezért Klee esetében a naivitás tudatosan vállalt, ám mindig kísérlet tárgyát képező célrendszernek látszik, mely amellelt, hogy mindig beágyazódik más célok közé (például az absztrakció neutrálisabb, nem gyermeki oldalát célzó festészetben és elméleti szövegekben). Ez a fajta poétikai törekvés megkerülni látszik Benjaminnál azt az elvet, melyben a felnőtt tükröződik vissza az általa tervezett játékban, mivel a kezdetibe, a játékkal mint kifejező dimenzióval kíván kapcsolatot teremteni. Ekképpen egy olyan oldalt határoz meg a keresések terén, melyet mindig alakzatosan, fordítások, transferek által lehet csak megérteni költészetében. A naivitás ugyanis ennek a gyermeki túloldalra, a kísérlet során mindig ismeretlen „odaátra” történő átjutásnak a jelzése. A naivitás Klee-nél továbbá áttetsző minőségnek, közvetett tényezőnek is látszik az elmondott tartalommal kapcsolatban, hiszen nyelvhez fűződő viszonya alapvetően a példák nyelvén beszél, legyen szó az *Alkotói hitvallásról* vagy a Bauhaus-időkben festett harmóniákról, melyek elméleti munkáihoz kapcsolhatóak. A hagyományos retorikai értelemben ezt a magatartást illusztrativitásnak nevezhetnénk. Klee illusztratív nyelve azonban mindig csak saját töredékességében szemlélhető, mintha ott rejlene megnyilvánulásaiban a romantika fragmentum-rom éthosza, a schlegeli egyetemes költészet nagyvonalú szerkesztése, a jelentés kiegészítésének örök csábítása és megkerülhetetlen akadálya. Az illusztráció általában mozzanatos: egy nagyobb folyamat kiemelhető, jellemző és/vagy magyarázatra szoruló szakaszát teszi át más médiumra – egy regény kevésbé érthető vagy éppen izgalmas cselekménydarabját rajzolja meg. Nem elhanyagolható továbbá az idő, a megszólalásban rejlő emlék és emlékezés kettősségének, valamint ennek elméleti lehetetlenségének kérdése sem, mely probléma a szériákat, gyermeki tárgyakat és gyermekalakokat megteremtette az irodalom, a művészet és a gondolkodás történetében. A naivításban megfigyelhető mediális áttét, átjutás kérdéseit, lehetséges képi, narratív és/vagy retorikai alakzatait vizsgálom meg a következő fejezetben. A folytatás ekképpen a gyermeket már az emlékezet tárgyaként értelmezni, illetve (ennek Klee esetében nem meglepő következményeként) a gyermekre emlékező gyermeki, naív művészet perspektívájában.

II. Egy gyermek emlékezete

Közelítések a naivitás fogalmához Paul Klee költészetében

Tandori Dezső *Anorex konceptualizmus*⁷⁰ című költeményében Paul Klee kapcsán a következőt olvashatjuk: „Gyermeki Idő (klee-i még)”. A rövid magyarázó szöveget egy rajz követi. Ezen egy homokóra látható, amely egy gyermek alakját (fejét és törzsét) formálja, felül utalásszerű, pár vonalból megrajzolt arccal, a törzs belsejében pedig a pergő homokszemek pontjaival. Tandori életművében a homokóra az állandóság lehetetlenségét ábrázoló, visszatérő egzisztenciális témájú motívumnak számít, az időben leképezhető létállapot(ok) folyton újrarajzolt képének. Klee eszerint egy szeriális mintába illeszkedik, ám mivel a Klee-életműön belül nem jellemző hivatkozási forma a homokóra motívuma, idegennek számít Tandorinál az a közeg, melyben „alakja” az idő szimbólumává válik. Ez a társítás független tőle, egy későbbi művészeti gesztusrendszer eredménye, így a rajz kapcsán nem azonosítható azzal, amit a Tandori költészetében Klee-örökség jegyeivel jellemezhetünk. Az újramért „idő” inkább – ahogyan az esszé címe is sugallja – a konceptualizmusra, szélesebb értelemben a Duchamp-i nyelvhasználatra vezethető vissza, mely a név- és címadás önkényességével mindig másképpen definiálja a hétköznapi tárgyakat, de sokszor ugyanazt a tárgyat, ahogyan ez az *Anorex konceptializmus* szövegén belül megfigyelhető.⁷¹ Egy olyan alakzat, mint a sorozat, a létrehozás gesztusa által mindig valaminek az örökségét, közkeletűségét is kimondja, ekképpen az átvétel, az áttemelés tényét is – egyszerre mutat az életműön belüli és kívüli összefüggésekre. A rajz (bármennyire is hangsúlyozza saját

70 Tandori Dezső: *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után*. In: *Balkon*, 2005. Online forrás: http://www.balkon.hu/balkon05_01/02tandori.html Elérés ideje: 2013. 03. 16. 13:42.

71 Bán Zoltán András értelmezése szerint ez egy vizuális fordulatként értékelendő a Tandori-életműben, melynek értelmében „[m]egnő a verscímek szerepe – ez is duchamp-i, no meg Paul Klee-i indíttatásra vall, hogy egy másik nagy képzőművészt is megnevezzünk. Ez a költészet – paradox módon – erősen „retinás” lesz, a vers látványként is funkcionál, a líra erősen filozofikussá válik, nem *szól* valmiről, de folyamatosan elgondolkodik önmagán, és ez állandó együttműködésre készíti olvasóját.” = Uő: *Tandori megtisztít*. In: *Beszélő Online*. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/tandori-megtisztit> Elérés ideje: 2016. június 1. 20:45

megismételhetőségét) fontosnak számít az egyébként nagy mennyiségű, Klee-korpuszra reflektáló Tandori-művek között. A szerialitás ugyanakkor nem a véletlenszerű újraformálás, kiüresedett újramondás jelzése, hanem a kihasználható idő konnotációja is, ami annak a foglalatára, hogy az idővel körbevett gondolat mindig újrarajzolható, akár a körben való haladást (versenypályát) idéző lófejek, valamint a későbbiekben krétával készített művészportrék. Klee művészetére, gondolkodására mindkét helyzet utalhat, az idő, valamint az időn kívüli dolgok köre, ebből következően (ha már pusztán a rajzolás eseménye feltételez valamit) a vizuális érzékelés kérdésére. Az utalás ugyanakkor nem egy egyértelműen rögzített helyzetre vonatkozik, hiszen a homok bármikor lepereghet, nem mutatva immár a klee-i alakot, nem jelezvén a gyermeki időt. Az idézett passzus és kép egyszerre jelent valamit: Klee elérhető-elérhetetlen idejét, azaz a „még” határozójával olyan állapot kronológiai helyzetét, mely kizárólag kifejeletlenségében ábrázolható. Tandori kép-szövegében az imént (csak részlegesen) felvázolt lehetőségek közül azt az aspektust emeli ki Klee művészetének tapasztalatából, melyet egyszerűen a *gyermeki* felől lehet megközelíteni. Ha a történetírás kartotékszerűen kezel egy-egy jelenséget, akkor naívnak mondható minden műalkotás, amely az akadémikus szempontok alapján nem sorolható be a művészettörténet valamely professzionális szegmensébe, epizódjába, ekképpen a kizárás elvén létrehozott gyűjtemények (tárlatok/albumok) anyagát képezi. Az ilyen gyűjtemények szereplői körül a történetírás zárványt alkot, szembehelyezi a műveket a dialogikus művészetekkel. Ide, a kánonon kívüli, naív „gyűjteményekbe” kerülnek az elszigetelt életművek. Azon túl, hogy a kánonon kívüli kánon jelensége már elgondolhatóságával kapcsolatban is kételyeket támaszt(hat), kétség merül fel azzal kapcsolatban, vajon a Tandorinál megjelenő „Klee-olvasatokban” pusztán arról lenne-e szó, hogy egy ilyen gyermekien, műveltségi hatásoktól izolált alternatív kánon képviselőjét bemutassa az irodalmi olvasók előtt, és invitálja egyben a költészetében és esszéiben megjelenő nyugat-európai irodalmi szereplők közé. Úgy látszik, Tandori szövegbeli megfelelői és rajzoló mintha kihoznák a fényre a gyermeki Klee-t, hogy *láthatóvá* váljon. Ugyanakkor nem a művészettörténeti Klee-tárlatok legjellemzőbb helyeire világítanak rá, melyek a modernség gyerekesség kultusza felől nézik Klee képeit. Valami a művészettörténeti naivitásnál, a vasárnapi festészetnél és költészetnél több rétegű poétikát ismerttet meg, fedez fel az albumokat gyűjtő Tandori-féle rajongó és az egykoron Bernbe látogató műfordító. Erre a kanonizációs, de legalább újragondolási javaslatra vállalkozott egykoron egész kötetten átívelő költői tárlatvezetése (és olvasónaplója), *A becsomagolt vízpart* (1987) című válogatáskötet is, ahol a művészettörténet tényanyagát meghaladó, Tandori által sejtetett (értelmezésre több ízben felajánlott) Klee-titkokat egymáshoz olykor szorosan nem

kapcsolódó, többféle „Klee-alakot” tematizáló szövegekben fedte fel. Ezen a ponton válhat igazolhatóvá, miért választható Tandori szemszöge lehetséges értelmezési kiindulásként Klee esetében. Ugyanis az életműben elszórt Klee-hivatkozások meglehetősen enigmatikusnak hatnak, és ezt annak az általánosságnak köszönhetik, hogy minden esetben Klee-re, mint felsőbb, tágabb metafizikai instanciára hivatkoznak: „klee-i”. Az életmű már idézett kutatója, K. Porter Aichele meglátása szerint Klee verseskötetét csakis kritikai kiadás formájában lehetne olvashatóvá tenni, mivel a szövegek vonatkozásai nehezen körvonalazhatóak, ezért nem teszik nyilvánvalóvá Klee-nek az irodalom terén nyújtott kreativitását.⁷² Ennek a fejezetnek, ahogyan más, Klee költészetére épülő munkáknak is, az lenne a célja, hogy javaslatokkal éljen a „Költemények” irodalomkritikai közegben való tárgyalhatóságára.

Naivitás és modernség

A *Gedichte* című kötetrel kapcsolatban többféle bizonytalanság is felmerül az olvasóban – bizonytalanság magával az olvasással, olvashatósággal kapcsolatban is. A kötetrel kapcsolatban első lehetséges megállapítás a szétszórtság jelensége, mely állapotban ezek a szövegek az életre kelhetnek az olvasás során. A második éppen különös módon a nyilvánvaló szerkesztettség, egy rendező elv, ami a szövegeket nem engedi át a teljes összefüggéstelenségnek. A Klee-hagyatékot műfordítóként is behatóan ismerő Tandori értelmezésében nem csupán a gyermek mint téma bír relevanciával, hanem a létrehozás időbeli közege, ekképpen a Klee-életmű „gyermeki”, azaz modern kontextusa is. Ebben a korszakban a növekedés, a kezdet kérdése mindig más és más formában pozicionálódott. Ahogyan képeket illetően Klee szöveghagyatékában is felismerhetőek bizonyos mintázatok, melyek arra mutathatnak rá, hogy a modernség miképpen tett lépéseket az általa elképzelt jövőbe. Klee *Alkotói hitvallásával* (*Schöpferische Konfession*, 1920), a *Végtelen természetrajz* (*Unendliche Naturgeschichte* [1956]) címet viselő képelméleti munkáival a látható, de főként a láthatóvá tehető *természet* (*Natur*) vált a művészet tárgyává⁷³, ami nem elhanyagolható tényező tekintetben, hogy a Klee-életmű miért számít külön fordulatnak a 20. századi modernségben belül, és miért áll szemben a manifesztum-esztétikával, az avantgárd sokszor (adott irányzattól függetlenül) futurisztikus időszemléletével. Ám, hogy látni lehessen, milyen

72 K. Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, Camden House. New York, 2006. 20.

73 <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>, elérés: 2013. 09. 12. 15:32

sajátos modernségfelfogás körvonalazható Klee-nél, és ezáltal milyen előkép, kollegiális esztétika rajzolódik Tandori Dezső költészetéhez kapcsolódva, ki kell fejteni bővebben, mit tekinthetünk alapvető időszemléletnek Klee poétikájában.

Jürgen Habermas az avantgárd által képviselt modernségben a historikussal való szembenállást látta, ám nem feltétlenül az antihistorikusság értelmében. Sokkal inkább egy kreatív újrakezdés letéteményeseként tekintett az „előörsök” zászlaja alá rendeződő törekvésekre, melyek a modernségnek azt a jellemző szegmensét példázzák, melyet a „befejezetlen projektum” gondolatában fejt ki.⁷⁴ Hiszen általában a modernség, mint írja, „az átmenetiség, a mulandóság, az efemer jelenségek felértékelődésében, a dinamizmus ünneplésében éppenhogy a szeplőtelen, állandó jelen iránti vágy fejeződik ki. A modernizmus mint önmagát tagadó mozgalom «vágyakozás a valódi jelenlét után»”.⁷⁵ Ugyanakkor a magát definiáló avantgárd éppen a programszerűség által el is homályosítja az alkotónként eltérő célokat, így egyetlen mottó különböző megfogalmazásokban, magatartásformákban artikulálódhat az avantgárdon belül is. A múlttal való szembenállás vagy éppen a múltat újragondolni kívánó pozíciók zöménél nem világos, mikor, valamint honnan hová történik ez a kezdetben archetipikusnak látszó kitekintés, azaz hogy a programok hol lelik meg a kontinentális kultúrában elveszett ösztönösség forrásait. Ezért a primitívre tudatosan nyitó kora-avantgárd kísérletek árnyalni próbálják, mi több, forradalminak gondolt elemekkel dúsítják programjaik fogalomtárát, ezért az ars poeticák, manifesztumok a téma kedvelt élőhelyének számítanak. Hugo Ball (1886-1927) naplójában a következő olvasható:

„A gyerekesség, melyre gondolkodok, az infantilissal, a demenciával és a paranoiával határos. Egy ősemlékezetbe vetett hitből fakad, egy, az ősi megismerésbe [Urkenntlichkeit] temetett és visszaszorított világ hitéből, mely világ a gátlásoktól mentes lelkesültség, az örültekházában tapasztalható betegségen keresztül szabadul fel a művészetben. A forradalmi, úgy vélem, inkább itt, mintsem a mai mechanikusan működő irodalom-politikában keresendő. A meggondolatlan infantilizmusban [Infantilen], az örületben, ahol a gátlások megszűnnek, a logika és a gépezet [Apparat] által nem elérhető, nem befolyásolt ősi látásmódok [Ur-Sichten] lépnek előtérbe, egy

74 Az „esztétikai modernség” kérdéséről itt: Jürgen Habermas: *Egy befejezetlen projektum – A modern kor*. Ford: Nyizsnyánszky Ferenc. In: *A posztmodern állapot*. Szerk: Hévízi Ottó, Kardos András; Vál.: Bujalos István. Ford: Angyalosi Gergely, Bujalos István, Nyizsnyánszky Ferenc, Orosz László. Századvég Kiadó. Budapest, 1993. 154-158.

75 Uo: 155.

saját törvényekből, saját alakzattal [Figur], rejtélyekből és feladatokból felállított világ, amely új rejtélyeket és feladatokat ad föl, akár egy újonnan felfedezett földrész.”⁷⁶

Az örület fajtáinál (így a demenciánál és a paranoiánál) fontosabbnak tűnik⁷⁷ Ball programjában az a feltevés, mely szerint a jelenlegi elhasznált világból, melyen minden bizonnyal az avantgárd előtti fejleményeket érti, lehatárolt [grenzen] tudás- és tudatszintek felismerése árán nyerhetünk csak kitekintést. Időszerűen, azaz az ilyen programok születésekor az ősi [ur-] egyben az újat is jelöl, valamit, ami természetéből adódóan megvolt, ám megformálatlan maradt. Az *ősi* művelődéstörténeti szempontból, illetve az assmanni értelmében az írásbeliség előtti jelöli, itt, az avantgárd orientációk értelmezésében azokat a reprezentációs lehetőségeket, melyek az írás (ha Schwitters hangköltészetét nézzük, akkor a *beszéd*) előtti jelentések/jelenségek köréből választják tárgyaikat. Ám ezek az írásbeliség előtti „írások”, melyek az avantgárd innovációkat jelenthetik, különös módon éppen saját jelenidejükben olvashatóak, abban a (történelmi és imaginárius) pillanatban, mikor megszülettek. Klee-nél (bár szóba került a szaglás és ízlelés) az „össejt” (*Urzelle*) képe válik értelmezési felületté, melyben a művészet ezidőtájt megtalálta az idő felfüggesztésének lehetőségét.

A Klee-nél adódó, naivitásból és műveltségéből álló összetettség felvázolásának céljából szükséges betekinteni a naivitás kulturális hátterébe, mely ebben az időszakban (az 1910-es évek elejétől egészen Klee haláláig) sok életmű esetében meghatározó volt. A naivitás első megközelítésben szóhasználatbeli problémákat vethet fel, amelyek a szóhasználat művészettörténeti, esztétikai/műkritikai, valamint hétköznapi eltéréseiből adódnak. Jelentős és esetleges eltérésektől függetlenül mindegyik használati közegben valami szingulárisat, tisztát, visszabonthatatlant jelöl, hiszen ott munkál benne az egyedüliből történő növekedés organikus

76 Ford: tölem A Ball naplójából vett idézet: „Die Kindlichkeit, die ich meine, grenzt an das Infantile, an die Demenz, an die Paranoia. Sie kommt aus dem Glauben an eine Ur-Erinnerung, an eine bis zur Urkenntlichkeit verdrängte und verschüttete Welt, die in der Kunst durch den hemmungslosen Enthusiasmus, im Irrenhaus aber durch eine Erkrankung befreit wird. Die Revolutionäre, die ich meine, sind eher dort, als in der heutigen mechanisierten Literatur Politik zu suchen. Im unbedacht Infantilen, im Irrsinn, wo die Hemmungen zerstört sind, treten die von der Logik und vom Apparat unberührten, unerreichten Ur-Schichten hervor, eine Welt mit eignen Gesetzen und eigener Figur, die neue Rätsel und neue Aufgaben stellt, ebenso wie ein neu entdeckter Weltteil.” Richard Brinkmann: *Dadaism and Expressionism*. In: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Ed. Ulrich Weisstein. Librairie Marcel Didier-Akadémiai Kiadó. Paris-Budapest, 1973. 97-110.

77 Ball programjában az örület a második generációs avantgárdban más felé ágazik, mint ahol Klee életművének bizonyos mozzanatait folytatódni láthatjuk. A kortárs megállapításában inkább a „zárt osztályi művészetet” a naivitás jelenségével egynek látó *art brut* és az azzal rokon *informel* irányzatok ösztönösségkultuszának, a perifériák kreativitásának kiaknázási kísérleteiben ismerhetjük fel, ezért Klee intermedialis poétikáját nem (vagy csak részben) érintik.

logikája. Akárcsak a *primitív*, a *nyers* (*brut*), a *naív* egyszerre hordozhatja a különösség kapcsán felértékelődő vagy pejoratív zöngéket azokban a kritikai szövegekben, melyek egy műalkotást bírálják. Mark Roskill Klee-nek és Kandinszkijnek szentelt könyvében visszatekint a két festőegyéniség életművének előzményeire, és az említett fogalmak körüli ambiguitást a 19. századi modern, főként (a Klee által sokáig példaképnek tartott) Cézanne és az európai társadalmi keretek közül kilépni akaró Gauguin munkáit értékelő műkritika történetének áttekintésekor az „új” jelenségek körül kialakult viták szóhasználatában elemzi. A primitívet időnként felváltó *ösztönös* (*instinctive*), *őszinte* (*sincere*) jelzők körét idővel az *egyszerű* (*simple* - *ingenu*) alakjai gazdagították, ám korántsem valamiféle tisztánlátás távlatában, pusztán a kritikai szóhasználat választékossága folytán. Roskill distinkciójában az ösztönösség *megjelenése* (*issue of instinctiveness*) és az ösztönösség *látszata* (*seeming of instinctiveness*) elválják egymástól,⁷⁸ így rávilágít arra a hatásmechanizmusra, melyet az egzotikus tárgyak aktualitása váltott ki a szemlélőből. A látszólag jelentéktelen szóhasználatbeli kettősség rögzít valami lényegeset a szembesüléssel kapcsolatos élményből. Feltételezi, hogy az élmény jelenség (*issue*), másrészt pedig jelzi annak körülírhatatlanságát, azaz az élmény látszólagosságát. A korszak kapcsán kiemelendő az a tendencia is, amit az autodidaktaság művészi kultuszának lehetne nevezni, és ami Rousseau, Valminck, Utrillo, Tanguy vagy éppen (a Klee-vel világbéke és formanyelv szempontjából sokszor szembeállított) Wols tanulóévekhez fűződő viszonyával, társadalmi helyzetével és pályaképével jellemezhető.⁷⁹ Az irodalmi kánonban a naívval, primitívvel szembeni bizonytalansággal szinte rokonértelműnek látszik a kánonok saját korlátaikhoz való viszonya. A kánon ösztönössel való szembenállásának és (mára már) örökös kényszerű egyeztetésének legszemléletesebb vetülete lehet a világirodalom kérdése, mely már a fogalom (*Weltliteratur*) körüli viták miatt is példaértékű. Ahogyan a képi kultúra európai kánonja (jelentős számú előzménnyel) a Gauguinhez fűződő primitív egzotikum tárgyválasztásában nyílt meg, az irodalomban a koloniális állapotok által bővített tematika, tárgykészlete által vált elkerülhetetlenné a primitívvel, az idegen jelenségekkel való számolás. A primitívvel való találkozás élménye magában hordozza annak befejezetlenségét is, ekképpen a beszéd tárgya a kimondás pillanatában „még nem készült el”. A *tabula rasa* jelensége, melyben a történelmi tudat felismeri saját gyermekkorát, az a felfedezésre váró és felfedezhetetlen tér-idő, melyet

78 Mark Roskill: *Klee, Kandinskij, and the Thought of Their Time*. University of Illinois Press. Urbana-Chicago, 1992. 1.

79 Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden – Kunst und Gesellschaft (1905-1955)*. Verlag C.H.Beck oHG, München, 2005. 47.

Robinson Crusoe olvasása során Jacques Derrida figyel meg a gyarmatosító és naív tudat kapcsolatának allegóriáján keresztül. „[...] a nosztalgia, melyet végül [Robinson] érez a szigetért, melyet elvesztett Anglia szigetére történő visszatéréssel, ahol majd remete szigetére való visszatéréséről álmodozik, és ahová valóban vissza akar térni, a természet államába való visszatérés igazi képével, az őslakos naivitás vagy természeti gyermekkor kvázi-államának nosztalgiájával átítatva, saját születéséhez közel.”⁸⁰ Bár a Péntek világállapotaira való történelmi visszatekintés a korszellemből, társadalmi adottságokból levezethetően különbözik Defoe narratívájában attól, amit az avantgárd időérzéke sürgetett a kultúra megújításában, a gyermekkor államába való visszatérés vágyával megelőlegez valamit a dolgozatom által érintett művészeti klímából. Érdeemes hát retorikailag szétbontani Derrida passzusát, amely erről a klasszikus, 20. századi olvasó számára is bizonyos szemszögből nézve „aktuális” szövegről szól. A megkerülhetetlen irodalmi mű kapcsán egyrészt megidéződik az a kontextus, ami a másik, idegen világgal való szembesülés történelmi tapasztalatán alapul, így az arról írt beszámolók irodalmán. *Crusoe* vágya, hogy visszajusson a szigetre, nem jelent mást, mint a maga valóságában felfogható, művelhető, gyarmatosítható tér eszményét, és azt a tiszta állapotot, ahol újrakezdheti életét. A *Robinson* nevével szorosan összeforrott időszak útleíró (fikciós és ismeretterjesztő) irodalmának azonban itt kevésbé (vagy egy önálló kutatási terület keretein belül) lehetne nagyobb figyelmet szentelni, mindemellett Derrida sem arra vállalkozott, hogy a regény kapcsán a 18. századi ökonómiai realitás, a nyugati ember világban való berendezkedésének kérdéseit érintve alakítsa ki interpretációs stratégiáját. A reális folyamat – általános műveltségre támaszkodva is – kétségtelenül kiolvasható, ám éppen annak a történelmiségnek a jegyében, amit Defoe szövegének irodalmisága teremt meg. A Derridától idézett sor ugyanis kölcsönöz valamit a kettősségből, mely által a klasszikus szöveg megszólítja későbbi olvasóit is, egy allegorikus rétegzettségű. A szigetre való visszavágyás egy másik, irodalmi utókor által kiolvasható jelentésszinten egy bizonyos teret és időt átívelő utazás/költözés szándékát takarja, az európaiság kulturális kontextusát a kezdetibe, az őslakos naivitásba való visszatéréssel.⁸¹ A 20. század modernségének egy irányzatosan nem definiálható része (melybe Klee mellett

⁸⁰ Ford: tölem. „[T]he nostalgia he will feel at the end for the island he has lost after returning to his solitary island – and to which he will indeed return, affected by a real tropism of return to the state of nature, of a nostalgia for a quasi state of natural childhood or native naivety, close to birth [...]” = Jacques Derrida: *The Beast and the Sovereign*. Vol II. Trans. Geoffrey Bennington; Ed. Miche Lisse, Marie-Louise Mallet, Ginette Michaud. The University of Chicago Press. Chicago-London, 2011. 32.

⁸¹ Jacques Derrida értekezésének esetében feltételeznünk kell azokat az értelmezési lehetőségeket, melyek a dekonstrukció fogalmára épülhetnek. Mivel dolgozatom tárgyának szempontjából a kutatás jelen állása szerint nem releváns ez az ismeretelméleti kontextus, Klee modernsége kapcsán az ért elmezésben nem esik szó róla.

Emil Nolde, de előfutárként Paul Gauguin is tartozott) ezt a vágyat örökölte meg, ismerte fel újra, valamint ragadta ki a koramodernség tapasztalataiból, és esztétikai formában kristályosította a távoli *szigeten* élhető boldog gyerekkor ábrándjában. A „fáradt európaiság” kulturális tünete azonban számtalan, különböző esztétikai orientációhoz vezetett, és ezek közül a primitívség kultusza egy volt a sok közül, melynek gyakran térbeli asszociációi is voltak – a Defoe-Derrida-allegóriában ez a szigetnek felel meg.

A kérdésre, hogy vajon milyen komplex időszakról alakulhatott ki a kulturálisan nyitó és hódító európaiságban, arra meglehetősen nagy mennyiségű történeti, gazdaságtörténeti és kultúratudományi tárgyú szöveg megadhatja a választ. De hogy mindennek milyen kötődése van Klee-hez, illetve mennyire engedett a kontinentális kontextusból való kilépés vágyának, már nehezebb és kevesebb tudományos munka által érintett kérdés. Kétségtelenül valamilyen több évtizedes felbomlás részévé vált, ám kereséseinek módja és az azokból levont következtetései nem engedhetik, hogy alakját pusztán egy egzotikus szigetre menekülő piktorral azonosítsuk. A kilépésnek nagyobb tétje volt, de hogy miben volt felfedezhető, az talán nem a modernség programalkotó, hanem az önmagára kérdező fejezeteiben kell keresni a választ. Ahogyan a modernség a kánonképző és -bontó alapállását, úgy a naivitás szubverzív természetét is a kulturális múlt idővel szembefordulásban lehet megtalálni, mivel a gyermeki nézőpont megidézése szükségszerű felszámolása a kronológiai értelemben vett (kollektív) múltnak. Schützpeltz sorainak értelmezésekor Lőrincz Csongor a világirodalmi kánon alakulásában a kiszélesítés igényét szemrevételezi, amely az európai gondolkodás és esztétika időbeliségének újragondolásából adódott. A visszatérés gondolata abból a korszellemből következő problémából fejlődött ki, amely az I. világháború után a múltékonyság, a „múlttá válás”, az elbeszélés természetében meghonosodó folytathatatlan/lezárhatatlan, így a permanencia hiányának, kiasztikusságának képlete volt. „Ezáltal a primitív, vagyis a történelem előtti relevanciájának megnövekedése a modernség számára még lényegesebbnek tűnik. [...] Az egyidejűség egyidejűtlensége már a „történelem” kollektív egyes számának is kardinális következménye volt, de itt előreláthatatlan módon radikalizálódik. Fontos azonban arra utalni, hogy az idő megnyílása önnön prehistorikus vagy akár időn kívüli szakadékaira – egy időbeli fenségesség, lehetne mondani – annál erősebben termelte ki a bármilyen értelemben vett „autentikus” időbeliség szükségletét.”⁸² A történelem „kollektív egyes száma” monopóliumot jelent, amely az európai kultúra sajátja, és mely kronologikus jellegével

82 Lőrincz Csongor: *A „világirodalom” tanúi – Történelemkép és irodalomfelfogás a két világháború között*. In: *Az olvasás labirintusában – Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Bednics Gábor, Hansági Ágnes, Vaderna Gábor. Ráció Kiadó. Budapest, 2013. 139-140.

szemben áll a primitívek stagnáló, írásbeliségen kívüli állapotával. Az átlépés, áttekintés eseménye a túlnani kultúrák és terek közegébe tudatosan foglalkoztatta magát Klee-t is, tunéziai és egyiptomi utazása is ezt a keresési szándékot támasztja alá, melyeknek során (először Mackéval és Moillet-vel együtt) az Európában nem létező színeket kutatta, és ezáltal a festészeti célok újrafogalmazásának céljából szélesíteni kívánta a valóságos környezet kínálta vizuális tapasztalat határait. Bár a *primitív* kérdése az európaiság gondolatát megújítani akaró Bauhaus-ban töltött évek alatt háttérbe szorul (és a későbbiekben talán a festészeti gyakorlatban marad csak meg), a fogalom értelmezése mégis sarokpontnak látszik a pályáját kezdő „költői festő” gondolkodásában. A *Der Blaue Reiter* csoport kiállításáról a *Die Alpen* hasábjaira írt 1911-es kritikájában Klee éppen a primitív vonások kidomborítását dicséri, és a látottakra tanulságosan „ártatlan” művészetként tekint.⁸³ Klee „primitivizmusa” többnyire olyan vonatkozásokkal volt összekötve recepciójában, melyet olvasója és nézője a (főként visszaemlékezésekben alakjához rendszeresen rendelt) humorral és a költészettel egyidőben fedezhet fel.⁸⁴ A töredékes (olykor agrammatikus) irodalmi szövegek és a nyers festészeti formák (vonal, kubus, asszimetria) erre engednek következtetni, ugyanakkor az előző fejezet tanulságán is fel lehet ismerni bennük egy szándékosságot, valamint egy, Klee által sajátosan felfogott primitivizmust. „Redukció! Az ember többet akarna mondani a természetnél, és elköveti azt a képtelen hibát, hogy nálánál több eszközzel akarja mondani, ahelyett, hogy kevesebbrel tenné. (834)”⁸⁵ – olvasható Klee naplójában, melyet 1898-1918-ig vezetett. Egy másik bejegyzésben pedig ezt olvashatjuk: „Ha a dolgaim esetében néha az a benyomás támad, hogy primitívek, akkor ez a „primitivitás” a fegyelmezettségemből ered, amivel kevés lépésre redukálok. Ez csak takarékoság, tehát végső professzionális felismerés. Tehát ellentéte a tényleges primitivitásnak.”⁸⁶ A primitivitás – ahogyan a versek értelmezhetőségénél is látható lesz – egy átgondolt folyamat eredménye a Klee-életműben, és kevésbé spontán – Carola Giedion-Welcker szerint – komplexebb „a valós környezet gyerekes kifejezésénél”, melyek tudatos formavilágon alapulnak és a valóságot optikailag ragadják meg.”⁸⁷

83 Susanne Partsch: *Paul Klee (1878-1940)*. Ford: Molnár Magda. Taschen Verlag – Vincze Kiadó. Köln-Budapest, 2003. 2003. 10-11.

84 Will Grohmann: *Paul Klee*. Hrsg. W. Kohlhammer. Stuttgart, 1954. 378.

85 Paul Klee: *Naplók*. Ford: Tillmann J. A. Online forrás: <http://ketezer.hu/2008/03/naplo/> Elérés ideje: 2016.04.02. 13:25.

86 Uo.

A primitívbe történő átlépés (változó koncepciókban felismerhető) igénye tehát meghatározó erejű a modernségben, mely igénnyel kapcsolatosan Lőrincz Csongor arra a tendenciára hivatkozik, melyben a kánon szempontjaitól való elfordulás éppen a kanonizáció lehetőségét vonja maga után. „Az irodalom – éppen a modernségben – mindig azt ígéri, hogy túlmegy vagy -vezet önmagán vagy pusztán az „irodalmin”, éppen így lesz azonban kanonikus, a kánonnal szembeni ellenállás révén [...]”⁸⁸ Ez a túlmutatás Klee-nél éppen fordított vagy legalábbis meghatározhatatlan irányúnak látszik az intermedialitás szabadságfoka miatt. Ahogyan később Pablo Picasso emblematikus *Guernicája* (1937) vált a szenvedés jelenidejű kiáltványává, úgy a Klee-művek között először az *Angelus Novus* [„Új Angyal”, 1920] érdemelte ki az időszerűség kitüntető címét, mely éppen az értelmezésekben megjelenő időszemlélet fejleménye.

„Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttört. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és olyan erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben éjig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.”⁸⁹

A vallásos szöveg- és ikonológiai hagyományok hírhozó, igazságosztó, végrehajtó angyalának motívuma sokféle asszociációt hozhatna Klee képének értelmezésébe, ám kérdéses, mennyiben lehetne rájuk koherens magyarázatot felépíteni. Továbbá (jellegzetesen klee-i módszer jegyében) a cím szubverzivitása mottója lehet annak az értelmezésnek, mely az angyalt egy nem csak a megváltás-végítélet biblikus allegóriájaként, azaz egy eljövendő természetfölötti lényként szemléli, hanem a modernség angyalaként, mely a legjobb esetben ironikus transzformációja lehet a tradicionálisan meggyökerezett angyal-szimbólumnak. Hogy pontosan milyen irányba mozdítja el Klee a Biblia, az ikonok, a barokk oltárok és festmények

87 Ford: tőlem. = Giedion-Welcker (1961) 104-105.

88 Lőrincz, 2013. 132.

89 Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. In: *Angelus Novus*. Szerk: Radnóti Sándor. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 395.

angyalait, nem lehet kikövetkeztetni a címből és a képen látható alakból sem, ami olyan mértékű olvasati nyitottságot eredményez, melyet kizárólag a kép recepciójában lehetünk képesek eligazodási pontok által által zártabb és következetesebb értelmezéssé alakzata. Klee új angyala valamilyen szempontból a jövő hírnöke, és Benjaminnak köszönhetően a modernség sokat hivatkozott, ám nehezen olvasható alakzata. A kortársi hatások közül érdemes lehet azzal a lehetőséggel is számolni, hogy a modern irodalomtörténet angyalábrázolásaiban éppen a *Duinói elégiák* (1923) Rainer Maria Rilkéje lehet Benjamin, valamint Klee angyalának keletkezéstörténetéhez kapcsolható. Míg Benjaminnál az angyal szembesül a történelem fordulópontjával, megteremtve így egy történetírói-prófétikus azonosság lehetőségét, az elégiákban az angyal jellemzően az emberi tapasztalat határán és azon túl megjelenő tárgy, emellett olyan létező, mely kizárólag az emberi észlelés teremtménye. Továbbá nincs arra adat, mely szerint Klee ismerte a Duinói elégiákat, mivel Rilkéről csak egyetlen találkozás emléke maradt fenn a *Naplókban*, melynek oka a müncheni szomszédság volt. Klee a következőképpen látta a vendégségbe érkező költőt: „[...]küldtem Rilkének egy kis kollekciót, és ő maga hozta vissza. Látogatása igazán nagy örömet okozott. Egy festői, sánta hölgy jött vele./ Erre föl beleolvastam *A képek könyvébe* és a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseibe*. Rilke érzékenysége közel áll hozzám, csakhogy én centrálisabban török előre, míg ő inkább a bőr alatt preparálgat. Ő még impresszionista, nekem e téren már csak emlékeim vannak. A grafikát, ahol én a legmesszebb jutottam, kevésbé méltányolta, mint a színes tájképet, amire még a felnövekvés a jellemző.”⁹⁰ Továbbá Rilke levelezésében is derül fény erre az eseményre, részletesebben pedig arra az élményre, hogy Klee-nél nem az angyal-képek, hanem a frissen készült *Nord-Afrika*-sorozat kötötte le a figyelmét, és hogy mély benyomást gyakoroltak rá Klee szokatlan ábrázolásbeli megoldásai.⁹¹ Az impresszionizmus említése nem csak azért különös, mert az irodalomra nem vagy nehezen vonatkoztatható fogalommal van dolgunk, hanem mert Rilke esetében a művészet vonatkozásában is szokatlan társításnak számít. Klee minden bizonnyal egy látásmódként, korstílus-megjелеlőlésnél szélesebb érvényű hasonlatként használja az „impresszionizmus” kifejezést, mely művészi alapállást ekkoriban már meghaladottnak gondolt. A „centrális előretörés” jelentheti azt is, hogy Klee saját művészeti céljaiban egy konkretizált, letisztult kifejezésmódot feltételezett, mely szemben állt a Rilke-szövegvilág képileg esztétizáló, felszínes retorikájával szemben. Ugyanakkor a centralizáltságot úgy is olvashatjuk, hogy egy észleleti felszín alá, azaz a látás „belső” tartományaiba kalauzol minket, a *Naplók* olvasóit. Azaz a klee-i optika többet lát

90 Paul Klee: *Napló*. Ford. Tillman J.A. In: 2000.2008/3. 55-60.

puszta benyomásoknál, mivel „műszere” más szempontok szerint van beállítva. De hogy mindez mit takar(hat), éppen az *Angelus Novus* kapcsán válik elgondolhatóvá.

Walter Benjamin *A történelem fogalmáról* című írása által Klee képe meglehetősen híres lett, jóllehet nem tekinthető egyedülállónak az életművet átszelő, sokszor megszakított angyalciklusban. Az *Angelus Novus* kisformátumú képe 1920-ben keletkezett, később pedig Benjamin tulajdonába került. A képet (tíz éves megszakítással) további angyalsorozat követte, illetve megelőzték más azonos témájú képek, melyeket Paul az „új angyalétól” különböző technikával készített, a késeiek inspirációs háttérében betegségét és halálra való felkészülését látja meghatározónak a recepció. Az angyalokról készített tusrajzok a berni belső emigrációba vonult, élete alkonyán lévő alkotó túlvilágvágyának és félelmének ciklusát alkotják, és indíttatásukban, formanyelvükben ahhoz a végponthoz közelítenek, melyet a szintén kései korszakra jellemző egyszerű vonalvezetésű, egy hosszabb halálváró sorozatba illeszkedő *Halál és tűz* (1940) című olajfestmény mutat. Figyelemre méltó az a tény, hogy az *Angelus Novust* a Klee-életrajzok között meghatározó Will Grohman által írt munka nem említi, az angyalok prófétikus-apokaliptikus irányultságú képek közül az *Angelus dubiosust* és az *Angelus militanst* emeli ki, így kizárólag Benjaminé az érdem, hogy az (egyébként kivételesnek nem mondható) akvarell köré szellem- és művészettörténeti aurát teremtett.⁹² Benjamin értelmezése szó szerinti olvasatban egészen más útra tereli az eddig Klee-ről

91 Rilke levelezésében a következő szavakkal számol be Baladine Klossowskának a képekről: „Ne feledje, hogy Hausenstein – Klee művei kapcsán – ezt az szót használja: végzet. Máshogy Klee-t nem lehet látni – csakhogy végzetét manapság sok hitetlennek, úgymond, kínálják fel, a Leur disposition – s hogy Klee ezzel a rátukmált végzettel roppant különös módon bánik. Nevezetesen: valóban minden eszközzel kikerülhetlenné teszi a maga számára, és a végzet csak akkor igazi, ha nem lehet elkerülni. Ami megrendítőnek hat, az az, ahogy (a sujet elejtése után) kölcsönösen tárgyává válik egymásnak a grafika (rajz) és a zene, - a művészeteknek ez a rövid zárlata a Természet, sőt a Képzelt háta mögött – e számomra a leghátborzongatóbb jelenség, de persze egyúttal a legfelszabadítóbb is: mert tovább aztán itt már nem vezet út. És utána rögtön (amire Klee már nem lesz kapható, attól tartok) megint rendbe jön minden. Én a háború éve alatt (Klee 1915-ben mintegy 60 színes lapot hozott el a lakásomra, és én egy hónapig megtarthatam a mappát: sokszorosan elbűvöltek és foglalkoztattak, főleg mivel Kairuant noha ismerem, nem tudtam felfedezni bennük), szóval a háború éve alatt sokszor pontosan ilyesmit véltem tapasztalni én is, hogy ugyanis megszűnt a tárgy (hiszen a hitbéli kérdés, mennyiben fogadunk el valamilyen tárgyat, - s ráadásul, hogy mennyiben akarjuk a tárgy révén kifejezni magunkat: összetört emberek végül csak darabokban és szilánkokban ismernek rá önmagukra -), de most Hausenstein szellemes könyvének olvastán hallatlan nyugalmat fedeztem fel magamban, és megértettem, mégis mennyire ép és egész számomra minden... Mert azért van abban valami, városias önfejűség (és H. maga is városi ember), hogy azt állítsuk: többé nem létezik semmi; én egészen előlről tudtam kezdeni a dolgokat a Te tavaszi kankalinjaiddal, valóban semmi nem akadályoz meg abban, hogy ne találjak mindent kimeríthetetlennek és érinthetetlennek: miből is keletkezhetne valaha is művészet, ha nem a végtelen kezdéseknek ebből az örömből és feszültségéből!?” = Rainer Maria Rilke: *Levelek*. Ford: Báthori Csaba, Budapest, III. 1917-1922. 1622-1623.

92 Grohmann, 348-350.

mondottakat, amihez jelentős mértékben hozzájárul az a történelemfilozófiai teher, amit az értekező az angyal vállára helyez. Az ekphraszisz jellegű megközelítés – melyet dolgozatom az eddigiek alapján nem használhatunk általánosan használható leíróelvként Klee intermediális poétikájában – egy olyan tényezőre világít rá, melyet Tandori kapcsán a *gyermeki* világképében értelmeztünk, és ez az *idő* kérdése. *A történelem fogalmáról* című írás Klee-re vonatkozó passzusát olvasva S.D. Chrostowska Klee angyalával kapcsolatban a következőképpen fogalmaz: „Éppen kanonikus allegorizációjában rejlő ártatlanságánál fogva a kép távolról megidézi az álló órák lapját, az idő hiányának meglepetését. Az angyal mozgásában látható felfüggesztés a láthatatlan, előtte és mögötte lévő tartományokban már az idő egyensúlyának betöltött szerepét idézi meg; míg múlt és jövő függ ettől az egyensúlytól, a képen egyébként látható jelen statikusnak vagy «távollévő»-nek látszik.”⁹³ Benjamin történelmi materializmusától nem idegen az effajta profétikusság, ószövetségi (tórai) eseményszerűség, ahogyan a katasztrófát bizonyos történelmi folyamatok anyagának következményeként képzelel el. Ezen felül áll Benjamin teológiai gondolkodásának allegorikus szála, melyen keresztül magyarázható maga a folyamat, és melynek elbeszélésbeli funkciója van. Ezen a szinten helyezkedik el a történet, melyet *A történelem fogalmáról* szóban forgó részében az angyalról olvashatunk, melyhez elsőként az emberi szférától távol eső, mennyei ártatlanságot rendelhetnénk hozzá. Ugyanakkor kérdéses, az angyali ártatlanság képzete milyen alternatívával szolgálhat a naivitással kapcsolatosan. A katasztrófális jelenetben tulajdonképpen egyetlen, Chrostowska által megfigyelt lényeges mozzanat az idő kizökentésének eseménye (azaz bármilyen eseménysoron kívül eseménye), melyet csak egy angyal képes átélni. Ártatlanságának ismérve (Pilinszky megfigyeléséhez hasonlóan) ez az emberi léten kívüli lét lehet, melyből a földi világ pusztulását szemléli. Kérdés, mennyire ismerhetjük fel a gyermeket a katasztrófában, valamint a gyermeket abban az angyaltanban, akinek megalkotása során nem csekély politikai indíttatás is vezette a szerző kezét.⁹⁴ „Az álló órák számlapjának” képe mellett más, Benjamin által szintén kiemelt tárgyaknak is szerep jut az életműben, egyrésztől éppen a gyerekkorhoz köthető módon az *Egyirányú utca*⁹⁵ című visszaemlékezésben, melyben a történelmet a századfordulós városi élet (gyermeki

93 Ford: tőlem. „Even in innocence of its canonical allegorization, the picture distantly recalls the melancholy face of petrified clocks, striking in time’s absence. The apparent suspension – in equilibrium – of the angel’s movement between invisible fields, one before and one behind it, already evokes time’s balancing act; as past and future hang in the balance, the pivotal present (pictured here) seems either static or «absent».” Ld: S.D. Chrostowska: *Angelus Novus – Angst of History*. In: *Diacritics*. 2012. Vol. 40/II. 43.

94 Benjamin a katasztrófa történelmi pillanatában nem mást látott, mint a fasizmus megjelenését, és a szociáldemokrácia fasizmussal szembeni tehetetlenségének (a minden történelmi eshetőség között legszörnyűbbnek látott) állapotát. [hivatkozás, RADNÓTI]

szemszögből látható) tárgyi valóságának megidézésével kívánta felszínre hozni. Másrésről azokban az 1929 és 1932 között sugárzott rádióbeszédekben, melyeket *Aufklärung für Kinder* címmel gyerekeknek írt, és melyek a történelem híres katasztrófáiról (többek közt a kiáradt Missisipiről, a liszaboni földrengésről és a pompeji vulkánkitörésről) szóltak. Visszatérve Klee értelmezéséhez, kérdésessé válik, a megkerülhetetlen hivatkozásnak számító szövegrészlet mit adhat hozzá az itt formálódó naivitás problémájához. Mind a rádiójátékok, melyek a tényeket a maguk kendőzetlenségében, minden esztétikai-pedagógiai redukció és eufemizmus nélkül, mind pedig a „felnőtt közönségnek” szánt gyerekkori emlékek a világot egy olyan térként képzelik el, melynek a gyermek szükségszerűen a része, és nem egy lehetséges naív-imaginárius, gyerekirodalmi transzformáció eredményeként. A katasztrófák éppenúgy, mint az a tárgyi valóság, amely a századfordulón a felnőttek világának része volt, egyszersmind szorosan hozzátartozik a gyermeki észlelet dimenziójához is, mivel Benjamin minden esetben belehelyezi olvasóját az események és látványok középebe. Ez a fajta pozicionális többértelműség nem véletlen, hiszen Klee – úgy látszik – meglehetősen elbizonytalanítja szemlélőjét saját helyzetével kapcsolatban is. Ahol Benjamin katasztrófát lát, meglehet, hogy egy Klee által beépített festői-pszichológiai fogás eredménye – a címben szereplő angyal motívumának empátiás, pozitív, megváltással kapcsolatos asszociációi, és a groteszk alakbrázolás kontraszta. Mindez természetesen joggal mondható intuitív megállapításnak, ugyanakkor a szemlélői azonosulást más formában is el lehet gondolni. Fogarasi György Benjamin angyalleírásával kapcsolatban a következőre lesz figyelmes: „Nem önmozgó lény, amilyenek a szárnyaival csapkodó madarat vagy az önálló motorral rendelkező járművet („automobilt”) szoktuk tartani (talán tévesen), hanem mozgatott, magatehetetlen test, melyet egy ellenállhatatlan erő röpít a jövőbe. Az angyal figyelme nem egyszerűen azért szegeződik a múltra, mert valamilyen véletlen folytán épp ebbe a helyzetben kapott bele a viharos szél a szárnyaiba, hanem mert az a tény, hogy egy kiszámíthatatlan külső erő véletlen hatásainak van kiszolgáltatva, per definitionem arra kárhóztatja, hogy vakon (azaz háttal) haladjon a jövőbe.”⁹⁶

Ez az átfedtettség a szembesülés életkortól és világréptől majdhogynem független adottságaiban rejlik, szűkebb értelemben pedig a látás értelmezési lehetőségeiben. A

95 Walter Benjamin: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*. Ford: Berczik Árpád, Márton László, Sztás Erzsébet. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2006.

96 Fogarasi György: *Olvasás – háttal a jövőnek – Walter Benjamin az angol romantikusok felől*. In: *Tiszatáj*. 2013/7. 84.

festményhez írt narratívában egy távolibb helyről szemlélhetjük a történelmet, ám ahogyan az iménti példák esetében is megfigyelhettük, mindenre rálátásunk nyílik a benjamin „történelemírás” által. A tekintet, úgy látszik, nem kizárólag egy befogadóé, aki egy tárlat látogatójaként párbeszédbe elegyedik egy múltban készült képpel, hanem a képé is – a képé, ami szemlélőjéhez hasonlóan *lát*. Nem pusztán arról van szó, hogy a kép tárgya egy, a kép teréből kifelé néző alak, melyhez a képen látható „jelenet” által a látás képességét társítjuk, hanem tudjuk róla, hogy látásunk okán szintén *lát* minket. Tandori Dezső a rajzolás tevékenysége kapcsán lényeges definícióként kölcsönzi⁹⁷ Klee poétikájából azt a sort, melynek élményháttere éppen a tuniszi utazáshoz köthető: „Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.”⁹⁸ Jóllehet az életműben a festészet felé fordulás eseményeként emlékezik meg az utókor Klee észak-afrikai utazásáról, a *festő és szín egysége* nem egy művészsors tudatosulásaként, hanem a festői észlelet kifejezetten klee-i ismérveként értendő. A szín csak úgy válhat a festővel azonossá, ha az utóbbi nem külső, tőle független tényezőként, azaz nem egy feldolgozandó ingerként tekint rá, hanem része is annak a jelenségnek, amit látásnak nevezünk. Maurice Merlau-Ponty a látásnak ezt a fajtáját a következő folyamatban értelmezi: „Elegendő látnom egy dolgot, hogy ott legyek nála és meg tudjam érinteni, még akkor is, ha nem tudom, hogyan megy ez végbe az idegrendszerben. Mozgó testem a látható világhoz tartozik, része annak, ezért tudom irányítani a láthatóban. Másrésztől az is igaz, hogy a látás a mozgástól függ. Az ember csak azt látja, amit néz. [...]A látható világ és motoros szándékaim világa ugyanannak a Létnek a teljes részei.”⁹⁹ Később pedig Klee kapcsán André Marchand-t idézi: „éreztem az erdőben, hogy nem én vagyok, aki az erdőt nézem. Néha azt éreztem, hogy a fák néznek engem, beszélnek hozzám... Én csak ott voltam, hallgattam... Azt gondolom, hogy a festőbe kell behatolnia a világmindenségnek, ne ő akarjon a világmindenségbe behatolni... Várom, hogy a dolgok belülről eláraszsanak, eltemessenek. Talán azért festek, hogy felbukkanjak.”¹⁰⁰ A látás Merlau-Ponty esszéje szerint nem pusztán egy, a külvilág jelenségeit feldolgozó percepcionális funkció, mely adaptálja a vizuális ingereket, majd a tudat számára integrált

97 Tandori Dezső: *Kolárik légvárai*. Magvető, Budapest, 1999. 241.

98 Az idézet: Carola Giedion-Welcker, *i.m.* 43.

99 Maurice Merlau-Ponty: *A szem és a szellem*. Ford: Moldvay Tamás, Vajdovich Györgyi. [Kéziratban] Online forrás. 4. http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf Elérés ideje: 2016. június 13. 15:35

100 Uo. 8-9.

formában elérhető tapasztalattá teszi. A látás a létezésnek egy olyan jelzése, mely tudatában van önmagának is, így a test látja magát is, miközben néz. Ekképpen maga a látott tárgy is a látás által feltételezett dimenzió részévé válik. Amennyiben elfogadjuk, hogy a festő egy a színnel, akkor Klee titokzatos módon fragmentált szöveghagyatéka is egészen más megvilágításba kerülhet, mint egy olyan szöveganyag, amely csupán a szerkesztő Felix Klee koncepcióját tükrözi. Merlau-Ponty és Tandori értelmezésében közösnek látszik a látvány transzszubsztanciációja, melyet a Benjamin történelem-angyával is összeköthetünk. A *nyelv* ugyanis Klee felfogásában egyrészt a kifejezés egy kitüntetett fajtájának, másrészt olyan magyarázó közegnek, amely a „szemmozgás”-nak vagy a festészetben megfigyelhető mozgások magyarázatának nevezhető. Az a műfaji adottság tehát, hogy a szerkesztő által Klee lírájának definiált szöveganyag túlnyomó része a *Naplókból* származik, nem pusztán filológiai adat. A feljegyzések a körülöttük tátongó üresség ellenére tudatosító szándékról tanúskodnak, egy szerzői szándékról, ami a vizuális tapasztalatok műhelynaplóját is vezette. Ellentétben a bauhausiánus szöveghagyatékkal, ezek a feljegyzések mértéktartó és (a német *Dichtung*) értelmében költői, sűrített nyelvi formákban gondolkodó, önkorlátozó beszélőre utalnak. Továbbá a költői szövegek sokkal inkább nevezhetők a szemmozgás követésének, mint a Bauhaus éveiben megírt prózai formában megírt, terjedelmes tananyag, hiszen közelebb állnak azokhoz az élőnyelvi fordulatokhoz, melyek Klee előadásmódját jellemezték. „A feladat leírása gyakran úgy hangzott, mint valami matematikai vagy fizikai képlet, de ha alaposan szemügyre vettük, kiderült, hogy szintiszta költészet”¹⁰¹ – emlékszik rá vissza Helene Schmidt-Nonne, az egykori tanítvány. Eszerint Klee retorikailag tudatosan megformált szerkezetekre törekedett, amikor a vizuális tapasztalatokat nyelvvé transzformálta, mely művelet szükségszerűen rövid formákat kínált fel számára a lejegyzés és az előadás során. A festészet mint feladat és a festészeztől való beszéd mint feladat kettőssége jellemzi éthoszát, megszabva az olvasás lehetőségeit, és egyben felvállalva a nyelv határait, mégha ez a *Gedichte* tartalmi ívét nézve az olvashatóság határait is jelent(het)i. A mozgás tudniillik nem predesztinálható folyamat a szem számára, mivel maga is ugyannennek a mozgásban lévő létnek a része, a nyelv pedig csak utólag írhatja le ennek bizonyos mozzanatait, amennyiben ez lehetséges. A tapasztalat egyidejűsége ezért a mozgás nyomonkövetésének élménye, melyet Klee képelméleti, ikonológiai fordulatának is nevezhetünk.

„Mozgás képezi minden keletkezés alapját. Lessing *Laokoonja*, amely ifjúkori gondolatkísérleteinket gerjesztette, nagy hűhót csap időbeli és térbeli művészet

101 Paul Klee: *Pedagógiai vázlatkönyv*. i.m., 53

különbsége körül. Pedig ha jobban szemügyre vesszük, tudós téveszme az egész. Mert a tér is időbeli fogalom. Ha egy pont mozgássá és vonallá válik, ehhez idő kell. Csakúgy, mint akkor, ha egy vonal síkká tolódik el. Ugyanígy, ha síkok mozgásából tér alakul./ Talán egyszerre keletkezik egy kép? Nem, darabról darabra épül fel, akárcsak egy ház. És a néző, ő vajon egyszerre van kész a művel? (Sajnos, gyakran igen.)”¹⁰²

A *Schriftbilder* esetében már megjelent az az értelmezési irány, melyben Klee mozgásként, időbeliként képzele el a festészetet. Jelen esetben a nyelv válik ennek az experimentális felfogásnak a részévé, nem is egy kép, hanem egy átfogó elv válik „cselekménnyé”, közeledő-távoldó vonalak és síkok történetévé. „Az írás genezise a mozgás kiváló hasonlata. A műalkotás is első sorban genesis, sohasem élhető meg produktumként. – A néző a legelésző állathoz hasonló tekintete számára a műalkotáson belül utak vezetnek. – A szem a műnek ezeket a számára megszabott útjait járja be. – A képzőművészeti alkotás mozgásból keletkezett, maga is rögzített mozgás és mozgásba vétetik.”¹⁰³ Egyértelmű tehát, hogy Klee nem pusztán analógiaként tekintett a két társművészetre, hanem a keletkezést és a befogadást egyetlen folyamatnak látta. Ezért is érdemes figyelmet szentelni a *Gedichte* című kötetnek. A gyűjtemény befogadói oldala Klee életében megegyezett az alkotóival, ami arra az evindens tényre vezethető vissza, hogy csak halála után adták ki. Mégis a képek idejéből egy sajátos logikával elrejtett valamit ebben a kötetben, melyet később Tandori Dezső értelmez és ismer fel újra.

„Geduchte” – A Klee-hagyaték irodalomfelfogásának megközelítése

Az irodalmi műveltséggel kapcsolatos nyomok az önéletírásban kétes jelentőséggel bírnak Klee költői tevékenységében. „Mostanában világirodalmat olvasok. Rabelais-tól a *Gargantuát* és a *Pantagruelt*, Hoffmanntól a *Cinóbert* és a *Fantáziadarabokat*.” – írja Klee naplójában. A világirodalmi névsor egy-egy olvasásnak szentelt időszakról tanúskodik,¹⁰⁴ és a képek

102 Paul Klee: *Alkotói hitvallás*. Ford: Tillmann J.A. Online forrás.

<http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html> Elérés ideje: 2016. június 14. 23:25

103 A *Pedagógia vázlatkönyv* fordítása: Werner Haftmann: *Paul Klee – A képi gondolkodás útjai*. Ford: Forgács Éva. Corvina Kiadó, 1988. 74.

104 Ford: tőlem. „Gelesen ich diesmal nur Weltliteratur. Rabelais, Gargantua und Pantagruel. [...] Hoffmann, Zinnober und Phantasiestücke.” = *Tagebücher*; [750. bejegyzés], 206.

témájában előfordulnak irodalmi vonatkozású tartalmak.¹⁰⁵ Ám, ahogyan a bevezetőben idézettek alapján is elmondható, Klee saját gondolkodásával, kiemelten a redukció szellemével nehezen egyeztette össze az irodalmi narratívák formáját. Az irodalom a korai szakaszokban irodalmiságként, az irodalmi megszólalás retorikai gyakorlataként került át a papírra és a vászonra. A rövidnek mondható, de Klee nyelvkeresésének szempontjából nem elhagyanyagolható korszakot alkotnak azok a képcímek, melyek a képeket még ekfrasztikusan viszonyulnak tárgyukhoz. Az *Inventionen* című rézkarc ciklus nem tartozik azok közé a művek közé, melyek a Klee-életmű főszodrát jelentik. Ahogyan az imént említett technika is utal rá, a rajz analógiájára készültek, és így szemben állnak a festészetnek Klee által később kialakított képzőművészeti elvárásrendszerével, perspektívájával. A *Perseus, avagy a vicc győzött a szenvedés felett (Perseus – Der Witz hat über das Leid gesiegt, 1904)* antik irodalmi travesztíája – a többi „invencióhoz” hasonlóan – valamilyen képet nem pusztán címmel látja el, hanem címzi egy bizonyos fiktív tárgynak, motívumnak. Klee nem véletlenül hívta „epigrammatikusnak” ezt a korszakát, melytől a *Candide* absztrakcióba hajló, a kiinduló médium tartalmát, azaz irodalmi szöveget belső állapotá alakító illusztrációinak készítésekor fordult el.¹⁰⁶

Érdeemes a narrativitás fogalmát a Klee-életműben szemügyre venni, ám egy, a szószerinti illusztrációs gyakorlathoz képest áttételesebb formában. Paul Klee hagyatékának esetében nem pusztán az utóéletről, hanem önéletírásról is beszélhetünk, képek szöveggel kísért történetéről, egy fordított illusztrációs logika értelmében. A narratíva megalkotásának szándékát a művek jegyzéke, a műfajilag sokszínű, a kereséseket műhelynaplószerűen is rögzítő szöveganyag bizonyítja, valamint az a tény, hogy Klee még pályája derekán maga adta át naplóbejegyzéseinek egy részét és műveinek jegyzékét a monográfiát készítő Leopold Zahnnak. Ebből két következtetést lehet levonni: egyrészt a szerzőségnek vállalt háttérszerepét Klee-nél, hiszen a legkorábban megjelent monográfiába belekerült a festő önmagáról megírt története, általa pedig egy olyan intenció, mely még a zajló életmű idejében

105 Ilyen utalásokra hozza példaként K. Porter Aichele a *Hoffmanni jelenet és a Jelenet Strindberg modorában* című képeket. K. Porter Aichele: *Paul Klee's Pictorial Writing*. Cambridge University Press. Cambridge, 2002. 17.

106 Amiatt, hogy a könyvkiadásban hagyományosan alkalmazott illusztrativitáshoz közelebb állnak az „invenciók”, mint más későbbi művek, arra enged következtetni, hogy Klee-t a század elején más, korábbi irodalmi-képzőművészeti hatások érték. Pernecky Géza a groteszk alakok sorozatában Blake, Goya és Beardsy hatását látja az „invenciókban” = Pernecky Géza: *Klee*. Corvina, Budapest, 1967, 8.; Klee korai korszakának történetét kapcsolatban Will Grohmann egy később nem jellemző pesszimista, és egy ehhez kapcsolódó komikus/szatirikus látásmód uralkodásának látja. Grohmann, *i.m.* 45. .

rendezi saját emlékeit, múltbéli fejezeteit. Ebben a vállalkozásban Klee nem pusztán a század elején készített sorozatoktól indítja saját korpuszát (melyeknek nagy részét lenyomatok és a *Inventionen* című ciklus rézkarcai adták), hanem olyan gyerekkori rajzoktól, melyeket Klee valamilyen okból meghatározónak tartott. Másrészt a saját narratíva megalkotásával kapcsolatos tudatosság is jelentősséggel bírhat, ha a Klee-szövegeket az olvasó összefüggéseiben kívánja látni, egy olyan tudatosság, mely értelmezési keretet adhat Klee kisebb füzetlapokra vázolt szövegeinek.

Klee a gyermekihez történő visszatérést vallja meg a túlzásnak azzal a fortélyával élve, hogy túllép a gyermekin, és a művészi érzékelést immár a magzati ízlelés és szaglás érzékeivel azonosítja az *Alkotói hitvallás (Schöpferische Konfession)* egyik pontjában. „Álmodom. Hazarepülök a kezdet kezdetéhez. Az anyaméhben szopom az ujjam. Aztán valamilyen ízt érzek a számban, szagot az orromban. Ha küldöttség érkezne hozzám, és mély hódolattal hajtana fejet a művész előtt, aki hálásan mutat a művére, csak kevéssé lepődnék meg. Végül is, a kezdeteknél jártam. A tiszteltre méltó össejt társaságában, ami egyenértékű a termékenységre való képességgel.”¹⁰⁷ Az *ars poetica* jegyeit viselő szövegrész programértékűnek mondható, ám az avantgárd programköltészetéhez képest egy izoláltabb és kevéssé forradalmibb hangütést választ a művészi célok megfogalmazásakor. A korabeli programok kiáltvány-retorikájának élét az imaginárius tér-idő és létező („kezdett kezdete” [*Anfang*] és a „tiszteletre méltó össejt” [*Madame Urzelle*]) szerepeltetése eredményezi, és a szövegrész emiatt abba a beszédformába tartozik, ami Klee lírájának öndefiniáló ágát jellemzi – ezt alátámaszthatja az a tény is, hogy Felix Klee a *Gedichte* című kötetbe szerkesztette.¹⁰⁸ Mikor az itt megszólaló művészfigura („ich”) a kijelentés határozottságával tevékenységének irányt ad, mibenlétét és eredetét egyben el is rejti egy naív időben, a „még” idejében. A Tandorinál szintén megjelenő „még” jelentésmódosító értékét a Klee-féle „ars poeticá”-ban láthatjuk gyökerezni, pontosabban azokban az irodalmi hírnévvel nem rendelkező Klee-szövegekben, melyek a szóban forgó szöveg retorikai normájához igazodnak. Ám a kötet első fellapozása során némi bizonytalanság is adódik azzal kapcsolatosan, hogy miként lehet Klee

107 „Traum. Ich flog nach Haus, wo der Anfang ist. Mit Brüten und mit Fingerkauen begann es. Dann roch ich was oder schmeckte was. [...] Käme jetzt eine Abordnung zur mir und neigte sich feierlich vor der Künstler, dankbar auf seine Werke wiesend, mich wunderte das zu wenig. Denn ich war ja dort, wo der Anfang ist. Bei meiner Madame Urzelle war ich, das heißt so viel wie fruchtbar sein.” = Paul Klee: *Tagebücher - 1898-1918*. [748. bejegyzés] Europa Verlag. Zürich, 1957. 206.; A magyar fordítás az alábbi kötetből: Susanna Partsch: *Paul Klee (1878-1940)*. Ford: Molnár Magda. Taschen Verlag – Vincze Kiadó. Köln-Budapest, 2003. 41.

108 *Gedichte*, 65.

mindezt olvasási stratégiaként alkalmazni a szóródó, nehezen összeilleszthető Klee-költészet kirakósában.

Egy ilyen narratíva megalkotásához azonban ennyi természetesen nem elegendő, hiszen az olvasás során éppen a Klee-féle nyelvi keresések azok, melyek ellenállnak egy nagyobb ívű tartalmi elvnek, a szövegek, melyek a ciklusok elvén létrehozott festői életművel szemben a szöveghatárok közötti hiányt beszélnek el. Nem teljesen világos, hogy Klee esetében mennyiben beszélhetünk a tiszta szövegiség értelmében irodalomról, azaz hogy mennyire a nyelvi közeg számít annak a céltartománynak, melyben a róla alkotható irodalomértelmezés megtalálja fogódzóit. Hiszen a naplóbejegyzések és elméleti munkák, valamint (kiemelt helyen) a képek hagyatéki összképébe illeszkednek azok a szövegek, melyeket Felix Klee *Gedichte* címen összegyűjtött. Huszonkilenc költemény a „Geduchte” („Költemények”) címet viselő, Klee zakójának belsőzsebében hordott vázlatfüzetből ered, a fennmaradók levelekből, a *Naplókból*, illetve képek címéből származnak. (A „Geduchte” szóalak a *Gedichte* torzított (elírt-félreértett) formájának tekinthető Klee egykori füzetének borítóján. Lehetséges magyar fordításában olyan változatok szerepelhetnének, mint például a német ’kötél’ [*Ducht*] jelentésmódosulásai: ’csomók’, ’megkötések’. Ezeket azonban nehezen érthető jellegük miatt nem használom, mégha a Költemények is alkalmas lenne Klee rátévedésének magyar nyelvre való átültetéséhez). A kötet egészének ténye reményt kelt az olvasóban, hogy a szerkesztés az értelmezés többletével is bír, ám Felix Klee minden igyekezete, rálátása ellenére az itt szereplő szövegek megmaradtak egy olyan struktúrában, melyek körében csak az irodalomkritikai látásmód képes olvasási stratégiákat kialakítani. A kötet így nem látszik kiküszöbölni azt az adottságot, hogy a versek Klee életében nem álltak össze egy kötet egészévé, a közöttük felismerhető ciklikusság is egy szerkesztő kéz munkáját mutatja. A ritkás, terjedelmében már-már dilettáns módon terméketlenségre utaló szövegvilág alapján az azonban mégis felismerhető, hogy Klee ugyan felhagyott a költészettel, ez noha nem számított végleges szakításnak az irodalommal. A Bauhaus-évek során összerendezett, *Das bildnerische Denken*¹⁰⁹ címen megalkotott képelmélet megírásához ugyanis szükség volt egy olyan jelölésmódra, melyet kizárólag a nyelv adhatott meg a tapasztalatok összerendezésekor, ekképpen az 1920-as évektől a belső emigráció utolsó időszakáig (1939-ig) keltezett szövegek megtalálhatóak a *Költeményekben*. Az irodalommal szemben érzett fenntartásairól a *Költöni és költőnek lenni* különbségtétele tanúskodik más bejegyzések mellett, mely distinkció egy új

109 Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre* (Band 1.) Schwabe & Co. AG Verlag, Basel, 1990.

korszak kezdetét jelentette.¹¹⁰ Klee áthelyezte a nyelvi keresések céljait máshová, ennek eredményeképpen a szöveghagyatéknak jelentős része a „képi gondolkodás” terén tett megfigyelések rögzítésének (a ’30-as évek végéig tartó keltezés tanulságából adódóan) töretlen szándékáról tanúskodik. „Költőnek lenni – ez a felismerés nem lehet akadály a képzőművészetben!”¹¹¹ – írja egy helyen naplójában. Ám itt lényegesek azok az összefüggések, melyek nem pusztán az irodalomhoz fűződő viszonyát, hanem annak műfajiságát, formai kérdését érintik. Klee idézett sorait ugyanis olyan naplóbejegyzések környezetében lehet értelmezni, melyek a stílusgyakorlatok (*Stil-Versuche*) tanulóéveiből valók,¹¹² melyek a rímes, heinei német líra jegyeit viselik. A kritika számára a bejegyzés alapján az a kérdés vetődik fel, hogy a század elején szentimentális, valamint népies (*Volkston*) hangvételben próbálkozó Klee esetében milyen tétje volt mégis a költészetnek, illetve milyen célokban különböznek ettől későbbi nyelvkeresési kísérletei, mi sarkallta arra, hogy kitarson a „keltemények” (*Geduchte*) lejegyzése mellett. Ezek ugyanis változásokat hoztak a szövegírás szemléletében, mivel a *költői* idővel áttevődött a vizuális érzékelés feltérképezésébe, ahogyan azt a düsseldorfi katedrán tett megjegyzés is mutatja, melyet a hallgatóknak szánt, és mely szerint a képi ábrázolás „költői, nem irodalmi” („Ich sage Dichterisches, nicht Literarisches”).¹¹³ A hagyatékbeli választóvonalat feltehetőleg itt kell keresni, mikor is a nyelvi tartalom, determináltság háttérbe szorul a szövegekben, és átveszi a helyét a vizualitásra való utalásosság. A „képi gondolkodás” (*das bildnerische Denken*) eseményének oximoronjában ott munkál egy vállaltan naív célkitűzés, egy olyan gondolkodás létezésének fantáziája, mely a nyelv nélküli rendszerekben nem mehet végbe.

A *Gedichte* anyagát (legfőképpen) kétféle szövegtípusra lehet felosztani: a vázlat-szövegekre (melyek valamilyen absztrakt kategória, például a vonal témáját dolgozzák fel), illetve azokra, melyekben valamely választott témában történik utalás az intermedialisra. A vizuális észlelés kérdésének alárendelt tematikát példázza *A Hold sok oldalról* (*Der Mond vielseitig*, 1920 k.) című költemény: „A hold/ vasúti állomáson sok lámpás közül egy/ erdőben szakállba csepp/ hegyen le ne guruljon!/ fel ne nyársalja kaktusz-tüske-vég!/ szét ne trüsszentsétek: buborék!”

110 „Dichter sein und dichten ist zweierlei. Jene Kraft und Ruhe aber ist mir auch für mein späteres Leben teuer geblieben, und ich möchte hierauf keine Travestien hinterlassen.” *Tagebücher*, [172. bejegyzés], 61.

111 Ford: Fried István „Im Grunde Dichter zu sein, diese Erkenntnis sollte in der bildenden Kunst doch nicht hinderlich sein.” *Tagebücher*, [121. bejegyzés], 47.

112 Uo.

113 Aichele: 2006. 6.

(„im Bahnhof eine von den Lampen/ im Wald ein Tropfen im Bart/ am Berg: daß er nicht rollt!/ Daß ihn der Kaktus nicht spießt!/ Daß ihr nicht nießt!”)¹¹⁴ A költészet ennek a vállalt és elkerülhetetlen célkitűzésnek, a képi elgondolásának ironikus fejleménye, bizonyítani látszanak ezt az olyan kései darabok, melyek nem a képíre, hanem a Klee által használt nyelv készletére utalnak. Az *Ábel úr és rokonai (Herr Abel und Verwandte)*¹¹⁵ a nyelvi alakok variációit egy képi szerialitás elvén írja meg, mintha a nyelvi jelölet minimumai, így a szó elemei a képi gondolkodás egyik alapvető absztrakciójára, az általa is sokszor említett „kicsi-nagy” párosító elvének felelne meg („A-bel, B-bel, C-bel” stb.).

Az illusztráció módusára való utalás azonban olyan költeményekben olvasható, melyek valamilyen formában leképezik a teret a nyelv viszonyai közé, és melyeket így az intermedialitáshoz egy másfajta utalásosság fűzi. Klee versei, ahogyan képei is Paul Hadermann meglátása szerint a teresedésnek olyan formáit mutatják, melyekben az állatok és más élővilággal kapcsolatos tárgyak tematizálódnak, mikrokozmoszok és elementárisan egyszerű elemek keverékeit adják.¹¹⁶ Példaként a *Felelet (Zurufe)* című költeményt lehet olvasni, és a szintén Károlyi Amy által fordított, *A nagy állatok az asztalnál búslakodnak* címűt, mely szintén is egy ehhez hasonló kozmoszt hoz létre.¹¹⁷ E világ rendjében az éhező nagy állatok az asztalnál ülnek, míg az apró legyek „vajvárosban laknak, és megmásszák a kenyérhegyet.” A kicsi-nagy absztrakció általában a mozgás ellentétességét képezi a képelméletben, ahogyan ez a költeményekben is tematizálódik.¹¹⁸ Ám itt a térnek egy vertikális, gyerekrajzokra jellemző elrendezése is relevánssá válik, mely szerint az egy helyen létező dolgok felfelé rendezve tablószerűen felférnek egyetlen képre, mellőzve (nem ismerve) a perspektíva törvényeit. A Roman Jakobson által is elemzett¹¹⁹ *Két hegy van (Zwei Berge gibt es, 1903)*¹²⁰ számít az irodalmi diskurzus történetébe leginkább beágyazott alkotásnak,

114 Paul Klee: *A Hold sok oldalról*. In: Ford: Károlyi Amy: *Vonzások és viszonzások. Versfordítások*. Magvető Könyvkiadó. Budapest, 1975, 260. Eredeti: *Gedichte*, 11.

115 *Gedichte*, 122; 120.

116 Paul Hadermann: *Expressionist Literature and Painting*. In: *Expressionism as an International Phenomenon*. Ed. Ulrich Weisstein. Librarie Marcel Didier-Akadémiai Kiadó. Paris-Budapest, 1973. 124.

117 Károlyi: 1975, 260.

118 „Ruhe in der großen Form/ Beweglichkeit im Kleinen.” (1930) *Gedichte*, 114.

119 Roman Jakobson: *Két verselemzés*. In: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk: Bókay Antal, Vilček Béla. Osiris Kiadó. Budapest, 1998. 470-480.

120 Uo. 55.

melynek elemzésében Jakobson a strukturalista irodalomértelmezés egy iskolapéldáját adja, melynek során a térben elrendezkedő létformák (a hegyeken élő istenek és állatok, és köztük, a völgyben az emberek) tudatformákkal válnak azonossá (istenek: tudás tudása; emberek: nem tudás tudása; állatok: nem tudás nem tudása).

A kötet anyagának olvasásakor sokrétű tematikus utalásrendszer bontakozik ki, mely filológiai téren jórészt feltártnak számít.¹²¹ A kutatás további tétje inkább annak felismerésében és értékelésében rejlik, hogy a naivitás milyen értelmet nyerhet Klee költészetében. A naivitás szelleme ugyanis nem csupán a nagy számú, szelídségében csodált bestiárium tárgykészletében, a töredékességben rajzolható ki, hanem az írás egy sajátos, pusztán technikai értelemben vett eseményére szorító gesztusában is. Ekképpen a szótárt és jelölésrendszert megalkotó gyermek szövegnek vélt rajzzal beszéli el történetét, ahogyan Klee festményekbe illesztett fiktív jelölései mutatják a *Schriftbilder (Írásképek, Képirások)* ciklusához hasonlítható képek közül a *Mural* (1925) című festményen is. Azonban a *Schriftbilder* idézeteinél (melyeket nem dolgozott fel további idézet, allúzió és más intertextuális formában a *Gedichte* című kötetben) sokkal érdekesebbnek látszanak azok a kísérletek, melyek az írás technikáját viszik el egy újfajta képi invenció felé. Ezeknek a mozdulatban vagy (Klee egyik kulcsfogalmát nézve) a mozgásban rejlő kifejezési többlet adja az újdonság erejét, és mivel az életmű (költészet és festészet) egészére nézve egész más jelentősége van ennek az alapmozzanatnak, értelmezhetőségében kiszabadítja e képeket a korszakolás határai közül. Ez az elvont egység a vonal, melyet dolgozatom elején a mottó sétára indított, és melynek követése a későbbiek során is a gondolatmenet része lesz. A naivitás magatartásformáját nézve különösen érdekes lehet Klee vonalhoz mint elemhez, kontúrhoz, kalligrafikus egységhez való vonzódása. Henri Michaux (1899-1984) Klee 1920-as kiállításának élményét a következőképpen írja körül, szólván a képek mögött feltételezett művészalakról is: „A gyermekek később elhagyott feladata, amit ebben az életkorban minden rajzukon elvégeznek: megjelölni a kijáratot, a haladást, a távolságot, az irányt, a házhoz vezető utat, ami éppoly nélkülözhetetlen, mint a ház... szintén Klee sajátja [...] Egy vonal találkozik a vonallal. Egy vonal kitér egy vonal elől. Vonalkalandok.”¹²² A vonalak élete („tétvonalak”, „döntésvonalak”, „mohók”, „mélyreható”) eseményszerű a festészeti formanyelv értelmében is. Mivel Klee a festészetet Lessing *Laokoón*jában írtakkal ellentétben

121 A korabeli költészet, főként Morgenstern, Ball, Schwitters, Heym kimutatható hatásáról összegző munka itt: Aichele: *Paul Klee – Poet/painter*. 2006., 20-64.

122 Henri Michaux: *Paul Klee – Vonalkalandok*. Ford: Juhász Katalin. Bozóthegyi Kiadó, Budapest, 2015. 16;18.

időbeli művészetnek tartotta,¹²³ Michaux naivitás motívumaival megfogalmazott értelmezése nem tekinthető túlolvasásnak, a látottak poétikus túlértékelésének. Hiszen úgy látszik, hogy Klee számolt e vonalak mozgásával: a mozgással, melyhez „idő kell”. Érdekes módon éppen a gyermeki eseményélmény kapcsolódik ehhez az életművet átszelő vonalvezetéshez, és úgy tűnik nem Michaux az egyetlen Klee nézői közül, akik e mozgást a naivítás magatartásformájához kötik. A következő fejezet azoknak a magyar irodalmi befogadásfajtáknak a számbavételére vállalkozik, melyek Klee-t a naív sétának ezen a pályáján kísérik el. Tandori Dezső a fejezet elején idézett *Anorex konceptualizmus* című munkája is ezt a vonalszerű mozgást példázza: a homokóra-gyermek rajza a klee-i poétika egészére kíván utalni, melyet egyetlen megszakíthatatlan sétaként is felfoghatunk. Ez a megszakíthatatlanság abban is rejlik, hogy Klee képeire kevésszer történik korszakok, „nagy Klee-festményeket” kiemelő hivatkozás, így mindig ugyanannak az éthosznak a tanúi lehetünk anélkül, hogy jelentőségben, minőségben és utókorra gyakorolt hatásának fokában bármilyen alkotásnak alárendelnénk a többit. A képek, ahogyan a *Gedichte* szövegei is, a vonal sétájának allegóriájában túlvezetnek, túlmutatnak önmagukon. Klee esetében a modernség önmagán való „túlvezetésének” gondolata elsősorban a festészetben zajlott le a terjedelmes, mindig kísérleti státuszban létrehozott műalkotásokból álló korpuszban, irodalmi tevékenysége is mutat valamit ennek az átlépésnek a lehetőségéből. Éppen azért, mert a költő *Klee* képei nélkül nem is létezne, vagy bármilyen feltételezhető képanyag nélkül, melyre ezek a szövegek épülnek, és mely képsort, rajzolási/festészeti folyamatot illusztrálni hivatottak. Erre az összefüggésre utal Tandori költészetében a változó jelentésű, (szövegi és képi) megjelenésű, az utalások sokaságában elszórt „Klee” alak. Az írni már tudó gyermek saját emlékei között kutat, akárha egy elemi szintű iskolai fogalmazás feladatát kapta volna, melyben a rajzolás is meg van engedve. A saját (Ball szóhasználatával élve) meggondolatlan tudatállapot rögzítése azonban egy olyan gyermek emlékeit írja meg, mely még nem rendelkezik az írás képességével. A gyermekibe, az idő kronológia előtti tartományába visszatekintő figyelem lehetne annak az értelmezési módnak a sajátja, mely Paul Klee költészetéhez közelít, a modernség egy olyan tervébe, mely visszatekint a „még” kezdeti idejébe.

123 Steiner Wendy: *The Painting-Literature Analogy. The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. The U of Chicago Press, Chicago, 1985. 33-50.; Lásd továbbá: Simon Shaw-Miller. *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage. 4. Quasi Una Musica*. Yale UP, New Haven, 2002. 147-162.

Az a jelenség, hogy Tandori lírája és esszéi „felkarolják” az ismeretlen Klee névű költőalakot, nem számít egyedülállónak a Klee-recepció egészét nézve. Érdekes tény, hogy a Schlosshalden Friedhofban eltemetett Klee sírkövén álló szöveg hat évvel halála után, csak 1946-ban lett felvésve. A szöveg szerepel a *Gedichte* című kötetben is, tehát a költészeti hagyaték részét képi, nem mellesleg Klee legtöbbet idézett szövegei közé tartozik. Eszerint egyszer eltemették a festőt, egyszer pedig a költőt, a második kegyeleti gesztusban ugyanis Klee életművét jelentősen újraértelmező cselekedet rejlik. A szöveget Tandori Dezső fordításában idézem:

„Mert egyképp lakozom a holtak
És a meg nem születettek közt.
Kicsit közelebb a teremtés szívéhez, mint szokás,
De még így sem elég közel.”¹²⁴

A Tandori által többször idézett és átértelmezett rész motivikusan visszautalhat Klee angyaltematikájára is, egész pontosan a Benjamin *Angelus Novus*ához, aki az emberek szféráján kívülről figyeli az eseményeket. Másrészt arra az elementáris kezdetfogalomra, melyet az *Alkotói hitvallás* összejtjének esetében lehetett értelmezni, a későbbiekben a látás felfogásának sajátos formájával újraértelmezni. De hogy jobban lehessen látni, milyen korszakoként eltérő az a befogadási mód, amivel Klee-hez viszonyul az utókor, érdemes néhány, egymástól elszigetelt recepciós mozzanatot szemügyre venni. A magyar irodalom nem számít kivételes befogadói közegnek Klee szempontjából, ezért a következő példák éppen azt hivatottak illusztrálni, Klee képét milyen hiátusok és jellemző találkozási pontok alakítják.

124 Felix Klee, *i.m.* 103.; „Diesseitig bin ich gar nicht faßbar./ Denn ich wohne grad so gut bei den Toten,/ wie bei den Ungeborenen./ Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich./ Und noch lange nicht nahe genug.” = *Gedichte*, 7.

III.

III. Paul Klee a magyar irodalomban

III/1. – „Kiállításmegnyitó”

Klee-kezdetek a magyar irodalomban

Az előző fejezetekben a Klee poétikájában munkáló naív szemlélet vizsgálatakor (ha nem is kiforrott, de) kialakult egy olyan módszertani eljárás, melyben a vizsgált anyagot, azaz Klee-t, a gyermekkorhoz, gyerekekhez, játékhoz, naivitáshoz köthető poétát más életművek kritikai vagy éppen primer szegmensén keresztül – eddig többnyire analógiák formájában – lehetett vizsgálni. Ahogyan a bevezetőben kifejtett célkitűzésben olvasható volt, összehasonlító jellegű dolgozatomban ez az indikátor eljárás számít meghatározónak – egy idegen elem idegen környezetbe való helyezésével annak viselkedésének kérdései határozták meg az

eddiggi gondolatmenetet. Azaz a „gyermeki Klee” más kontextusokba helyezését az értelmezhetőség mérlegére kerül azáltal, hogy a befogadó közeg kiemeli bizonyos lényeges aspektusait. Mivel költészetéből – sok más, jellemzően recepcióval rendelkező életmű tulajdonságával egyetemben – hiányoznak a nagy formák, a dialogicitás és kifejtettség alapvetően irodalmi művekre jellemző vágykomplexumai, az értekezés szórványos kiindulásból indul el szerteágazó irányokban szintén szórványos nyomok felé. A magyar irodalomra mint indikációs területre esett választás nem volt tetszőleges: bár a fejezet nagy részében csekély számú vagy kevéssé jelentős Klee-re tett utalás kerül az értelmezés horizontjára, a Tandori Dezsőnek szentelt zárórész mégis rávilágítani szándékozik e kevés találat (vagy éppen általában az irodalmi hivatkozások) mennyiségi kérdésektől független voltára. Ezt a párbeszédet látszanak bizonyítani Klee (saját életművében is megannyi megfelelésre utaló) fragmentált beszédformájának termékei, és az ezekre reagáló, sokszor saját manifesztációjukat nézvé „átváltozó”, elidegenített (vagy éppen szövegszerű idegenségük megszüntetésén folyton fáradozó) szerkezetekben megnyilatkozó (vagy a verscímre utalva „kis múzeumokban” járó) Tandori-beszélők is. Amennyiben a gyerekrajzra, -füzetbe is elférő „kevéssel” is beérjük, azaz elfogadjuk, hogy az irodalmi manifesztáció akár a jelek, jelzések szintjén is lehetségessé válhat, a követhetőség szintjére emelve saját hatásainak fonalát.

A Klee-nyomok felkutatása során ezért nem egy kronologikus, irodalomtörténeti szabályt követve haladunk. Beszédeseink, ám kevéssé jelentősek lehetnek ugyanis azok az utalások, melyek Klee-t mint festőre való visszaemlékezéseket, reflektálatlan esztéticizmus jegyében megfogalmazott ítéleteket tartalmaznak. Ide sorolhatóak még az „irodalmi szórványok”, Klee-nek szentelt elszigetelt darabok. Ide tartozik a mottóként idézett Böndör Pál költeménye is, melynek tartalmi, formai ívét érdemes teljes idézetben megvizsgálni: „Mindig ugyanaz, mindig másmilyen./ Éljen! Éljen!// Ember a síkban,/ ember a térben.// Mikor ezt írtam/ lent, mellett, alatt/elszaladt// fejemből/ egy kottadarab/ tarka halnak,// kupolafalnak./ Csonkán. Épen./ Senecio tekintetének/ kíséretében.”¹²⁵ Felépítését nézve az a ritka alkalom adódik, hogy Klee költészete formailag is megidéződik ebben a rövid *Hommage*-ban. Szinte csak egy apró különbség adódik: a magyar költemény a nyelvi adottságokból adódóan árnyaltabb rímtechnikával rendelkezik a német szóvégződéses kínálta összecsengésnél. A sorok rövidege, a tartalmi ellentétezés (*ugyanaz-másmilyen; sík-tér; csonka-ép*), a határozók naív halmozásának játéka (*lent, mellett, alatt*) Klee két-három rövid versszakra szorítkozó

125 Uo.

darabjaira hasonlítanak. „1/1000 – Ein/ Tausend Schwein/ steht in Pein/ ohne neun/ hundert neun/ und neunzig sein/ es gleichen Schwein/ allein. (1928)”¹²⁶ „Kurzes Leben/ Saures Streben/ Viel Verdruß/ malen muß// verschämt/ vergrämt/ Riesennatur/ Überpartitur/ Klavierstuhl hocken/ Schütteln die Locken.(1901 k.)”¹²⁷ A második vers kapcsolódása Böndöréhez a fiktív természeti kép valamint a mesterséges, reprezentatív forma alapján figyelhető meg: Böndör esetén a tarka hal és a kupolafal összecsengése Klee Riesennatur (óriástermészet?) és az Überpartitur (mindenek feletti partitúra) közötti formai összekapcsolódására hasonlít. Nem mellékes a versben rejlő intermediális potenciál sem: Klee megannyi képének egyszerű, számszámra újrafogalmazott tárgya (kottafej, kupola, hal, fej) jelenik meg a szövegben. Az egyezés nem lehet véletlen, ám a kapcsolat még további kutatás tárgyát képezi. A fejezet mottójaként azonban nem véletlenül vagy éppen rövidege okán olvasható Böndör költeményének részlete. Ahogyan – reményeim szerint – kítűnik, magára az irodalmi közegben megjelenő „Klee-alakra” is ráolvasható ez a néhány sor: „mindig ugyanaz/ mindig másmilyen.” A következőkben tehát ennek a befogadónként különböző, ám jellemzően gyermek alakjában szimbolizálható festőnek mint tárgynak a nyomait keresem.

Pilinszky János 1963-ban tett svájci utazása során tett kiállításlátogatásról a következőképpen számol be visszaemlékezéseiben: „A berni múzeumban az igazi Kleevel találkozhattam, azzal a Kleevel, aki minden látszat ellenére reprodukálhatatlan. [...] [A]míg Bartók [...] csupán a tisztaságig jutott el, Klee az ártatlanságig emelkedett. Nem infantilis, hanem ártatlan – ami döntő különbség, s talán a legtöbb a művészetben. [...] A könnyörtelen őszinteség, s az öntisztulás pokoljárása, a szellem minden önelemzése, s a lélek minden vetkezése ezért van. Eljutni az ösztönök darócától a mezítelenségig, s a mezítelenségtől az ártatlanságig. Az ösztönök koromsötétjéből Klee művészete egy bárány ártatlanságának erejével világít./ A csírák és fűszálak hatalma: a csillagok gyengédsége.”¹²⁸ A Klee-ről máshol, számára meghatározó alkotók egyikeként is nyilatkozó Pilinszky lírájában nem kerül említésre a festő. Annyi bizonyos, hogy útítársai – egy ismeretlen negyedik személy mellett – Weöres Sándor és felesége, Klee-verseit először magyarra fordító Károlyi Amy voltak.¹²⁹ Egy (ha nem is

126 *Gedichte*, 16.

127 Uo. 47.

128 Pilinszky János: *Három találkozás*. In: Uő: *Publicisztikai írások*. Szerk: Hafner Zoltán, Domokos Mátyás. Osiris Kiadó, Budapest, 448.

129 Pilinszky svájci utazásáról bővebben itt: *Pilinszky János összegyűjtött levelei*. Szerk: Domokos Mátyás, Hafner Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest. 1997. *levelek* [219–225.]

jelenidőben elmondott, de) jellemző Pilinszky-kép bontható ki a visszaemlékezésből, mivel egyszerre jellemzi a látomás vagy a ráismerés intezitása és a vallomásosság kettőssége. Danyi Magdolna a Pilinszky-líra meghatározó verseinek (például az *Impromptu*, a *Harbach 1944* és a *Frankfurt* című szövegek) olvasásakor egy sajátos retorikáról beszél a látvánnyal való szembesülések esetében: „Pilinszky látomásos fogalmazásmódját értelmezve látomásainak dinamikus, dramatizáló jellemzőiről kell [...] szólni, melyből következnek látomásai, képi formáinak a jellegzetességei is, maga a sajátos látomásos megidézés jellegzetességei.”¹³⁰ A szembesülés drámai (jelen esetben egy utazás történetének dramaturgiai előzményével rendelkező) vallomásosság által a képleírás tulajdonképpen hiányosnak is hat. Ez a tartalmi, filológiai elemek elmaradásának köszönhető, mivel nem tudni pontosan, melyik Klee melyik korszakának melyik képéről számol be a magyar költő, emellett nem tisztázható az a körülmény sem, hogy a szóban forgó berni kiállítás rendelkezett-e az életmű más részéről származó szövegek, képdokumentumok vagy éppen tárgyi hagyaték installálásának többletével. Így itt ismét „csak” egy közbeszédben, olvasói-múzeumi közösségben közismert, archetipikus Klee-vel találkozhatunk. Ám – ahogyan *A becsomagolt vízpart* című kötet esetében bővebben kifejtem – Pilinszky rövid múzeumi beszámolójában is kitűnik az újranézés, újraértelmezés szükségessége. Lírájának jellemző szimbólumaként feltűnik a „bárány” alakja, amely a Pilinszky-kontextus befogadórendszerének könnyen felismerhető eleme, s mely köré egyértelműen a keresztény eredetű olvasási stratégiát érdemes rendelni: a középkori eredetű Krisztus-ábrázolás *erkölcsi* tisztasággal, ártatlansággal azonosítható jelölési oldala. Míg Pilinszky igei vagy evangéliumi esztétikája felvállaltan merített a katolicizmus szellemi gyökereiből,¹³¹ mely többletet főként a művészi, költői magatartás dimenziójában értelmezte. Pilinszky esetében ez az evangéliumi eredet sokkalta jobban kidomborítható, mint egy általánosan „szent művész” eszményéről szólva lehetne, mivel számára a költészet munkaeszköze a nyelv. A szó evangéliumi potenciálja szinte alapvető kiindulópont az *Újszövetségben*, a „[k]ezdetben volt a szó”¹³² teremtésre utaló versszakból. Hogy a festészetből merítsünk példát, az először az Új Írás 1963-as évfolymának oldalain megjelent *Van Gogh* című vers már-már aszkézisig fokozza ezt a fajta esztétikai-morális

130 Danyi Magdolna: *A látomás Pilinszky János költészetében*. In: *Tiszatáj*. 1996. IV. 59.

131 Pilinszky vallásos olvasatának metaforáját a következő szövegből kölcsönöztem: Szücs Teri: *A holokauszttanúsága Pilinszky János „evangéliumi esztétikájában.”* In: *Jelenkor*. 2009. LII/2. 73. (A továbbiakban Szücs, 2009. stb.)

132 Többnyire a szó (logos) igeként való fordításával lehet találkozni: „Kezdetben volt az Ige, és az Ige Istennél volt, és Isten volt az Ige.” János 1:1. In: *Biblia/ Újszövetség*. Kálvin János Kiadó, 1993, 104.

elkötelezettséget: „Ők levetköztek a sötétben,/ ölelkeztek és elaludtak,/ miközben te a ragyogásban/ sirtál és mérlegeltél.” Majd a hármastagolású szöveg záróegységében ez olvasható: „Világ báránya, lupus in fabula,/ a jelenidő vitrinében égek!”¹³³ A *Nagyvárosi ikonok* (1970) gyűjteményes kötet már címében is beszédesnek mondható: a tér és a szövegekben megjelenő tárgyiasságok köre a nagyváros modern toposza körül rajzolódik ki (ahogyan a versben megjelenő bútorra tett térbeli utalása is mutatja), míg az ikonok a képalkotás egy régebbi tradíciójára, a (keleti) keresztény festészet témavilágának, evangéliumának újragondolását, jelenidejű költészetbe való áthelyezhetőségének lehetőségét feltételezi. A „nőtlen Van Gogh” és a sötétben ölelkező (és ismét egy késő-újszövetségi szimbólummal élve), a jelenések fényéből nem részesülő többség oppozíciója egyértelműen példázza a tisztaság konnotációjának aszketikus-keresztény értelmezhetőségét. Ez a Pilinszky lírai terébe átvetülő, 1. századi gnosztikus fény közelsége a kiváltság, kiválasztottság olyan bizonyítványa, mint az ószövetségi királyok „felkentsége” volt, a modern líra kontextusában pedig igencsak bonyolult alakzatra enged következtetni. A fény (Klee, Delaunay írásában is) elsősorban térbeli jelenség, de az aurájától „mérhető” távolság itt akár időbeli asszociációkat is magával vonhat: a modern ember az egykori, világot teremtő fénytől, azaz tisztaságtól való távolságának figyelembe vételével értelmezhető igazán Van Gogh erkölcsi-művészi „szentsége”. A tér-idő kontinuitás felszámolásához képest a képélményről beszámoló Pilinszky a Klee-ben felismert többletek okán inkább a befogadás időbeli változásait veszi szemügyre, semminthogy a látomás egyértelműségével bizonyítaná az itt megjelenő szakrális jelleget. Klee hitvallásában kétségtelenül megvan a szférikus átlépés, ám kérdéses, ez fajta éthosz mennyiben tekinthető az istenhit meggyőződésének, illetve metaforikája mennyiben különbözik Pilinszky modernségétől. Érdemes itt visszatekinteni az előző fejezetben kirajzolódó poétikára, melyben a Giedion-Welcker által elementáris hívószónak tekintett [Ur-] kezdeti, ősi tapasztalat kívánságát kívánja Klee megfogalmazni. Másrészt ha az „új angyalt” is csupán biblikus utalásként értelmezzük, akkor a bizonytalan mozgása, pozíciója, az időnek kiszolgáltatott sodródása megkérdőjelezheti a beszélői pozíciót is, azaz kérdésessé teszi, mennyiben azonosíthatjuk az alkotót az angyallal. A szemlélői helyzet sokkal inkább kedvelt helyének látszik a Klee-beszélőknek, éppen ezért nem isteniként, hanem istenhez való fordulás cselekvőjeként képzelhetjük el.¹³⁴

133 Pilinszky János: *Van Gogh*. In: Uő: *Pilinszky János összes versei*. Szerk: Hafner Zoltán, Domokos Mátyás. Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 77.

134 Matthias Bunge: *Zwischen Intuition und Ratio: Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1996. 236.

A sorokat olvasva korábban a Klee-ben felismert gyermek miatt feltételezhetővé válik a kollegialitásnak egy olyan változata, mely a tisztaságot, a krisztusi báránnyt utólag mégis jelenlétüként érzékelt a festészet fogalmi, tartalmi terében. Ezzel szemben Klee a kereszténységet és annak képzőművészeti hagyományban lelhető motívumait nem integrálta sem képi gondolkodásába, sem költészetébe. A vallásos trópusrendszer hiányától függetlenül az „Isten” [*Gott*] megannyi fogalmi variációja feltűnik a *Gedichte* című kötetben, a (Klee-re jellemzően) nehezen azonosítható formában. Ez nem véletlen, hiszen a már idézett evangéliumi passzus kapcsán egyértelműen azonosítja Istent a kezdettel.¹³⁵ A *Zwei Berge gibt es* kezdetű költemény az emberekénél a létezés egy magasabb fokára helyezi az állatokat és az isteneket, (ami a többszám által akár mitológiai eredetűnek is mondható) és más költemények is beemelik egy vallásos kontextustól távolibb, „imagináriusabb” istenkép lehetőségét. „An Gottes Stell / grell / eigene Schöne / Töne” – írja a Naplókba a költeményt, melyben K. Porter Aichelle a rímekben való gondolkodással történő szakítás egyik első példáját látja.¹³⁶ Az istenhez való közelség romantikus gondolata a „szép” fogalmában csúcsosodik ki, mely összecsengést mutat az egyébként Klee szótárában absztrakt fogalomnak (azaz vizualitás és verbalitás tartományán kívül eső tényezőnek) számító „hang” többszámával. A művész Klee költeményeiben kevésbé a szent, fény által beragyogott figurával, hanem magával az istenivel kerül összefüggésbe. „Ich bin Gott.// So viel das Göttlichen/ ist in mir gehäuft/ daß nicht sterben kann.// Mein Haupt glüht zum Springen.// Eine der Welten,/ die es birgt/ will geboren sein.// Nun aber muß ich leiden/ vor dem Vollbringen.”¹³⁷ A szó szerinti olvasat szintjén már-már erőltetett hangütéssel élő lírai beszélő mögött természetesen egy másik, (Klee esetében nem véletlenül) ironikus értelem is kilátszik az istenivel (*Göttliche*) való azonosulás során, amit az alkotással járó szenvedés többértelműsége adhat („muß ich leiden”). Másrészt Klee szövegeinek metafizikai aspektusában nem pusztán a Pilinszky-nél megjelenő észlelőként, fényben részesülő lírai fenoménként lehet megteremteni a kép/szöveg alkotóját, hanem a teremtéssel felruházott létezőként, így az azonosulás könnyen megfejthető és itt kevés relevanciával bír. Azonban a variációk nyelvét kedvelő Klee már nem ennyire egyértelműen fogalmaz egy négy évvel későbbi szövegében ezt olvashatjuk: „Bin ich Gott?/ Ich habe großer Dinge so viel gehäuft in

135 Uo. 48.

136 Aichele, 2006, 30.

137 *Gedichte*, 29.

mir/ Mein Haupt glüht zum Springen/ Ein Zuviel an Macht muß es bergen [...]”¹³⁸ A második átírat a kérdés feltevése által („Bin ich Gott?”) a kezdetben könnyen megfejthető ars poetikus szerzőt (!) egy olyan lírai beszélővel váltja fel, aki immár a maradandóság jegyében igyekszik elgondolni az isteni azonosságtudat kérdését. Sokkal lényegesebb itt, hogy az „isteni” megjelenése Klee számára láthatóan szövegírás, tárgyválasztás terén körvonalazható probléma volt. A két verzió ugyanis arra látszik rávilágítani, hogy az esetlegesen formagyakorlatnak, jelentőségükben pedig kezdetleges töredéknek, „zsengének” is nevezhető írások miért változtatják meg a beszélő pozícióját, miért teszik a kijelentést kérdéssé. A magyarázat egyértelműen túlmutathat a szövegek minőségbeli osztályozásán, hiszen ennek a szándékos változtatásnak meg lehet találni máshol egy átfogóbb szemléletre utaló értelmezési lehetőségét. Jóllehet Klee az elméleti írásokban a tiszta vizuális dichotómiák meglétének bizonyítását kísérte meg festményeinek címében, és a költemények között már inkább az ambivalenciák felismerésének, teremtésének alakzataiban szólal meg, ironikus reflexiókat, groteszkig fokozott szituációkat teremtve. Kiváló példa erre a *Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich* (1903) című korai kép az *Inventionen* ciklusból, melyen az eseményeknek nincs cselekvője és passzív alakja, pusztán egy (véltetően) véget nem érő, tükörből nézett folyamat két félreértője. A képen kezdet és vég (azaz a kommunikáció két tényezője, a meghajolás és a másik oldalról a meghajolás tudomásul vétele, megértése) nem létezhet, pusztán a kommunikáció kiinduló üzenetének oldala és kommunikatív „feladó” fél létezik.

A fogalmakkal, nyelvi invenciókkal játszó gyermek intenciója is kirajzolható ezen a ponton, és ez sokkal eredményesebb olvasathoz vezethet. Olyan formában érdemes tehát újra felvetni Klee „isteni” találkozásának problémáját, vajon tudatos volt-e szerzője a használatakor, vagy pusztán alkalmi, naív-experimentális szótár részeként tekinthetünk a „Gott” kötetben való felbukkanására. Mi több, állítható-e, hogy Klee következetes volt metafizikai kísérleteiben, amikor szférikusan emberitől eltérő magaslatokba helyezte a [Klee’-nek is hívható] beszélőjét? Az utóbbira adható válasz közelebb vihet az igazsághoz, és segíthet lezárni talán a Pilinszky-féle kapcsolat szempontjából is megvilágító erejű, de Klee gondolkodásában még fontosabb kérdéskört. Egy magyarra is lefordított darabot olvasva az előzőektől eltérő beszédmódra lelhetünk: „Valamiféle csend sugárzik a földre./ Ragyog valami,/ véletlenül, /nem inneni,/ nem is itt belül,/ de: isteni”¹³⁹ A fény élményével kapcsolatban két dologra érdemes alapozni az olvasót: arra a pozícióra, mely a fény forrásával nem lehet azonos, így

138 Uo. 60.

eltávolítja beszélőjét a belső intuícióból táplálkozó, ún. impresszionista felfogástól, ami jól érzékelteti Klee 19. századi esztétikai nézőpontoktól való elválaszthatóságát, modern aktualitásának tényét. A látomásos, kihagyásokon alapuló szóhasználatban felbukkan egy látszólag lényegtelen bővítmény, amely sem stilisztikailag, sem temporálisan nem illeszkedik a szövegbe. Ez a „véletlenül” határozója, melyben egy hirtelen bekövetkező esemény dinamikája rejlik. Az egyidejűség tapasztalata által az avantgárd mindig fenntartotta leképezhetőségének fontosságát is a változás és a mozgás (Klee: *Bewegung*) figyelésével (ez látszik kiteljesedni a fluxus korszakában). Az ide kapcsolható számos művészeti asszociáció bonyolult együttest alkot, melynek a klee-i beszédkísérletek összessége csak egy darabja lehet. A nagy vonalakban felvázolt hatástörténeti ívnek itt az a tanulsága lehet, hogy ezeknek a esztétikai korszellembe újra és újra beágyazódó reakcióknak az eredete valahol Klee idejében keresendők. A párhuzamokkal emellett nem tértünk el az értelmezés menetétől, hiszen a beszélő folyton változtatott alapállásával befolyásolja az olvasatot: a motívikusan, ám legtöbbször inkább az elmozdítás gesztusának jelentős számú hangütésbeli, retorikai párhuzamát lehet megtalálni a *Gedichte* című kötetben.¹⁴⁰ Az „istenivel” való szembesülés tehát valami olyan játéknak a részét képezi, amely a jelentettek felcserélésén, megkettőzésén vagy éppen nehezen megformálhatóságuk tényén alapul, ezért – oly sok más meghatározó ideológiai hagyományhoz köthető kódhoz hasonlóan – kevés vallásos értelmet lehet bennük felfedezni.

Visszatérve Pilinszky Klee-beszámolójához, a kapcsolódás sokkal érdekesebb fajtáját lehet észrevenni, mint az isteni kategória szakrális vagy éppen művészalakban keresendő (parttalannak is látszó) megfelelőseit. A naív Klee-hez való kapcsolhatóság az istenivel való összeköthetőség felől nézve is a gyermek lehet Pilinszky szövegében: „Nem infantilis, hanem ártatlan – ami döntő különbség.” A gyermeki alakja – mely távol áll annak pusztá retorikai imitációjától, az infantilistól – az eredetihez, a kezdetihez való visszanyúlás szándékában ismerhető fel, s mely szándék Klee-re való vonatkoztatásának lehetséges módozatait az előző fejezetben már tárgyaltam. A naív mint minőség Pilinszkynél azonban megmarad egy, a szentség eszményébe ágyazható értelmezésben, erről tanúskodik egy, a svájci utazásról

139 Tandori Dezső fordítása: Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, Ford: Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975. A naplóbejegyzés olvasható még Tillmann J.A. fordításában is: „Egyfajta csend világlik az alaphoz./ A hozzávetőlegesből/ ott egy Valami feltűnik./ nem tőlem./ nem előttem./ hanem Isten előtt./Istené!” Paul Klee: *Napló*. Ford. Tillman J.A. In: 2000.2008/3. 55-60.

beszámoló másik írás is: „Ártatlannak lenni annyit tesz, mint magunkra venni a világ minden terhét. És eldobni minden ellensúlyt.”¹⁴¹ A kortárs és Pilinszky írásaira ható Simon Weil szavait egy másik beszámolóban, ám ismét Klee-re vonatkoztatva idézi. A gyermeki eszményképe itt már-már krisztusi párhuzamot is magával von. Egyrésről a Weil-idézet kontextusában, Krisztus ártatlanságának, a *redemptio* evangéliumával. Másrésről a híres, Jézusnak tulajdonított mondat által: „Engedjétek hozzám jönni a kisgyermekeket, és ne tiltsátok el tőlem őket, mert ilyeneké az Isten országa.”¹⁴²

Érdekes egybeesésnek számít Klee magyar vonatkozásának vizsgálatakor, hogy a krisztusi bárányt felismerő Pilinszkyvel együtt utazott Károlyi Amy is, aki Klee kevés magyar fordítójának egyike. Klee verseiről a következőket írja Tolnai Ottónak címzett levelében: „Paul Klee-nek, a festőnek verseiből. Félig-meddig még festők előtt is ismeretlenek, annyira eltakarja a festő a költőt. Csak legújabbban veszik észre, hogy a festő maszkja mögött itt van korunk egyik legvalódibb költője. A versek egy részét az Európa Könyvkiadó számára fordítottam, a többit azért, mert az ember egyszerűen nem tudja abbahagyni, ha Klee-vel kezd el foglalkozni.”¹⁴³ Károly Amy itt a dolgozatomban többször is idézett *Vonzások és viszonszások* című fordításgyűjteményben megjelent versekre utal, melyek a következők: *A nagy állatok az asztalnál búslakodnak* (*Die großen Tiere trauern am Tisch*, 1914), *Szamár (Esel)*, *Álom (Traum*, 1914), *Végső (Von dem Gedichtband – „Letztes”;* *Helft bauen*, 1926) *Felelet (Zurufe)*.¹⁴⁴ [Függelék: ...] A kötetbe kerülő versek Klee-től más szerkesztési elv alapján következnek egymás után, mint ahogyan Felix Klee a *Gedichte* című kötetbe rendezte azokat. A *Végső* című szöveg több Klee-töredékből áll össze egyetlen verssé, mely szemlélet a dolgozatomban is helyenként munkál. A Klee-költemények összeolvashatóságának kérdése azonban mindig hiányos hipotézisnek bizonyul, hiszen nem – a képcímeket kivéve – tudni pontosan, milyen festői munkafolyamatra utalnak, vagy legalábbis nehéz tisztázni azok inspirációs hátterét. Ugyanakkor ez az apró fordítói-szerkesztői mozzanat rávilágít a szövegek töredékességéből adódó nyitottságra, értelmezésbeli potenciálra: a Klee-értelmezés a

141 Simone Weil idézete: Pilinszky János: *Három találkozás*. In: Uő: *Publicisztikai írások*. Szerk: Hafner Zoltán, Domokos Mátyás. Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 449. Megtalálható továbbá itt: Simone Weil: *Kegyelem és nehézkedés*. Ford: Pilinszky János. Vigilia, Budapest. 1994. 130.

142 Márk, 10:14. In: *Biblia/ Újszövetség*. Kálvin János Kiadó, 1993, 54.

143 Károlyi Amy levele: Hózsá Éva: *Idevonzott magyar irodalom – Weöres Sándor és a vajdasági magyar irodalom*. In: zetna.org Online forrás. <http://www.zetna.org/zek/konyvek/116/hozsas07.html> Elérés ideje: 2016.02.15. 20:42

144 Károly Amy verseit a Függelékben fogom idézni.

kiragadás cselekedével kezdődhet csak el. A *Felelet* című vers esetében éppen az előző jelenség fordítható meg: bizonyos versek kihagyásával teremthető meg Klee-nél az egység látszata. Károlyi fordításából a következő két szöveg hiányzik: „Krummfahrer! Bösharrer! Schmutztarrer! Pelzläuser! Wißbesser! Schmerling! Duckmäuserlehrling!”. Illetve a kötetkezők: „Großwendig, Schwerhendig/ anhaltig – glattfaltig/ vieleinig. [...] Hab Hut/ was Glut/ sengt dein Blut,/ was Kohlen/ weiß holen.” A kihagyás oka (egy feltételezhető szerkesztői elvből kiindulva) azzal magyarázható, hogy az iménti darabok a nyelvkeresésnek egy másik (egyébként Klee-re szintén jellemző) irányát követik, melyet jobbra abszolút költészetnek, sajátos dadaizmusnak is mondhatnánk. A magyarra nehezen/nem átültethető saját szóalkotások világa nehezen összeegyeztethető például egy, szintén a *Felelet*ben található résszel: „Minden mindent szerettem/ most hűs csillag vagyok fenn.” Érdekes azonban megállapítani (a fordítások jó minősége mellett), hogy Klee alakjával a levél tanúsága szerint egy, a magyar közönség számára ismeretlen alkotót rajzolódik ki. A hiánypótlásra tett kísérletről való beszámolóban említésre kerül már a Klee szempontjából fontos Tandori Dezső tevékenysége, aki fordításai mellett más dimenziókat is keresett az „ismeretlen alkotó” magyar irodalomba történő beemelésére, ám aki Klee szórványosságát nem hivatott felszámolni, és mint kiderült, a hivatkozásnak ezt a miniatűr voltát vagy éppen magát a szórványosságot kívánta értelmezői többletként felmutatni. Ezzel szemben – például az öncélúnak, nehezen kontextualizálható darabok kihagyásával – Károlyi Amy munkái az irodalmiság felé igyekeznek elmozdítani az eredeti „Klee-t”, megtörve az eredeti, rendszerezhetetlen közlések a naivitását, ösztönösségét.

Ez a fajta összeolvashatatlanság, keresetlen gyerekbeszéd áthagyományozódni látszott a magyar irodalomban, részben a Klee-irodalom töredezettsége, részben ismeretlensége miatt is. Érdekes elolvasni a levél címzettjénél, Tolnai Ottónál megtalálható (!) Klee-megfelelések, alakok rövid történetét. A Klee-re megannyi élménybeszámolójában hivatkozó, valamint saját kisebbségi helyzetét egy alkalommal éppen Klee *Angelus Novus*ához (de leginkább a Walter Benjamin értelmezésében megjelenő angyal alakjához) is hasonlító Tolnai Ottó ír visszaemlékezésében a következő találkozásról ír: „Van Kleenek egy skicce, amelyen papírhajót eregető szegény, de ugyanakkor vásott, sőt immár, mint Rimbaud mondja, bús kisgyereket látni, akárhányszor kerül eléem, úgy tűnik, Rimbaud vásott, bús kisgyereke az (engedjék meg, hogy most [...] Kardos László fordításában, értelmezésében idézzem [...])

versszakunkat, mivel ő ki is mondja, hogy ez az öböl valójában egy tó).¹⁴⁵ A nyelvi kifejtettségéből adódóan Klee itt nem beazonosítható. Csupán egy kép szerzője, egy ismeretlen című képé, melynek éthoszáat Tolnai rögtön egy szövegben látja visszaköszönni. Ami a képen szerepelt (tartalom, forma vagy a Klee-nek tulajdonított stílus) rögtön áttételes életet kezdett el élni, a Klee-képnézés utalásrendszerében. Ezt talán az is indokolja, hogy a Klee-re hivatkozók között ritkán akadnak olyan szerzők, akik Klee-nek valamely megkerülhetetlen, korszakalkotó művére hivatkoznának, vagy éppen azon fáradoznának, hogy a történetírói (vagy kortársi) beszéd *misztifikáló* funkcióit egyetlen műre összpontosítsanak. Egyedül Walter Benjamin *Angelus Novusa* látszott elvállalni ezt a feladatot, ám az angyali jelenésnek (portrénak?) világ sorsát elmesélő, a (Benjamin szerint) történelmi korszakváltás dinamikáját újramondó allegóriája korántsem éri el azt a reprezentációs szintet, mint amit Malevics *Fekete négyzete*, Tatlin *III. internacionáléja*, Yoko Ono és Marcel Duchamp tárgyai vagy éppen a 20. századi háború *Zeitgeistjének* emblémája, Pablo Picasso *Guernicája*. Hol marad tehát az időből való kiemelésnek ez a fajtája? A *Der Negerkind versteht den Schnee nicht* című olajfestmény miért nem az előzőekhez hasonló művészettörténeti magaslaton áll? Annyi bizonyos, hogy erre a kérdésre a művészettörténet tárgykörében íródó értekezések adhatnának választ, irodalmi tárgyú, vonatkozású dolgozat semmiképpen sem. Ám abban már érdekelt lehetnek az itt megfogalmazott elemzések, hogy a Klee-képek befogadástörténete milyen sajátos formában alakulhat a továbbiakban, és egy erre tett kísérlet során kifejti Klee gondolkodásának egyetlen (!) szegmensét, a naivitás kérdéskörét. Ugyanis – mint minden kerettémának, hivatkozásformának – a Klee-ről való beszéd lehetőségeinek is az az irodalmi háttere, ami Klee-ről „elmondható”, vagyis egy nyelvi közegbe való áthelyeződésének kifejtettsége. Paul Klee, Tolnai Ottó, Arthur Rimbaud – az irodalmi átvétel, Rimbaud-versolvasás során megfigyelhető transzfer egyértelmű, pusztán a lehetséges utalásforma vár meghatározásra. Klee-t (a Klee-látásmódot, a memoárok és életrajzok biografikus Paul Klee-jét, az imaginárius „Klee”-t) sokkal inkább egy még alakulóban lévő kultúratörténeti alakként kell elképzelnünk, aki/ami szórványosságában, sokrétegűségében ellenállt annak, hogy egyetlen/néhány műben központosuló emblémává váljon. A festő-költőre mozzanatokban hivatkozó, fragmentált, Klee világát retorikai lehetőségként beemelő Tandori Dezső mintha a nagy névhez köthető nagy művek hiányát is feltételezné, rajzainak, szövegeinek és intermediális szövegeinek (ál)bagatell, gyermekirodalommal is összekapcsolható hivatkozási formulái által. „Klee” immár egy transzfer szereplőjévé válik, a „vásott gyermekké” (Tolnai),

145 Tolnai Ottó: Grenadírmars. Online forrás: <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=7813&secId=821369&limit=10&pageSet=1> Elérés ideje: 2016.02.18. 16:21

aki meg-megjelenik az irodalmi univerzumban. Paradox helyzetbe kerül a hivatkozott fél: a terjedelmes, közismert életműre való utalás által archetipikusak mondható, ám hogy milyen történeti alakot példáz, már kevésbé egyértelmű. A „Klee” hivatkozási pont beemeléseiben – az irodalmi olvasatok szerzőre szabott vagy eleve adott szubjektivitásán túl – megfigyelhető egy hiánypótló jelleg, hiszen nyelvi és képi konkretizációja „másolása” lehetetlenné válik. Az itt megjelenő festő alakja egy értelmezés szükségyszerű változásai mellett történeti megfoghatatlansága miatt továbbíródik a befogó kontextusban: „ez az öböl valójában egy tó” – írja Tolnai a Klee-vízió és az azzal rokonságában álló Rimbaud-költemény kapcsán. „Valójában” – ironikusságánál csak beszédessége nagyobb ennek a kitételnek a magyar költő részéről. Mintha (!) a Klee-kép tárgyán és a szöveg dimenzióján túl létezne egy csónakban álló gyerekalak, akiről történetesen a vonalak és sorok beszélnek. A gyermekkor közös és egyéni emléknarratíváinak összeolvadása adja az iróniát, a Klee képén lejátszódó/ábrázolt jelenet „hitelességének” vitathatósága. Tolnai ugyanis a gyermekkor aranykori egységének gondolatát bontja ki/szét, a gyerekkort megörökítő képeket, albumot nézegető nosztalgizók egyik jellegzetes, vitát indító kérdésével: *hol is csónakáztunk azon a nyáron?* A Franz Kafka rajzait egykor Prágában kutató¹⁴⁶, Klee-élményeiről költészettel kapcsolatos reflexióiban több ponton is beszámoló Tolnai előbb idézett sorai jól illusztrálják azt az irodalmi transzformációt, ami a naivitás kulturálisan, motivikusan és megnyilatkozások szintjén beágyazott retorikai alakzataiban érhető meg, mivel a Klee-kezdetekhez egy travesztia által nyúlik vissza, az *Alkotói hitvallás* csónakhasonlata és Walter Benjamin *Angelus Novus*ának ötvözése, egymásra olvasása által. A „Van Klee-nek egy képe” kezdésével Benjamin leírása a következő passzus motívumaiban látszik újraértelmeződni:

„Egy ókori ember, ha hajós és csónakban ül, joggal élvezzi a dolgot és méltányolja e szerkezet értelmes kényelmét. Ennek felel meg a régiek ábrázolása. Most pedig egy modern ember egy gőzhajó fedélzetén lépkedve átéli: 1. saját mozgását, 2. a hajójét, amely ellentétes irányú is lehet, 3. az áramlás mozgásirányát és sebességét, 4. a Föld forgását, 5. pályáját, 6. a holdak és a csillagok pályáját körülötte. Eredmény: mozgások szövedéke a világmindenségben, centruma a gőzhajón az Én.”¹⁴⁷

Ám a visszatekintésnek ez a többlete egyben azt is feltételezi, hogy az itt megjelenő Klee egyben a nosztalgia ironikus talányába záródik, és a kevés (beszédes) hivatkozási pont miatt

146 Tolnai Ottó: *A rózsaszín sár – (Egy előszó, amely kimozdul)*. In: *Forrás*. 2007/3. 19.

147 Paul Klee: *Alkotói hitvallás*, i.m.

nem íródik újra róla alkotott reflexió. Ahogyan Károlyi Amy hiánypótló fordításai, Pilinszky múzeumi látogatása, Böndör Pál szinte a legtöbb Klee-lírai jegyet áttemelni látszó versalakzata az utólagosság hangján szólalt meg, úgy Tolnai Ottó is a szórványosan megnyilatkozó újrafelfedezők nyelveként emlékszik vissza a csónakázó jelenetben a gyermeki „Klee” alakjára. Szükségesnek látszik ezért Klee-ről egy olyan alkotói visszacsatolást is az értelmezés részévé tenni, melyben Klee kortársi figuraként jelenik meg, így a magyar irodalomba való beemelése valamiféle krónikás többlettel bírhat. A következőkben az első generációs avantgárd nyugati művészeti közegben is ismertté vált Kassák Lajosának lírájában kísérem figyelemmel az időben elkallódott gyermek sorsát.

III/2. „Selyemfonálból szőtt emberke...” Paul Klee Kassák Lajos lírájában

„Író és festő egybeoldódik.”

(Kassák Lajos¹⁴⁸)

A termékeny, ám sok esetben kevésbé az eredetiség nyelvén beszélő képversek, képarcitektúrák fénykorában, a 20-as években művészettörténeti igényűnek kell lennie minden olyan megállapításnak, mely két festői életműben, Kassákéban és Klee-ében képes lenne kimutatni a rokonságot. Azaz kizárólag a képalkotási technikák, minták egyik életműből a másikba való áttelelésének történetét kellene elmondania, a hatástörténet filológiai eszközeivel és azokon túl – a személyes találkozások jelentőségének számbavételével. A képzőművészeti hatások hálójában, jóllehet valószínűleg véges számban térképezhető fel, ezidőtájt kontinentálisan, követhetetlenül szerteágazó. Elég, ha csak az életében otthonául megannyi európai országot választó, a már önmagában is szövevényes orosz avantgárd közegekből induló festőt és vizuális teoretikust (és egyben Klee barátját) Vaszilij Kandinszkijt nézzük, kinek szellemisége már hírnevével is segít(h)ette újításainak elterjedését. Dolgozatomban tárgyához nem, vagy csak azzal a kitételrel lennének kapcsolhatóak ezek a történeti mozzanatok és magyarázatok, ha azoknak kizárólag az irodalom – vagy itt – a (naív szemszögből képi-költői) megszólalás szerzőnként változó feltételeinek legalább kisebb mértékben közvetett rokonságában lennének vizsgálhatóak. A következőkben két jelentősen különböző poétikai perspektíva találkozik, olyan alkotóktól, akiknek képzeletbeli műterme több szempontból nézve sem volt szomszédos. Éppen ezért nem vállalkozom arra, hogy Kassák konstruktivista képverseitől, festményeitől hatástörténeti szálakon Klee vásznáig eljussak. Annál is inkább, mivel Kassák esetében a társadalmi-politikai színezetet sem nélkülöző, kortársi tudat eltért a svájci alkotó zárkózottabb professzionalizmusától, és az ebből következő (a kassáki retorikával) hagyományosan polgárinak nevezhető elitizmusától. S bár Klee-ről tudni lehet, hogy a Bauhaus tanára volt szinte kezdetektől, poétikáját vizsgálva semmi sem látszik annyira egyértelműnek, mint annak apolitikus jellege. Ugyanakkor feltétlenül számolni kell azzal a többlettel, amit a nemzetközi szintet is elérő magyar

148 Gách Marianne: *Kassák Lajos munkájáról beszél kiállítása közben*. In: *Esti Hírlap*. 1957. március 29. 2.

modernség és/vagy avantgárd megkerülhetetlen életművének hivatkozási kerete csak néhány példa erejéig hozzáadhat ahhoz, amit a Klee-nél megfigyelhető naív poétikáról elmondhatunk.

Az első ilyen hivatkozási pont, melyet Kassák kimondottan Klee-nek dedikál, a *Világanyám* (1922) című kötet *17. költeménye*, mely formájában eltér a képversek dominanciájával bíró kötetegésztől. Klee kizárólag egy, a kassáki kezdetek (olykor szürrealistán?) eksztatikus, radikális mértékben variálódó képsorának egy felvillanó alakjaként jelenik meg. „[S]zabadítsátok ki a patkoló kovácsokat az ál-hírlapírókat és az örülteket/ Páris előtt megálltak az elefántok búsan és rettentően mint a koporsók/ Paul Klee lelőtte az akvarell-madarat/ csak a költők és a tányérszemű siberek úsznak még ide-oda a levegőben”. A hivatkozás formája első ránézésre zavarónak hat. Természetesen nem a korai Kassák költészetének gépezetére gondolok itt, amely sajátos mértékű aktivitással ágyazta be az apollinaire-i avantgárd által felkínált megszólalási lehetőségeket a magyar nyelvbe, és érlelte tovább egy, az addigi magyar irodalomtól független irányt követve. Az olvasó elidegenített helyzetbe kerül, mivel a *17. darab* megtartja az első kötetek szövegszervezési szabadságfokát, ám sokkal tömörebben, éppen ezért nyugtalanítóbb formába önti mondandóját. A terjedelem – bár szempontja első látásra szubjektívnek tűnhet az efféle kötöttségeket egyébként nem felvállaló Kassáknál – nem pusztán az olvasónként változó stilisztikai élményt alakítja át, hanem a beszélő saját mondandójával kapcsolatban utal(hat) az eddigiekhez képest más megszólalási szándéokra, hangoltsági irányokra. De mivel a *Világanyám* csupán előhangja lehet annak a korszaknak, melyet a recepció higgadtabb Kassájkaként ismerünk, érdemes megvizsgálni, Klee milyen feltételek mellett jelenhet meg benne. A kollegialitás Kassáknál egyfajta internacionális tapasztalat része, a határokat, kultúrákat, nyelveket átívelő „művészet-ideológiájának” kinyilvánítása, melybe még oly szemmel láthatóan idegen elemek is beleférnek, mint Klee alakja. Paradox módon a madárölő Klee-figura éppen a rokonság kinyilvánítása által is ellenáll bárminemű értelmezésnek, s jóllehet Kassák a hagyományok világát felforgató művészet „híresebereként” szerepelteti, aki előtt cselekvő költőként fejet hajt, a svájci mester éppen a korábban említett lírai nagyformákban elvesző, groteszk módon rövid „avantgárd eseményé” zsugorodik össze.

S bár maga Paul Klee is tartozott csoportokhoz, a rá jellemző iróniával kísért figyelemmel azokat a művészi akciókat, törekvéseket, amelyek kizárólag a kortársi tudat kinyilvánításában, és ennek különböző retorikai lózungjaiban merültek ki. Egy 1905-ből származó töredék tanúskodik erről a *Gedichte* kötetből: „Dann kommen die Kunstfreunde/ und betrachte von außen das blutige Werk.// Dann kommen die Fotografen./ NEUE KUNST steht am andern

Tag in der Zeitung.// Die Fachzeitschriften geben ihr einen Namen/ mit der Endung auf ISMUS.”¹⁴⁹ Érthető, hogy az önmagában kizárólag az újdonságot, saját performatívumát láttató művészettel kapcsolatban mi volt Klee álláspontja, melynek részleteit, bonyolultságát Kassák (találkozás híján) nem ismerhette.

Ugyanakkor figyelemre méltó a nyitott, fiatal kassáki korszak főhajtása, a *Ma* és a *Tett* kultúrák közötti kapcsolatot létesítő szerkesztőelvét, társadalom-alakító krédóját kinyilvánító költészetképnek ezzel a különös Klee-elemmel való megtoldása. A csoporthoz tartozók megszólítása – sok esetben puszta generációs névfelsorolásként, -hivatkozásként, aposztrofikus üresjáratként hathat, ám – fontos retorikai mozzanatnak számít, ha Klee poétikájában nem is, de Kassák sokkal inkább biografikus nyomokban bővelkedő lírájában. A rokonság felismerése, úgy mint jelentőségének folyamatos revíziója egy modern allegória, az új világban alkotó emberek találkozásának programja, egy művészet és ideológia viszonyában később fáradhatatlanul átírt, mindig másképpen megjelenő *internacionálé* gondolata. Ezért a müncheni *Der Blaue Reiter*hez csatlakozó, a *Der Sturm*ban Delaunay-fordítást publikáló Klee egyetlen világgépbe olvad az avantgárd törekvőivel. Ehelyütt tisztázódik az, ami a korai Kassák-korszak kép-narratív formuláiban kevésbé érzékelhető: a kapcsolatkeresés oka, mint modernség kifejeződése.

A kapcsolat első lehetséges formája Klee egyik képének szerepeltetése. Klee faunájának vissza-visszatérő állata a madár, néhány létezővel benépesített kozmoszának meghatározó szereplője. Az állatvadász azonban kevés összefüggést mutat a Klee-képeken, -szövegekben megjelenő naív-archetipikus cselekvésekkel. Sőt Klee pozitív természet-poétikájához képest idegennek látszik a gyilkosság bármilyen konnotációja, mégha a képi gyakorlatok, illusztratív „játékok” származó gyakorlatok világában csekély példát találhatunk is. Ilyen lehet a Felix Klee-gyűjteményből származó, a Kassák kötet keletkezéséhez képest később születő *Szindbád a tengeren – Harci jelenet a Szindbád fantasztikus-komikus operához (Sindbad der Seefahrer, 1923)* című figuratív akvarell. A feltételezés, hogy a kép eredetileg az alcímben szereplő műtervezet díszlete lett volna, kevésbé állja meg a helyét, a *Harci jelenet* sokkal inkább arról tanúskodik, hogy Klee, a weimari Bauhausba frissen meghívott oktató a szintani ismereteket miként tudta festészetében az iskolai példákból kiemelt aktív festészeti szituációvá formálni. (Később Szindbád utazását díszletként mégis színre vitték a még gyermek, Felix Klee-vel fiával való bábozás során.) Kérdéses, Kassák melyik akvarellmadárra

149 Gedichte, 60.

gondolt, és mikor, melyik tárlaton találkozhatott az ismeretlen Klee-festménnyel. A Kassák-kötet megjelenésével egy évre datálható egy híres madárkép, a *Csiripelőgép* (1922). A kép megannyi lehetséges értelmezése közül azonban egyetlen lehetséges olvasat sem utal arra, hogy a festmény által megszülető szerzőt madárölként lehetne elképzelni. Sokkal inkább a modern művész szimbolista alakja, Charles Baudelaire albatrosza látszik visszaköszönni ebben a 20. századi formavilágban, az állat életében a művész sorsaként olvasható narratív szimbolikaként – utalhat erre a negatív, madarak mögötti sötét színaura.¹⁵⁰ Figyelemre méltó tény, hogy a *Der Sturm* Delaunay kiállításának 1912-es katalógusában publikálták Guillaume Apollinaire *Ablakok (Les Fenêtres)* című négykezes költeménye, melyet a művész galériájában közösen írtak a közelgő kiállítás alkalmából, és melyben feltűnnek Klee akvarellmadarának sorsára jutó pihik. „A pirostól a zöldig az egész sárga elhal/ Mikor az arapapagájok énekelnek a hazai erdőkben/ A pihi-madarak halomba ölve/ Verset kell írni az egyszárnyú madárról/ Majd feladjuk telefonüzenetben/ Óriási fájó trauma [...]”¹⁵¹ Christopher Butler a tények ellenére Delaunay kubizmusból tiszta absztrakcióba hajló, városélményt feldolgozó ablak-sorozata mögött nem Apollinaire, hanem Mallarmé azonos című versét látja.¹⁵² Bármelyik vers álljon is a szimultán látásmódban Butler szerint új távlatokat nyitó festmény mögött, dolgozatom szempontjából Kassák és a motívum összekapcsolhatósága vezethet el a magyar versben szerepeltetett „Klee-hez”. Kassák a *Der Sturm* kiállító terében feltehetőleg (!) találkozhatott a képpel és Apollinaire soraival is, erre a berlini galériában tett látogatása adhatott alkalmat. Itt Vaszilij Kandinszkíjjal kötött ismeretséget, akinek éppen Klee-vel volt közös kiállítása: Klee akvarellképekkel szerepelt a tárlaton, és így Kassák utalása a technikára nem lehet véletlen. A *madárölkő Klee* alakja ebben az esetben két élmény emlékezetbeli összemosódása vagy poétikai kontaminációja lehet: a *Der Sturm* katalógusában olvasott Apollinaire-költemény „halomba ölt pihimadár”-képének és egy kiállítás élményének.

Ám kétség merülhet fel azzal kapcsolatban, hogy ez a fajta (számtalan más kép összegyűjthető példájával való) azonosítás mennyire termékenyíti meg Kassák és Klee

150 A kép negatív értelmezésére példa egy művészettörténeti szemle, melyben a képet a tankönyv formában egy kanonizációs olvasat jegyében Klee képét tragikus színezetben látja. *Gardner's Art Through the Ages – Student Edition*. ED. Sharon Adams Poore. 2006, 2010, Warthworth, 724.

151 Guillaume Apollinaire: *Ablakok*. Ford: Vas István. In: Uó: *Guillame Apollinaire válogatott költeményei*. Szerk: Pór Judit. Magvető, Budapest, 1978. 128.

152 Christopher Butler: *Early Modernism – Literature, music, and painting in Europe 1900 – 1916. / Beyond the Stream of Consciousness*. Clarendon Press, Oxford, 1994.

lírájának-művészetének összehasonlítását. Válaszért (első lépésben) érdemes a Kassákéhoz képest lassabban, kevésbé termékenyen és más hangoltsággal, kérdésfelvetésekkel alakuló poétikához fordulni, nevezetesen Klee-éhez. Ehhez a Kassáknál megverselt (1922 előtti) Klee-figura mögött meghúzódó valós személy sorait érdemes elolvasni, melyek egy másik kollégáról, Franz Marcról írnak a következőképpen: „Ha el akarom mondani, ki is volt Franz Marc, egyúttal azt is meg kell vallanom, hogy én ki vagyok, lévén oly sok minden az övé is mindabból, amiben részesülök./ Ő emberibb; szeretete melegebb, nyíltabb. Az állatokhoz emberien hajol oda. Magához emeli őket. Nem oldódik fel a teljességhez tartozón, hogy aztán nemcsak az állatokkal, hanem a növényekkel és a kövekkel is egyazon fokon álljon. Marc-nál a földgondolat a világ gondolatot megelőzi.”¹⁵³ Az idézet (és más, dolgozatomba beemelt Klee-sorok) tanulsága szerint Klee állatokhoz fűződő viszonya eredendően más, mint a logikátlan akciókat variáló, szinte bunueli explicit kegyetlenségre, állatkínzást is esztétikai célok által igazoló poétikára már-már hasonlító magyar kortárs hivatkozási kísérlete.

Mint ahogyan azt a későbbiekben még bővebben kifejtem, Klee-nél az állatbarátság metaforikája, naív kozmikus rendje sokkal inkább meghatározó, mint a világot ipariális sebességgel meghódító avantgárd programlira cselekvés fogalmával kapcsolatos logikája, vagy – az első generációs törekvéseket nézve – logikától való elzárkózása. Kassák korai korszakában a nyelvhasználat nem a schwitteri értelemben vett dada jegyében formálódott, mely irányzat a nyelv elemei mögött való kicserélhető vagy éppen még konvencionális, avantgárd előtti helyzetekben fel nem lelt jelentések megtalálására hivatott. Az *Eposz Wagner maszkjában*, a *Világanyám*, *A ló meghal a madarak kirepülnek* kötetekben a modern valóságot megragadó költészet programját dinamikus jelentéshálózatként láttatta, ahogyan a tzara-i vagy apollinaire-i kísérleteknél. Nem elhanyagolható lehet itt a (zenei értelemben vett vagy környezeti eredetű) hang aspektusa, szorosabban a költeményben szereplő lövés (vagy az arra tett utalás). A nyelvi elemek kreatív, szemantikailag radikálisan újraformált dimenzióit programként szem előtt tartó dada fentebb említett két meghatározó alakja mellett érdekes lehet maga a zene kérdése, melyben némi koherenciát fel lehet lelteni Kassák és Klee között. A zeneit több ízben is vizualitáshoz hasonlító Klee naplőbejegyzéséből kitűnik, hogy már a század elején foglalkoztatta a két médium elméleti összekapcsolhatósága. „Egyre több, a zene és a képzőművészet közti párhuzam tűnik föl. De az analízis egyáltalán nem sikerül. Bizonyosan mindkét művészet időbeli, ez könnyen igazolható. Knirrnél helyesen esett szó egy kép előadásáról, s ez valami teljesen időbelire vonatkozott: az ecset kifejező mozgására, a

153 Paul Klee: *Napló*. (részlet) Ford. Tillmann J. A. In: 2000. 2008/3. 55-60.

hatás genezisére. (640)” Az egykor elhagyott mester, a festőiskolában tanító Knirr említése kevésbé érdekes, inkább az a korra jellemző, és már genetikusan korábbi, mindenekelőtt a wagneri gesamtkunstwerk esztétikájából származó elképzelés, mely szerint a művészeti médiumok a zene égisze alatt összekapcsolhatóak. Ahogyan az *Eposz Wagner maszkjában* című kötet zeneiségét, zenei vonatkozásait vizsgáló Fried István kiemeli, a szöveg hivatkozási láncolatában, prozodiájában egy újra és újra megfogalmazott kiáltvány szándéka húzódik meg, melyet a nemzetközi művészeti jelenségek „tektonikus rezgése”, gyorsan terjedő produktumainak sokasága hívott életre, s mely akciódús, (kvázi-)anarchisztikus szövegáradásban nem elhanyagolható tényező Kassák zene iránti rajongása, a ritmikus-melódikus (vagy olykor csak tonikus) mediális tartomány szövegtérbe való beemeléseinek kísérlete sem. (Ha csak az első verseskötet címére, Az „Eposz Wagner maszkjában” formulára gondolunk, a kapcsolatteremtés szándéka első ránézésre egyértelmű is lehet). Ugyanakkor – Fried István szavait idézve – ezt a kapcsolatot legjobb esetben is csak ambivalensnek lehet nevezni, hiszen ahogyan a ritmusról és a dallamról, úgy magáról a hangról is más elképzelése volt az „újaknak”, mint az előképként sok életműben továbbélő romantikus nagy elődnek, Richard Wagnernek. Az összművészeti kísérletek egyik határozott gesztusa volt, hogy „a különböző társművészetek képviselői gyakran egyetlen folyóiratszámban publikáltak, átlépve művészeti ágaik határát [...] a valóságteremtés programja részint a nagyvárosi-gépi korszak zajzenéjének integrálhatóságát hangsúlyozta, részint a zenei múlthoz való viszony újragondolása szorosán összefüggött az új grammatika létrehozásának igényével.”¹⁵⁴ Hogyha a sorok tanulságát a jelenlegi összehasonlításban ültetjük át, akkor a *hang* forrása a költemény esetében meglehetősen indusztriális Klee hangjaihoz képest. A lövés (sem az akció kultuszában, sem traumájában) nem foglalkoztatta Kassák nyugati kollégáját a háború alatt és után. A kép a Kassák-sorban is inkább egy, a háború utáni tapasztalatok lenyomataként „hallható”, hiszen aktivizmusa, vitái kimerültek a „szavak harcában”. Klee háborús emlékeit a következőképpen örökítette meg Naplójában: „Amint a számos alkalmak egyikén Fröttmaningban a löszergyárat őriztem, eszembe ötlött néhány gondolat Marcról és művészetéről. A löszerraktárak körüli járás igen alkalmas volt a nyugalmas elmélyülésre. Nappal ehhez járult még ráadásul a mesés nyárközépi növényzet errefelé különösen gazdag szín pompája, éjjel és napfelkelte előtt pedig egy olyan mennybolt feszült fölöttem és előttem, ami tágas terekbe vonzotta a lelket.” Klee bejegyzéséből minden kiolvasható, csak az új világot létrehozó lövés vagy a háború traumája nem – kijelenthető, hogy a kínai költészettel és

154 Fried István: *Kassák Lajos zenéje*. In: *Tanulmányok Kassák Lajosról* (Újraolvasó-sorozat). Szerk: Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály. Anonymus, Budapest, 2000. 229.

a festészeti tárgyú *Unendliche Naturgeschichte* című értekező szöveget megalapozó szemlélődéssel foglalkozó Klee gondolkodásából hiányzott a háború aktualitásának és emlékének feldolgozása. Egy másik bejegyzés konkretizálja is ezt az alapállást: „Ezt a háborút én már régen megvívтам magamban. Ezért aztán belül egyáltalán nem érint. Hogy romjaimból kikászálódhassak, repülnöm kellett. És repültem. Ama romos világban már csak emlékeimben járok, mint amikor néha visszagondol valamire az ember.”¹⁵⁵ Emellett nem látszik világosan, hogy míg az expresszionizmus zenéje, és leginkább Arnold Schönberg (akinek zenéjének élménye a hangversenyeket látogató művésznél éppenhogy negatív visszhangot keltett) egy új auditív észletet jegyében átalakította (a dodekafónia elmélete által fokainak számával bővítette) a zenei összhangzattant, addig Klee olyan zenei érdeklődésről tesz tanúbizonyságot a szöveghagyatékában, ami éppenhogy az egyszerűsítésre törekedett, vagy kimondottan klasszikus ízlésre vallott, ám ez a klasszikusság csak bizonyos fenntartások mellett érvényes a következő bejegyzést olvasva. „Mozart és Bach modernebbek, mint a tizenkilencedik század. Ha a zenében lehetséges volna a tudatig hatoló hátramenettel az időbelit meghaladni, akkor egy utóvirágzás még elképzelhető lenne.” Egy előzőleg, már említett bejegyzés kapcsán kiemelendő, hogy az Európában ismert új jelenségek közül Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operájáról nyilatkozott elismerően, annak a magyar zeneszerzőnek a zenéjéről, akivel a Bauhausban találkozott is. Miként minden művet, kortársi jelenséget (naplóiban, verseiben, elméletírásában szigorú úticélok szemelőtt tartásával) a maga – olykor zártnak is látszó – elképzelésével vetett össze, és nem ritkán adott hangot kritikájának az adott mű megvalósításával, kivitelezésével kapcsolatban. Nem kizárt ezért, hogy az előbbi opera hozzá is adott valamit a költői képi-zenei transzferek létrejöttéhez Klee festészetében. Talán az is kijelenthető, hogy a sokszólamú, nagyszabású bartóki zenei szerkezetek mélyén megsejtett egyszerűség, (komolyzenei mércével nézve) primitívnek tetsző zenei eredetű formák keltették fel az érdeklődését? Érdekes, hogy a valaha elsőhegedűsként is tevékenykedő Klee-nél a zene valami elementáris élményt jelentett, függetlenül a magas és népi kultúra kategóriáitól, ez látszik a zenei, Bach-féle tónusfantázián, és macskájának írt kottán, ahol talán a zenei élményt komikusan öncélú művészeti ágként képzeleti el.

Ahogy Tandori fogalmaz Kassák életművét áttekintő esszéjében, a klasszikus avantgárd elemezhetetlen „késztermékei”, hatalmas szerkezetekben gondolkodó vagy azok létrehozásában folyton fáradozó lírai „habzás” apró eseményei. Ezek referenciái olykor

155 Paul Klee, *Naplók*. Ford: Tillmann J.A., i.m.

tudatosan megcélzott helyekre mutatnak, mindenekelőtt a *Program* művészeti alapelveinek költői teljesítményben való bizonyításának vágyára, a kortársi tudat személy-emblémaira, az avantgárd csoportosulások Kassák által is bejárt városaira (Párizsra, Bécsre), vagy (a kassáki tárgyválasztás esetében oly gyakori) fizikai foglakozásokra, és előfordul, hogy valamilyen elvontabb, nagy érvényű jelentéskörre – jelesül Klee életművére. Érdekes tény, mely csorbítja a forradalmi élet a számozott verseknek, hogy Kassák azokat a Wiener Krankenhaus egyik kórtermében írta, és a beteges költőt ezidőtájt éppen a szövegeiben fogyatkozó forradalmiság vádja érte. Kétségtelen, hogy a „0 x 0 = 0” sokak által idézett sora kevésbé az új ember által épülő jövő kiáltványa, minden vonatkozásában inkább látteleletnek, világállapotot jelző kijelentésének tűnik.¹⁵⁶ Annál is inkább formálódónak tűnik ezidőtájt a kassáki nyelv- és világfelfogás, mivel a Klee-t szerepeltető darabot követő versben, a 18. számúban már keresztény szimbolika is szerepel, mely éppen hogy egy már meglévő, az avantgárd által elvetett tradíció eszményének egyik fontos része volt a „régí művészetekben”. „Tudni kell, hogy isten szeme mindent lát” – deklarálja a képvers rajzoló szerzője. Ugyanakkor Ivánszky Ágota jól rávilágított arra a tényre, hogy a kassáki poétika – minden szatirikusságot mellőzve – új eszköztárral bővült a (hagyományaitól elidegenített módon) „máriázó”, áthelyezett keresztény metaforika és fordulatok használatával. Meglátása szerint a 18. számú költeményben „egy értékprobléma fogalmazódott meg, miszerint az abnormalitás, a sötétség, a tudatlanság magasabb értéket képvisel az emberi világban, mint az értelem, a „VILÁGOSSÁG”. [...] A szeretet, az ártatlanság elpusztításának siratásával Mária egyedül maradt, körülötte a világ továbbhaladt, mindenről elfeledkezve.”¹⁵⁷ A (Tandori által felismert hangoltság) világjobbító, progresszív líra a *rokonságban* egy új, kicserélt jelöletet mutat fel, ebben is áll társadalmi vetülete: a hagyományosan genetikus vagy – látszólag távoli – jézusi metaforika helyére az „új világ gyermekeinek” közösségét helyezi. A Kassák-lírában oly sokszor előforduló *testvérem* formulája hajlékony, mindig átkontextualizált, korszakokon átívelő nyelvhasználat része, ebben az első korszakban pedig a világlíra megszólítható,

156 A sor a Kassák által ismert avantgárd programok felől nézve beazonosíthatatlannak is mondható. Amellett, hogy az expresszionizmus individualista prognózisa lehet Európa jövőjéről, illetve krónikája egy folyamatban lévő vagy már megtörtént társadalmi összeomlásról, a minimalizmus semmihez tendáló nyelvi törekvésének ismérve is lehet. Lehetséges párhuzamként felhozható még a szuprematizmus vizuális nyelve is, amely a kevésben (tradicionális művészeti mércével nézve: semmiben) a művészet számára nyelvében már változtathatatlan, *legfelsőbb* kifejezésformákat kereste, és így kimozdít a vizuális kultúra nyelvét az észlelés sztereotíp rendszeréből. A Kazimir Malevics-féle iskoláról Kassák az első avantgárd hullámok egyikeként emlékezik meg az *Éljünk a mi időnkben* (1978) című gyűjteményes kötetben. A könyvből a későbbiekben idézek.

157 Ivánszky Ágota: *Kassák Lajos: A 18. számozott költemény*. In: *IT*. 25/75. évf. 1-2. szám, 139.
http://epa.oszk.hu/02500/02518/00269/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1994_01-02_126-147.pdf

témaként választható „rokonlelkek” körét jelenti: „én most billió testvérem nyelvén harangozok”, írja a *Hirdetőoszloppal* (1918) kötet *Napraköszöntés* című darabjában. Az aktualitás tudata, a világegyesülés baloldali eszményképének sokfelé elforgatható metaforikája ismerhető fel a testvériség, rokonság gondolatában, melyben ugyan csak távoli ágon képzelhető el a svájci Klee (akínél kevesebb politikai-társadalmi vonatkozást láthatunk), ám éppen az egyenrangúság tapasztalata határozza meg Kassák szellemi rádiuszát – a „billió testvér” számontartásának (kívánságának?) nyilatkozata, mely által a világ (szó szerint utalhatunk itt a *Világanyám* kötet címére, kötetegész üzenetére) otthonos térként lokalizálódhat egy új jövőben. Az otthonosság motívuma kevéssé megragadható a passiószerűen utaztató, proletár témájú sodródó-patetikus lírával debütáló Kassáknál, ám az élet és irodalom vonatkozásában – ha a svájci mesterénél hányatottabb utakon is, de – a nehezen letelepedő művész alakjával hasonlóság figyelhető meg: ahogyan Kassák több évtizeden át nem találta a helyét Magyarországon, úgy Klee sem tudta megvetni a lábát sem szülőhazájában, sem a legtöbb aktív évnek teret adó Németországban.

Kérdéses persze, hogy ebben a rokonsági kapcsolatban mérhető-e egymáshoz a két nagyon különböző irodalmi hagyaték. Adott egyrészt a különbség, hogy a kassáki életmű a művészet és valóság határának radikális felszámolására és a valóság művészet által való transzformálhatóságára volt hivatott – utal erre a sokat idézett sor, melyben biografikus személy programszerű önidentifikációja: „Én KASSÁK LAJOS vagyok, és elrepül fejem fölött a nikkelszamovár”.

Az avantgárd törekvések újszerűbe, forradalmiba vetett hitét éppen az a történelmi tudat táplálta, amit megtagadni, meghaladni kívánt. Arról van szó, hogy a vitába elegyedő újszerű irányzat a régivel való diszkurzív kapcsolat által vált érintetté a „régivel”, nem tudván ezáltal kikerülni a múlt kategóriáit, avagy minden lépésében a múlt tagadásának gesztusát igyekezett minden kreativitás nélkül kinyilvánítani – jóllehet minden vágya a diskurzusból való kilépés volt, a modernség „mindentudó” történelmi magasztalára való felkapaszkodás. (Ezt az illúziót táplálta [részben? bevallatlanul?] magában a nyugati posztmodern is – az eredendően nyugati lineáris történelemszemlélet megszüntetésének ábrándképével). A művészet programszerűsége sok életmű esetében negatív színezetet nyert – a program újszerűségének hajszolásával, a kiáltvány, egy újabb akcióba lépő csoport aktualitásának képzetével a művészet valami másnak kívánta az eljövételét, mint saját újszerűségének. Ennek egészen kézenfekvő és elterjedt magyarázata lehet, hogy a 20. századi avantgárd jelenség története társadalmi eredetű problémákra adott válaszként írható meg, legfőképpen a szociális

válságok, csődök szimptomájaként, a periféria soha nem látott térhódításaként vagy éppen egy politikai világkép, keleten jellemzően a baloldali eszmék vízióinak összességéeként. Ludwig Meidner *Én és a város* című festményének központi, halálközeli állapotban megörökített, azaz a háború borzalmaival éppen szembeesülő emberarca, vagy éppen Otto Dix amputált háborús veteránjainak világa jól jellemzi azt az esztétikai-világképi állapotot, amit a mustárgáz delíriumának is hívhatnánk. Az előző társadalmi rendekkel szemben fellépni képtelen művészet sok alkotójának gondolkodása beolvadt a modernség politikai radikalitásának horizontjába – keleten a bolsevizmus, Olaszországban a fasizmus ideológiájába. A történelmi tudattalan paradoxona egy történelmi váltófutás következő szakaszának szereplőjévé tette az avantgárd újszerűség köré csoportosulókat. Természetesen tendenciának semmi este sem nevezhetnénk az iménti küzdelmes utakat, hiszen – ha már csak Szovjet-Oroszország művészetét nézzük – jelentősen eltérnek az életutak és –művek a forradalmi berendezkedés korai szereplőinek esetében is: más perspektívái voltak Chagall, Majakovszkij és a szintén népszerű Malevics művészetének, életének. Éppen a korábbi fejezetben idézett Walter Benjamin látta az expresszionizmust valami olyan tulajdonsággal felruházhatónak, ami a német szomorújátékot jellemezte. A háború tapasztalata – úgy mint más lényeges, avantgárd beszédet előfeltételező társadalmi változás – a beszélőben a (trópuszerű vagy éppen vizuális) képben egy metafizikai vonulat örökös felismerése, az emberi hanyatlás ismétlődő narratív trópusának keresése. Ami miatt érdekes lehet ebben a fejezetben Benjamin történelmi tapasztalata, az az időhöz, történetiséghez való kitüntetett viszony, melyet az *Angelus Novus* kapcsán már említhettünk. A kortársi tudat a korai Kassáknál kevésbé a jövőbe pozitívan néző, futurista-politikai beszélőre enged következtetni, sokkal inkább a neoavantgárd és más popkulturális vonulatok, underground mozgalmak által is generációs életérzésként felvállalt krízis, az eksztázis és az agónia kettősségének új emberére.¹⁵⁸ Ami közös minden forradalmiban, az a történelmi tudat kiiktathatlansága, mely tényező folyton ellenáll annak, hogy kikapcsolják.

Ezzel szemben Klee építményei nem szégyelltek – az ezzel kapcsolatos szégyen fogalmát sem ismerve – beismerni, hogy alapzatuk a múltban áll. Klee programja a múltból szereshető tudást éppoly inspiratívnak és kiismerhetetlennek látta, mint az aktivista avantgárd a jövőt. A kontextualizálás általános problémája (avagy kiaknázhatatlan értelmezési lehetőségeinek sokasága) maga a kassáki kép- valamint eseményuniverzum expresszionista „narratívája”.

158 Tandori Dezső: *Az avantgarde-től és tovább: vissza egy valóbbon át – Kassák Lajos költészetéről*. In: *Tanulmányok Kassák Lajosról* (Újraolvasó-sorozat). Szerk: Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály. Anonymus, Budapest, 2000. 73.

Klee tehát egyenértékű is lehet akár bármilyen más entitással ebben a korai költői világban, a halott lóval vagy a „nikkelszamovárral”, amely elrepül az avantgárd lírikus fő felett.

Ugyanakkor a kassáki költészet megannyi korszakán át változott, ahogyan Tandori írja a *Tisztaság* könyvével (1926) kezdődő higgadtabb középhíra megszólaláskísérleteiben, -formáiban már más poétikai perspektívákat nyitott. „A hitellel átélt, ellenőrizetlen sodrásúvá lett avantgarde Kassáknál (történetesen) kialakítja az összefogottabb verstípust.” – majd a két korszak markáns megkülönböztethetősége kapcsán a 35 verset olvasva így folytatja: „[...] a gyakorlottabb Kassák-olvasó már-már «metafizikai folyamatot» él át [...] ha túlzás is, hogy szakrálisat vagy celebráltat, mégis effélék megidézését (megidézésük szellemét). A szókimondónak látszó Kassák-poézis ilyen szempontból megannyi légiés utalás is.”¹⁵⁹ Ezt a fajta légiességet Tandori a számozott költemények 66. darabjában látja megmutatkozni, mely hangütés-, szerkesztésbeli cezúra a „jeleket író kéz” képével regisztrálható. S bár egy másik Klee jelenik meg egy későbbi korszak darabjában, a róla itt kialakított esztétikai (eszmény)kép sokkal jobban hasonlít ahhoz a Klee-képhez, melyet összekapcsolhatunk az életrajzi tényekkel és más életművekben megtalálható „Klee”-nyomokkal. Nem mellékesen a szakrális vagy a nehezen körvonalazható túlvilági klíma utalásszerűsége itt már méginkább kibomlik az emlékező, életútjának szellemi kiszögelléseit, eszményeit verstémává érlelő magyar avantgárdistánál. A *Mesterek köszöntése* (1965) című kötet önmagában is érdekes kísérletnek mondható, hiszen könnyen körvonalazható tartalmi kerettel bír: kizárólag ismert festőknek dedikált *hommage*-költemények szerepelnek benne. A változásra való igényt abban a szándékban lehetne a kassáki megszólalás világában meglátni, hogy a „*program*” immár nem általában valamilyen progresszív, múltat tagadó poétika, hanem a témaválasztás, mely keretet teremt és – ha az első generáció szubverzív, renitens oldalához hasonlítjuk – korlátokat is szab a kassáki nyelvteremtés lehetőségeinek. Az 1965-ben megjelent kötet már rendelkezik azzal a nyitottsággal, amely lehetővé teszi a festői életművek mozzanatainak, világképének, hangoltságainak, motívumainak a költészet közegébe való áthelyezését, intermediális transzferét, mi több a kassáki líra a *hommage* jellemző beszédhelyzetének esztétikai-kommunikációs rendjébe látszik betagozódni. A kötet tartalmi ívét végigjárva az olvasó egy, az avantgárd beszédmódra jellemző névsorolással szembesül, illetve egy újabb csoporttal, csoport képzésével, utólagos kanonizációs (vagy leginkább kánont megerősítő) gesztussal, melyet a költői figyelem hívott életre. A katalogizáló szemléletű beszéd a történeti értelemben vett tudás egyik kifejeződése, egy kollektív érték számbavételének, a képek esetében pedig

159 Uo.

képzeltbeli installációs listájának újramondása. Ez arra enged egyrésztől következtetni, hogy az avantgárd nem pusztán időbeli szükségszerűségből, hanem saját alapértékeinek megszilárdításából létrehozta/létrehozta saját konzervativizmusát, megalkotva magában egy másik, az egykori jelenidejűségétől különböző avantgárd ideológiai lehetőségét. Ez a nemcsak Kassák kötetében létrejövő történetiség ugyanakkor ellentmondást hordoz magában – éppen a (Schlegel-töredékek óta) egyetemes költészet jelentést teremtő, elmozdító, kicserélő jellegével áll szemben a képzeltbeli kiállítótér szervezőelvével, a már múlthoz tartozó, történetiség által megszilárdított pozíciójú, nagy festők „katalógusának”. Henri Matisse, Pablo Picasso, George Braque, Fernand Léger, Franz Marc, Marc Chagall, Paul Klee, Henri Rousseau, Giorgio di Chirico, Max Ernst – nevek, melyek ismertségüknél fogva evidens módon megállják a helyüket címként, és melyek hivatkozási foka (a magyar irodalomban) még inkább megnő a Kassák-kötetben való szereplés által.¹⁶⁰ «A nonfiguratív festészet Braque-ja» – már ez az ismeretterjesztő retorikában bevett, közhelyessé szilárdult birtokos viszony is mutatja, hogy az irányzathoz mint történelmi jelenséghez való hozzátapadás mennyire végérvényessé válik az ismétlés által. Ebben a korszakában a Kassák líra tárgyait már nem egy egyidejű tapasztalatból, urbánus vizuális, auditív mintákból vagy nyelvi elemként jelenidejű megnyilatkozási formákból (plakátok, táviratok, szórólapok, újságcímek szövegéből meríti), hanem emlékezeti horizontot teremt lírájának. Ezáltal a tárgyak rögzítettek és mozdulatlanokká válnak a beszélő számára. „Életre hívója a színeknek/ rendbe kényszerítője a formáknak./ Megnevezlek akár egy csillagot/ Georges Braque.” Az esztétikai univerzumba való kerülés ugyanakkor Kassáknál egy művelődéstörténeti pátosz ismérve, és ezért nem bontható ki teljesen az égítést metaforája – az öröklétbe helyezés nem vonja magával a mitológiai narratívának azt a rejtett ismeretlenbe nyúló metafizikai szálát, hogy a csillagok közé emelt személy öröktől fogva a csillagok között *van*. Az égítést-metaforika itt már klasszicizáló fordulatként hat, a mitológiai tett költői aktusként való végrehajtásaként, amit Kassák saját költészetével, életútjával kapcsolatban teremt meg immár egy történeti síkon.¹⁶¹ A tiszteletadás fordulatainak ismérvein túl, melyek felismerésében a kötet értelmezési lehetőségei kimerülnek látszanak, fellelhető tehát az összeolvadás az egykor egyidejűnek tapasztalt esztétikai-irodalmi miliő és annak emlékezete között. Tovább olvasva a Braque-költeményt, a múltat rendező tekintetre, szó szoros értelemben a kassáki líra múltat létrehozó rendező elvére ismét sor kerül: „Teremtőd megengedte hogy magad is/ új és újabb világokat teremts/ vér és veríték nélkül/ napok csillagok koszorújába foglaltan.// Nyugalmad partján a

¹⁶⁰ Kassák az itt megidézett életművek alakulását és a korszakra kifejtett hatását művészettörténeti munkájában is tárgyalja. Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Szerk: Sík Csaba. Magvető, Budapest, 1972.

fény forrásánál élsz/ rend fog össze itt mindent és a hit kegyelme.” A Teremtő kiléte elsősorban Kassák istenes (vagy ahogyan korábban használtam már: áthelyezett módon keresztény) szimbolikájából ered, ám maga a teremtés cselekedetéhez már bonyolultabb módon kapcsolható a lírai személy. Egyrészt adott az iménti transzcendens figura, másrészt maga a világteremtő Braque és az emlékezeti dimenziót létrehozó beszélő, aki tanúja volt/lehet az eseményeknek.

Ez az ambiguitás egy olyan olvasatbeli alakzatot teremt meg, mint amilyen Gottfried Boehm *A képzeletbeli múzeum* című írásában jelenik meg. „A klasszikus viszonylagos értelemben csupán egy módja annak, ahogyan a történelem megnyilvánul és zajlik. Ami útban van afelé, hogy klasszikus értékű alkotásként megszilárdítsa a helyét, az ezt a rangot annak köszönheti, hogy az emberi tapasztalatok folyamata sosem mondható teljesnek, ám éppen ezért állandóan ki is van szolgáltatva ennek a folyamatnak. Emiatt sosem köthető szilárd kronológiai sorhoz. A klasszikusság időbeliségében nincsenek kitüntetett állomások, nincs virágkor a kezdet és a pusztulás között. Kilátástalan fáradozás lenne, ha a képzeletbeli múzeumot valaki ismét valamiféle fejlődéstörténet vonalára kívánná szűkíteni.”¹⁶² Az idézet tanúsága szerint a klasszikusság fogalma paradox mozzanatot rejt: a klasszikussá avatott tárgyat kiemeljük korából, azaz fontossága révén beleírjuk a történelem folytonosságába, ám mindezt önkényesen, saját befogadói tulajdonságainkhoz mérten vagyunk csak képesek megtenni. Eszerint a klasszikus kánon is formálódó, mozgásban lévő tér – képzeletbeli múzeum, melyben cserélődnek, újra feltűnnek, reprezentációjuk mértékét nézve válnak naggyá vagy kevésbé fontossá az alkotók. Kassák Braque-nak szentelt sorait is a következőképpen zárja: „Nem szólok többet/ nem kavarom fel a csöndet mi magába fogadott/ házad felett a félhold kötögeti hálóját/ s én egyre közeledem az éjszakában/ hogy meglássam azt is/ amit elrejtettél

161 Mindenképpen megfontolandó az a felvetés is, miszerint egy ehhez hasonló, klasszikusságra nyitott szemlélet figyelhető meg A ló meghal, a madarak kirepülnek című kötetben. Eszerint Kassák már magukban az expreszionista víziókban is elrejtett valamit az irodalmi múlttal kötött barátságából, így bizonyos tárgyai szemlélhetőek titkos, ám feltörhető műveltségi kódokként is. Szigeti Lajos Sándor A ló és a madarak összekapcsolta képében a Pegazus antik alakjára tett utalást lát Kassák versében, ami költői ihlettel (a Pegazus antik trópusának jelentettségével) kapcsolatos azonosítását, a költőség felvállalásának gesztusát jelenti értelmezésében. Meglátásait főként a Csokonai és Berzsenyi költészetéből hozott példákkal támasztja alá. Mivel dolgozatomban a klasszikusság fogalma főként az autodidakta, az informel viszonyában vagy azok útjáról való letérés miatt lehet érdekes, Szigeti értelmezését nem emeltem be. *Lásd:* Szigeti Lajos Sándor: http://adattar.vmmi.org/folyoiratszamok/1619/hid_1999_11_.pdf

162 Gottfried Boehm: *A képzeletbeli múzeum és a képek nyelve*. Ford: Schein Gábor. In: *Nagyvilág*. XLV. évfolyam, 12. szám 2000. december. Online forrás. 2015.12.22. 06:30 http://www.inaplo.hu/nv/200012/13_GOTTFRIED_BOEHM.html

előlem.” A csend, melybe a költemény időrendje vezeti az olvasót bonyolult alakzat: egyrészt jelenti a költemény végét, a lírai megszólalás lehetőségének megszűnését, Braque halálának tényét, másrészt annak újbóli beismerését és egy újabb megszólalás/megszólítás feltételét, melynek az ideje még nem jött el: „[...] s én egyre közeledek az északában, hogy meglássam azt is, amit elrejtettél előlem.” Braque kánonban elfoglalt helye a kánonban tehát még növekedhet az értelmezések által vagy akár – a zárlatban tett ígéret értelmében – Kassák egy újabb köszöntésével.

A *Mesterek köszöntése* tehát azt a fajta időbeli bizonytalanságot is magában hordozza, ami annak a szavatolhatatlansága, hogy a megszólított alkotó korántsem befejezett életművel van jelen a galériában – képtára, azaz a róla elmondható dolgok köre még bővítendő. Ugyanakkor kérdéses, Kassák alapján melyik alkotó nyerheti el még ilyenformán az öröklétet. Illetve ki az, akinek ezt adományozza. A mottóként idézett Kassák sorhoz érdemes mindenekelőtt fordulni: „Író és festő egybeoldódik”. A Gách Anna riportjából kiragadott rész tényszerűen Kassák saját, 1950-es években rendezett tárlatának alkotói megállapítása, mely kijelentés a két tevékenység, írás és festés kapcsolatáról ad magyarázatot a kérdezőnek. A mottó kísértetiesen megegyezik Klee egy bejegyzésével, mely a következőképpen hangzik Tillmann J. A. fordításában: „Mi mindennek kell lennie egy művésznek: költőnek, természetkutatónak, filozófusnak.” (895) Vajon Kassák ismerhette-e Klee irodalommal kapcsolatos ambícióit? A válasz egyértelműen *nem* – ezt támasztja alá, hogy Klee a verseit elősorban naplójába, illetve a zakózsében hordott füzetbe írta, mely utóbbit családja sem ismerte a halálát követő felfedezéséig. A festészet mögötti költészet megsejtése lehetett mégis az, ami Kassákot Klee művészetéhez vezette – erről tanúskodik, hogy a konstruktivizmus felől jövő Kassák a vászonra kerülő nyelvi elemekben a konvencionális háttérjelentések kicserélésének lehetőségeit látta, és hasonló szándék mondható el a nyelvet vizuális kísérletek horizontján is elhelyezni tudó Klee művészetéről is.

Mielőtt ezt a bonyolultabb, közvetett történeti áttétet értelmezném, szükséges számot vetni azzal, Kassák lírájának ezen állomásán, milyen „Klee-kép” figyelhető meg, és ez mennyire kapcsolható dolgozatom gondolati keretéhez, a naivitás kérdésköréhez. Mielőtt az itt alkalmazott Klee-kódot kiolvassánk a sorokból, arra az összetett nyelvfelfogásra (vagy éppen a kassáki költészetfelfogás változásaiból tudattalanul is következő *jelentésváltozásra*) kell alapozni a kiindulás lehetőségeit, ami Klee-t immár valami elképzelésnek a tükrében láttatja, nevét pedig egy folyton változó jelentés jelöletként ülteti be mondataiba. Ahogyan az a kötet hangfekvésének, retorikájának korai korszak(ok)tól való különbözőségének említése kapcsán

már felmerült, Kassák „Klee”-je is fejlődésen ment keresztül. Kassák „tárlatvezetésén” a Klee-nek szóló darab minden eddigig magában foglal – az expresszionista Kassák patetikus, ismert avantgárd személyiségekkel folytatott játékot és a Klee-t immár művészettörténeti alakként elképzelő katalógus-szerző személetét. De vajon megtalálható-e utalásoktól mentesen itt a gyermeki szál, a naivitás Kassák által is felismert szelleme? „Jól ismerlek/ Paul Klee/ te vagy az a javíthatatlan koránkelő/ aki bádogpapucsaidban kopogsz/ ajtótól ajtóig/ de sohasem lépsz ki álmaid büvköréből.” Érdeemes a kezdő kijelentésnél elidőzni. A „jól ismerlek” fordulat a már említett kollegialitás életrajzi és elvont szálait vezeti vissza Kassák pályakezdésének idejébe. Egyrészt a testvéremként dedikált aposztrófé bonyolult dimenziója tárulhat fel az olvasatban. Első lépésben a svájci festő-, költőalak az ifjúkori lírában idegenként ábrázolt és folyamatosan otthonként meghódítandó 20. századi jövő rokonszenves szereplőjeként képzelhető el. Ebben a vonatkozásban – Kassák-fejezetem első lépései alapján látható lehetett – az olvasó bezárul a korai líra trópusainak mintázatába.

Az életrajzi szál felfejtése sokkal több magyarázattal szolgálhat, mintegy megalapozva Kassák Klee-olvasatát. Rozgonyi Iván Kassákkal készített interjújában, melyen a *MA* szerkesztőjét a Bauhaus alakulásáról, Kassák köreiből való kapcsolódásáról kérdezte, beszédes a Klee-ről elhangzó néhány mondat, melyek tanúsága szerint a nyugati művészvilágban egykor mozgolódó Kassák nem csupán ismerte kortársának munkásságát, hanem tisztában volt svájci kollégája – a 20. századi avantgárdban oly fontos – csoportokban betöltött szerepével is.¹⁶³ Tovább olvasva a Paul Klee című írást, az ajtótól ajtóig téralkotó részt, feltételezhető, hogy Kassák tudott az életút (belső és tényleges) emigrációs fejezeteiről is – az otthonában pályája elején és Svájcba való visszaköltözése után dolgozó Klee-ről. A „de sohasem lépsz ki álmaid büvköréből” hangzatú zárósort megkettőzi immár a teret: a valós, egzisztenciális tér, azaz Klee lakásai mellett megjelenik Klee poétikájának imaginárius tere. A „bádogpapucsos” Klee naivitásának ismérveit a továbbiakban ebből a kettősségből lehet kiolvasni: „Ó, emberke, selyemfonálból szőtt emberke [...]miért nem lettél pásztor a svájci hegyekben/ hogy furulyáddal táncba röptesd a lányokat/ vagy miért nem születted madárnak/ aki szép tollaival ámulatba ejti/ a csodálkozásra képes embereket.” A bukolikus mozzanat éppen ebből meghitt világából fakadó hiány, melyet Kassák Lajos olvasata felismer, ironikusan boldognak elképzelt perspektívát adva egy elképzelt életúthoz. Mindenesetre a természeti trópusok (madár, toll) már közelebb kerül ahhoz a látásmódhoz, amit Klee

¹⁶³ Az itt Klee-ről elmondott álláspont a későbbiekben, Tandori Dezső elméleti fordításainak tükrében válhat érdekessé, ezért később idézem sorait. *Rozgonyi Iván interjúja Kassák Lajossal*. In: Kassák Lajos: *Éljünk a mi időnkben – Írások a képzőművészetről*. Szerk: Parancs János, Ferenc Zsuzsa. Magvető, Budapest, 1978, 452-481.

elementarizmusának nevezhetünk. „Amit megálmodtál merő valóság./ A jelek amiket papírra vetettél/ mélyen gyökeret fogtak szívünkben/ a házak amik legyünk őszinték nem is házak/ a te szemeid éhes pillantását őrzik/ a fák és virágok amik nem is fák és nem is virágok [...] Bizony bizony csak azért vesztettünk el/ keserű bolyongásaid közben [...] hogy emlékeink közt halljuk igaz dicséreted/ hogy téged idézzenek a zsírkréták/ a fekete tusok gyöngyházzsín akvarellek/ a formák amik egymás gyönyörűségére/ születtek e világra/ hogy remegő vonalaid örökre összekössék előttünk/ a mélységet és magasságot/ a tapinthatót és tapinthatatlant.”¹⁶⁴ Első ránézésre is elválaszthatóak másoktól a Klee által kedvelt absztrakt fogalmak. Jóllehet Klee alapvető tér-irány dichotómiákból felépített gondolkodása naív poétikáját is áthatotta, Kassák minden bizonnyal Klee tanáréveire utal itt, szorosabban a Bauhausban keletkezett elméleti írásaira, melyekben a mélység-magasság, fent-lent, típusú fogalmiságból szisztematikusan kísérelte meg felépíteni előadásainak elvontabb rétegét. A *Pädagogisches Skizzenbuch*, az *Unendliche Naturgeschichte* és a *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* egyaránt bővelkedik az absztrakt (a képzőművészeti cselekvések, technikák konkrét tanári ismertetéseitől mentes) beszédmód, formanyelv párjaiban. De ami a Kassák-szövegben még jellemzőbb eljárás az a tapasztalati út, amin a katedrán állva Klee „tanára” módszertankísérletében eljutott egyik szintről a másikig: vizuálisan érzékelhető észleleti szinttől az absztrakt, (nevezzük így) poétikus szintig.

„A fogalom ellentét nélkül nem gondolható el. [...] Minden fogalommal ellentéte áll szemben, úgy mint: tétel-ellentétel, közöttük a vonal az ellentéteség nagysága szerint hosszabb vagy rövidebb. [...] Viszonylagosan szilárdak [...] ugyanazon fokozat ellentétes pontjai [...] A dualizmus [azonban] nem önmagában kezelendő, hanem komplementer egységében. Nyugalom és nyugtalanság mint a festői előadásmód váltakozó elemei.” Hogy mennyiben állja meg a helyét Klee festészeti módszertana, dolgozatok nem tiszte eldönteni. Az emlékezet az olvasás számára enigmatikus (praktikus, mesterségbeli mozzanatokot számúzó) retorika ellenére anyagának gyakorlati haszna volt/lehetett a Bauhaus-hallgatók körében.¹⁶⁵ Ami miatt az idézett rész – bár megértése, dimenzióhatárainak felmérése bizonyos Klee-költemények esetében is elengedhetetlen - mégis az emlékezet által létrehozott „Paul Klee” miatt olvasandó.

164 Kassák Lajos: *Paul Klee*. In: Uő. *A mesterek köszöntése*. Online forrás:

<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=7947&secId=834288&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Kass%C3%A1k+lajos&limit=1000&pageSet=1>
Elérés ideje: 2016.02.26. 18:30.

165 Tanítvány visszaemlékezése a Klee-ről készült dokumentumfilmben – pótlás alatt.

Egy festészeti teremtőelvről beszél Klee, melynek minden állomásán ellentéppárokkal, azaz alkotói döntésekkel szembesülünk. Klee értekezéséhez érdemes újraolvasni a kassáki sorokat: „[...] csak azért vesztettünk el [...] hogy remegő vonalaid örökre összekössék előttünk/ a mélységet és magasságot/ a tapinthatót és tapinthatatlant.” A Kassák-féle emlékezet Klee halálának feltételével teremti meg a róla történő beszéd lehetőségét, átemelve a magyar irodalomba Klee elméleti fejtegetéseinek néhány jellemző darabját a dichotómiák világából.

Kihagytam az idézetből a „kripta-jelenetben” szereplő halott Klee-t és más, Kassák által a költemény közepére helyezett, a művész halálát elbeszélő lírai egységet. Ezeknek a soroknak, bár a kassáki lírai dimenzióban kétségtelenül van nehézkedésük, és egy koherens beszédmód részei, a versegészben kevésbé építik tovább az előzményekben megkezdett festőkaraktert. Ám Kassák hagyományképző stratégiájának szempontjából nézve az életút végével történő lezártság ténye újabb távlatokat nyit. „S íme egy napon meghaltál te is/ de mintha semmi se változott volna/ amíg a ravatal könnyező gyertyái alatt feküdtél/ messze tőled/ a világ egészen más tájain/ kinyitottuk a könyveket amik kővé vált ujjaid/ fantasztikus jegyeit őrzik/ éreztük az erőd amit hiába nyeltek el/ a fekete bolygók vizei.” A ravatali vízióban egyetlen rész tekinthető életrajzi vonatkozásúnak: a „kövévált ujjak” képe (egy közismert, kortársak által mindenképp ismert tényből fakadóan) arra utal, hogy Klee szklerodermában, azaz a bőr megkeményedésével, hegesedésével járó idült bénulásos betegségben halt meg.

Az utalás azonban többet rejt életút és hagyaték ilyen könnyen megfejthető metaforikával történő egyesítésénél. Mivel Kassák egyetlen utalást sem tesz a képi hagyaték darabjaira, nem a beteg vagy éppen kései Klee festészetben fellelhető kórtüneteiben formálja meg a végpontot, hanem az életművet egyetlen tartalmi ívként látva (temetési jelenetének patetikussága ellenére ironikusan) a „mozgások” sokaságából hirtelen a végpontjára utaztatja. Ponttól pontig. Ebben az alakzatban a végpont metaforájából Klee betegsége ismerhető fel, ám kérdéses, mit társítunk Kassák oppozíciójában a másik oldalhoz. Érdemes hát beljebb menni a mozgás jelentéskörébe, és a „történeti térbe” távozó festő-költő életművének bizonyos gondolati sarokköveit megvizsgálni. Az elméleti írások Klee-je – mint ahogyan az már az ikonológiai bevezetőben szóba került – az általa választott tevékenységeket a mozgás [*Bewegung*] és az időbeliség égisze alatt képzelte el, szemben a festészetet klasszikusan térbeliként elképzelő lessingi hagyománnyal. Klee helyenként álláspontját összekapcsolja a modernség állapotával, melyben ezeket a fogalmakat egy feltételezhető világállapotbeli lépés tudatában már máshogyan kell érteni, mint azelőtt: az *Alkotói hitvallás* szerint a régi művésznek egy csónakban ülő ember láttán egyetlen aspektust kellett (!) vizuálisan észlelnie,

míg a modernségben egy egész kozmikus mozgás részleteként van lehetősége szembesülni a látvánnyal. A mozgás olyan bonyolult alakzatnak számít, melynek több, térbeli fogalmak nyelvén megfogalmazott konnotációja lehet az elméleti írásokban. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a ponttól pontig tartó mozgás absztrakt alapeszményére épül a Bauhaus-tananyagban minden (a káosz fantáziájától/hipotézisétől a műalkotás már módszertaninak ható retorikával megírt szintjéig). Példákat itt is találhatnánk ennek illusztrálására, de a legpontosabb megfogalmazás az lehetne, hogy csak példákat találánk a képi hagyatékban. A kiinduló és végpont gyakorlatának mindig poétikai feltételei vannak.

A vonalakból épített alakok, alakok elemeiből épülő szövegek és képek elementáris látásmódja a naivitás egyik ismérve lehet: a számoló, számontartó, a dolgokat saját létezésük kapcsán ismételve konstatáló Klee-alakoknál. A látásmód utalhat a gyereklíra (és úgy általában a tanító célzatú korai képeskönyvek) világát idéző dikcióra. A Kassák-szöveg esetében strukturálisan meghatározóak ezek a tárgyak, akárcsak Klee verseinek tárgyai. Felsorolásuk akár meg is indokolhatja az iménti elementáris jelző Klee-re való használhatóságát. *Házak, virágok, fák* – Klee jellemző (festészeti és költői) témái, világába „kövévált ujjai” által beleírt tárgyiasságok körének ismételve használt elemei. Fontosságukra a szöveg utalhat egyszerű, Kassákéra nem jellemző felsorolásuk által, valamint az anagrammatikus szerkezetben való szerepeltetésük is. Elsőként a *Naplókat* érdemes idézni, melyben Klee gyakran tesz tanúságot a világ (vizuális) rendje elemenkénti rekonstrukciójának szándékáról, saját intellektuális, alkati korlátainak (sok esetben ironikus) reflexióival. „Mindennemű fausti vonás távol áll tőlem. Egy messzi, eredendő teremtspontra helyezkedem, ahol formákat adok az emberek, állatok, növények, kőzetek és a föld, a tűz, a víz, a levegő, valamint az összes áramló erő számára. Ezer kérdés némul el, mintegy megoldódva. Itt nincsenek se tanok, se tévtanok [...]”¹⁶⁶ A *fausti* mint metafora itt több olvasati lehetőséggel is bír. Benne rejlik egyrészt a (ha valahol, hát Klee számára német nyelvterületen megkerülhetetlen) irodalmi figura sorsa: Faust doktor szerepeltetése által attól az értelmiségi-művész alkattól kívánja Klee távortartania magát, aki az intellektualitás és élet csúcsteljesítményeiért feladja az emberi létezés erkölcsi feltételeit. Érdemes emellett annak a lehetőségét is felvetni, hogy mivel Faust doktor alakja az emberiségköltemények egyik emblemikus hivatkozási pontja, sorsa itt (is) egy európai vagy leginkább civilizációs allegóriával azonosítható.¹⁶⁷ E magyarázat szerint a fáradt, túlhajszolt kontinentális kultúra megszegi a tudás megszerzésének erkölcsi feltételeit – az avantgárd (ha a goethei világkép

166 *Naplók*. Ford: Tillmann J.A.

hagyományának felvállalásával nem is, de) értékrendjében tükröződik a kitekintés sürgetése, melynek Klee-hez kapcsolható példáiról (a trópusi, primitív kultúrák alkotásaira való érdeklődésről, a történelem előtti tiszta *kezdetek* ideájának 20. század eleji aktualitásáról) az előző fejezetben írtam.

Ezzel a *fausti* alkattal tehát a gondolati perspektívákat éppenhogy időben megfordító, formákat és dolgokat naív elementarizmussal összekapcsolni kívánó, azok eredetét a *tudás előtti tudat* kezdeteiben kereső, világeseeményektől elzárkózó – Tandori szavaival élve – „háztartásbeli” Klee nem kíván(hatot)t azonosulni. A másik olvasat szerint mindez a művészeti (festészeti? szövegírási?) tevékenységre vonatkoztatható – e megközelítés zsákutca jellege azzal magyarázható, hogy az illetudóként vagy kíméletes kritikusként ismert (a Bauhaus tanári karában a szakmai viták során a jovialitásáról híres) Klee bejegyzéseiben soha nem nevezi meg a teljesítményük miatt elmarasztalható művészeket. A *fausti* metonimikusságának egy megfontolandó, ám gyengébb szála lehet, ha a jellemzően szűkszavú bejegyzésben a *goetheivel* próbálnánk összekötni. Itt Klee irodalmi elképzeléseinek összehasonlítására adódna lehetőség, ám mivel szemmel láthatóan (tartalmi utalások hiánya miatt) távol esik Goethe *Faustj*ának esztétikájától, és általában a nagy formáktól, kevés eredménnyel lehetne a *Gedichte* darabjait Goethe költészetéhez hasonlítani. Ahogyan Kassák verse is kidomborítja a festmények alapján gondolkodásából, a *Napló*kából idézett rész kiemelendő tárgyai a felsorolásban keresendők. „[A]z emberek, állatok, növények, kőzetek és a föld, a tűz, a víz, a levegő” mint egy összetéveszthetetlen tárgyválasztási szempont darabjai lettek emelődnek be Kassák *Paul Klee* című költeményének képsorába.

Kassák olvasásának végén érdemes visszatérni a szöveg elejére: „Ó emberke, selyemfonálból szőtt emberke.” Az alakábrázolásnak erre a vonalszerű struktúrájára rengeteg Klee-képet lehetne hozni Klee mind korai, mindpedig kései korszakából, és abban az esetben, ha a vonalat itt nem testként, hanem kontúrként értjük, a példák száma méginkább a magasba szökik. Hogy milyen képélmény azonosítható a szöveg inspirációs hátterében, nem lehet

167 Ez a fajta „árulás”, teremtés rendjét kikerülő mefisztói alku témájára Klee lírájában csak egy fabula jegyeit viselő 1926-ra keltezett versben lehet találni példát: „Der Wolf spricht, am Menschen kauend, und im/ Hinblick auf die Hunde:/ Sag mir wo ist dann/ Sag mir wo?/ ist dann ihr Gott?// du siehst ihn hier/ ganz dicht bei dir/ liegen im Staub vor dir/ den Gott der Hunde” (*Gedichte*, 12.) Az idézet kétféleképpen fejthető meg, ennek egyike a kutya megjelenésének története, ami a farkas törzsfajlásának elfajzásaként is nevezhető – az emberrel, mint a természet rendjét felforgató lényel kötött alkujának eredményeként. A másik ironikus utalás lehet Klee-től: Felix Klee életrajzában említést tesz róla, hogy macskapárti apja szerint a kutyát tartó ember „csak a kutya kutyája lehet”.

tudni, valószínűsíthető, hogy a kassáki kép általában az életmű alakábrázolásaira utal, a vonalakból épített tárgyiasságokra mint Klee szemléletének „differencia specificájára”. A vers utalása viszont éppen abba az irányba látszik mutatni, amelyikben felismerhetjük a Pedagógiai vázlatkönyv „céltalan sétának” pályáját is. A bekerítés, összekötés által Kassák már-már keretes szerkesztést alkalmaz, ha az első sort az utolsók egyikével összekötjük. A fonál alakja és annak a selyem anyagával (Kassák megbecsülésének jegyében) nemesített absztrakciója magát Klee-t helyezi egy képre. Az itt kifejtett példa alapján arra a befogadástörténeti nyitottságra lehet következtetni, amely Kassák Lajos a *Mesterek köszöntésében* szintézist alkotó kísérletnek számít egy, az akkori magyar olvasó számára csak néhány kép vagy csak név alapján ismert, a magyarországi irodalmi folyamatokat mindeddig nem befolyásoló alkotóról. Klee irodalmi alakká válása azonban kérdésessé teszi annak relevanciáját, hogy a biografikus Klee-re Kassák Lajos versének kapcsán irodalmi szereplőre, olvasóra és költőre is gondolhatunk-e. Emellett a „vonalemlerke” szerteágazó, megszólító metaforájának kibontási lehetőségeivel is számolni kell, ennek lényeges kapcsolódási **szála** van a magyar irodalmi recepciót érintő értelmezésben. Egyrészt az „emberke” kicsinyítő, ártatlan jelzése sugallja, hogy Kassák felismerni látszik valamit Klee „lényszerű” létezőiből, de legalább a gyermeki vonatkozásból. A több szempontból is felnőtt lírának nevezhető, mestereknek dedikált versek pátozához semmiképpen, ám a Kassák-korszak kapcsán már említett tárgyérzékenységéhez illik ez a felismerés: Klee mint vonalemlerke, gyermek. Kassák esetében gyenge találatnak számít ez az egyetlen sor, ám Klee vonal-formanyelve és a benne kirajzolódó alak képe már az előző fejezetben is említésre került, éppen Tandori Dezső intermediális költeményének kapcsán. Hogy hová vezet a vonalemlerke vonala, és mennyiben lehet több vonalból is megrajzolni Kleet, az a következő részben derülhet ki, melyben a Tandori Dezső által létrehozott Klee-recepció kérdéseit igyekszem megválaszolni.

III/ 3. Paul Klee és Tandori Dezső

„Amiben Klee visszatér: legyen abszolút tiszta „az ötlet”. De ezt se muszáj. Ezt és ezt: eleve a cselekvés (a mit) és a dolog (ami, mi) minden eddiginél tisztább korrespondenciában VAN.”¹⁶⁸

(Tandori Dezső: *Mindenki palackzáró sziget.*)

A mottóhoz hasonló, Klee-re tett összegző érvényű utalás nem található Tandori Dezső eddigi életművében. Sőt úgy is fogalmazhatnánk, hogy a megannyi korszakon át formálódó Tandori-reflexiókat olvasva is egyedinek tűnik ez a néhány mondat. Zavarbaejtően lezárt és jólformált – többek között ez adja a nyelvet roncsoló elliptikusság többértelműségét és ebből adódóan az irodalmi kontextualizálás lehetőségét a Tandori-költészetben. Ugyanakkor határozottan arra enged következtetni, hogy Paul Klee festő alakja erős hatásként van jelen Tandori gondolkodásában, és így a sorok olvasása további Tandori-olvasáshoz kell vezessen a témában. Éppen ezért mielőtt mélyebb olvasati lehetőségeket keresnénk a mottóhoz, érdemes szemügyre venni azokat a helyeket, ahol Klee titokzatos alakja feltűnik, és mérlegelni azok jelentőségét, a karakterformáló erejét.

„[M]aradék meglétem háztartásbelije lettem, mint Bernben Paul Klee, bár htp-begyűjtő.” – írja Tandori Dezső a *Paul Klee-háztartásbeli* című (az ő szóhasználatával élve) hosszúversében.¹⁶⁹ A háztartásbeliség gondolata, a fennmaradó életévek számbavétele azonban nem kizárólag egy alkalmi hasonlat megírását eredményezte a Paul Klee nevű alak kapcsán. Tandori olvasásakor itt (ahogyan az életmű későbbi részeiben más, rokonságban lévő szerzők, szövegek, képek és témák kapcsán) egy visszaemlékezésről, saját életmű reflexiójáról érdemes szót ejteni. Az 1980-as évek vers- és rajzanyagában több példát találni a berni lakos előfordulására, ezért nem kétséges, hogy ez a 2004-ben közölt szöveg is tanulságos a Paul Klee-képet illetőleg. Tandori beszélője az idő előrehaladtával kisebb változtatásokkal

168 Tandori Dezső: *Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*
http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html Elérés ideje: 2011.04.25. 15:21

169 Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli.* http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html – Elérés ideje: 2012-11-22

alakította ezt a portrét, főként a kötetek egyedi koncepcióihoz, szerkesztőelveihez igazítva, részben pedig saját, költői életérajzában tükrében láttatva azt. Ám egy kutató számára mindig kérdés, mi tartható meg az olvasott Tandori-anyagból általában – ha van ilyen, akkor – a Klee-kép megalkotásához, és mit hoz létre a magyar költő nyelvi dimenziója, mi a Klee berni lakásának legendájához hozzáadott „budai klíma”. Illetve hol és milyen formában keveredik össze a kettő? A bevezetőben említettek mellett elválasztásnak és válogatásnak a folyamatáról szintén figyelmet szentel ez a fejezet. Emellett erős szálak fűzik az eddig mondottakhoz, dolgozatom érdeklődésének ezért különösen értékes területét adta a medvék és madarak egzisztenciális tárgylírája: Tandori Klee-ből ugyanis megörökölte azt a vonulatot is, melyet a gyermeki felől közelítettem meg az ezt megelőző oldalakon, és melynek rajzos példájaként az *Anorex konceptualizmus* című szöveg gyermek-homokórája adta az időbeli keretét.

Tandori Dezső viszonyrendszere Paul Klee festészetével kapcsolatban az első látásra is szerteágazó. Elég arra gondolni, hogy Felix Klee könyve¹⁷⁰ az ő fordításában jelent meg, mely könyv többet vállal annál, amit a 20. század egyik világhírű festőjének képzőművészeti emlékezete legtöbbször magában foglal. Az apafigurára visszaemlékezést ugyanis egyszerre jellemzi a családi szóhasználat közelsége (annak ellenére, hogy az apáról mindig csak távolságtartóan „Klee”-ként olvasunk), fontossá válik a pályakép kulisszatitkainak nyilvánosságra hozatala és egy célkitűzés vállalása, mely szerint Klee gondolkodásának könnyed foglalatát kívánja adni egy képeskönyvben. Ez utóbbinál nélkülözhetetlen volt Klee „nem hivatalos”, festészen kívül eső tevékenységének rövid ismertetése is. Amennyiben valaki Klee világában szeretne hosszabb utazást tenni, a szóban forgó memoárra úgy is tekinthet, mint ami hirtelen túl messzire viszi, és ami csak az első lépések egyikének nevezhető ezen az úton. Ami olvasható, bonyolult kapcsolati hálót rejt az életművön belül, ám éppen csak annyira van kifejtve, hogy egy-egy részterület iránt érzett kíváncsiságunkat felkeltse. Egyszersmind közérthető kivonata valaminek: Felix Klee sorai nagyközönségnek szánt morzsák egy „Klee” nevű apáról, nagyapáról (Hans Klee-ről) szóló, más forrásból nem elérhető történetekkel, és az ennek háttérnarratívájában húzódó korpusz foglalatok. A jól tagolt életrajziség és e termékeny életmű megidézése szimultán jellegénél fogva bonyolult képet alkot, hiszen megismerhetünk egy Klee nevű személyt, valamint érdeklődésének sok-sok irányát. Felix Klee könyvébe az egykor neki készített bábok fényképein, a klasszikus

170 Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*. Ford: Tandori Dezső. Corvina Kiadó. Budapest, 1975.

vonósnégyesek szeretetének tárgyalásán túl fontosabbnak látszanak itt azok a részek, melyek a Klee költészete iránti hazai érdeklődést mégis szórványosság jellemzi.

Szerepelhetnének ketten a képen – a kapcsolat már bevezető jelleggel ismertetett kivételes adottságai miatt is. S hogy ezen felül mi indokolja a kétalakos rövid portré megírását, az a következőkben – reményeim szerint – láthatóvá válik. Az alcím, mely egymás mellé állítja a két szerzőt, voltaképpen pontatlannak is nevezhető, hiszen nem világos első látásra, hogy honnan hová kíván eljutni a tanulmány írója, melyek azok az irányok, melyekben a költészet (festészet) hatása egyik személytől a másikig kifejtethető. Paul Klee és Tandori Dezső – az út egyik szerzőtől a másik személyig, ahogyan az alábbiakban majd látható lesz, egy oda-vissza irányú pálya, amely egy „komparatiztikai időben” írható le, szemben a kapcsolatteremtés más lehetséges módjaival. Ezek közé tartozhatna Klee irodalmi horizontjának történeti vizsgálata, mely kortársi megfeleléseket, a századelőtől a '30-as évek végéig terjedő, végtelennek tűnő névsorban taglalt kollegialitást, az avantgárd körökhöz (rövid ideig a berlini Sturmhoz, az itt megjelenő képeskönyve kapcsán, majd a *Der Blaue Reiter* csoporthoz) és a Bauhaus-hoz való, személyi-esztétikai kötődéseinek pontos elemzését adná. E tárgyterület, bár fontos alapállások tanulságával kecsegtethet, mégis külön írás témáját kell hogy képezze, mivel az intermediális tapasztalatok leválasztó, strukturális vállalásainak környezetében, bármennyire is érzékenyek ez utóbbiak az idő kínálta dimenziókra, a Klee-nél feltételezett hatások sora sok esetben esetlegesnek tűnhetne. Klee, míg eljutott a döntésig, hogy a költészetet „csupán” a vizuális észlelés élesítésére, a képi formanyelv fejlesztésére használja, nagy utat tett meg a heineinek is olvasható stílusgyakorlatoktól az expresszionizmuson át a strukturális (azaz képelméleti felismerések vázlatformájában megírt) költeményekig. Christian Morgenstern bitódalai (*Galgenlieder*), melyek többek közt a *Rach und Degen* (keltezés nélküli) dadaista vonásokat hordozó szövegben mutathatóak ki,¹⁷¹ Hugo Ball és Kurt Schwitters feltételezhető és kikutatható hatásai a Klee-hagyaték alfabetikus nyelvi fejleményeinek tükrében nem elhanyagolhatóak. De mivel a fejezet elsősorban két szerző köré épül, az ehhez hasonló erővonalak egy-két szeletét kívánja csak láttatni, e hatások mechanizmusának döntő mozzanataiban keresi a választ a felvetődő problémák felismerésével. A század eleji nevek, legyenek a legtöbb esetben informatívak az olyan életművek összefonódási pontjainak esetében, mint amilyen Klee és Tandori képeinek, szövegeinek párbeszéde, éppen az általuk implikált összefüggések homályosítanak el azt, ami

171A hatásokról bővebben itt: K. Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*. (1). *I am a Poet, After All*. Camden House. New York, 2006. 20-64.

két névvel is elmondható. Megesik ugyanis, hogy jelentésében gyakran már e két név egyike többfelé mutathat: a Tandorinál leírt „Klee” változó terjedelmű, kifejtettségű tiszteletadás szolgálatában is állhat, míg máskor egy vizuális tapasztalat vonatkoztatási iránya, mely kizárólag az adott szöveg beszélőjéhez köthető, és jobbára a név („Klee”) indexével van ellátva. Olykor a szövegek esetében előfordul az is, hogy nem Tandori költészetében név szerint megidézett „Klee” mint kód köré építhető mindaz, amit az interpretáció itt a magáénak mondhat, tekintettel annak fikatív vagy történetileg részleges beépítettségére. A fontosnak mondott/tartott személyek aurája, az előkép irányába tanúsított *hommage* kapcsolatot létesítő gesztusrendszere mindig újragenerálja a szöveg/kép múltidejét, létrehozza annak történeti létformáját. A megidézés ugyanakkor kétes kimenetelű is lehet, mert sikerességét, minőségét nem szavatolja pusztá végrehajtása. Tandorinál a jelölő fontossága körüli ingadozás olyan beszédhelyzeteket is teremthet, mely e megidézés folytonosságát szatirikus szemszögből beszéli el, például a *Vers a névsorolások büszke idejének emlékére* című szövegben.

„Larry Rivers, Frank Stella, Larry Poons, Elsworth Kelly, Richard Diebenkorn, Darby Bannard, Nicolas Krushenick, Al Held [...] Lichtensteinnél nekem az volt mindig, hogy a képregény-rajzai ennyit fejeznek ki: ennyire primitíven megy az emberi élet, ezeket a frázisokat mondjuk [...] mit tehetnénk, meddig juthatnánk ostobán, komoly arccal, a halálos dolgokról, valami agyonreprodukálhatót teszünk vagy közlünk, Sam Francistól még két kis katalógust vásároltunk egyetlen svájci utunkon, amikor a Klee-kiállítást láttuk, hányan írtak már erről, hogy a Klee-kiállítást látták Bernben, és bizonyosan azt is elmondhatják némelyek, hogy Klee utolsó műveinek egyike alatt vacsoráztak, és akkor az Utolsó Vacsorán, hogy ott vacsorázott valaki, mi is vacsoráztunk utoljára itt és ott [...].”¹⁷²

A katalógus és a Lichtenstein-szövegbuborékok idiomáinak, frázisainak összeolvasása voltaképpen a közlendő mennyiségi-minőségi kérdéseit érintik, éppen név, legyen bár jelöletértékű, voltaképpen a másolata valaminek. Ám felvetődik annak a lehetősége is, hogy a nem pusztán a névadó aktus eleve metaforikus mozzanatának, hanem a nyelvi jelölő (pl.: „Klee”) nevesítő jelegének, a név egy levezetett létformájának problémájával is találkozhatunk a Tandori-felsorolásban. Ahogyan a név sem jeleníti meg a személyt, úgy a beszélő is csak egy lehetséges „Klee”-jelenségről beszél, az élc pedig a csatorna többszörös közvetettségét célozza meg. A „Klee”-kód ezek szerint túlterhelt, a lehatároltabb jelentések

172 Tandori Dezső: *Vers a névsorolások büszke idejének emlékére*. In: Uő: *A becsomagolt vízpart*. Kozmosz Könyvek. Budapest, 1987. 159. (A továbbiakban: *A becsomagolt vízpart* stb.)

fellelésének céljából olyan környezetben keresendő, amely visszavezeti a beszélőt a katalógusok világából azokba a nyelvkeresési közegekbe, ahol a magánbeszéd, saját tapasztalatok, szerencsésen érintkezve a Klee nevű személlyel, végre lehetségessé válnak.

Ám úgy tűnik, egy-egy életmű magában hordozza azt, amit külső hatásait tekintve a névsorok verse számon kérhet a róla beszélőkön. Talán a következő Klee-reflexió, az *Előszó Paul Klee-hez*¹⁷³ illusztrálja legjobban azt a problémát, amely egy bármiféle értelmezés felépítésekor adódik. Klee képelméletei (értendőek ezen például a *Beiträge zur Bildnerischen Formlehre*, a *Pädagogisches Skizzenbuch* című munkák) és a hozzá kapcsolódó strukturális versek értelmezésében adva van egy bizonyos fajta hiány, feldolgozatlanság, feldolgozhatatlanság, ami érdekes összecsengést mutat a bizonytalannak is mondható, ám mindenképp közelítő beszédhelyzettel, amely Tandori Klee-tárgyú líráját jellemzi. A hiány, úgy is fogalmazhatnánk, kétértelműen nyilvánul meg: egyrészt befogadói gesztusként, hiánypótlásként, ahogyan a Szép Ernő-költészet esetében történt, „volt egy költő”, hangzott el az egykori cikkben,¹⁷⁴ mely egyszerre egy felfedezés értékében állt, másrészt a rekanonizáció szándékának erőteljes nyitányaként szolgált. Adott egy magyar költő, aki a lírai reprezentáció szintjén olyan értelmezést mutat fel, mintegy saját (költői/esszé-) nyelvén beszél el, amilyent Klee értelmezésekor elmondani tud. *A becsomagolt vízpart* (1987) képzőművészeti témájú költeményeiben érdemes azonban egy, a Klee-foglalat igényét, összkepet, lírai szintéziskísérletet vállaló szöveget keresni. Ezzel a szándékkal addig jutunk a Klee-szövegek esetében, hogy olyan beszédmódokat találunk, melyekben leginkább a közelítés, a művész-személyiség reprezentációjában értendő átfedettséggel, vagy amennyiben az idő felől nézzük: bevezetés, értelmezés („esszé-versek”), visszaemlékezés szándéka tükröződik.

Ahhoz azonban, hogy Klee kötetbeli megjelenési szerepét értékelni, értelmezni tudjunk, érdemes áttekintési módszert kialakítani azzal kapcsolatosan, hogy a Tandori „múzeumában” megjelenő arcképek milyen költői-befogadói feltételek mellett rajzolódhatnak ki. Elsőként már a címben is megfigyelhető a képzőművészeti affinitás formája: a „becsomagolt vízpart” utalásában megjelenő és a század második felére jellemző avantgárd performatívum, a

173 *A becsomagolt vízpart*, 94-96.

174 Az 1978. évi Élet és Irodalomban megjelent Tandori cikkről, valamint a szerző és Szép Ernő irodalmi kapcsolatáról bővebben itt: Tóth Ákos: „Szép Ernő voltunk” – *Az irodalmi kollegialitás természetrajzához – Szép Ernő és Tandori Dezső*. In: *Szövegek között XVI*. Szerk: Kovács Flóra, Lengyel Zoltán. Szeged, 2011. 41-77.

mondandót nem csak kétértelműsége, hanem elrejttségében képzelel el. Nem kérdéses, hogy a cím a *land art* törekvéseire utal, a táj, azaz a fizikai valóság alakíthatóságának eljárására. A bolgár származású Christo Yavacheff és felesége, Jeanne-Claude Denat de Guillebon akcióit idézi meg Tandori a kötet címével, akik addig soha nem látott méretekben tették installáció tárgyává a földrajzi képződményeket és (talán az avantgárd reprezentációjának szempontjából leglátványosabb módon) a világszerte ismert középületeket. Azonban érdemes szűkíteni a „becsomagolás” lehetőségeit: a Reichstag és más, társadalmilag szimbolikusnak mondható épületek művészi kisajátításai kevésbé fontosak Tandori kötetének olvasásakor, mivel a jellemzően személyes, saját költői univerzumnaként felépített dimenziókon túl mutatnak azok az értelmezések, melyek a „köz” esztétikai jelentésváltozataiban keresendők, és melyek szemben állni látszanak a gyermek- és felnőtt lírának Tandorinál megjelenő tereivel. A becsomagolás és az eltakarás a tárgyiasságok újrafelfedezésének lehetőségét kínálják a Christo-féle valóságban és Tandori a kötet képeinek sorában. A „vízpart” látványának megidézése emellett egyértelmű utalásnak számít, ugyanis Christo és Jeanne-Claude egy emblemikus munkájára a Sidney melletti tengerpart (1969-ben történő) becsomagolására utal. Ez az esztétika egyrészt az egész földrajzi horizontot, azaz a szemek nézőpontjából teljességében megragadhatatlan, valóságérzékeléshez kapcsolódó komplexumot a szabadtéri művészet (plain air) hagyományainak újraértelmezési lehetőségeként látja, másrészt kiemeli a táj materiális jellegét, valamint (a megragadhatóság értelme felé mozdítva a *tárgy* esztétikai fogalmát) annak objektum jellegét. Hogy Tandori vonatkozását ebben a becsomagolási gesztusban világosabban lehessen látni, a *land art* gyökereinek, előzményeinek Tandorinál megjelenő olvasatait érdemes röviden szemügyre venni. Az objekt artra vagy éppen *ready made* irányzatra tett első, szó szerinti utalás éppen Tandori Dezső debütáló kötetében figyelhető meg, az *Egy talált tárgy megtisztításában*. Ács Pál a kötetet irodalmi köztudatban már-már fémjelző *nyíló és záródó zárójel* kapcsán a felületmegmunkálás egy fajtáját látja, ugyanis az irodalom utalásrendszerébe helyezi a formák, a térbeliség művészettörténeti asszociációját, nevesül Duchamp tárgyainak világát. A duchamp-i palackzáró automata, vécécésze és más tárgyak valóságát a saját madarakkal kapcsolatos anyagi valóság darabjaira képezi le: a szinte csak értelmezése által létező költemény így akár a *Sírjak, domborulnak* című másik Tandori-darab helyszínére, a tabáni madársírokra is utalhat.¹⁷⁵ Az alulkonkretizáltság, valamint a szövegolvasás szabályainak teljes felszámolásra tett kísérletei

175 Ács Pál: *Kivédett tragédiák*. Online forrás. http://www.academia.edu/4464514/Kiv%C3%A9dett_trag%C3%A9di%C3%A1k_Tandori_gesztusai_Avoided_Catastrophes_Tandori_s_Gestures Elérés ideje: 2016.06.15. 18:56

A becsomagolt vízpart '80-as évekbeli „lírai múzeumában” is visszaköszönönni látszik a verslábakban megírt *Két alvó földrengésben* vagy a *Versreszelő (bús)* című költeményben is, mely utóbbiban a tárgy fogazata adja az időmértékes formanyelv moráit. Ugyanakkor kérdéses, hogy a „talált tárgyak” költő általi megmunkálására találhatunk-e egységes módszert, azaz *A becsomagolt vízpart* című kötet ugyanúgy emeli-e be Klee (alakját, költészetét), mint az a más alkotók életművére tett hivatkozásoknál, „installációknál” megfigyelhető. Valamint megfigyelhető-e bármiféle poétikába ágyazott mechanikusság vagy tendencia a kötet művészettörténeti kánonjában? Ez a sematikus recepció – Tandori nem képzőművészeti lírájának szubverzív, pozícióját folyton váltakoztató szemléletének tanulsága mellett – már a tárgyválasztás és az intermediális transferek különböző irányából és fajtáiból adódóan sem feltételezhető a képzeletbeli tárlat szervezésének esetében. A befogadás fajtáit azonban érdemes elkülöníteni. Ezek közül elsőként azokat a transfereket lehet a legegyszerűbben meghatározni, melyek – többek között – Utrillo képi világát transzformálják a lírai megszólalás tárgyaivá, azaz egy olyan formai szempontot követnek, melyben a transzfer kiinduló médiuma vizuális. „Mivel, fehér, olajbarna, nem részesült alapos/képzésben, «fejből» nem tudott festeni, kármin,/ szüksége volt a látványra vagy a látvány/pótlékára, narancspiros, a képeslapra.”¹⁷⁶ – mondja Tandori „látogatója a galériában”. Az előbbi fordulat már annál inkább lehet csak idézőjeles, mert a képélmény története (akár az Utrillo képeslapjaival kapcsolatos megjegyzés közvetett vizualitása) egy, a kép és a szemlélő között létrejövő új médium, az album „nézegetésének” jelentőségében mondható csak el. Lanczkor Gábor a Tandori tulajdonában lévő Utrillo-monográfia¹⁷⁷ fekete-fehér reprodukcióira és a képeket kísérő szövegre hívja fel a figyelmet, és arra az intertextuális összefüggésre is, hogy Tandori innen átvesz egy bekezdést, majd „*utrillósítja*: az eredeti szöveg minden mondata és tagmondata után beszúr egy-egy színt, a vers végén pedig a Székely-bekezdésnek az alkotói módszerre reflektáló utolsó mondatában megszakítás nélkül halmozza a színeket.”¹⁷⁸ Az idézés a képélmény életrajzi dimenziójába helyezi át Utrillót, meg akarván szüntetni a művészettörténet beszédterében meg-megjelenő távoli és absztrakt „Utrillo”-karaktert. Az „utrillósítás” felfogható restaurációs eljárásnak is, amelyet a Tandori-líra saját nyelvi kereséseinek fejleményeként foghatunk fel. A színek (*kármin, fehér, olajbarna, narancspiros*) használata ugyanakkor kiegészítés, továbbfestés is, melyet a szem végez el

176 *A becsomagolt vízpart*, 72.

177 Székely András: *Utrillo*. Corvina, Budapest, 1970.

178 Lanczkor Gábor: *Tandori nyolc Utrillo-verse*. In: *Forrás*. 2008/12. 55.

ebben a saját művészettörténeti tárlatban. Akárha ez az értelmező, továbbíró poétika létrehozásának jelent volna meg egykor Kassák Lajos versének zárósorában, Braque titkainak megfejtésére tett ígéretében. Azonban bármennyire is vállalja az interpretációs többlet érvényét a Kassák-féle tárlatvezető, Tandorié egészen más feltételek mellett szervezi meg a múzeumi sétát. Amellett, hogy a beszélő átszervezi a képleírás műfaji-tartalmi struktúráját, az átalakítással az eltakarás szándékát is bevallja: az új színekkel beemel az albumban látott képre egy újabb réteget, mely immár a kép átfestésének gesztusa. A kép így eltávolodik a konvencionális történeti igényű műfajoktól, a katalogizáló beszédűtől (leírástól, technikai tulajdonságok felsorolásától, keltezésétől), és egy belső összefüggésrendszer részévé válik, Tandori „tárlatvezetésének”, azaz a kötetegész szervezőelvének egyik inspirációs elemévé alakul át. Nem pusztán képleírásról, hanem a kép birtokbavételéről van szó, ami lényeges tulajdonságnak számíthat a Klee-olvasatok kapcsán is. Ám magát a teret (ahová a kép és tárgyai bekerülnek) szintén többszörös értelmezési tartományként lehet megfigyelni *A becsomagolt vízpartban*. Pissarro esős városképe által a következőképpen megy végbe a teresedés: „Ha tudnám, van tündökleti/ taralékom, mit oly anyag rejt/ mely külszínétől e-szent-helyt/ szabadíthatnak csöppjei/ akárhol zúduló esőnek/ kimennék az utcára, itt/ – amíg rám – ugyanúgy esik;/ de eláll./ Becsukom a könyvet.”¹⁷⁹ A *Camille Pissarro: Rue d'Amsterdam 1897 (1977)* című költemény a címbe illesztett magánkeltezés eszközével is utal arra, hogy ugyanaz a képen és a tartalmának befogadói terében az eső jelentősége. A befogadói oldalon létrejövő teresedés, esős utca élményének megkétszerezése által a medialitás problémájába ütközünk itt: a látott kép nem azonos az eredetivel, mi több nem vagyunk képesek felszínre hozni eredetiségét a nyelv által. Tandori tárlatának kurátora tehát számol azzal, hogy az értelmezés (a számára lényegesnek tartott elemek kiemelése által) nem hogy hozzáad, hanem kitakar, kitöröl, átír az eredeti jelentésből valamit, ami visszavezethető a Duchamp-i vagy (még nagyobb méretekben) Christo-i poétikára. „És most letakarom az írógépet a műanyag huzattal” – írja *A becsomagolt vízpart* címadó versében, melyben már maga az írás lehetőségét veti el a „becsomagolás” gesztusával. Tandori tehát a múzeumban járva a műalkotások szemlélésekor nem egyforma áttemelési feltételeket szab. Ám egy vonás közösnek mondható ebben a lírai katalógus-albumban: a képeken megjelenített, történetivé vált dolgok mindig a nyelv aktuális klímájának ürügyén kerülnek át a költő jelenidejébe, úgy is mondhatnánk, hogy a megértésükben fellelhető hiányt egy személyesség mindig fenntartott igénye ellensúlyozza, és vezeti át egy újabb feldolgozási fázisba.

179 *A becsomagolt vízpart*, 93.

Klee „kifüggesztett” képeinél és portréjánál is hiányt ismerhetünk fel, ám éppen lényegét tekintve, reflektált, poétikus formát öltve. Azaz mintha a felfedezés igényéről is tanúskodnának Tandori beszélői, amikor újra és újra beemelik Klee-t a költészet szöveg univerzumába, tudatván, hogy az itt megjelenő alak nem annyira ismert, mint ahányszor felvetődhetne a róla történő beszéd lehetősége. A *Vers a névfelsorolások büszke idejéből* éppen a reflektálatlan, történetivé üresedett „festőóriás” alakját rajzolja meg, Lichtenstein mondataira utalva, sőt parafrázálva a köztudatban megjelenő, Klee-ről szóló mondatokat, melyek egy képregénybuborékban is elférhetnének. Klee világába, úgy látszik, sokkal inkább egy bevezető, közelítő (és mint később felvetődik, *azonosuló*) magatartásforma árán történhet csak belépés, és ehhez nem elegendő egyetlen kísérlet.

A szóban forgó darab, az *Előszó Paul Klee-hez* már címében mutat egy, a tárgytól való távolságot feltételező beszédmódot, jelezvén, hogy amit olvashatunk a svájci festőről, csupán mellékszöveg (*paratext*). Nem elkerülhető több okból sem, hogy rákérdezzünk: mit jelent egy *előszó* műfaja a költemény címének esetében? A besorolás jelezheti egyrészt, hogy a beszélőnek valamiféle rálátása van tárgyára, ugyanis a vers a Felix Klee által írt monográfia magyar kiadásának előszava volt. Ugyanakkor Tandori költészetének kontextusában értelmezhető műfajgyakorlat is, mivel a címben megelőlegezett fölénynek a szövegben a „Klee” név mögötti személy beazonosíthatóságának kérdései határt szabnak. „És ami fontos, az is csak: ∞-szeres [...] minden szellős, minden szoros/ de ez a szoros azt is jelenti: -szeres./ Itt mindent „erez”/ és ha már „Villa R.-ről van szó: R-ez”.¹⁸⁰ Az *Előszó Paul Klee-hez* idézett része a *végtelen* fogalmának használatával az értelmezési lehetőségek bőségével kecsgett, gondoljunk a Tandori költészet jellegzetesen diszkurzív szellemiségére, mely által az éppen megszólaló „Tandorik” mindig más kontextus implikálásával változtatják jelentettjeik háttérét. Bár úgy tűnik, a megszokott módon szétszóratik valami, ami „minden”, és még ezután következik, ami majd láthatóvá válik Klee tárgyaiban, a nyelvi viszonyok mégis óva intenek attól, hogy a beszélő bármit is megnevezzen. De hát mi az, ami ennek ellentmond, mely kiegészíti azzá a kapcsolattá, amit az itt következő írás csak a közelítés óvatosságával kíván feltételezni. A következő rész Tandori költeményéből segíthet meglátni a másik oldalt: „És eközben Klee úr (aki kicsoda?)/ mintha táblázaton, és listán/ számolna be (ezt merészeli), mi minek a sora./ Mintha ez az egész nem lenne más, mint: iskola.”¹⁸¹ Tandori minden bizonnyal a Bauhaus weimari falai között töltött évekre céloz, amit Klee (Kandinszkij

180 *A becsomagolt vízpart*, 95.

181 Uo.

meghívását elfogadva, és egyben elődjét, Johannes Ittent leváltva) képelméleti előadások tartásával, pedagógiai-teoretikus munkák írásával töltött. Amit itt „Klee”-nek láthatunk, egyszerismind absztrakt és didaktikus, számszerű és magyarázatértékű jelenségként könyvelhető el. Ugyanakkor a „szeres” megszorzó alakja arra is enged következtetni, hogy Klee esetében ennek az előszónak korántsem lehet vége, hiszen az itt szereplő Klee úr valami változékony tárgy, dacára a csak tiszteletkörök formájában megjeleníthető Bauhaus-kulisszának.

Az összefoglaló, szintézisigénylő kijelentések sikere, kudarca olyan Klee-horizontot hoznak létre, melyben a megismerésnek általános tájékozódási fogódzói akadnak. Ezért írásomban sem a pontos nyomolvasás szándékával igyekszem felmutatni a Tandori-Klee út irányait, hanem a gondolkodásbeli analógiák mentén, amelyek ugyan kevés bizonyíték birtokában is beszédesek, és melyek remélhetőleg nem szóródnak szét a költészeti előképre tett utalások adatolt mezőjében.

Állatbarátok

Mielőtt a kép és szöveg közti transferek mibenlétére alkotott koncepciók szomszédságának kérdését megfigyelnénk, érdemes elidőzni a Klee-Tandori-helyek más, inkább motivikusabb, a közvetlen elvonatkoztatás nyelvénél ártatlanabb megszólalási módokat választó szövegeknél. Az „ártatlan” szó használata bizonyos esetekben pontatlan is lehetne, kérdezvén, mihez képest értendő a képelméleti szakembernek (sic!) vagy magyar fordítójának, lírai befogadójának dikciójával kapcsolatosan. A művészettörténeti értelemben vett irányzatoktól függetlenül, kronológiailag következtelenül, sporadikusan fel-feltűnő *naivitas* pozíciója természeténél fogva jóformán egy megírhatatlan (irodalom)történet tervét feltételezi, mégis hosszabb összegzés igényét érintő téma, melynek egyik vizsgálati anyaga éppen itt a Klee-Tandori-féle naivitas tárgyalásában adott.

A *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című vers utalásrendszerének problémájában az irányadó cím kínálta lehetőségek előtt magára a szöveg kérdésére térnék ki. A Tandori-féle *medvetárgyú* ciklus- és kötetalakító munkájának jelentőségét az adja, hogy a *Medvék minden mennyiségben*

(2011)¹⁸² és a *Medveáalom madárszárnyon* (2012)¹⁸³ szereplői valamiféle elzártágot, rezervált élőhelyet vindikálnak maguknak a szövegekben, emellett folyvást érintkezésbe lépnek más jelentettekkel. Ez fakad abból a gyermeki értelemben vett naív játékból, mellyel szerzőjük magát a fiatal olvasóközönséget szólítja meg, és ez a naivitás ebből a szempontból nem jelent mást, mint azt a könyvkiadásbeli szokásrendszert, melynek jegyében a gyerekkönyvek célszerűen választják tárgyaikat, melyeket a könyvkiadás (piaca) mindig frissít, ám meghagyja (fel)ismerhető elemeit. Az avantgárd, a posztmodern és még feltételezhetően sok irreleváns, vagy csak részben indokolt címkével ellátható Tandori éppen ebbe a közegbe érkezett a fentebb említett gyerekkönyvekkel. Ekképpen indokoltnak látszik Tandori folyton változó medvéinek illetően kiadása is. Azonban felvetődik a kérdés, hogy a műfajbeli jellemzők adnak-e bármilyen értékű magyarázatot a naivitás olyan konnotációira a medve-költeményekkel kapcsolatban, amik szélesíthetnék az olvasási stratégiákat, melyek kizárólag „gyerekkönyv” céljait látják a kötetben. „[...] előnyére válik a műveknek az a közvetlenség, mely a medvekérdések naív nyelvhasználatában és akkurátus világszemléletében felismerhető. A medvehang egyszeriben kiiktatja e (lét)kérdések megtárgyalásának nehézségeit, és új, jelentős felismeréshez vezethet el kicsit-nagyot. [...] A vers ezért, ha valóban vers, az ártatlanok védőbeszéde. Mindig teljes felmentést követel [...]. A költő sem tehet mást, mint „felmentettjeire” hallgat” – írja Tóth Ákos Tandori medve-verseinek új kötetében utószóként.¹⁸⁴ A repetíciót (nem feltétlen a megírt szövegek mennyiségének elvéből vagy bármiféle számosságból kiindulva állíthatjuk) Tandori felfokozottsággá, rekurzivitássá alakítja. Mondhatnánk, a medvék nem csupán számban kifejezhető szövegterjedelemben, hanem amolyan „-szoros”, „-szeres” mennyiségben vannak jelen. Már az alcím is beszédes „Medvék minden mennyiségben – egy évre azaz: 52 hétre – de mivel ők épp az előbb mondták, hogy ezt a számot nem ismerik: Sok Egyébre.”¹⁸⁵ Érdeemes megfigyelni, hogy a *medve* mint olyan, nem tárgya e verseknek, sokkal inkább *medveség*, csak a medve képzete, grammatikailag képzett formája. A tárgy (medve, medve-dolog) mennyiségét tekintve nem más, mint saját változója, vagy különböző helyzetekben feltűnő jelölő, hol varrott

182 Tandori Dezső: *Medvék minden mennyiségben*. Illuszt: Agócs Írisz. Pozsonyi Pagony Kiadó. Budapest, 2010. (A továbbiakban: *MMM*, stb.)

183 Tandori Dezső: *Medveáalom madárszárnyon*. Illusztrációk: Agócs Írisz. Pozsonyi Pagony Kiadó. Budapest, 2012.

184 Tóth Ákos: *Telhetetlen évszakok. (Utószó)*. In: Tandori Dezső: *Medveáalom madárszárnyon*. Illusztrációk: Agócs Írisz. Pozsonyi Pagony Kiadó. Budapest, 2012. 81-82.

185 *MMM*, 2.

(mondhatnánk úgy, hogy egy sajátos lírai önéletírás otthoni medvegyűjteményből megénekelte formája), hol pedig fiktív, egy mindig csak lehetséges folyamat (mese) szereplője. A medvék azonosságának kérdése ebben a meghatározási folyamatban kerül újra és újra elő a válaszadás kísérletei által. Erre a jelölt-keresésre például szolgálhat az *Általános mackók* című költemény: „A főszereplők nem mi vagyunk,/ őket csak kitaláljuk./ A tükör mögött lapulunk./ S biztatva nézünk rájuk.”¹⁸⁶ Ahogyan Agócs Írisz illusztrációja is mutatja, (mely feltehetőleg a medvevers magyarázat-jellegű képi megfelelőjeként nézhető elsősorban, és melyet a gyerekkönyvforma tett indokolttá) a beszélő medvék az éppen létrejövő kép (tükör) mögül néznek ki, a „valódi” medvék pedig a tükör előtti fiktív helyet, éppen az olvasó pozícióját foglalják el. Hasonló alakzatosság kettőzi meg a tárgyat *A crikvenicai medvében*: „A játékmedve álmodik [...] «Mert – mondja a crikvenicai maci [...] – fákat látok és házakat/ ABC-áruházamat,/ és ott vagyok – de mégse.» Hát ezért ül fel hajnaltájt/ nagy néha egy-egy medve.”¹⁸⁷ A csoportképekhez álló, sakkozó, medvék közti „szövetféleséget” (szövetséget) kötő vagy a medveséghez képest olykor „másnak” mondott (például a „*Más*”-maci című versben szereplő) medvék önmagukkal válnak azonossá, a medveség kategóriájának folyamatos tételezésével válnak univerzálisakká, ám ennek az azonosságnak a mindig megismételt tagadásával, mivel *egyetlen* medvén belül mégsem sikerül végleg manifesztálódniuk. Tárgyi formájukban (ha Tandori Dezső otthoni gyűjteményére gondolunk) egyfajta szeriális létezés birtokosai, ám ennek szemantikai oldalára gyakorolt hatása többet mutat a repetíciónál. A *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című vers, mely *A becsomagolt vízpart*¹⁸⁸ képzőművészeti témájú szövegei közé került, ha Milne-t illetően nem is feltétlenül zavaró az utalás gesztusa, ám „Klee” feltehetőleg – bár a valódi személy a ’20-as években készített biblia- és meseillusztrációkat – nem kerülhetett volna egy kortárs gyerekkönyv medveválogatásába. A medvetéma születésének kezdetei – a kötet egyes verseihez hasonlóan – a ’70-es évek közepére tehetőek, a szóban forgó vers esetében arra a következtetésre ad okot, hogy már kezdetben sem a medve autentikus témája, hanem azonosságának az imént tárgyalt folytonos áthelyezettsége volt jellemző. A „medve” megnyugtatóan ideális centrumából most első ránézésre is három irányba mozdul el: a cím rögtön kétfelé (Klee és Milne felé) indít, a szövegtartomány jelentései pedig medvéivel egy, ám folyton variálódó kontextus, a „minden mennyiség” ciklusának irányába. Habár aki itt elsősorban az elmozdítás

186 Uo: 39.

187 MMM, 21.

188 *A becsomagolt vízpart*, 66.

cselekedetének égisze alatt kerül a költeménybe, az maga Milne, hiszen a szöveg a *Milne- emlékszonettek... az övéivel és mieinkkel itt* című ciklusának¹⁸⁹ darabja, így olyan alkotói értelmezések, társítások sorába (vagy éppen, ha Tandori jellegzetes kollegiális-baráti beszédhelyzetét vesszük alapul: társaság tagjai közé) kerül, melyben Klee mellett szerepel még többek Edgar Allan Poe, Jean Genet vagy Robert Musil. Persze a baráti hangba vegyül némi készletesség, hogy a tiszteletkör gesztusával emlékezzen meg néhányukról az *Ahogy a régi mesterek II.* címet viselő szonettjében: „Ahogy a régi mesterek a kép/ aljába pár élő személyt helyeztek,/ így, hódolván a régi mestereknek,/ megirigyelvén e szokás cselét,// madarai-fái közt látva Klee-t.”¹⁹⁰ De vajon kiknek és kikről szól a második versszak? „Megyünk szelíd barátaink, Te és én,/ velünk támadt útjelekre ügyelve/ megyünk: örökmedvéink. Te meg én.” A személyegyeztetés ingadozása emelendő itt ki (barátaink, örökmedvéink – te, én), mely bizonytalan nyelvi formula miatt kérdésessé válik, hogy a cím alkotói azonosítása feltétlenül szükséges-e. Nem csupán azért, mert ennek a „Te” jelöltjeit (Klee-t, Milne-t) történő megszólításnak túl közvetlen forma lenne, mely inkoherenssé tenné a versvilág kötetlen, játékos személyközi viszonyait, és nem is azért, mert elképzelhető egy olyan olvasási mód, melynek alapján az „örökmedvéink-te-én” szereposztást felsorolásként érthetjük, hanem mert éppen a kollegiális-baráti megnyilatkozás szintézise lehet az, ami a Milne-féle Micimackóra (*Winnie the Pooh*), Klee-re és Tandori medvéire bárhogy is rámutathatna, mely utóbbiak között nem kizárt (ha már a medvékre utaló medvékre gondolunk a gyereklírában), hogy ott van maga a beszélő is.

A szintézis lehetséges formája majd a tájékozódás hiányának kimondásában, az idillikus „erre-valamerre” naív fordulatában jön létre, sőt a megidézett meseíró és festő hollétének helyzeteire is ilyen kötetlen formában kaphatunk választ. Hogy a Tandorinál itt megfigyelhető lírai rokonság kérdésére visszatérhessünk, e kapcsolat megállapítható részének magyarázatoként olyan közelítésekkel érdemes bármit is elkezdni, mint ami kezdetben mindent naivitásbeli (vagy ha a szöveget vesszük alapul: „szelíd”) hasonlóságként feltételez a Klee-hez köthető kép-szövegélmények és az éppen íródó *vázlatkönyv* között. (A tájolás nehézsége, valamint a cím (*vázlatkönyv*) összetett és eltávolító utalásként is érthető Paul Klee *Pedagógiai vázlatkönyvére* (*Pädagogisches Skizzenbuch*, 1924), mely a vizuális ábrázolás, így többek közt a tér érzékeltetésének kérdését is tárgyalja). Az „erre-valamerre” nyelvi fordulat világképe segíthet tájékozódni a Tandori-beszéd terében. „Elindulunk most szelíd tájakon” –

189 Uo: 66-71.

190 Uo: 70.

jelzi az út kezdetét a beszélő. Majd az úti célt illetően is nyilatkozik az utolsó tercettben: „Hogy eddig hol voltunk? *Az elején!* Most itt bóklászunk erre-valamerre./ S a végén hol...? A végén hol! *A végén.*”¹⁹¹ Az „eddig”, a „most” alulkonkretizált ideje utal egyben arra a folyamatosságra, melyben Tandori medvéi léteznek. Az átfedettség egyrészt a kérdés minden értelem nélküli felkiáltássá alakításában keresendő („A végén hol!”), mely gesztusban az útirány kiválasztásának nyelvi tartományon túli önállósága fejeződik ki. Másrészt pedig az utolsó strófa „végén” határozójában jön létre, ahol már nem kizárólag idő-, hanem helyhatározói szerepben is áll. Ez a grammatikai megoldás már annak tényéből fakadóan is tanulságos, hogy a *Milne-émlékszonettek* első és utolsó verse éppen a tér-idő fogalmak kiiktatására hivatottak a címadás által (*Nyitó* ∞, *Záró* ∞). A végtelenség képzete több kapcsolódási pontot is nyújt a „címszereplőkhöz”. Egyszersmind a Milne meséjében szereplő „Száz-holdas pagony” idilli terére utal, amely a főhősnek és társainak élőhelyül szolgál. A történet-sorozatban az otthon végeességének kérdése nem feltételeződik, másrészt éppen a végeesség cáfolt, megjeleníthetetlen formájára is célozhat. Ugyanebben a kötetben az *Előszó*ban is meghatározó erejű a látvány megbízhatóságának kérdése, ám itt az esztétikai tapasztalatot az idő kérdése felől tárgyalja „Klee-t” szemlélve: „mintha lenne időn kívülije/ (egy fenyőnek? egy botanikus kertnek?) [...] dehát ezt is akarja Klee:/ odatartja a kis Én (e nagy paradoxon) elé/ a folt és vonalmezőt: «Hát hol van itt az én-te-mi-ti-ők?»/ Ugye, nem is veszélyes.”¹⁹² (*A becsomagolt vízpart*, 97-98.) Az *Előszó*ban, melynek írója nem éppen mellékesen ismerte, fordította Klee írásait¹⁹³, a személyazonosság lírai keresései („én-te-mi-ti-ők”; „örökmedvéim”, „én és te”), az irány feletti kétely („A végén hol!”), a vizuálisan ábrázolt tárgy („fenyő”, „botanikus kert”) időn kívüli megfelelőjének feltételezése szerteágazó lírai beszédmódra enged következtetni, ám különös módon az előbbi három tulajdonság egyazon „megidézés” jegyében történik.

A barátság kötelékében (a „szelíd barátaim” esetében) nem elhanyagolható az a hasonló alkotói lelkesültség, melyet az apa kapcsán Felix Klee életrajzi könyve is tárgyal, és amely az életmű több pontján szolgál példákkal Klee állatmotívumokhoz való vonzalmáról. Szperóhoz

191 Uo: 66.

192 Uo: 97.

193 Tandori Dezső elméleti tárgyú fordításai itt: Paul Klee: *A természet tanulmányozásának útjai; Eligazodás a mű terében; A vándorló nézőpont; Statikus és dinamikus egyensúlymozgások; A formaalkotás elsődleges energiái; Az individuális és strukturális tagolás szerves összecsapása; A képkötő eszközök és téri rendjük.* In: *Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból.* Szerk: Mezei Ottó. Gondolat Könyvkiadó. Budapest, 1975.

és más madarakhoz hasonlóan Klee-nél többek közt a macskák jelennek meg hűségese társaként.¹⁹⁴ Továbbá *A régi költőknek és Paul Klee festőknek* című Tandori-költemény tanúsága szerint egy verébraj is: „E madarakban több fantáziát/ találnék, mint ilyenoly emberekben? [...] Találkozunk, barátaim a fűben.”¹⁹⁵ Tandori versének refrénje („találkozunk”), a verébrajok közötti idillikus idő „régies” verselése egyben utalhat arra, hogy a beszélő verses világképében Klee kezdetben (körülbelül 1903-ig) szerelmi tárgyú lírával kísérletezett kizárólagosan, vagy éppen bizonyos, Tandori által itt nem azonosított képeiben rejlő régiességre. (Nem kizárható, hogy a madarakkal Klee *Beim Anblick eines Baumes*¹⁹⁶ című versének madárkaira (*Vöglein*) utal, mely ugyan nem tárgyalható a Klee strukturális vonásokat előtérbe helyező képi-nyelvi gondolkodásának alkotásaival, ám a „régis költészet” játéka, a kert cáfolhatatlan idilli terének jelentősége miatt fontos). A Klee-t jellemző elementarizmus és absztrakció ellenére az e fajta klasszikusság gondolata már megfogalmazódott az *Előszó*ban, ellensúlyként a Klee-alak megrajzolásának kísérletében, variált tárgyként a költeményekben, melyeket kezdetben egy, Lily Klee-Stumpf által halála után megtalált „Geduchte” címmel ellátott füzetbe írt, és melyekből más szövegek mellett a *Gedichte* című kötetet állították össze. A *Bimbo* nevű macska, mely a berni otthonban készült Klee-fotók visszatérő szereplője is,¹⁹⁷ itt a kései *Harpia, harpiana* (1938) című töredékben jelenik meg, mely egyszerre kép, kotta magyarázattal. A többféle reprezentációt, illetve a szöveget kizárólag megnevezés céljára használó töredék akár konceptuálisnak is mondható, az egyetlen sorba komponált darab alatt áll. Mit is olvashatunk le a kottáról? „[...] für Tenor und Sopranbimbo (unisono) in Ges/ Andantino”¹⁹⁸ (*Gedichte*, 124.). A dal tehát egy tenorra és kifejezetten Bimbo szopránhangjára készült, mely értékelhető bizonyítéka a szóban forgó macska tematizálását illetően, ám annál nagyobb derűtségre ad okot a zenei darab lehetséges megvalósításával kapcsolatban. A *Warum machst du das, Bimbo* (1933) nem éppen beszédes töredéke az állattematikának (*Gedichte*, 118.), ám a macskatárgyban kifejtettebb a *[V]on der Katze ein Stück* (1920 körül) című vers, amely elkönnyvelhető egy morgensterni szöveggyakorlatként.¹⁹⁹ Különös, hogy éppen a kétségek közötti ember nem tudása visz törést a képbe, általa képződik meg a völgy, a tudás hiányának tudata hozza létre antropológiai

194 Az állatbarátságról: Ács Pál, im.

195 *A becsomagolt vízpart*, 7.

196 *Gedichte*, 53.

197 Klee: „Ich glaube, er ist ein Dichter-Büssi” = Grohmann, im. 76.

198 Uo: 124.

sajátosságában. A kép ezáltal egy egyszerű kozmológiai felosztást eredményez, melyen az állatok a tagadás tagadásának, az emberek az állítás tagadásának, míg az istenek az állítás állításának grammatikai megfelelőiként szerepelnek azon a képen, melyet a vers egy intermediális utalás szintjén létrehoz. A rezervált és leválasztott tudatformák ekképpen a tér által meghatározott keretek között léteznek.

Kép-barátok, kép-egzisztenciák

Mint látszik, nem pusztán a megszólalás naivitásában, hanem az intermediális elvonatkoztatás gesztusaiban is fellelhetünk rokonságot Klee és Tandori találkozásakor. A továbbiakban az a nehézség adódhat, hogy nyelv és kép kapcsolatára külön meghatározást, beszédes metaforát alkossunk, mely valamilyen módon hivatott volna jelölni a rokonságot, egyben kifejezné annak fokát, ismétlésével pedig megkönnyítheti a további elemzés menetét. Azonban naivítás volna azt feltételezni, hogy ilyen létezik, hiszen megalkotva sem tenne mást, mint a két reprezentációs szint között visszahelyezné a kifejezés eszközzrendszerét a nyelv-kép-transzfer sorrendjéből a nyelvbe. Másrészt pedig éppen hogy megtörne valamit annak a kísérletnek a „naivitásából”, amely ezidáig megközelítőleg elemzésre érdemesnek bizonyulhatott.

Emellett a kapcsolat abban az átlépésben, melyet nyelv és kép között végez a költészet, esetenként változó irányú, dinamikáját, megjelenési formáit tekintve egy folyamat kísérleteiben írható le. Magát Klee-t is foglalkoztatta a kettősség, eleinte mint az intuíció megnyilvánulása, az alkotói folyamat próbatételeinek elsődleges tárgyaként a festészetben, később pedig újragondolandó ábrázolási kérdésként, a vizualitás egy új leírórendszereként. A kezdeti szakaszban éppen a kép az, amelyben magyarázatot látott a tudati folyamatok mibenlétére. K. Porter Aichele a tájkép (*landscape* – Klee-nél: *Landschaft*) műfajának preferenciájával magyarázza²⁰⁰ a korai korszak intermediális problémáit. Meglátása szerint a táj idővel absztrahálódott, megjelentek rajta a vizualitás elsődleges kódjai mellett a nyelvi jelölés nyomai. Ezt az érdeklődést lehet – ahogyan Aichele is fontolóra veszi ennek lehetőségét – életrajzi okokra visszavezetni: a I. világháborús táj változása újfajta, zsúfolt dinamikát hozott az addig békés egyensúlyokban, kompozíciókban gondolkodó Klee számára is. Ám ennek az életszakasznak a rezdüléseit maradéktalanul regisztrálni, majd ennek következményeit kinyerni a képi anyag ekkorra datált részéből elsősorban azért problematikus, mert igazolhatatlan. Másrésztől érdekesebb itt, ha már a kapcsolatok közelítő értékű pontjait vettük sorra, az elementáris jellemzők részére koncentrálni. Ahogyan Tandori verse idegenkedik a névsorolástól, úgy itt a címek látszanak elhagyhatónak a Klee-életmű megidézhető részéből, hiszen jelentőségüket mindig a következő fordulópont adja. A szóban

200 K. Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*. (3.) *The Poetic-Personal Idea of Landscape*. Camden House. New York, 2006. 93-121.

forgó váltás kétféleképpen is leírható: egyrészt a nyelvi elemek megjelenésétől értett időszak (1914) kísérleteitől a '20-as évek írásképeiig (*Schriftbilder*) terjedő paradigmaváltásban, aztán éppen abban a kényszerben, amely a Bauhausban töltött évek elméleti munkáját illeti.

A *Schriftbilder* ciklus egyesíti azt, ami a nyelv és kép viszonylatában a hangulat-kép folyamat az önéletírásban. A versek betűnkénti, színskálákra történő felhelyezésének gesztusa itt már vélhetően nem a nyelvi elem képen betöltött elidegenítő szerepére utal. Inkább egy koherencia jegyében tekint az ABC elemeire, melyek hangértékükben, sorrendi kapcsolódásukban, értelmükben a színharmóniák párhuzamos magyarázórendszerét adhatják. Tandori hasonló ívű pályákat látszik leírni *A becsomagolt vízpart* című kötet darabjaiban. Megjelenik nála a teoretikus Klee-re történő utalás összefoglaló érvényű szövegjátéka az *Előszóban*, és az az integratív eljárás, mellyel a Klee-hez fűzhető nyelv-kép-transzfer áthidaló jellegére utal, egyidejűleg létrehozva ezzel a változó szemantikájú „Klee” jelölőt. Hogy ki is (mi is) ez a „Klee”, általában koncepciók sorának levezetéseiből adódik, esetenként, ám mindenképp nagyobb („-szoros”, -„szeres”) mennyiségben. Hívhatnánk ezeket Klee-koncepcióknak is, Klee képre történő helyezését pedig a megörökölt ábrázolási módok konceptualista formájának. A *Kis múzeum – In memoriam Paul Klee* verskép-ciklus tulajdonképpen ezt az utóbbi, gyakorlati absztrakciót példázza, kiegészítve az alkotó lírai recepciójának összegző „előszavát”.

Azonban föltételezhet a Klee-Tandori-analógiáknak az az olvasata is, amely a magánbeszéd, a Klee zsebfüzetébe vázlatolt (skiccelt) líra naív beszélőjét helyezi egy, a *Két hegy van* című vers gyerekrajzára emlékeztető terébe. A nyelv lényegét tekintve saját tartománya, pagony-szerű birtoka Tandorinál abból a folyton visszatérő irodalmi viszonyrendszerből is levezethető volna, melyet jobb híján az alkotókhöz történő privát–egzisztenciális kötődésnek nevezhetünk, mely mind az értelmezői viszonyt tartalmazó lírában, mindpedig az esszéikben megjelenik. Mit jelent ez? Egy-egy életműhöz vagy korszakhoz, képhez vagy szöveghez való kötődés rétegzett jellegéről beszélnek többek közt *A zsalu sarokvasa*,²⁰¹ *Az erősebb lét közelében*²⁰² című esszégyűjtemények, melyek bár elsősorban a nyugat-európai és a magyar klasszikus modernség (*Nyugat*) kánonjából válogató, az irodalomtörténeti utalásrendszeren mégis kívül íródó, sajátos olvasónaplók tulajdonságával is bírnak. Említhetjük még – hogy ne távolodjunk el nagyon Klee jelentőségétől – *A becsomagolt vízpart* című verses kötet

201 Tandori Dezső: *A zsalu sarokvasa*. Magvető Kiadó. Budapest, 1979.

202 Tandori Dezső: *Az erősebb lét közelében*. Gondolat Könyvkiadó. Budapest, 1981.

darabjait, melyek a Monet, Renoir, Braque, Kondor és mások képélményeihez köthető magán-tapasztalatok lenyomatai, vagy a *Paul Klee-háztartásbeli* című költemény más sorait is: „utólag Paul is megkapta a svájci állampolgárságot [...] Salátáért, krumpliért járok, igyekszem elviselhetővé tenni a 66 év alatt agyon unt utakat”.²⁰³ S bár az életműben távolinak hat a kései Tandori párhuzama, ezen a ponton mégis rokonsági szálak vezetnek a '80-as évek középlírájához. Ugyanis az „agyon unt utakat” megtevő költő korábban is megrajzolta maga köré a klee-i egzisztencia terét. *A feltételes megálló* (1983) című kötet az *Előszó*ban szereplő festményhez köthető lezárhatatlanságra a következőképpen reagál: „Klee, 40 év múlva// Villa R. avagy/ az én házam az én váram/ (Tandori Dezső, 1980)”²⁰⁴ A feltételes megálló című kötet több intermedialis verse is utal Klee-re valamint a Villa R. című képre vonatkozatható. Ilyen a *Romantikus kert*²⁰⁵, melyben a *Négy téli évszak Paul Klee-nek* című vers logikájával a betűcserék klee-i költészetre jellemző vonását, valamint az itt olvasható „nyári-irány” oda-visszaolvashatóságával a klee-i képelméletek vektorait, oppozícióit idézi meg. A jogi védjegy jelzése nemcsak az *Előszó*ban megjelenő *Villa R.* című festményre,²⁰⁶ hanem a Pissarróról szóló költemény kapcsán végbemenő teresedési, térkiterjesztési folyamat utalása is. A védjegy ugyanis megnyit egy egzisztenciális dimenziót, melyet Paul Klee, valamint a szöveg Tandori Dezsőjének élethelyzet-összeolvadása adja, ami az egzisztenciális hasonlóság mintáiban mutatkozik meg. A „Klee 40 év múlva” Tandori Villa R-be való beköltözésével kiasztikusan is olvasható lehet, azaz: „[Tandori] 40 év múlva”. S bár a Villa R. az 1920-as évek termése, tehát nem tekinthető kései munkának, Tandori az életrajzi Klee esetében legtöbbször a Svájcba visszaköltöző Klee-ről beszél, aki haláláig (saját hazájában meg nem értett alkotóként) belső emigrációban él. S bár a háztartásbeliség és az *Előszót* újragondoló költemény között természetesen nem beszélhetünk negyven évnyi különbségről, mégis jóslat, projekció értékkel bír a sor. Ez egyrészt értehető úgy, hogy Tandori költője hasonlóan bezárult tere(ke)t képzelt el jövőbeli önmagának, másrészt pedig Klee későbbi jelenlétét előlegezi meg a kései Tandori-lírában. Az *Előszó* már korábbiakban valószínűsített tétjét látszik megerősíteni a Villa R. és a háztartásbeli költők terének összeköthetősége által, nevesül Tandori bevezető, megelőlegező retorikáját. Míg Kassák esetében a tiszteletadás beszédmódjára jellemző

203 Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli*. http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html - Elérés ideje: 2012-11-22

204 Tandori Dezső: *A feltételes megálló*. Magvető, Budapest, 1983. 224.

205 Uo. 228.

206 A feltételes megálló című kötet több intermedialis verse is utal Klee-re valamint a Villa R. című képre. Ilyen a *Romantikus kert* (228.), melyben a *Négy téli évszak Paul Klee-nek* című vers logikájával a nyári-irány

visszatekintő időszelemlélet kelti életre egy időre a „selyemfonálból szőtt emberkével” Klee alakját, úgy Tandori esetében nem csak egy múltbéli figuráról, hanem az állatbarátság naív tereiben egy Klee éthoszára jellemzően jelenidejű és egy, a Tandori-költészet jövőjében még sokféle formát öltő „Klee”-ről beszélhetünk. Az utóbbi lehetőség megvalósulása a *Paul Klee háztartásbeli*.

A Klee és budapesti beszélőnk tematikus szomszédsága egyszerre elidegenítő és (bár csak sajátosan a Tandori-líra értelmében, de mindenképp) magyarázat értékű. Továbbá, hogy tendencia jobban kifejthető legyen, Klee nincs egyedül a sorok között. Megidéződnek ugyanis az irodalmi-művészeti múlt más figurái egy lehetséges „Budapest” terében a beszélő életkörülményeinek vonatkozásában. Szentkuthy, Csehov, Szép Ernő vagy Füst Milán és Klee sorsképe egybeolvásódik a hétköznapi gondok, a „fordítói munkanéküliség” elégiájával. A névsor (mely ezúttal nem a szatirikus értelemben „büszke időkből” származik) máshonnan közelítve az „unos-untalan utak” térbeli mozgása éppen arra a személyi többes számra és kirándulás-motívumra olvasható rá, amit a *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című szövegben már színre állított. A „szelíd barátaim”-ként nevezett társaságba tartozó Klee, immáron egy más élethelyzetre, más lírai beszélő hangjára transzponált személy egyik nyelvi leleménye. Az irodalmi értelemben vett kollégák-barátok jelenléte azok állandó megidézhetőségének lehetőségét vetik fel, az irodalmi univerzumból válogatott névsor szerepeltetése pedig egyszerre példaértékűnek és esetlegesnek mondható, éppen olyan ingadozás jegyében, mint amilyen a *Vázlatkönyv* szereplőinek azonosításakor felismerhető volt. Érdekes továbbá, a szöveg „háztartásbelije” milyen azonosítási lehetőségekkel kecsegtet. A realista létállapot (háztartásbeliség) bizonyos feszültséget is kelthet Klee és az őt követő névsor tükrében, mivel elvégzi az implikált, ám a saját egzisztenciával kapcsolatot létesítő kontextusok lefokozását. A kollegialitás itt feloldja a nagy neveket és a korábban naivan megszólított „szelíd barátokat” a hétköznapiság járulékos jelenségei között, a háztartásbeliség általános egzisztenciájában. A „salátáért, krumpliért járok” helyzetlírai fordulata és a korábbi felsorolás-szatíra „itt-ott” vacsorameghívásai, Klee-t, bár hivatkozhatóként tételezi, mégis elmeríti „a fordítói munkanéküliség” saját egzisztenciájában. Ez utóbbi fogalmat (az „egzisztenciát”) életrajzi értelemben olvashatóvá teszi, hogy a Tandori által fordított Klee-életrajz tanúsága szerint Klee éppen a konyhában dolgozott, ahol majd délben minden munkaeszközt félretett az asztról, hogy családjának, Felixnek és Lily-nek ebédet készítsen.²⁰⁷ Fordítható ez ugyanakkor egy konkrét életrajzi esemény jelentőségének esetére is, melyet Tandori úgy idéz meg, hogy

207 Felix Klee, *im.* 27-86.

„utólag Paul is megkapta a svájci állampolgárságot”. Az azonosítás (berniség, budapestiség) utólagosságban ott munkál az az élet kínálta ellentmondás, hogy bár Paul Klee Németországból történő visszaköltözését követően (1933-1940) haláláig Bernben élt, nem volt svájci állampolgár.

A reális tér cáfolata, mely a Paul Klee háztartásbeliben a hivatkozások által is feltételeződik, létrehozza egyben a térnek azt a vágyott-megélt formáját, amely a magán-kánonok, saját képértelmezések alternatíváiként értendők. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy saját irodalmi, művészeti „hatástörténet” megírása itt alanyi tétikkel bír, a megírt-megrajzolt „Klee”-k esetében pedig az ezekhez köthető terekbe vezeti a nézőt, olvasót. Tandorinál a régi könyvek felcsapása (gondoljunk a már ismert, kánonban lévő nyugatosok újraolvasására (Karinthy), ugyanott az „újra” felfedezett Szép Ernőre vagy a Kafka-fordítás tapasztalatára való visszaemlékezésre *A zsalu sarokvasában*), valamint azt az eseményt, melynek során a beszélőnek egy modern művészeti katalógus a kezébe akad, mind alanyi átfedtségnek, egyszersmind az irodalommal, művészettel történő szembesülést narratív formába helyeződését gondolhatjuk el. Az irodalmi tapasztalat eszerint történet, de mindenképpen folyamat, melyet a beszélő a felejtés előzményével és az újbóli rátalálás fordulatával mond el. A *konceptualizmus* hatásának, élményének mibenléte is eszerint fogalmazódik meg: „Duchamp után? Inkább: Duchamp in progress!”²⁰⁸ Másrészt a privát hatástörténetek, úgy látszik, nem is annyira a folyamat, mint inkább a beszédhelyzet jelentőségét hangsúlyoznak, felhívják a figyelmet az olvasás/nézés utólagosságára, melyben elengedhetetlen az ismétlés vagy az ismeret birtoklásának ideiglenessége. Ide kapcsolható az előszó beszédhelyzetének másik értelmezése: ami olvasható/látható, legyen szó a Klee-világról vagy magáról a Tandori-versről, még csak most következik. A *Kis múzeum – In memoriam Paul Klee*²⁰⁹ fiktív kiállítási tér, melyben a személynek történő dedikálás szűkíti, amit az itt található intermediális kaland kínál. Egyszersmind kettejüké, Klee-é és Tandorié a jelentések tere, egyszerre emlékhely és a jelenben játszódó akció installációja. A számosság előszóban lefektetett alapelve a *Négy téli évszak Paul Klee-nek* című rajzon a virág szirmaira írt hangátvetések játéka: „tél, élt, lét, tlé”. A variációk között érdekes akusztikai játéknak minősül az utolsó, amennyiben a magyarban német nyelvből eredő „klee” (ejtsd: klé [*lóhere*]) szavát egy, a kiállítás környezetébe helyezett, alkalmilag torzított formájaként értjük. Ám fontosabbnak látszanak itt azok a kísérleti töredékek, melyek Klee *Gedichte* kötetében találhatóak. A *Herr Abel und Verwandte*

208 Tandori Dezső: *Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I.*

209 *A becsomagolt vízpart*, 34-44.

(*Ábel úr és rokonai*, 1933)²¹⁰ voltaképpen az alfabetikus rend naív névalkotó játékát választja: Hasonló ehhez az *Elastische Variation (Elastikus variációk, 1933)*²¹¹ című (nehezen fordítható) szókombinációk strukturális összhangja: „Kurze Kette/ Kutte Kerze/ Kerze Kutte/ Kertte Kutze/ Kutze Kerte”. A *Homérosz is alszik néha* (ahogyan az utolsó, verslábakkal barázdált *Versreszelő (bús)* című konyhai eszköz képe is) a pentameter időmértékének torzított sorát adva egyrészt az antik verselés formanyelvi paródiája az alvás képelt ritmusképében, másrészt Klee-nek a *ritmikus (rythmisch)* fogalmára, a *mozgás (Bewegung)* eseményére tett javaslatainak travesztiája is. A ritmus (hasonlóképpen a *Vázlatkönyv* többirányú jelentésképzéséhez) felfejthető úgy is, mint amit a Tandori-rajz saját eszközeivel elmondani képes Klee-ről, illetve ami lényegében (sic!) megjeleníthető a képelméletekből. Tandori *Kis múzeumában* járva, az egyik „Klee”-megfeleltetéstől a másikig, a mozgás egyszerre számít ennek a „megszabott időnek”, amely a rajz létrehozásának, a „kis múzeum” felépítésének folyamata volt, és ami az olvasás-nézés pillanatában épül fel. A képpel szemben támasztott nyelvi előfeltételek azok, melyekben összeér a két alkotói nézőpont, melyek lehetővé teszik, hogy egy képen szerepeljenek. Így lesznek *ketten a képen*. A kép pedig ezáltal lesz közös. Ami a „nyelvet” illeti, a hasonló elven elinduló intermediális transzferek pályáját írhatnánk le a közös (Klee által kiépített, Tandori által megidézett) módszer jegyében.

Az intermediális nyelv egyrésztől példázatos, egyszerű nyelvi tárgyak nyelvi fejleményeit jelenti, olyanokat, mint a *Klee-Milne-vázlatkönyvbe* című költemény „erre-valamerre” mozgása, illetve az „unos-untalan” utak által felrajzolt teret a Paul Klee háztartásbeliben. Mindkét esetben elmondható, hogy a példázatoság (vagy inkább *példaértékűség* hogy azonos alakú prózai műfaj jelölését ne érintsük) annak folyományaként jön létre, ami a *Pedagógiai vázlatkönyv* tér-idő-összemosódásában vagy ezek azonosításában keresendő. A bármiféle lírai megszólalás hangja Klee (és „Klee”) esetében valaminek egy nyelvi megfelelője. Ahogyan a tájképfestészet a korai Klee-nél magyarázat értékű volt a *belsővel (Innere)* kapcsolatosan, úgy a későbbiekben fordult a nyelvi előfeltételek irányába abban az élettrajzilag ismert, szükség hozta helyzetben, melybe egy Bauhausban oktató egyetemi tanárként került. A példaértékűség a *Két hegy van* kozmoszának és a Tandori-vázlatkönyv pagonyának esetében voltaképpen a későbbi Klee-líra (Klee-elmélet) összefüggései egy fabuláris szintjének látszik. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy mindez végtelenszeres, ez az „erre-valamerre”-pálya nyelv és kép között, majd vissza. Az intermedialitás kérdésében másrésztől úgy tűnik, hogy az

210 *Gedichte*, 120.

211 Uo: 118.

absztrakcióból kell visszavezetni a beszélőt a megértés felé. A ritmikusság (hogyan jellegzetesen absztrakt kategóriát vegyünk Klee-től) K. Porter Aichele szerint gyakran azon verbális és vizuális költészetnek jellegzetessége, melyet Klee életének utolsó évtizedében hozott létre, és melyek a '30-as években folytatódtak korábbi költészeti, töredékes tapasztalatként egy zsebfüzetbe lejegyzett alkotások formájában.²¹² Az *AIOEK*, az *Alphabet I.* (1938) című alkotások vagy az *AKUAKEN* (1933) című költemény²¹³ ezt látszik példázni, a képzőművészet és az irodalom médiumán keresztül. A fonikus jelölésig csupaszított közlés megjelenik a *Kis múzeumban* is, *A jelek szerint (Haszonelemmel)* címmel.²¹⁴ A kizárólag mellékjeleket választó „beszélő” voltaképpen a Klee-nél megfigyelhető, valószínűleg nála is Schwitterstől, Balltól örökölt dadaista szellem sajátos továbbépítését cselekszi. Ám a Klee-nél rendszerezett hangok (és itt visszautalok a *Schriftbilder*-korszak szisztematikus hang(betű)-szín megfeleltetési szándékaira) korántsem a véletlenszerű megoldás elvének bizonyítékai, ezért Ball (és következhetne itt egy hosszabb névsor is) hatása ebben az írásban kevésbé figyelemre méltó. Ez a kizárás már csak azért is látszik indokoltnak, mert a dadának kizárólagos reprezentációs eszközrendszerei nemigen voltak, míg Klee korszakokat szentelt a formanyelv egyazon hordozón történő fejlesztésére. Másrészt a közös képek Klee-ről és Tandoriról inkább arra engednek következtetni, hogy az utóbbi alkotó némileg igazodni látszik ahhoz, amit a megidézendő közeg megkíván.

Bár a szóban forgó darabot nem dedikálta Klee-nek, *A jól villanyozott írógép*²¹⁵ hasonló kísérletek dimenzióját nyitja meg. A darab Johann Sebastian Bach *A jólhangolt zongora (Das Wohltemperierte Klavier, 1722-1744)* című ciklusának átültetése az írói munka tárgyi eszköztárába, zongorából írógépet készítve. A „jólhangoltságot” nézve itt éppen a fordított logikának lehetünk tanúi: Tandori a nyelv egységeit (mely a zene szintjén jelen esetben a hangoknak feleltethetőek meg) éppen a konvencionális helyükről, a nyelv szabályaiból mozdítja el egy sajátos megszólalás kísérletében. A hangolás, hangoltság arra a kulturátörténeti invencióra vezethető vissza, mely éppen Bach korában fejtette ki hatását. A hangolás egyetemessége, amely az összhangzattan nélkülözhetetlen mércéje, így a zeneszerzés előfeltétele, nem volt minden időben lefektetve, sőt egyszerre több hangolás

212 K. Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture).* (3.) *The Poetic-Personal Idea of Landscape.* Camden House. New York, 2006. 155.

213 *Gedichte*, 122.

214 *A becsomagolt vízpart*, 37.

215 Uo: 107.

(kiegyenlített, azaz középlágéra értelmezett zenei felfogás és az Andreas Werckmeister nevéhez fűződő jóltemperált hangolás) érvényesült egyidőben. Bach műve a jóltemperált hangolás zeneszerzési alternatíváit, azaz egy-egy zenei mondat különböző hangnemekben (más-más előjegyzésben) történő megszólaltathatóságát mutatta be. A Tandori által megfordított folyamat mégsem a zene, hanem éppen a nyelv és a kötet kerettémája, a képzőművészeti tárlat szintjén értendő. A gépiró a nyelv rendszerének szétszedésével, szétgépelésével éppen annak a lehetőségét mutatja be, hogy az elhangolásnak, azaz a nyelv alapegységének a *hangnak* egyszerre több fiktív (vagy éppen semmilyen) nyelvszemlélet jegyében használva milyen költészetbeli alternatívái vannak/lehetnek. Ez a folyton moduláló (vagy tonikát, viszonyítási alapot, ebben a kontextusban a szó/mondat elejét vagy bármilyen tömorfémát is nélkülöző), imaginárius nyelvfelfogás neo-avantgárd gesztus ebben a múzeumi verseskötetben: egy objekt-központú cselekvésforma szövegszerű lenyomata, mely már nem az írás tárgyát és annak belső összefüggéseit (magát a tartalmat, műfajt, stilisztikát, textuális összefüggéseket), hanem magát az írást mint tettet, folyamatot tartja elsődlegesnek. A szöveg akár egy néhány évvel későbbi kötetben, a *Koppar Köldüs*ben is megtalálható lehetett volna. Az 1991-ben kötetbe foglalt költemények háttérben egy utazás története áll, melyet a költő feleségével tett a címben elrejtett városokban (*Koppenhága, Párizs, Köln, Düsseldorf*). Az alcím a következő: „Versek, 1970-es es nyolcvanas évek, es konkrétan 1990 majus – Köln, Budapest – (Köln: Hotel Flandrischer Hof, Budapest: kvartely Lanchid utca 23) – Irogep: Präsident electric 2012 – 8 jav. (A gep aacheni) 8 jav. (Eleg ritkasag!)”²¹⁶ A kötet keletkezéstörténete egy német klaviatúrájú írógép (Präsident electric) billentyűzetére vezethető vissza, melyen a magyar nyelv szabályaitól eltérve, a hangjelölés feltételeit újragondolva lehetett csak szöveget létrehozni. Ám a kötet keretötlete túlmutatni látszik a korlátozott technikai előfeltételen, az aacheni írógépen való hangonkénti, szavankénti tájékozódáson. A kötet olvashatósági feltételeit és poétikai útkeresését vizsgáló Tóth Ákost idézve „[e]z a magyarázat a referencialitás szintjére utalja az egyébként nyelvfilozófiai-esztétikai indíttatás poétikai-stilisztikai megoldásokat, minden értelmezési irány helyébe egy konkrét normának (a német írógép billentyűzetének) való megfelelést állítva.”²¹⁷ Az új nyelvi formára való rátalálás kalandja, majd annak szövegbe helyezése azonban két különböző

216 A kötetből való idézetek: Tandori Dezső: *Koppar Köldüs*. Online forrás. PIM Digitális Akadémia/ Tandori Dezső digitalizált művei. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=972&secId=93890&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Tandori+Dezs%C5%91&limit=1000&pageSet=1>
Elérés ideje: 2016.02.28. 23:12

217 Tóth Ákos: *Aachenben az ember raaer – Tandori Dezső Koppar Köldüs című kötetéről*. In: Tiszatáj. 2001/6. 79.

feltételnek bizonyul – ennek külön időbeli dimenziót teremt a recenzens által címként beemelt idézet: „Aachenben az ember raaer.” Az a ráérés, a megszólalás időbeli, azaz feltételeit írja át, melyben az elírás ideje egy, az eddigiektől különböző temporális mederben folyhat. A szituációban (a gépelés jelenidejében) a jelölőre való végleges rátalálás ezáltal elhalasztódik, aminek következtében a gépíró újabb jelölési alternatívákat előlegez meg egyazon szóra. Éppen ezért a tanulmányban is fémjelzett, megkülönböztető jegyként elsőre is felismerhető „eltorzult magyar nyelv” nem feltételez egy olyan olvasói biztonságtudatot, melynek reményében a *Koppar Köldüs* nyelve elsajátítható lehet, mivel – idézve megint az átfogó munkát – „a szöveget létrehozó eltorzított nyelv nem egységes kódolási rendszeren alapszik, mechanikus dekódolásnak ellenálló, hiszen az azonos nyelvtani helyzetben, környezetben szereplő szavak különböző alakot kaphatnak. Tehát az olvasás egyetlen alapja a romlott nyelv eredetijét ismerő olvasó (legtöbbször több irányba) kiegészítő gesztusa.”²¹⁸ Egyazon jelölés nem csupán a klaviatúrával kötött kompromisszumok szerint, hanem szerteágazó, sokszor eredetijében sem azonosítható nyelvi elemekkel dúszított költészeti alternatívák szerint jön létre. A tanulmány címében szereplő idézet még egy fontos elidegenítő mozzanatot rejt: míg a „raaer” igealak a kötet időbeli dimenziójára, vagyis az olvasás/gépelés során az időben való tetszőleges eligazodás lehetőségére utal, addig a kötetben is számtalanszor (kivételesen egyetlen alakban) ismétlődő „Aachen” és a kötet cím mozaikszava a nyelvi kísérletek teresedéssel, tereket átívelő pontenciáljának kifejezésére hivatott. A két határozó (hely és idő) egyeztetésének vissza-visszatérő fordulatai nem csak a naplóírás műfaji vonatkozhatóságát adja, hanem a kereséseket dimenzionálja, kiindulási és végpontként megadva az elgépelt események láncolatát. „EGY NAPEL TELT, VAN 1990. V. 19., VOLT FOLEG MUÜLHEIM” (Lehetséges olvasat: *Egy nap telt el, 1990. V. 19-e van, főleg Mülheimben voltam.*) Az IRTAM 3. STADTVART VERSben: „[...] it köoln Decksteiner Weiher, elmajdmon eld en eldmon. Aldozocsut, akr. Irtam: DELMULTIDO! DEEL IDO ELMULT TIZENVLHNY NAP”. (Lehetséges olvasat: *itt Kölnben, a Decksteiner Weihernél elmondom majd, akkor Áldozócsütörtökön. Írtam: délmúltidő, délidő elmúlt, tizenvalahány nap.*) A Tandorinál egyébként is fontos terek (*Buda, Tabán, szoba, sétaútvonalak, sakkasztal, gombfocipálya* stb.) alternatívája az itt bejárt „Aachen” és megfelelői, úgy is fogalmazhatnánk, hogy ellenjavallata, a felfedezhetőségben rejlő idegensége által. A „Koppar Köldüs” talán épp a

218 Uo.

Pagony meghitt közegével, a naív módon véges számú nyelvi elemekből felépített költői térrel áll leginkább szemben. Ám a tér idegenségének kizárólag nyelvfilozófiai vonatkozása lehet itt a valaha felfedezett nyelvjáték-közeg(ek)ből való kilépés által – ezzel a nyelvi korlát-, határátlépés tudatosságára és lehetőségeire (valamint a *Sprachspiele* költészet kísérleteivel felvethető, megfogalmazható problémáira utalhat Ludwig Wittgenstein (Witti) szerepeltetése más kötetekben).

Ebben a nyelvi útkeresési közegben és időben is megtalálható Klee alakja, mégpedig a *PANTALEON SZEVERIN ISTEN EM MAR UTOLSONAJP HOLNAP MARUTAJZ* című költeményben.

„Ut holnap ut olsover s ma. [...]ot voltm louandon dereg volt ido oly regben mar nem is ido nem is/ szamt megis emleksz en van festetek hazt letra nekitamaszt sutampton/ nevetünk mentem letra alat el fen len nevetnk.hyonüro *klees* fuzett/ vetem + jo kedvs ismerousnk szep madaras lap ajandek küuld s fogorvsm ki szeret cicak [...]deszep fuzet/ *klees* szürkes kocks irtam bele ezk: 1990 v 25. de.e. 11 50 Istenem/ tele volt a szt szeverin gyertyatartoja tarto polca vas saztala/ mindenüt gyertyakgyertyakgyertyak”²¹⁹ (kiemelés tőlem)

Az utolsó nap, a párizsi Saint Severin székesegyházának belső látványa mellett Klee egy „szép füzet”, szuvenír (vagy tandorisan: „könyvamulett”) formájában jelenik meg, valamint a fogorvos személyének asszociációja, a macskabarátság („fogorvsm ki szeret cicak”) kínálta rokonság által. Érdekes (ám a kötet egészére nézve kérdéses, mekkora tétellel bíró) mozzanatnak tekinthető, hogy Klee német nevének esetében nem történik roncsolás (neve csupán az idézett részben szerepel). Ebből több következtetés is levonható: egyrésztől *Klee* az *aacheni* írógép dimenziójába nyelvileg illik nevét záró két magánhangzó által. Másrésztől az írógép által reprezentálható tér-idő otthonos szereplőjének tűnik a „ráérős” Klee a kötet imaginárius személyösszefüggéseibe való „begépelésével”. Mivel az utazás nem érintette Svájcot, (Tandori szemszögéből látva) Klee otthonát, általában a felfedezni vágyott tartalmak és jelek okán idéztetik neve. Másrésztől az újra megismerés szándékával, erről tanúskodik más festők hivatkozása is az

219 *Koppar Köldüs*, Uo. Online forrás: <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=972&secId=93890&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Tandori+Dezs%C5%91&limit=1000&pageSet=1>
Elérés ideje: 2016.03.02. 14:37

aacheni (a történetben esseni) fikcionális térben: „muzeumaban altalaban teljes nagyok mind yves klein schumacher/ az amerikaiak hoehme beuys matisz pissarro picasso/ cezane monet sok sok monet essen muzej egyik legjobb”²²⁰ A festészet kevés idézése mellett azonban a kötet vizuális vagy éppen leíró (leírásra képtelen) mozzanatai látszanak meghatározónak a térbeliség kialakítási kísérleteiben. Bár Klee vonatkozása semmi esetre sem terjeszthető ki az aacheni ciklusra, példaértékűségének gondolatát nem szabad elvetni. A gépiró ugyanis a Klee-re is jellemző rövid nyelvi egységekben beszél²²¹, roncsolt nyelvének másik lehetséges értelmezési lehetősége a nyelvvel való rendelkezés hiánya vagy részlegessége. A nyelvi expedíció valamiféle tanulási folyamatként, naív, minden bejáratosságtól mentes tudat kirándulásként is olvasható a kezdetleges (vagy utólag a nyelv ismeretének kezdeteire helyezkedő) *Koppar Köldüs*ben. Mindemellett a nyelvkeresés radikálisan avantgárd módozataiban, szemiotikai hagyományokat elmozdító, jelöletteremtő formáiban is egyezés látszik a vászon felületét nyelvi elemekkel újragondoló Klee-vel. A kései Klee-lírából lehetséges egyezési pontokat, de legalább markánsan kirajzolódó párhuzamokat találni a megszólalás e fajtáira: „AKUAKEN/ a Kuh Ketten// ABUAMANZIAGL/ a Bubenanzügl// ANFON/ an Faden// ABAGLMEIDE/ a Packel Maitee (1933)”²²² Vagy egy másik, hasonlóan olvashatatlan, enigmatikus darab, mely annak jelzésekként is regisztrálható, hogy Klee már a Bauhaus-években is érdeklődést mutatott a megszólalás ezen fajtája iránt: „Was Scherimi ummi/ I bi so guet wini/ Der Kerli der i bi/ kani nolang werde”.²²³ A német nyelv kínálta szavak grammatikus sorrendjét és formáját felülírja az írás performatívumának jelentősége, valamint a nyelv által kínált hangzás (de)formáló ihlettöbblete. Nagy a valószínűsége annak, hogy Klee esetében a rejtjelezés inkább álcázásnak, egy-egy szójátékban talányjellegére való utalásnak, pszeudo-nyelvi aktusnak fogható fel az itt idézett néhány példa alapján is.

220 Uo.

221 A Klee-nél megfigyelhető stílusjegyek közül talán a rövid terjedelem következetes vállalása látszik egyértelműnek. A Bevezetőben már idézett bejegyzést még egyszer idézem a *Napló*ból: „[...] Steiner könyvét olvasgatom. Ha mindezt legalább rövidebben mondaná el! Tíz oldalon. Egyre rejtélyesebbnek tűnnek számomra azok az emberek, akik egész könyveket írnak. (1087)” In: 2000. Ford. Tillmann J.A.

222 *Gedichte*, 122.

223 Uo. 110.

Az irodalmi hangot több okból kereső lírai beszélőjének azonban más, a nyelv beszélhető (parole) formáival való egyeztetetőséget is számon kell tartani a roncsolt jellegre, kiforratlanságra figyelő olvasatok kialakításakor. Nem ritka, hogy Klee konkrét utalást tesz ezekre a kísérleti, már-már szavalati szituációkra: „Faule Redensarten:/ bei wollen und nicht können sagen/ daß die Götter es einem nicht gönnen [...] Faule Redensarten.”²²⁴ A „Lusta beszéd” mottójú költemény a kimondás egyidejűségével járó formai többletét használja a líra egyik irányaként, valamint minimális terjedelmi adottságait, alulszerkesztettségét, a kimondás (az írásbeliség jólformáltságához képest) elnagyolt formájának megőrzésével. S bár az aposztrofikus beszéd hagyományos irodalmiságának hangfekvését választja, Tandori *A régi költőknek és Paul Klee festőknek* című versében éppen ezt, a megszólalással egyidejű Klee-beszédet látszik imitálni *Hommage*-ának „találkozunk barátaim a fűben” refrénjével. Klee esetében a megszólalásnak már csak azért is van tétje a költészettel kapcsolatban, mivel – hasonlóan a festészethez – időbeli folyamatként gondolta el a nyelvet. Összművészeti elképzelése (fantáziája?, hipotézise?) azokban a képcímekben összpontosul leginkább, melyekben saját, túlírt ekphraziszokkal előlegezi meg és befolyásolja egyben a kép befogadásának módjait. Ez azzal magyarázható, hogy egy-egy jelenséget nem médiumonkénti illeszkedésében, hanem annak kifejtési, experimentális lehetőségeként kezelt. A korai lírában felbukkanó, *Sturm und Drang* stílusgyakorlatokban megnyilatkozó *én* (*ich*) kivételével ennek az alapvető névmásnak egészen kiterjesztett szemantikai tartománya lehet Klee naív poétikában.

„Az individualitás nem valami elemi, hanem organizmus. Különféle elemi dolgok közvetlenül együtt lakoznak benne. Ha meg akarnák osztani, a részek elhalnának. Az én énem például egy egész drámai együttes. Fellép itt egy profétikus ősapa. Egy brutális hős üvöltözik. Egy alkoholista bonviván egy tudós professzorral vitázik. Egy krónikusan szerelmes lírai lény ábrándozik. A papa vaskalaposan lép fel. Egy körültekintő nagybácsi közvetít. Itt locsog Fecsegő nagynéni. A szobalány kétértelműen nevetgél. És én ámuló szemmel, bal kezemben hegyezett tollal nézem. Egy viselős anya szeretne fellépni. «Csitt!» szólok neki, «te nem ide tartozol. Te osztható vagy.» És elhalványul.” (638)²²⁵

A megosztottság, más tárgyi lírai darabokban az elemi számolás cselekedetében, a naív megnevezésben, a mellékneveket kreáló, csúfolódó versekben figyelhető még meg, valamint

224 Uo. 52. (A bejegyzést Felix Klee a *Gedichte* című kötetbe is beemelte: *Gedichte*, 2010, 56.)

225 Paul Klee: *Naplók*, i.m.

az olyan (Klee nyomán) „drámai” darabokban, mint a *Drei Knaben*, ami akár egy brechti kórustöredék kísérleteként is olvasható volna. A saját ént (festőét, költét) több szegmensre is felosztó bejegyzést olvasva a nyelvi gyakorlat alkotással való azonosításának lehetősége is felmerül, amit az a stilisztikai jellegzetesség támaszhat alá, ami az én-részek más képcímek grammatikai, drámai jellegével egyezik. Megállapítható, hogy a Tandorinál megjelenő Klee-k nem kizárólag a Tandori-líra befogadó rendszerének variabilitást jelző gesztusai miatt látszanak sokfélének, hanem már az irodalmi recepció által befogadott lírai közeg is ilyen irányultságról tesz tanúbizonyságot.

A jólvillanyozott írógép Tandorija emellett más zenei analógia kapcsán is olvasható a zenét szerető Klee mellett. Maga Klee (aki a régizenéhez való kötődését már korán kamarazenei tevékenységgel bizonyította) elméleti munkái között a *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. kiadásának lapjai között egy kihajtható Bach-kottát közöl, amely a *G-dúr hegedűszonáta* első sorát tartalmazza, és melyhez ütemenkénti bontásban képi intonációs utasítások állnak. Tandori írógépének parodisztikusan leütött betűi és Paul Klee dinamikus tuskörbéi nem kizárhatóan véletlen találkozást eredményeztek éppen Bachnál, kinek hivatkozási foka a rögzítés, az összhangzattani rendszerezés zenetörténeti fordulatoként gyakori hivatkozási pontnak számít.

A leírtak után nehéz zárszavazni, hiszen a főként konkrét utalásokkal jelzett írásokban megjelenő nyelv-kép-transzferek, „Klee”-tapasztalatok olyan helyekre visznek, melyek olykor szószerint utalnak a reprezentációs lehetőségek számbavételének utalásrendszerére (*Előszó*). A „közös kép” voltaképpen az 52-ig számolni képtelen medvék naív távlataiban, Klee kozmoszában, állataiban és mindabban a kísérletben rajzolható fel, mellyel kapcsolatban ezek a tárgyak látszanak példaértékűnek. A formanyelvi kérdések közé tehát nem kizárólag a pont, a vonal vagy az egyensúly problémája tartozik, hanem az az eszközrendszer, amelyben a vonal (ahogyan az a *Két hegy* vonala és hozzájuk kapcsolható grammatikai adottságok esetében látható volt) esetenként elmondani. Az *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.* című esszé képkísérletei között egy gyerek alakja tűnik fel *Gyermek Idő (Klee-i még)* címmel. A főként a konceptualista, poszt-duchamp-i tapasztalat játékterében író-rajzó Tandori ekképpen viszonylag hajlékony témának feltételezi a naív nézőponttal azonosított Klee-témát, és ha már szó esett a képen szereplés egzisztenciális oldaláról, olvasandó itt a szóban forgó szöveg nyitómondata is: naív nézőponttal Klee-t azonosító:

„Bocsánat, anorex. Mint „anorexisztenciális”. De ezzel igazoltuk múltkori megkockáztatásunkat: képzőbe ne túl sok gondolatot, inkább csak gondolatképzőt. (Ott úgylis szabad a tér.) A gondolatképződés („abszolutista konceptum”) szabad tere azonos a matériaelfogyás, elhagyás tendenciájával, az étkezésre vonatkoztatva anorexiának nevezett ízével. Magam, mint fentebb az imént, anorexisztencializmusról is beszélek, sőt. Valamint ennek alapvető konstituálója a „csak sok kapcsolatot ne!” landartos tértisztázó tendenciája. (Senki ne legyen a köbben, a placcon.)”²²⁶

Bár a szöveg elsősorban a Duchamp-féle jelentésellenes koncepcióra vagy inkább a jelentésadás kötetlenségének folytonos fenntartásának lírai-esszéisztikus gyakorlata, amennyiben a Klee-gyerek a geometrikus formák mellett feltűnő emberalakok (egzisztenciák) szomszédságába került, bizonyos feltételekkel igaznak látszanak rá is az idézetben leírtak. A duchamp-i (és az ironizáló *land artos*) szellemben követelt csökkentés, visszafogyasztás, redukció a Klee-re utaló rajznál a „minden egzisztencia” alkalmi visszamarasztalását, infantilizálódását követeli olyan más létvázlatok társaságában, mint amilyenek a camus-i „Sziszüfosz” alakja köré kidolgozott újraélés, újakezdés (Tandori esetében *újrarajzolás*) tapasztalatának lenyomatai. A homokóraformából átdolgozott gyermek (kinek testében már leperegtek a homokszemek) több téren építhet rokonságot a Klee-alakokkal. Egyrészt valamiféle hasonlóság jegyében alkothatta, egy, a Klee-alakokat (a vadászó Szindbádöt, a tudóst, az önarcképeket) megsokszorozó gesztusként, másrészt pedig annak másolataként, amit Klee esetében a gyermeki tekintetben vél Tandori felfedezni. A probléma filológiai kidolgozását, hogy e „gyermek” milyen utakon jutott el Klee esetében egy következetes beszédforma képi kidolgozottságáig, tartva magát ahhoz a nyelvi eszköztárhoz, mely kezdetben is rendelkezésére állt, és a szövegtörédek iránti elkötelezettségig, és hogy miként került Tandori Dezső változó szerepfelosztású Százegyholdas Pagonyába, *Kis múzeum*ába, egy másik írás tárgyát fogja alkotni. Addig is a svájci festő itt, Tandori helyein „Klee” marad, egy áthelyezett jelölt „erre—valamerre” játékterében, ahol (Tandori szavaival élve) egyelőre „abba hagyhatjuk, ennyi erővel. Minden csak idézőjel.”²²⁷

226 Tandori Dezső: *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.*
http://www.balkon.hu/balkon05_01/02tandori.html Hozzáférés ideje: 2012. 12.15. 20:40

227 *A becsomagolt vízpart*, 97.

Klee és az „iskola”

A tárgyválasztás területén a „festészet, irodalom és élet” hármastémája látszott kirajzolódni, mely szoros kapcsolatba, olykor olvashatatlan átfedésbe került a nyelv(kép)szemlélet nyomvonalával. A *Milne-vázlatkönyvbe* című vers tárgyválasztási, kontextus-keresési átfedettségei – jelezvén itt rögtön hármast: Milne mesevilágát, a beleíródó „Klee”-t és a Tandori-költészet viszonyait – aligha engedhetik a revidálásnak egy világos formáját. Mint látszott, az egyik irodalmi-képi világ értelmezéséhez szükség van egy másikra. A beszéd „erre-valamerre” útjainak esetében a változó mértékben kifejtett „Klee”-jelölő azonosítására, az utóbbi esetében pedig egy távoli instancia, a Micimackó-történet környezeti viszonyainak ismeretére, mely mellesleg akarva-akaratlan (talán csak kimondatlanul) érinti a motivikusan hasonló, Tandori által fordított Paddington-regénysorozat²²⁸ gyermeki kereséseinek világát, így a Tandori-életmű egy rövidebb fejezetét. S mint az látszott, *A régi költőknek és Paul Klee festőknek* strófás hangfekvése tulajdonképpen ugyanebben a nyelvjátékban helyezkedik el, csupán a „régiség” formai imitációjának segítségével emeli ki a Klee-féle esztétika a természet-közelség klasszikus gyűjtőszövegével, animista csodálattal szemlélt „botanikus kertek” gondolatvilágában fészkelő elemeit. Ugyanakkor a *Vers a büszke névsorolások idejéből* éppen azt a fajta bizonytalanságot tételezte, amely mégis eltávolítja a naív olvasat lehetőségeitől a természet idilli alakzatát örökké figyelő Klee figuráját. „[H]ányan írtak már erről, hogy a Klee-kiállítást látták Bernben, és bizonyosan azt is elmondhatják némelyek, hogy Klee utolsó műveinek egyike alatt vacsoráztak, és akkor az Utolsó Vacsorán, hogy ott vacsorázott valaki, mi is vacsoráztunk utoljára itt és ott [...]”²²⁹ Az olvasás/befogadás időbeli korlátait szemlélve a nevek halmozásának eszközével utal a magát műveltnek tartó emlékezet jelölő-kultuszára, mely éppen a túltelítettségében, a Lichtenstein-kockák frazeológiájában oldódik fel, akárha maga a sok Klee-t tematizáló beszélő is ennek a virtuális képregénynek lenne a része.

Ezért problematikus az a viszony, melynek jegyében az előző tanulmány mottója fogalmazódik meg Klee-vel kapcsolatosan. „Amiben Klee visszatér: legyen abszolút tiszta „az ötlet”. De ezt se muszáj. Ezt és ezt: eleve a cselekvés (a mit) és a dolog (ami, mi) minden

228 A sorozat első része: Michael Bond: *A medve, akit Paddingtonnak hívnak*. Ford: Tandori Dezső. Ciceró, 2008.

229 Tandori Dezső: *Vers a névsorolások büszke idejének emlékére*. In: *A becsomagolt vízpart*, 159.

eddiginél tisztább korrespondenciában VAN.”²³⁰ A Tandori-passzus, amely a festő irodalmi-művészeti jelenlétét/jelentőségét egy abszolút visszatérésben regisztrálja, egy, az eddigiektől különböző, fogalmakra szorító retorikát használ. Az első fejezetben már idézett Osterwold-mondat szerint ez a „korrespondencia” mindent átszőni látszik Klee világában, ám Tandori befogadási módozatainak sorát nézve egy lehetségesen kialakítható „Klee”-portréban mégsem vethetjük el az alakítás lehetőségét. A *Kis-múzeum*, a *Milne-émlékszonettek* jelöletkeresésében mutatott kalandosságával, a névsoroló vers elhalasztottságával szemben rögzítettséget, aktualitást mutat, a kiemelt „VAN” jelenik itt meg. A 2005-ös keletű szövegben olvasható *megfelelés* („korrespondencia”) világos viszonya, átlátható alakzata bizonyos szempontból éppen *A becsomagolt vízpartban* írtak zömének visszavonását is feltételeznél. Hogy a Pagony ideális terében, medvékkel történő „erre-valamerre” csavargást mint a nyelvi-képi reprezentáció allegóriáját a *Mindenki palackzáró sziget* részlete miért cseréli az örök azonosság gondolatára, az nem lehet más, mint a kontextus különbözősége, melyből Tandori az utóbbi szöveg esetében választ, melyből új „Klee”-t hív életre. Az utóbbi utalás ugyanis inkább az *Előszó Paul Klee-hez* „iskolájára” vonatkozik, a Bauhaus-évekkel kapcsolatban történik meg.

Az összefüggés további értelmezési lehetőségeket kínál: Tandori magánkánonja (legyen szó szövegről vagy képről) a Bauhaus szellemiségének tükrében milyen változásokat, új lehetőségeket enged feltételezni az eddig kialakult Klee-képben? Írásom erre a kérdésre keres válaszokat, kiegészítése, részleges bővítése annak, amit Tandoriról az eddigiekben Klee kapcsán megtudhattunk, mintsem hogy azzal ellenkezzen, vagy részben helyesbítsen, visszavonjon bármit annak kereséseiből. Emellett feltevések tára, vázlat a további kutatási lehetőségek irányáról. Ami ennek háttérében áll, az nem más, mint az előző esszé tanulságai óta változatlan Tandori-olvasat és az arra jellemző szemelvényező szerkesztés. Ami mégis kiemelhető az alábbi értelmezésekkel kapcsolatosan, az az interpretáció helyének, indokoltságának kérdése. A középkorszak Tandori-lírájának meghajlításaiban, rétegzettségében már kezdetben is az irodalmi hatástörténet irodalmi formáját lehetett felismerni, így elsősorban nem az a kérdés, hogy Klee miként jelenik meg a „TD”-univerzumban, hanem hogy miért és milyen feltételek mellett. Ekképpen szükséges tágítani a *Két hegy van (Zwei Berge gibt es, 1923)*²³¹ című költemény Roman Jakobson által kínált

230 Tandori Dezső: *Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*, in. *Balkon*, 2005/1, http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html, elérés: 2011.04.25. 15:21

231 Paul Klee: *Gedichte*. Hrsg. Felix Klee. Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010. 55.

értelmezési terét, úgy, mint a Pagony naív irodalmi-képi barátság jegyében védelmezett, elkerített táját. Ám a kiterjesztés sem mondható teljesen újnak, még akkor sem, ha új példák használatát kívánja is meg. A Tandori által gyűjtött „Klee-képek” kereteit a továbbiakban egyrészt a megszólalásnak azok a kivételes helyzetei adják, melyeket a *Paul Klee háztartásbeli* (2004) kapcsán már érintettem. Az egzisztencia mindig alanyi, sajátos nyelvi megformálását kínáló szövegek a tudás formái, az „unos-untalan” utak rajzai, így a Klee-t felelevenítő részek reményeim szerint érdemben kapcsolódnak majd ezekhez az irányokhoz. Másrészt az előképek távlatait rajzoló önéletírás esetében felmerül a kérdés, miként látják a szövegekben beszélő „Tandorik” az egykori barátok (vagy hogy a Bauhaus által megújított középkori eredetű meghatározásával) „mesterek” egzisztenciáját. A következőkben ezeket az iskola-példákat szeretném röviden felvázolni, melyek a Pagony teréből a képi gondolkodás tartományába tartanak, útközben néhány életrajzi adalékkal is szolgálva.

„A Sennelier-kréta révén megtanultam tisztelni az anyagot./ A baleseteim óta a fizikai állagomra is vigyázni próbálok./ Ez akkor összejön./ Alig pár rajzom készült más anyaggal [Hardtmuth stb.]”²³² Tandori Dezső 2011-ben megjelent *Jaj-kiállítás* című kötetének egyik bevezető tárgyú szövegét idéztem itt, mely nemcsak hogy huszonnégy évvel későbbi keletű a tanulmány első részében idézett „TD”-szövegeknél, de mint az láthatóvá lesz, az írásban, a rajzolás folyamatában is más időszemléletet tükröz. A látszólag önmagában álló, kréтарajzokkal körbebástyázott, így más szövegektől retorikailag elválasztott darab az írás töredékességének igényét vallja meg. Kissé elfordítva a vonatkoztatás irányát: egy alkotói folyamat állapotát regisztrálja, így az íráskedv hiányáról, korlátozottságáról is beszélhetünk. Nem véletlen, hiszen a *Jaj-kiállítás* egy műtét és betegség utáni időszak életrajzi lenyomata is, ám – nem meglepő módon – tartalmazza Tandori irodalmi és művészettörténeti tablóját és az azt megteremtő megszólalási feltételeket. Amiben a betegség hétköznapjait tematizáló *Jaj*-kötet eszköztárára többnek mondható, az már a korábbi könyvek lapjairól is ismert rajz/rajzírás/ábra főszerepbe emelése. „A rajzolásnak magam csak/ csőlakója vagyok, de a válogatás/ önálló életet kezdett, szeszélyesen/ gyarapodott. [...] Remélem, együttélésre alkalmas.”²³³ [...] „Így adódott./ Egy lapozgatós.”²³⁴ A papír-írószer kínálta távlatok, a

232 *Jaj-kiállítás*, 31.

233 Uo. 5.

234 Uo. 9.

Sennelier-világ materialitása nem a próba, kísérlet önfeledt folyamatait illusztrálja, hanem megannyi eddig idézett anyagot, sok-sok „régit”, melyeket Tandori szövegeinek beszélője töredékeiben tárgyal, a portrékhoz hozzáír. Ez az eljárás a lapozgatós könyvnek megváltozott értelmű sokrétűséget és rétegzett jelleget kölcsönöz. Az egzisztenciális dimenziók új keletű narrációja a betegség kétértelmű folyamatait Kafka viszonyai közé helyezve a remélt, előre várt és nem várt események kényszerű váltakozásain túl (a gyógyulás jeleivel beköszöntő „csodakedd” és a vérhányós „rémszerda” örökös-véges cserélődésén kívül) egy számvetés jegyében is megváltoztatja a más jellegű, már saját készletből megörökölt tárgyak (verebek, budai séták, „főzőcske”) dimenzióját és az irodalom folytonos reflexiójának hangfekvését. Kafka („Kafka”) a *Jaj-kiállítás*ban példázatosan idéződik meg, immár konkretizálva, rögzítve az örökös értelmezhetőségben íródó parabolákat. „Kafka: a szomszéd falu. Hogy egy élet épséges hossza, lovon akár, kevés hozzá, hogy a szomszéd faluba átjuss, vagy legalább Kafka rokona így hitetlenkedett. Magam: nem utazom stb. Elintéztük. De már városomban sem vagyok képes jól menni sehova/sehol.”²³⁵ Ám az egzisztencia nem feltétlen merül ki ebben a szegmensben, a helyhez kötöttség valóságában – a „lapozgatós” Tandorijának a valóság reprezentációja is legalább annyira a körülmények hozta valóság, mint az ábrázolt oldala, vagyis a „Sennelier-krétával” való szeriális rajzolás egy bizonyos fajta „kényszerként”, új keletű életkörülmények hozta foglalatosságként jelenik meg. Az írás eddigi technikai oldalának, a gépelésnek rokon értelmű párjaként bővít valamit, ami többnyire az életmű korábbi részeiként a „régit” kötetek idejében jelzőrendszerként működött, és mely folyvást a talált dolgok rögzítését és a rögzítés körülményeinek céljával vezéreltetett. A rögzítés ugyanis magában a technikában, a reprezentáció instrumentális oldalában is megragadható egzisztenciális körülményként. („Ma is gépelek még, ha fejből, óránként 6-7 oldalas sebességgel.”²³⁶) Ezért érthető az a hozzáállás, mely magát a reprezentációt is a „mások világához” kapcsolja, átértelmezi Sennelier-szenvedélyt a csak „rajzolni ne kelljen” állapotára.

A saját életrajzi jelentéstérből a pluralitás felé íródó, majd abból folyton visszatérő beszéd kísérletei ezek, melyeknek kifejezési lehetőségeit a szövegek mellett a nagy számban elkészített – a betegség hétköznapijainak nehézségeit csak az irónia szintjén feloldó – kréta-portrék is dúsírtják. A szerzők, irodalmi alakok (*Berda; Karamazov Iván; Bébé; vagy éppen „Lord Ottlik”*) mellett a televízió és popkultúra lenyomataiként (viccként vagy a «róluk való

235 Uo. 41.

236 Uo. 14.

tudás mint vicc», az irodalmi hétköznapoktól való idegenségük okán) úgyszólván betolakodni látszanak más alakok is (*Sting; George Michael; David Bowie*), akik jóformán az állandó frontális ábrázolás, a naív formanyelv jegyében olykor ironikusan egymásra másolódnak (*Kosztolányi Dezső v. Sean Connery; Picasso Szentkuthyja*), vagy olyanok, melyek címe helyén palimpszesztus áll (--- *Jackson*). Az egymás mellettiség, a felcserélhetőség az érdektelenség múzeumában installálja a darabokat („Ma szinte semmi, ami lényegtelen, nem érdekel,/ és tessék, ma is az irodalom érdekel a legkevésbé”), a „tűröm magam” egzisztenciális önmeghatározása. Az átalakult életkörülmények számbavétele voltaképpen a régi „háztartásbeliség”²³⁷ kritériumainak próbatételévé válik – az „unos-untalan” utak ismétlése a „csodakedd-rémszerda” gyötrelmes variációjává változik át. Az úgynevezett „rég” tárgyak, keresések világán túl természetesen maga az új „érdektelenség” is megmérettetik, éppen az egykori háztartásbeli előkép, Paul Klee személyén keresztül.

„Ne kelljen orvoshoz mennem! És mindenki orvos!/ Engem ne ítéljen meg senki./ Orvos ne írjon elő... semmit, hogy azt kell./ Ne kelljen./ Hát szellemiekben?/ [...] Úgy se kelljen./ Ne csak, hogy ne kelljen semmit,/ de az, hogy vagyok/ ne legyen!/ [...] Anyag mely [...] piktuszlevélből keresztezett szurmigádból van?/ Nem, ez mások világa./ Az össze nem érő zénóni két fél közti legyen?/ Erőltetett. Sosem fog megvalósulni, hogy mások számára semmiképp se legyek. Klee is/ hiába filozofált erről.”²³⁸

Ennek alapján Klee/”Klee” a *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című költemény „erre-valamerre” naivitásán túl egy növekedés, keresés eszményének gyújtópontja a képzőművészeti tárgyú írásokban – a sejtések, intuíció kínálta távlatok gondolkodója vagy – a *Jaj*-kötet alapján - bölcselkedője. A világról leválasztottság kérdése, a mások számára nem lényeges személyiség eszménye voltaképpen már Klee életében is adekvát kérdésnek számított, talán mert a Bauhaus katedrájára lépés idejében még csak művészkörökben ismert, az 1933-ban a németországi náci térhódítás miatt Bernbe visszaköltöző, a svájci állampolgárságot haláláig sem elnyerő festő esetében a leválasztottság kényszerűen világnézeti, szociális alapállás volt. Ezért lehet, hogy Tandorinál a tolakodó, „mindenki orvos” világában Klee egy elvetett lehetőség letéteményeseként jelenik meg, a mások számára lenni kiküszöbölhetetlenül, szükségyszerűen létrejövő viszonyrendszerében, a megítélés permanens helyzetében. A fizikai állapot legtöbbször Kafka motívuma miatt (például a „Kafka éhezőművésze és én”

²³⁷ Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli*, in. 2000, 2004/4.

http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html, elérés: 2012.11.22. 16:00

²³⁸ Uo. 88.

helyzeténél) fontosnak látszik a leválasztottság vágya, mely itt, a kései darabban az egykori hiába-filozofálás, Klee-gondolkodás tárgya lehet csupán. Az első tanulmányban ismertetett összefüggések fényében talán több feltételezésnél vagy egy véletlen egybeesés megállapításánál, hogy ti. Klee alakja az otthoni munkafolyamatok, *háztartásbeliség* szempontjából Tandori Dezső esetében sem teljesen elhanyagolható. A Felix Klee által írt életrajzot fordítóként alaposan ismerő Tandori – ki maga is a „verébcapat” kalitkáinak szomszédságában álló fotelben ülve állította össze a kötet rajzanyagát – a konyhában dolgozó Klee alakjára utalhat.²³⁹

A *háztartásbeliség* értelmezése, úgy látszik, egyrészt élettények szemelvényes históriája ez utóbbi anyag, másrészt a történet megírásához szükséges eszközök számbavétele, de leginkább a kettő egyszerre. Ebből épül fel az egzisztenciális dimenzió. Az eseménysor háromléptékű: Klee a konyhában fest, majd ebédidőben mindent lepakol az asztalról, hogy miniatűr ételeket készítsen Felixnek és Lily-nek (esetleg *Bimbonak*), majd visszatér a munkához. Tandorinál ez közvetlenül, az önéletrajzírás/memoár direkt műfajisága és ezáltal narratív sorrend nélkül valósul meg: az írás/rajzolás tér-ideje a más (a már említett verebek, budai séták vagy a főzőcske) munkán kívüli tevékenységbe tevődik át, mely áttételt beszélője visszavezeti a munkába, immár a határok elmosásával – vagy a Sennelier-technika szellemében fogalmazva –, elsatírozásával, elkenésével. Írni és megírva lenni eszerint ugyanazt jelenti. Amennyiben mindezt a képzőművészet nyelvére fordítjuk át: a „kiállítani” cselekvésformája és a „kiállítva lenni” állapota alkotja az egzisztenciális dimenziót.

Ahogy a *Kis-múzeum Paul Klee*-nek tárgyai miniatűr, átlapozható fiktív kiállítást rendeznek egy életmű kapcsán, szemezgetve annak bölcséleti részéből (*Négy téli évszak Paul Klee-nek*²⁴⁰), érintve a vers mint anyag kérdéseit (célzok itt a *Néha Homérosz is alszik*²⁴¹ alvást imitáló ritmikus légzésére és a *Versreszelő (bús)*²⁴² időmértékes fogazatára), a *Csodakedd, rémszerda* című esszékötet értekezőjének némely tanulságai úgy alakulnak át a könyvmúzeummá a *Jaj-kiállítás* lapozgatós folyamataiban.²⁴³

239 Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, Ford: Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975.

240 *A becsomagolt vízpart*, 34-44.

241 Uo.

242 Uo. 44.

Az életem, a világ eseményein kívüliség, kiszorítottság ténye világítja át a „rég” irodalmi tárgyakat, (érthetően, életrajzi okokból kifolyólag) épp úgy, mint az egy évvel későbbi „lapozgató” rendszerben. De vajon - visszatérve a *Jaj-kiállítás*ból vett idézetre, mely a bölcselkedés hiábavalóságával zárult – hogyan körvonalazható az a szellemi közeg, mely Klee-nél az abszolút fogalmakat célozza meg, és mely 2005-ben visszatérőként jelenik meg a *Mindenki palackzáró szigetben*? Mi az, ami akkoriban felépült (Klee-nél, így részint Tandorinál is), és melyet a *Jaj*-kötet (és részben a *Csodakedd, rémszerda*) egyszeriben a sok „rég” visszavonható/visszabontható tárgyak között láttat. A következőkben az installálás egy másik vonatkozására térnék át, mely a nyelvi performatívumok analógiáin túl az építészet és az idő viszonyairól szólnak.

[Építészet]

A „magánmúzeum”, mely nem is annyira „kis” méretben várja látogatóit, Tandorinál többször megnyitotta kapuit a néző-/olvasóközönség előtt, evidens módon analógiája egy valódi gyakorlatnak, a múzeumnak. A posztmodern kori múzeumi tapasztalat, mely a mozgó tárlatok, az időszakosság jelentőségét helyezi szembe az állandó tárlatok és gyűjtemények, archívumok formájával, hangsúlyozza az installálás aktusában megfigyelhető metaforikusságot, mely szemlélet a műalkotáshoz köthető referenciákat mindig az installálás összefüggései szerint kínálja fel a néző számára. Ebben kevésbé a modernségre jellemző korszakváltó szemlélet munkál, hanem a múzeumot a történetírói eszköztár apparátusába való beemelhetőségének felismerése. Ezen felül magát a kiállítási teret is egy, a figyelem számára létrehozott metaforikus térként képzelem el, mely mögött kirajzolódik a művészi-kuratori szándék, a rájuk jellemző időszemlélet, kulturális és történelmi emlékezet. A jelentések elrendezése, kompilálása azonban nem kizárólag az installálás szabad jellegének köszönhetően jár beláthatatlanul változó eredményekkel. A Klee-életmű esetében ez a „beláthatatlanság” már magától értetődően mennyiségi/technikai oldalról is magyarázható – a hagyaték több ezer képe katalogizált formában és az archiválás igényével sohasem

243 „[...] nem akarok városokat látni, kirakatokat, moziba nem járok, színházba, kiállításra, nekem mind megvoltak, volt, hogy éjt-nap bújtam a múzeumokat, lópályán nem voltam 12 éve, 8 éve nem repültem, nem nyertem, [...] de ez [...] kikering, mind, egy érintő mentén elszáll, ez az én egyérintőm, az egzisztencializmus, [...] érintő, mely érintés nélkül kiszalad a semmibe, azt érinti izibe, úgy ám, galócám [...]” Majd a későbbiekben: „[...] sorolhatnám mi nem, vagy mi használhatatlan, vagy épp mit nem akarok használni. Agyamat, hát már késő, nem fosztanak meg az élet általuk hitt kellemességétől és értelmétől, én az egzisztencializmushoz eljutottan egzisztencia vagyok csak [...] = Uo. 8.

installálható teljes egészében, ekképpen a recepció, a múzeumi nyilvánosság mindig egy szeletét vagy éppen aspektusát képes csak kiemelni. A Bauhaus-évek összefüggésében kiváló példa erre a 2013 tavaszán megnyitott *Kosmos Farbe (Itten - Klee)* című időszak kiállítás, melynek a berlini Martin- Gropius-Bau adott otthont. A kurátorok Paul Klee és Johannes Itten (1888-1967) színelméletének összehasonlítását tették lehetővé a látogatók számára. A lehetséges értékítéletek mellett, melyek vagy egyik, vagy másik művész népszerűségét növelhetik, a hat teremben kiállított majdnem százhetven műalkotásával egy szekvenciális folyamat létrehozása lehetett a cél, mely helyiségről helyiségre haladva formálódott, kezdve a két személy életrajzának leírásaitól, a figuralitás és a lineáris festészet rokon értelmű vagy éppen szembe állított darabjain át egészen a színelmélet absztrakciójáig. A kiállítás, annak ellenére, hogy a kivitelezés átlátható ívet adott az összehasonlításnak, a két korpusz magától értetődő rokonításának során az installált művek szempontjából csak felületes képet mutathatott.

A szükségszerű sikertelenségen túl azonban fontosabbnak látszik az az elrendezés, amely a kortársi közegben, kultúratörténeti elágazásokban helyezi el a két művészalakot. Ahogyan az ismertető is kitért rá, a weimari Bauhaus berkein belül két különböző személyiség, a mindenkori pártokon kívüli, kollégái által „Jószívú úrnak” (*der gute Herr*) nevezett Klee és a Walter Gropius-szal szemben fellépő, pártütő Itten munkássága tulajdonképpen magában a vizuális gondolkodásban kapcsolódott össze.²⁴⁴ Persze a különbségeknek is mindig fenntartott, „kiállítható” helye van e téren. Jóllehet maga Klee is érdeklődött az első világháború éveiben az orientális költészet iránt, és a kínai irodalom egyes darabjait be is emelte az 1920-as évek „képírásos” korszakának egyes festményeibe, Ittennel szemben inkább strukturális (talán *logocentrikus*) gondolkodást képviselt, míg a Bauhaus-ból eltanácsolt tanár ezoterikus magyarázatokat keresett a vizualitás kérdései körül felmerülő elméleti problémákra. Azonban a változó kimenetelű és jelentőségű konfliktusoknál fontosabb Klee és Itten képelméletének kapcsolata. Az összefüggést itt abban a nyelvi útkeresésben érzékelhetjük, amely a vizualitás tanítása körül formálódott. Kezdetben maga Klee is Itten (valamint Kandinszkij) óráit látogatta, a könyvkötés mint elavult kézművesség oktatásának tantervből történő eltávolítása után²⁴⁵ éppen Itten formanyelvi megközelítéseit vette alapul, és az 1923-ban távozó Itten

244 A Bauhaus vezetése körüli vizállyról részletesen itt: Éva Forgács: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics. (Time)* Trans. by John Báltki. Central European University Press, Budapest-London-New York, 1997. 70-80.

245 Magdalena Droste: *Bauhaus* (Bauhaus Archiv – 1919-1933). ford. Körber Ágnes. Taschen Verlag/Vincze Kiadó, Budapest, 2003. 96.

helyére lépett.²⁴⁶ A képi „kezdeteiket” kozmikus rendben elképzelő Itten hasonló teleológiát hagyományozott a katedrán nálánál tovább maradó honfitársra, valamint pedagógiai útkeresései is mintákat adtak Klee-nek. Ennek alapján az az anyag, melyet Itten *Mein Vorkurs am Bauhaus (Gestaltungs- und Formlehre)*²⁴⁷ című pedagógiai tárgyú visszaemlékezéseiben olvashatunk, erős módszertani kapcsolatban áll Klee *Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Das bildnerische Denken* vagy épp a *Pedagógiai vázlatkönyv* címet viselő munkáival. A két oktató, pedagógus már alapállásukat tekintve is igen hasonlóknak mondhatók. A katedrára lépve mindketten a képelmélet tanításának kezdetén találták magukat. Éppen ezért a *Gestaltungs- und Formlehre* sem az a szigorú értelemben vett metodika, melyet címe ígér, hanem a pedagógiai vonulat személyes találkozásokkal kiszínezése, egy „nagy korszak” képeskönyve, illetve a Bauhaus-évekre szorítkozó szakmai önéletrajz.²⁴⁸ A Itten által előnyben részesített relaxáció nem is előkészítő tevékenység volt az órák elején, hanem az alkotói idő kihasználásának eszköze, hiszen a hallgatóság több nap időt kapott olykor egy-egy intuitíven megoldandó feladat során. Másrészt pedig az anyag részének bizonyult, erről tanúskodnak Lao-cétól idézett, Itten által méltatott sorok is, melyek a problémátlan, nem akart tevékenységet helyezik *lényegileg* előtérbe a funkcionalizmussal szemben.²⁴⁹ Bár maga Klee sem a Bauhaus európai piacra szánt tudásának részét képviselte az iskolából – lévén a *Pedagógiai vázlatkönyv* is a Bauhaus elemi tárgyeleme – a tanítással egy időben összeállított, megírt tudástára traktátus jellegű, következetes fogalomhasználatot szorgalmazó írásokat jelent. Egy Tandori Dezső által fordított írásában Klee a fokozatosság elve mellett voksol a tér tanulhatóságát illetően.

„Vannak egzakt kísérletek a művészet terén. A térenkívüliség, a belső tér, a színek túláradása, a lefejtés. Nem egyéb mindez, mint harc a térért; de nem külsőleg szükségszerű harc, hanem belső célra törő dolgok. Dolgok egész sora tartozik ide, mint például a térbeliség. problematikája legvégső határáig. «Problematika» helyett az is mondhatnánk: egy bizonyos

246 Uo. 62-65.

247 Az olvasás során a *Gestaltungs- und Formlehre* következő angol kiadását használtam: Johannes Itten: *Design and Form – The Basic Course at the Bauhaus*. (Revised Edition). Trans. by Fred Bradley. Thames and Hudson, London, 1975.

248 Itten, amellet, hogy Lao-ce gondolati líráját citálja, a lényeglátás céljának/vágyának megfogalmazásával nyitja meg könyvét: „This book was not intended to offer a systematic syllabus and sequence of subjects to be copied for a course of instruction. What it attempts to do is describe the essence of my method of my teaching.” (Itten, 13.)

249 „The Principle:/ Matter represents the usefulness/ Non-matter the essence of things.” Ld: Uo.

titok. Egyszerű dolgoknak is lehet problematikája. Egész sor érték szükséges, mely a problematikához, a titkokhoz vezet vissza. [...] A legelől lévőől a leghátul lévőig vezető, képzeletbeli híd ez; a közép így nem marad szabadon. [...] Ezek a fogalmi konstrukciók egzakt tisztázást igényelnek, hogy területünk ábrázolási törvényeit kibonthassuk belőlük.”²⁵⁰

Akárha azt a fajta prozódíát és tartalmat olvasnánk, melyet Tandori az *Előszó Paul Klee-hez* című költeményben saját szövegvilágában alkalmaz: „És közben Klee úr (aki: kicsoda?) mintha táblázaton és listán számolhatna be (ezt merészeli), minek mi a sora. Mintha az egész nem lenne más, mint: iskola.”²⁵¹ A tanári attitűd egyszerre volt jelen a Bauhaus iskolában más, közeli-távoli kortársi jelenségekkel együtt. Ebből adódtak az alábbi ellentétek is. Hannes Meyer várostervező-építész elsősorban a társadalom széles rétegeit célozta meg a jövő építkezéseinek felhasználóiként, melynek hangot adott *Bauhaus und Gesellschaft* (1929) című költeményében megtartva gondolkodásában a jövő társadalmának század eleji költészeti ideáját,²⁵² míg maga Gropius megrendelő-orientált ágat képviselt igazgatásának végéig, a Bauhaust jól működő termelőüzemként képzelve el.²⁵³ Ez esetleg már a kiforrott vagy inkább kifejlett, hatásokkal túltelített szellemiség időszaka volt, ám az iskola szellemi gyökerei talán ennél szerteágazóbban rajzolódnak ki. Talán maga Klee meghívását is az a tény eredményezte, hogy – Gropius szűk építész körét leszámítva – a Bauhaus oktatói részben az egykori *Der Blaue Reiter*, a *Der Sturm* és a *Die Aktion* avantgárd csoportok és orgánumok alkotói közül kerültek ki, így főként az expresszionizmus kísérleteinek múltidejében kapaszkodnak meg. Nem véletlen hát, hogy a Bauhaus ilyen kulturális jelenséggé került be a köztudatba, kezdetben maga Walter Gropius is a „manifesztum” avantgárdra utaló műfaji megjelölést adta szövegének, melyben „a jövő új épületének” közös, összművészeti felépítésére hívja az alulfizetett grafikusokat, festőket.²⁵⁴

Feltehetőleg ennek köszönhető, hogy a Bauhaus-ban mindvégig megmaradt egy művészi vonulat, gondolhatunk itt egyszer Oskar Schlemmer Bauhaus-mozgásszínházára, melyet a

250 Paul Klee: *Eligazodás a mű terében – A térbeliség gyakorlatához* (1921). ford.: Tandori Dezső. In: *A Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Vál., szerk., bev.: Mezei Ottó. Budapest, Gondolat Kiadó, 1975. 127.

251 *A becsomagolt vízpart*, 95.

252 Hannes Meyer kiálltvány-versét *Bauhaus and Society* címen közli: Forgács, 170-171.

253 Droste, 134.

254 Walter Gropius: *A weimari Állami Bauhaus manifesztuma*. Ford. Tandori Dezső. In: *A Bauhaus*, 50.

Bauhaus tereinek és dizájnjának színpadi reprezentációjaként talált ki,²⁵⁵ valamint az iskola tanári karában tevékenykedő Kandinszkij személyére. Ám a folyamat visszafelé is elképzelhető. Az alapvetően építészeti, belsőépítészeti és formatervezésre szakosodott iskola nézetrendszerének bélyegét rányomta az olyan életművekre, melyek ezekkel a területekkel addig nem érintkeztek. Ennek tudható be Klee '20-as években alkalmazott, kompozíció-központú és architektonikus festészete, valamint a *Gedichte* című kötetbe beválogatott töredékek képelméleti, strukturalista jellege.

Ami a Bauhaus-vonatkozásból itt érdekessé válik, az a Bauhaus történetének lecsapódása magán-történetben. Ugyanis az „iskolát” egyszerre övezi a kultúratörténet legendás retorikája, ezért a jelölők túlhalmozott sorával (ha a *Jaj-kiállítás* rajztudásának tanulságait vesszük alapul: „palimpszesztjével”) kitakart múlt időnek tekinthető, illetve, rekonstruálva annak klímáját, célkitűzéseit, egyszerre tekinthető egy olyan kipróbált hangütésnek, amely a 20. századi modernség jövőbe tekintő beszédmódja. Már maga a „témaválasztás” is kétértelmű performatívumnak látszik: ez a tárgy (a *Bauhaus*, jelentsen bármit így egészében) materialitásában, szellemiségében megragadható a jellemző tárgyak meglétében, gondozásában és idézeteiben, újraidézésében. Gondolhatnánk akár Breuer Marcell emblemikus Vaszilijszékére is. E szék elsősorban muzeálisan rögzült kulturális közhely, ám mint a csővázás szerkezet – talán éppen a Bauhaus tömegtermelési alapállása és máig tapasztalható belsőépítészeti hatása miatt – formatervezési linknek számít napjainkig. Vagyis egyszerre mozdíthatatlan tárgy, melyet a modernségre szakosodott intézmények archiválnak, installálásával vagy épp egy róla készült képpel egy egész időszak jelenlétét képezve meg a kiállítóterben (akárha részben a Walter Benjamin-féle *aurából* is részesülne, mely a modernség előtti műalkotások sajátossága²⁵⁶), és egyszerre mutat egy dinamikus átörökítettséget, egy azóta többször újrafogalmazott (*bauhausiánus*) társadalom- és jövőkultuszban fogant mobilitást. Ezeken az időbeli pontokon, amikor is a „Bauhaus” újjászületik, az a jelentésképző dinamizmus lép működésbe, melynek irányait és az értelmezettség mélységeire való érzékenységet a divat változó mechanizmusai befolyásolják. A több évtizedes archiválási munkáknak, a hozzájuk kapcsolódó intézményeknek (például a Bauhaus Archivnak) és a kortárs építészetben való jelenlétnek köszönhetően talán kevésbé

255 Ezen törekvéshez Meyer 1923-ban „Vagyunk! Akarunk! És alkotunk!” végzavakkal kiáltványt is írt. Lásd: *A Bauhaus*, 175.

256 Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. Online forrás. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>, elérés: 2013. 09. 12. 15:32

érdekes, milyen lehetőségei, példái lehetnek ennek a bonyolult hatástörténetnek – ami inkább tárgyalható itt, az az alakzatosság, amely a Bauhaus kép- és térhagyatékából indul ki. Mondhatnánk, hogy hasonló tárgyszemlélet érvényesül Tandori Duchamp-értelmezésében: „Duchamp Duchamp után? Inkább: Duchamp in Progress!” Ám a tárgyakra való rálelés (azaz ha van ilyen, akkor a *ready made* mint folyamat, mint meghatározó alkotási-befogadási szempont) párhuzama lehet annak az illeszkedésnek, melyet Klee kapcsán a „tisza megfeleltetések” olvashatunk Tandori megszólalási kísérleteiben.

Ami Klee munkáiban fellelhető többértelműséget illeti, a képírás/írás kép kiolvasásának lehetősége voltaképpen a Klee-t (véltetően!) ért hatások körében keresendő. K. Porter Aichele Klee-nek szentelt könyvének *Harmonizing Architectonic and Poetic Painting* című fejezetének Klee *Mural* (1925) című festményét egy ilyen elágazási/találkozási pontként látja. Hogy mennyire példaértékű éppen ez a festmény, kétséges, ám minden bizonnyal belátható, hogy a *Mural* vállal(hat)ja (ha a szecesszió ornamentikussága felől nézzük) a dekorativitás meghaladott jellegét és a társadalmi igényekre érzékeny vagy legalábbis jövő-centrikus Bauhaus-törekvések kísérletértékét. A dekoratív jelleg mellett szól Aichele magyarázata szerint az az érv, hogy a (kvázi-)sorokba vésett-írt absztrakt pszeudo-jelek a függönyök, szobadekorációk akkor invenciózus (mára már inkább *minimal* stílusú közkinccs/közhely értékű) tervezeteit idézik. E botanikus írásjelek előzményei a '20-as évek elején a színharmóniával megfeleltethető betűk voltak, melyen az Énekek énekének egy strófáját festette meg Klee, és ezek absztrakciójának tekinthető a *Mural* texturájának készletára, mely akár egy kezdetleges növénymorfológia paródiája is lehetne. Aichele feltevését talán azzal támasztja alá, hogy a reprezentáció és dolog kapcsolatát örökösen tárgyaló Klee nem hagyta figyelmen kívül a dekorativitás kérdését, esetenkénti relevanciáját saját kísérleteiben. Azonban a vizuális nyelv Klee esetében ekkoriban nagyon jellemző, hosszan ívelő szerialitásban kifejtett formája kecsegtethet olyan értelmezési lehetőségekkel, melyek inkább a nyelv kérdése, relevanciája felé terelhetik a szemlélőt. Ez a vonatkoztatási irány már csak azért sem vethető el, mivel Klee ezidőtájt illeszti be a kortársi jelenségekhez képest hagyományosnak mondható lírát festményeibe (az *Énekek énekét* a Luther-biblia szerinti változatban és apja, Hans Klee átköltésében), ekkoriban kerül elő tanítás/elméletírás, az elvetett költői ambíciók múltjából a nyelv mint munkaeszköz, és Aichele szerint ekkoriban érik intenzív hatások az avantgárd líra, mindenek előtt Kurt Schwitters költészete felől. Aichele a *Mural* (1925) és valamivel később a *Chatedral*, [1926]) című munkák kapcsán az építészeti (*architectonical*) szemléletet véli felfedezni, mely különböző távlatokat nyithat a

Mural argumentációjában. Egyrészt, szószerint véve, jelentkezik itt a sorok „tektonikájában” a Bauhaus alapvetően építészeti világképe, másrészt az irodalmi utalások köre, melyek az építészetet/épületeket valamilyen formában tematizálják. Példának Aichele Kurt Schwitters *Wand* című költeményét olvassa, mely szöveg véleménye szerint felbontja a megszokott lineáris olvasás rendjét, egyszerre kínálja fel ugyanis a horizontális és a vertikális olvasási irányok tetszőleges lehetőségeit. A Klee-vel akkor már majdnem két évtizede kapcsolatot ápoló Schwitters törekvéseinek rokonértelműsége a *Schriftbilder* időszakában egyszerre érthető és elidegenítő hatáú az eddig kirajzolódó kontextusban. A *Beiträge zum bildnerischen Formlehre*, a *Das bildnerische Denken* és a *Pedagógiai vázlatkönyv*, az intermediális transzferekben valamiféle kirajzolhatatlan, de legalábbis nyelvileg-képileg leképezhetetlen kapcsolatformát feltételez, mely kísértetiesen lebeg az értekezések sorai között és a festői életműben is. A kapcsolat maga valamiféle nyelv és kép között kialakult korrespondencia (az elméletből már idézett „titok”) eszménye, célja, a kimondás nélkül. A dolgok Klee pedagógiájában egymásra találnak: a meghúzott vonal és a vonal ideája a befelé haladó alkotói folyamat része. Ez a folyamatosság azonban mindig rögzítve van, akár a *Das bildnerische Denken* vektorábrái,²⁵⁷ alkotójuk intencióiból pedig inkább közvetítenek (új keletű?) klasszikusságot, mint egy kiáltányértékű avantgárd retorikát. Emellett a modernséggel kapcsolatos, némileg vizionárius elemeket hordozó *Alkotói hitvallás* is inkább egy gondosan komponált táblakép, minthogy performansz-szellemet tükrözzön. Ám korántsem gondolható el felületesség nélkül a stílust és hangütést elemző iménti megjegyzésem. Ugyanis – és ez látszik lényegesnek – Klee nem az avantgárd társadalmi és ideológiai szintjén fogalmazta át a modernség gondolatát, hanem a tárgyválasztás újszerűségét érintőleg. Mindez elsősorban vizuális és kreatív megközelítés, melyre inkább példát, mintsem hogy ellenérvet lehet találni az életműben. A kiemelhető, a példaértékű passzus keresése éppen ezért hiábavalónak látszik, így majdhogynem tetszőlegesnek számít a csónakban ülő emberről szóló idézet is az *Alkotói hitvallás*ból. A már korábban elemzett szöveg egy, a *Két hegy van* című költeményből és a képelméletekből (a képi gondolkodás elejéről) ismert kozmológiai fókusz használja. Bármennyire dinamikus is a kép, a régi és az új ember meséje egy folyó-csónak-égbolt jellegű építmény statikus képévé változik a pontokba szedés – vagy ahogy Tandori írja – *listázás* szerkesztése által. Ahogyan Klee-nél a gyermek emlékezete kapcsán már dolgozatomban érintettem, az *Alkotói hitvallás* szövege is tartalmaz valamit az ősiség [Ur-] képzetéből, ám annak egy visszatekintő változatát. Bár Klee itt az ősit éppen a

257 Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre* (Band 1.) Schwabe & Co. AG Verlag, Basel, 1990.

modern ellentéteként tárgyalja, mégis a hitvallás más darabjaihoz hasonlóan, olyan lehetséges beszélőt feltételez saját ars poeticájában, amelyik képes a modern gondolat összefoglalására, és ezáltal rálátása nyílik a régre.

Emellett a tárgyhoz való viszony szempontjából is problematikusnak mondható Aichele értelmezése Klee textúrái és a *Wand* című költemény kapcsán. Ugyanis amiben a dada egységesnek mondható, az a szemantikai alapállás, melyet tárgyválasztásában és a tárgyak birtokbavételében gyakorol. Bár Schwitters is (ki melleleg szerepel a *Jaj*-kötet portréi között)²⁵⁸ építkezett talált tárgyakból, építményeinek esetében azonban a ráतालás folyamata számított, mely ráतालást a konceptualizmus örökölte meg később, és mely ráतालás valóban a Tandori által javasolt *Duchamp in Progress*-jelszó jegyében zajlott. Így maguk a tárgyak elszállítással váltak más tárgyakká. Schwitters *Wand*jára is igaz, hogy olyan hosszú kísérletnek tekinthető, melyben a repetícióval és a kontextus hiányával a jelölő (a „Wand” és a „Wände” szó) elveszíti azt a dolgot, amit jelöl. Így egyik dolog a másikra cserélődik ki, mégha alakra ugyanaz marad is. Dorothea Tanning *Door* című térbeli (architektonikus) művét Mary Ann Caws meghatározónak látja a dada mibenlétének kérdéskörében. „Igazán nem az számít, mit nyit ki vagy zár be ez az ajtó – sokkal inkább az, amit tartalmaz vagy kizár”²⁵⁹ Ilyen fajta átlépési folyamatot Klee szövegeinek esetében nem látni. A dada szemantikai univerzuma ugyanis a variabilitás lehetőségével kecsgett, nem az individualitás kérdéseivel,²⁶⁰ a dadában ugyanis „minden egymás mellé kerülhet”, írja *Kurt Schwitters* című versében Tandori.²⁶¹ A Tanning-féle térfelfogás ugyanakkor Tandori olvasásakor ad alkalmat Klee elhelyezésének/elhelyezhetőségének újragondolására: a szemantikai szabadság, melyet korszakosan *dadának* hívtunk, csak egy a Tandori-társítások eszköztárából, és jelen esetben az egzisztencia szempontjából kapcsolási, áttételezési segédlete lehet a *Jaj-kiállítás*nak és más kötetek teresedési kísérleteinek. A szeriálisan létrehozott, sőt autódidakta módon egyformára rajzolt arcképcsarnok a cserék, palimpszesztek, rámásolódások örök körforgása szinte avantgárd-konceptciónak mondható, netán az avantgárd egyik megnyilvánulásának, saját koncepciójának.

258 *Jaj-kiállítás*, 41.

259 Ford: tölem. „What this door opens or closes on is very much not the point – the point it its being, far beyond what it contains or excludes.” = Mary Ann Caws: *The Objects of Dada*. In: *Avant-Garde Critical Studies*. 2011. Vol. 26. 71.

260 Lásd: *Das bildnerische Denken*, 239.; illetve: *A Bauhaus*, 136-142.

261 *A becsomagolt vízpart*, 155.

Mint látszik, az *építészeti* az 1920-as években talán a legmeghatározóbb jegye a Klee-poétikának, mely egyszerre hordozza magában az absztrakció kultuszából fakadó leválasztottságot, a kép-elméletírás alulpolitizált jellegét, és mely mindig más és más formában, de visszaköszönni látszik Tandori lírájában. Ugyanakkor maga a Bauhaus szelleme kevésbé mutatkozik meg. Ennek egyetlen oka lehet: Tandori, bár tisztában volt Klee elméletírói, tanári tevékenységének történeti jelentőségével, a rendszerező, traktátusíró Klee-t nem tartotta beemelhetőnek, összeegyeztethetőnek azzal a karakterrel, melyet szórványos, ám megismételt kísérletek formájában lírájának több korszakában meg akart formálni. Megkockáztatom, talán a Klee-vel kapcsolatosan említett „hiába-filozofálás” is, mely az alkotói egzisztencia környezettől való függetlenségét hivatott megcélozni (és melyet a klee-i éthosz társadalmi megvalósíthatatlanságának is nevezhetnénk) beleillik azoknak a képzőművészeti/irodalmi tárgyaknak a sorába, melyekre Tandori visszatér a *Jaj-kiállításban*. „Ezt már másutt megírtam jobban/rosszabbul”²⁶² Ez a Klee-előkép rokonítható egzisztenciaként, állatbarátként beszélőivel, de katedráról beszélő „építész”-figuraként kevesebbszer jelenik meg a sorok között. Kérdés persze, milyen kritikai szempont választja el az eddigiekben naivitás szemszögéből nézett alkotó karaktert attól, akit az elméletíróival azonosíthatnánk, hiszen a hagyaték megannyi megfelelési, átjárási pontot kínál fel a verseskötet és az iskolai tananyag között. A válasz – Klee hagyatékának már több műfajú szövegeit idézve – könnyen körvonalazható a szövegek retorikájában, melyekben jelentős eltérések vannak az állatbarátként, festőként, költőként önmagát létrehozó szerző és a hozzá képest szinte mesterkélten rendszerező, modoros beszélőjével. Ugyanakkor az építészetiből, melyet Klee legaktívabb korszakában a Bauhaus-tól szemléletként megörökölt, Tandori recepcióköltészetében egyetlen határozott tájékozódási szempont marad: a tér. A korábban a naivitás keresései között többféleképpen is felrajzolódó „irány” adott alkalmat az imaginárius kertekben, házakban való költői navigációra, melyet az „erre-valamerre” felhívása jelzett Tandori medvéinek életterében. Dolgozatom mottójaként (a *Pedagógiai vázlatkönyv* elejéről) választott részlet is az önfeledt mozgás fontosságát hirdeti a vonal *céltalan sétájának* elindításával. Úgy tűnik, Tandori sétája, ha nem is körkörös, „agyon unt” útvonalon, de mindenképpen visszatérési pontok beiktatásával térképezhető fel. Ezek közül talán a legfontosabb az életrajzi tér, melyet több irányból érintett a sétáló: *A becsomagolt vízpart* fiktív tereinek átjárása, a *Paul Klee háztartásbeli sétájával* folytatódott, majd a *Jaj-kiállításban* izolálódó alkotó szobájával „zárult” a Tandori életmű kronológiájában. Ám

262 *Jaj-kiállítás.*, 40.

érdekes módon nem ez az időbeliség látszik megadni a séta végpontját, már csak azért sem, mert Tandori nem zárta le életművét a *Jaj*-kötet megszólalási kísérleteivel, sokkal inkább egy önéletrajzi ihletettséggű állapot „új” kezdeteinek, kréta-kísérleteinek tárlata volt a kötet. A zárás igényét egyetlen Tandori-költemény látszik megfogalmazni, és ez éppen a középhíra már idézett kötetében, *A feltételes megálló*ban található.

Az utóélet rezzenetlensége érdekes mediális és térbeli feltételeket teremt a Klee-re való emlékezésnek ebben a kivételes beszédhelyzetében: „Két ház, kertvárosi, emeletes, szöglete látszik/ a fényképen, köztük fák, valamivel magasabbak,/ lombos és tűlevelű fák, távolabb erdős vonulat,/ az egyik épületben – nem jó szó rá – a műterem,/ vagyis maga a lakás, ezekre a fákra nézett, lombjuk/ és tűlevelzetük azóta változott is, nem is, más,/ 1940 előtt és után ugyanúgy alakul évről-évre/ másképp, másképp és ugyanúgy, és a fényképen, persze,/ rezzenetlen.”²⁶³ Az Utrillo-kép leírásához hasonlító áttétellel van dolgunk: Tandori beszélője (és a szöveg terébe emelt szerzőalakja, *Tranodi*) egy fényképen keresztül látja Klee valóságát, melyben fel lehet ismerni egyrészt a medialitás ironikus módozatát. Hiszen ebben a megközelítésben Tandori nem csak a „híres ember” életére tekint vissza, hanem sajátjára is, egykor (ha nem is biztosan ebben a házban, de) Bernben tett látogatásának élményére, melyet egy mindenki számára elérhető album képe idéz fel. Az emlékezés hordozója a kép, melyben egyszerre azonosítható a kulturális emlékezet (Klee művészettörténeti reprezentációjának életrajzot illusztráló) képanyaga, a Tandori által felvázolt „Klee”-alak imaginárius lakhelye és Tandori életének egy helyszíne is. A nosztalgiának ezt a bonyolult időbeli alakzatát lehetett megfigyelni a csónakázásra emlékező Tolnai Ottó-szöveg beszélőjénél is, aki a kép leírásával módosulni látta saját „gyerekkorának” helyszínét, így a képélményről való beszámolót az emlékezés vitatkozó és ezáltal folyton módosuló megszólalási formájaként képzelte el. A tér jelen esetben Klee egykori háza, ám *A feltételes megálló* címadó versének teresítő programjával. A szóban forgó szöveg a tér kapcsolati formáinak kalandját kínálja az ablakból egykor látható BKV-megálló kapcsán: „Ez volt akkor ma/ egy feltételes megálló, felszállóval és leszállóval,/ ahogy meg van írva.”²⁶⁴ Az „ez volt akkor ma” relativitása adja meg a kötetben zajló terek közti „séta” időbeli dimenzióját, és megfigyelhető a Klee-vers esetében is. Klee halálának cezúrája látszik az egyetlen reális időbeli illesztéknek, az 1940-es év, melyben (Bern városának említése mellett) felismerhetjük azt az életrajzot, melyet Tandori utóéletként beszél el. A tér alakulása akár egy Klee-életmű festészeti kísérleteivel kapcsolatban is elmond

263 *A feltételes megálló*, 397.

264 Uo., 5.

valamit: a reális terek (kertek, villák, házak, tunéziai tájak, kozmikus terek) Klee festészete óta kizárólag a képi reprezentáción keresztül gondolhatóak el. A naív hangoltság jegyében ez a reprezentáció minden esetben a sajátja, az individuális térre vezeti vissza a látott világot. Ez a környezetét mindig önmagára vonatkozó rajzoló, tárgyakat, (vagy ha a benjamini játékokra gondolunk) kicsinyített „másolatokat” gyűjtő gyermeki éthosz formálja meg a valóságot, jellemző tematikus (például állatok motívumaival történő) és alakzatos (összeadó, halmozó, elemi szinten összehasonlító) kapcsolódási elvet követve. Az egyidejűség igénye ez, melyet a második fejezet programadó idézete, „a gyermeki idő (klee-i még)” felhívása látszott a legegységesebben megfogalmazni. Ám az utóélet versében bonyolult értelmezési sémát adhat ez a naív egyidejűség. Hiszen egyrészt feszültség keletkezik az emlékezet időbeli alakzatának elbeszélői végpontja és a tárgy között – ebben az egyszerű szegmensben aligha elgondolható a naív éthosz. Másrészt éppen a bevallottan utópikus alkotói intenció teszi mégis lehetővé, hogy a klee-i (gyermeki) múltat a történetiség minden retorikai mozzanatának kiiktatásával „rezzenéstelennek” láthassuk. „1940 előtt és után ugyanúgy alakul évről-évre/ másképp, másképp és ugyanúgy, és a fényképen, persze,/ rezzenetlen.” A szemlélői bizonytalanság ugyanis nem kizárólag a festői életmű lezártágával, hanem annak revideálásával, autentikusságának sürgető újragondolásával is számol, hiszen Klee több ezer kísérletből álló festészeti és töredékekből összeáll(ítha)tó irodalmi életműve is arról tanúskodik, hogy az életutat lezáró év előtti időszak sem garantál(hat) semmilyen kapaszkodót a berni műteremlakás és az abból látható utca valóságával kapcsolatosan. Bár a képélmény (Lanczkor Gábor szavaival élve) első ránézésre itt is „utrillósított”, a jelen esetben „klee-sített” eljárás, hiszen egy művészeti életművet miniautürizáló reprezentációs eljárás, az album könyvformája és a benne közölt fotográfia valóságmásolatának közvetett medialitása válik a megismerés terévé, több történik itt mint egy médium közbeiktatása. Maga a múzeum terében is – ahol a képek eredetije látható – megfigyelhető már ez a fajta alakzatosság, a világra csak szórványos, válogatott formában történő utalás szükségszerűsége. A múzeum – ahogyan Tandori múzeuma ezt a szerkesztés elvével és a korábban felvázolt szövegírási stratégiákkal kiemelte – a teljesség igénye nélkül mesterkéltséggel kívánja hozni a szemlélőnek azt, ami a kiállítóterben nem lehet jelen. André Malraux Boehm-höz hasonlóan szintén magában a múzeum koncepciójában látja meg ezt az adottságot: „A múzeum szükségszerűen hiányos. Ismereteink szélesebb terjedelműek, mint múzeumaink. [...] Ott, ahol a műtárgynak nincs más funkciója, minthogy műtárgy legyen, egy olyan korban, melyben a világművészet felkutatása folyamatban van, ily sok műteremnek az a gyűjteménye, amelyből

annyi műretek hiányzik, felidézi lélekben az összes műreteket...²⁶⁵ A múzeumi műtárgy emellett lényegénél fogva a birtoklás, a gyűjtői magán-, de mindenképpen a néző kulturálisan *saját*, illetve köztulajdonának reprezentációja is, ahogyan azt a korábbi fejezetben említett Nolde-tárlat is példázta a festmények mellett installált, addig más kultúrák tulajdonát képző autentikus „primitív” tárgyakkal. A saját tulajdon képzete *A feltételes megállóban*, *A becsomagolt vízpartban* és más Klee-hivatkozások szöveghelyein a megértéssel, újránézéssel és legfőképpen a saját dimenziók egyeztetésével történik. *A régi költőknek és Paul Klee festőnek* madarai (és feltehetőleg Klee képeinek madarai, valamint az *Egy fa szemlélésekor* című költemény is) a rezzenéstelen utóélet tereibe repülnek át. Ám ahogyan a Pagony is, ezek a madarak – a szöveg olvasásának idejére – közös barátokká válnak Klee házában: „Sok madár fog szólni./ Négy – vagy több – madár hallgat jelentősen mögöttünk,/ földünkön. Járkálhatunk a világ madarai közt, műtermes és/ polgáribb házak alatt, utcákon, távolabbi erdős vonulatokkal,/ melyeknek – innen, most – «semmi értelme».”²⁶⁶ Majd később kiderül, hogy a madarak esetében éppen a Tandori-lírából ismert „saját” állatokról van szó: „De ők/ négyen, akik egyelőre élnek még, éppúgy rezzenetlenek/ ezekre a kérdésekre (elevenen), ahogy az egész világ/ az lesz (és az), elevenen (ők „holtan”).”²⁶⁷ A rezzenéstelen múlt, mely látszólag Klee emlékezeti terének ideje lehetne, az „eleven” állatokkal való benépesítéssel válik az egyidejű tapasztalat dimenziójává, és mellyel (egy további kutatás lehetőségét fenntartva) lezárhatóan látszik Bern és Buda tereinek naív összeolvasása. „Talán 1990 körül./ A lakás «üres lesz és néma», mint ez a fénykép. Becsukom/ a könyvet; ülök, a délutánok, az esték, mikor ők négyen/ a másik szobában alusznak: már mint az utóélet. Ez ér/ véget akkor majd. Járkálni fogok (fogunk) megint itt”²⁶⁸ Az „üres és néma ház” feltételezhetően Klee egy álmversére tett utalás, melyet Tandori Felix Klee könyvében lefordított. A „házamat üresen találok” sor amellet, hogy Klee egyik kedvelt témájának, az otthon terének variációja, a Tandori-szöveghez hasonlóan egy jövőbeli képsor része. A képsor zárósora (Tandori versének talán a „nem tudom, mi lesz még” határozatlan kijelentésével rokonítható) egy kihantolt sír erősebb képe után jellegzetesen klee-i vizuális absztrakció nyelvén zárja a megálmódott jövőt,

265 André Malraux: *A képzeletbeli múzeum. (Részletek)* Ford: Ditrói Ervin. In: *Korunk*. 1977. VII. 555.

266 *A feltételes megálló*, 397.

267 Uo.

268 Uo.

mely időt Tandori 1990-re, illetve Klee-hez hasonlóan egy beláthatatlan időben képzel el. „Fehér a fehérben.” – az üresség képzetének jellegzetets elvonatkoztatása ez Klee részéről.²⁶⁹

A jövőről való beszéd lehetősége azonban kevésbé azonosítható bármelyik beszélő (Tandori, „Tandori”, Tranodi, Klee, „klee”, madarak, medvék és macskák) nyelvével, ezért csak egy egyidejű tapasztalat későbbi, elhalasztott változatával lehet azonos. A két lakás, Bernben és Budán immár egy feltételes megállóhelyhez hasonló térbeli alakzattá válik, melynek létesítése bármikor megtörténhet. Ahogyan Paul Klee vonalainak folytatása is.

²⁶⁹ Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, Ford: Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975. 103. A vers eredetiben: „Ich finde mein Haus: leer,/ ausgetrunken den Wein,/ abgegraben den Storm,/ entwendet mein Nacktes, -/ gelöscht die Grabschift. Weiß in weiß.” In: *Gedichte*, 92.

IV. Konklúzió

Az imént felvázolt összefüggésekből kitetszhet, hogy a Tandorinál éppen aktualizált, alakzatossá váló „Klee”-k egy beható, alapos olvasat, közeli ismeretség eredményeinek tekintendők. Ennek a rejtett és magától értetődő magától értetődő viszonynak az elgondolásakor világossá vált az is, hogy a Klee-korpusz nyomai kitakarva, átszerkesztett módon, olykor a saját beszédmódok alakzataiban feloldva jelentek meg. A Tandori által kimért, minden esetben kicsit áthangolt optika, mely Klee képi világára nézett, kétségtelenül tanulságosnak, az ehhez kapcsolódó magyar nyelvű irodalom viszonylatában feltétlenül hiánypótlónak bizonyult. Ugyanis az iménti interpretációk (beleértve itt első tanulmányomait is), legyenek elemeikben olykor esetlegesek, elvezettek bizonyos kérdésfelvetésekhez, melyek Klee nyelvi, kép-nyelvi törekvéseinek megértésekor relevánsaknak bizonyultak.

Amit dolgozatomban feltehetőleg megvalósítani sikerült, az egy kutatás útvo nalának felrajzolása, mely reményeim szerint Klee továbbolvasásával, fordításával lesz folytatható, emellett újabb, Klee más életművekben való jelenlétének, hatáskutatásának vizsgálatával bővíthető. A dolgozat egyik tanulságaként is felfogható az a fontos kitétel, hogy Klee irodalmi életműve ezután sem lesz a teljesség igényével olvasható, ahogyan ezt K. Porter Aichele átfogó munkája is már bizonyította, mivel a bejegyzett szövegek csak bizonyos esztétikai alapokon álló és költészeti értelmezői kerültek egymással, így Tandori olvasójával kapcsolatba. A naivitás fogalmának tárgyalása – emellett, hogy más életművekben is érdekes tanulságokkal szolgálhat – reményeim szerint vezérfonalat adott az eddig olvasható elemzésekhez, emellett kidomborította azt, hogy ez a minőség nem kizárólag a gyermekiben, hanem az ahhoz való visszatérés többirányú, reflektált és irodalmi szempontból párbeszédképes formájában lehet példája a költői, írói és festői megszólalásnak.

A játék fejezetének meghosszabított bevezető funkciója kapcsán látszik, hogy a naivitás materiális oldala egy másik munka fő témája lehetne, amelyet minden bizonnyal történeti jellegű munkaként lehetne elgondolni. A dolgozatban megjelenő játékok éppen hogy csak a modernségben megjelenő játékosság kérdésének illusztrációi voltak, ám kétségtelenül megmutattak valamit abból, ami Klee esetében fontos kérdés a naivitás körbejárásakor: bár nem elhanyagolhatóak Klee bábjai, jegyzetfüzetei, a játékkal nem mint materiális tényezővel, hanem egy életművön átívelő és más életművek által reflektált metaforájával kell számolni. A

festői és irodalmi életműben tehát változó megjelenítési formák mögött bújkál az az ábrázolásbeli elv, amit játéknak nevezhetünk, nem pedig magában a játék (tulajdonképpen) materiális adottságaiban kersendő. Ugyanis a játékok fajtáinak leírása nem indokolta volna azt a többletet, amivel Klee egy életen át munkamódszerként, poétikaként érvényesített mind képi mind pedig nyelvi szinten: megkockáztathatjuk, hogy az értelmezésben egy metafizikai adottság kifejtésének kezdetei is láthatóak, mely adottság kortársaihoz képest is kivételesnek tűnik az életműben és a „rezzenéstelen utóéletben” is. Bár az alkotás folyamatának képelméleti megközelítése más fogalmi hálóban történt, mint a naív költészet esetében, így „a gyermeki Klee” szemszögéből nézve más stiliztikai jegyeket is hordozott, amennyiben mégis a játék szellemiségét vetítjük inspirációs, formai és alakzatos elvként Klee nagy korszakai mögé, sokkal produktívabbnak bizonyult minden katedrán elhangzott előadás anyagánál. Ez bizonyára abban az okban keresendő: a naivitás éthosza volt/lehetett az a szemlélet, amelyik megteremtette Klee műalkotásainak időbeliségét. Így a játék sem válhatott (a benjamini címből kölcsönözve a szót) „játékszerek” pusztá ismeretének és létrehozásának újszerű, bauhausiánus tervezésbeli, „fabrikációs” jelenségévé. A klee-i időhöz vezetnek ezek a megszólalási és formanyelvi kísérletek, melyeket a második fejezet tárgyalt. A „gyermeki idő”-höz való visszatérés programja a II. fejezet oldalain egy olyan retorikai, világképbeli keretet vázolt Klee alakja köré, melyet igazolni látszanak a magyar irodalmi recepció korai szórványos és Tandori esetében következetes, nagy számban megtalálható Klee-hivatkozásai. Ugyanakkor az olyan elszigetelt példák is tanulságosnak bizonyultak, mint amilyen Walter Benjamin angyalának esete: az olvasat jól kidomborítja Klee mindenkori hatásában azt az adottságot, mely által a róla beszélő önmagára, valamint saját munkájának tárgyterületére képes vonatkoztatni a színek és formák világát. A Benjamin által megsejtett történelemfilozófiai allegória a legjobb esetben Klee többféleképpen megfejthető metafizikai fél-gondolatainak, naív módon befejezetlen alakzatainak feleltethető meg, melyek által a műalkotások felhívják magukra a szemlélő (és a versek esetében: olvasó) figyelmét. Ugyanakkor ez az irodalomtudományos szemszögéből nehezen körvonalazható szuggesztivitás tette számomra Klee-t a kutatás tárgyává: az értelem látszólagos hiányának és nyers kifejezésnek folyton értelmezést követelő retorikája. A dolgozat itt olvasható terjedelmében talán éppen csak arra volt elég, hogy e jelenség történeti és történetiségen kívüli mozgatórugóit és ezek más életművekben megtalálható megfelelőit egy gondolatmenetben feltárja.

A II. fejezetet olvasva alátámaszthatónak látszik a dolgozat azon kiinduló feltevése, mely szerint a naivitás bármennyire is felfedezhető művészettörténeti hullámok formájában, végsősoron mindig egyedi lefolyása van egy életművön belül, ezért nem lehet rá építeni konzekvens stilisztikai, műfajelméleti elemzést. Ugyanakkor megmutatkozott az is, hogy a nyugat-európai irodalmakban és művészetekben „intellektuálisként” elgondolt, műveltségközpontúként megalapozott felfogással nem feltétlenül áll szemben a naív gondolata, ugyanis a hozzá kapcsolható megszólalásformák magukban hordozzák a dialogicitás lehetőségét és (amennyiben az utókor nyitott egy korábbi életmű „gyermeki idejébe” való visszatérésre) a párbeszéd igényét.

Ahová dolgozatom utolsó, nagyobb terjedelmű fejezetében eljutott, pontosan ez a fajta párbeszédképesség példáinak rövid számbavétele és komparatiztikai értelmezése volt. Az itt hozott példák azonban megmutatták, hogy egy életmű nem egyféleképpen fogadja be egy másik, korábbi darabjait, a jelen esetben nem beszélhetünk egy holisztikusan egyforma Klee-alakról, akit az utókor művésze minden korszakában felismerhet. Kassák Lajos esetében látszódott meg leginkább ez a fajta differenciálódás: a korai forradalmi életmű és a kései „nagy emlékező” más tárgyként, más megszólalásformákban és más esztétikai feltételekkel invitálta Klee-t a magyar irodalom soraiba. Ugyanakkor még ebben a sokféleségben is sikerült megtartani azt a szálát (a *hommage* költemény esetében: „selyemfonalat”), ami (minden hatástörténeti kapcsolat nélkül, ám a Klee-értelmezést mégis analógiák formájában egységesítve) Pilinszky János, Tolnai Ottó rövid képleírásaihoz vezetett el, és melyet Tandorinál sokfelé ágazva láttunk.

Tandori Dezső és Paul Klee kapcsolata még továbbírható lehet, ám a dolgozat reményeim szerint megtalálta azokat a fő illesztékeket, melyek a további és más kutatások számára kiindulást jelenthetnek. Szükséges megjegyezni, hogy a „Klee-figura” körül kirajzolódó kontextuális gazdagság kizárólag azért lehetséges, mert Tandori befogadó-költészete egy olyan irodalmi korszak szellemében alakult, amely az irodalmi párbeszéd elvét minden korábbinál jobban érvényesítette, valamint (bizonyos esetekben) a megszólalás feltételévé is tette. Ez Klee első generációs avantgardjának „naivításában” és az olyan késő-modern reflexiókban, mint amilyen Pilinszkyé volt, nem volt adott a korszak szellem klímájában. Ugyanakkor Tandori Dezső Klee-lírája nem csak önmagával kapcsolatban látszik meghatározónak, hanem talán (például a tiszteletkörök, nagy nevek felsorolásának elkerülésével) egy más irodalmi feltételeket is szabott az ezután Klee-ről beszélő szerzőknek.

Ezt többek közt az tette lehetővé, hogy a sokat hivatkozott Klee-t nem életművének valamiféle meghaladásának, mennyiségi elvű elemzésének, hanem éppen a kevés megszólalási módok közül való választás feltételeinek tükrében láttatja. Írásom (amellett, hogy Tandori Dezső kritikai szakirodalmának vonatkozó fejezeteit nem hagyta figyelmen kívül) ezt a szórványosságot kevés rendszerezési szándékkal igyekezett tárgyalni, hangsúlyozva a naivitás témája által kínálta nyomok szabad sorrendjét. Ugyanakkor meglátszott az is, hogy „Klee” sohasem csak a kiinduló életmű törvényei szerint vagy esetleges, addig a befogadói közegre nem jellemző irodalmi mintákba ágyazódott, hanem a Tandori szöveg univerzum szerves részévé vált, jelenléte már korábbi vagy éppen más témák szabta „szabályoknak” megfelelően volt csak lehetséges. A zárófejezet Tandori-medvéinek játékossága éppen ezért Klee poétikájában is felismerhető elveket követve zajlott, felhívva a figyelmet azokra a tematikus és nyelvi adottságokra, melyek a Gedichte kötetben is fellelhetőek, és melyekből Klee életműve felépülhetett. A játéknak ezekre az irodalmi jegyekre való szorítkozása tette lehetővé, hogy Tandori medvéi és madarai társaságában Klee állatait is lehetett látni egyetlen képen vagy (*A rezzenéstelen utóéletben* megjelenő) műteremlakásban és (Tandori képzeletbeli állatmúzeumában) a költői dolgozószobában. Ezek a néhány vonalból megrajzolt terek a dolgozatban megjelenő feltételezés szerint ahhoz az egyetlen vonalhoz vezethetőek vissza, amelyik a bevezető mottójában útjára indult: „a séta kedvéért.”

BIBLIOGRÁFIA

A Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból. Vál., szerk., bev.: Mezei Ottó. Ford: Tandori Dezső. Gondolat Kiadó, Budapest, 1975.

ÁCS PÁL: *Kivédett tragédiák.* Online forrás. http://www.academia.edu/4464514/Kiv%C3%A9dett_trag%C3%A9di%C3%A1k_Tandori_gesztusai_Avoided_Catastrophes_Tandori_s_Gestures Elérés ideje: 2016.06.15. 18:56

AICHELE, K. PORTER: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, Camden House. New York, 2006.

AICHELE, K. PORTER: *Paul Klee's Pictorial Writing.* Cambridge University Press. Cambridge, 2002.

APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Guillame Apollinaire válogatott költeményei.* Szerk: Pór Judit. Magvető, Budapest, 1978.

Az expresszionizmus. Gondolat Kiadó. Budapest, 1967.

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS: *Tandori megtisztít.* In: *Beszélő Online.* <http://beszelo.c3.hu/cikkek/tandori-megtisztit> Elérés ideje: 2016. június 1. 20:45

BARTHES, ROLAND: *A művészet bölcsessége (Cy Twombly).* Ford: Bata János. In: *Iskolakultúra.* 1991. 6.

BARTHES, ROLAND: *Cy Twombly (avagy Non multa sed multum).* In: *Új Holnap.* 45. (2000/tél). 71-81.

ifj. BARTÓK BÉLA: *Apám életének krónikája.* Zeneműkiadó, Budapest, 1981.

BENJAMIN, WALTER: *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok.* Ford: Bence György, Kőszeg Ferenc, Pór Péter, Rajnai László, Tandori Dezső. Vál, jegyz: Radnóti Sándor. Szerk: Bence György. Magyar Helikon. Budapest, 1980.

BENJAMIN, WALTER: *Egyirányú utca. Berliini gyermekkor a századforduló táján.* Ford: Berczik Árpád, Márton László, Sztás Erzsébet. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2006.

BEYME, KLAUS VON: *Das Zeitalter der Avantgarden – Kunst und Gesellschaft (1905-1955).* Verlag C.H.Beck oHG, München, 2005.

BÖNDÖR PÁL: *Gyerekvers, vagy hódolat Paul Klee-nek*. In: Zetna. Online forrás. <http://www.zetna.org/zek/konyvek/108/bondor21.html> Elérés ideje: 2015.11.05. 15:20

BRINKMANN, RICHARD: *Dadaism and Expressionism*. In: *Expressionism as an International Phenomenon*. Ed. Ulrich Weisstein. Librairie Marcel Didier-Akadémiai Kiadó. Paris-Budapest, 1973. 97-110.

BUNGE, MATTHIAS: *Zwischen Intuition und Ratio: Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1996

BUTLER, CHRISTOPHER: *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900-1916*. Clarendon Press, Oxford, 1994.

CAWS, MARY ANN: *The Objects of Dada*. In: *Avant-Garde Critical Studies*. 2011. Vol. 26. 71.

CHROSTOWSKA, S.D.: *Angelus Novus – Angst of History*. In: *Diacritics*. 2012. Vol. 40/II. 42-69.

DANYI MAGDOLNA: *A látomás Pilinszky János költészetében*. In: *Tiszatáj*. 1996. IV. 58-62.

DERRIDA, JACQUES: *The Beast and the Sovereign*. Vol II. Trans. Geoffrey Bennington; Ed. Michele Lisse, Marie-Louise Mallet, Ginette Michaud. The University of Chicago Press. Chicago-London, 2011.

DROSTE, MAGDALENA: *Bauhaus* (Bauhaus Archiv – 1919-1933). Ford: Körber Ágnes. Budapest, Taschen Verlag/Vincze Kiadó, 2003.

ĐURIŠIN, DIONÝZ: *Összehasonlító irodalomkutatás*. Ford: Tállasi István, Bába István. Szerk: Fried István. Gondolat Kiadó. Budapest, 1977.

FERKAI ANDRÁS: *Molnár Farkas*. Terc Kiadó. Budapest, 2011.

FOGARASI GYÖRGY: *Olvadás – háttal a jövőnek – Walter Benjamin az angol romantikusok felől*. In: *Tiszatáj*. 2013/7

FORGÁCS ÉVA: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Trans. by John Bátki. Budapest - London - New York, Central European University Press, 1997.

FRIED ISTVÁN: *Valóság, mítosz, Bruno Schulz. (Bruno Schulz összegyűjtött elbeszélései)*. In: Uő: *Bolyongás a (kelet-)közép-európai irodalmi labirintusban – Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természetrája”*. Lucidus, Budapest, 2014. 91-115.

FREUD, Sigmund: *Egy gyermekkori emlék a Költészet és valóságból*. Ford: Bottka Petrik. In: *Imágó*. 2012. I. 97-104.

GANDELMANN, CLAUDE: *Kafka as an Expressionist Draftsman*. In: *Neohelicon*. 1997/II. 3. sz. 237-277.

GIEDION-WELCKER, Carola: *Klee in Zeichnungen und Bilddokumenten*. Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. Reinbek bei Hamburg. 1961

GYÖRGY PÉTER: *Emlékezet és amnézia*. In: Uő: *Múzeum, a tanulóház - Múzeumelméleti esettanulmányok*. Szerk: Radványi Orsolya. Szépművészeti Múzeum. Múzeumcafé Könyvek 1. 2013. 118-139.

HABERMAS, JÜRGEN: *Egy befejezetlen projektum – A modern kor*. Ford: Nyizsnyánszky Ferenc. In: *A posztmodern állapot*. Szerk: Hévízi Ottó, Kardos András; Vál.:Bujalos István. Ford:

HADERMANN, PETER: *Expressionist Literature and Painting*. In: *Expressionism as an International Phenomenon*. Ed. Ulrich Weisstein. Librarie Marcel Didier-Akadémiai Kiadó. Paris-Budapest, 1973. 111-140.

HAFTMANN, WERNER: *Paul Klee – A képi gondolkodás útjai*. Ford: Forgács Éva. Corvina Kiadó, 1988.

HÓZSA ÉVA: *Idevonzott magyar irodalom – Weöres Sándor és a vajdasági magyar irodalom*. In: zetna.org Online forrás. <http://www.zetna.org/zek/konyvek/116/hozsa07.html> Elérés ideje: 2016.02.15. 20:42

HUANG, YU: *Constellating World Literature*. In: *Neohelicon*. 2013. Vol.40. 561-580.

ITTEN, JOHANNES: *Design and Form – The Basic Course at the Bauhaus*. (Revised Edition). Trans. by Fred Bradley. Thames and Hudson, London, 1975.

IVÁNSZKY ÁGOTA: *Kassák Lajos: A 18. számozott költemény*. In: *IT*. 25/75. évf. 1-2. szám, 126-147. http://epa.oszk.hu/02500/02518/00269/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1994_01-02_126-147.pdf

JAKOBSON, ROMAN: *Két verselemzés*. In: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk: Bókay Antal, Vilcsek Béla. Osiris Kiadó. Budapest, 1998. 470-480.

KAFKA, FRANZ: *Elbeszélések*. Ford: Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1973.

KAFKA, FRANZ: *Naplók*. Ford: Györffy Miklós. Európa Könyvkiadó. Budapest, 2008.

KÁROLYI AMY: *Vonzások és viszonzások – Versfordítások*. Magvető Könyvkiadó. Budapest, 1975.

KASSÁK LAJOS: *Az izmusok története*. Szerk: Sík Csaba. Magvető, Budapest, 1972.

- KASSÁK LAJOS: *Kassák Lajos összes versei*. Online forrás. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=7947&secId=834288&limit=10&pageSet=1> Elérés ideje: 2016.03.02. 17:20.
- KLEE, FELIX: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, Ford: Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975.
- KLEE, PAUL: *A nagy állatok asztalnál búslakodnak*. Ford: Károlyi Amy. In: [Károlyi Amy] *Vonzások és viszonzások. Versfordítások*. Magvető Könyvkiadó. Budapest, 1975, 260-263.
- KLEE, PAUL: *Alkotói hitvallás*. Ford: Tillmann J.A. Online forrás. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>, Elérés ideje: 2013. 09. 12. 15:32
- KLEE, PAUL: *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre* (Band 1.) Schwabe & Co. AG Verlag. Basel, 1990.
- KLEE, PAUL: *Gedichte*. Hrsg. Felix Klee. Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010.
- KLEE, PAUL: *Hand Puppets*. (Texts by Andreas Marti, Christine Hopfengart, Tilman Osterwold, Aljoscha Klee, Felix Klee.) Edit: Christine Hopfengart, Eva Wiederkehr Sladeczek. Paul Klee Zentrum/Hatje Cantz Verlag. Bern-Ostfildern, 2006.
- KLEE, PAUL: *Naplók*. Ford: Tillmann J. A. Online forrás: <http://ketezer.hu/2008/03/naplo/> Elérés ideje: 2016.04.02. 13:25.
- KLEE, PAUL: *Tagebücher - 1898-1918*. Europa Verlag. Zürich, 1957.
- LŐRINCZ CSONGOR: *A „világirodalom” tanúi – Történelemkép és irodalomfelfogás a két világháború között*. In: *Az olvasás labirintusában – Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Bednánics Gábor, Hansági Ágnes, Vaderna Gábor. Ráció Kiadó. Budapest, 2013. 131-167.
- MERLAU-PONTY, MAURICE: *A szem és a szellem*. Ford: Moldvay Tamás, Vajdovich Györgyi. [Kéziratban 1-30.] Online forrás. http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf Elérés ideje: 2016. június 13. 15:35
- MICHAUX, HENRI: *Paul Klee – Vonalkalandok*. Ford: Juhász Katalin. Bozóthegyi Kiadó, Budapest, 2015. 16;18.
- MUSIL, ROBERT: *Próza, dráma*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony. 2000.
- NODA YUBII: *Zwei Schriftbilder von Paul Klee aus dem Jahre 1921. (Schriftbild aus dem Hohen Lied “Er küsse mich mit seines Mundes Kuss” (Fassungen I und II)» im Zusammenhang mit der von Klees Vater, Hans Klee, nachgedichteten “Biblischen Poesie in deutschmetrischer Fassung: Das Hohe Lied.)* In: *Aesthetics*. Vol.13. 2009. (Tokyo), 207-219. Online forrás. http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_noda.pdf Elérés ideje: 2011.04.01. 15:40

PARTSCH, SUSANNA: *Paul Klee (1878-1940)*. Ford: Molnár Magda. Taschen Verlag – Vincze Kiadó. Köln-Budapest, 2003.

PERNECZKY GÉZA: *Klee*. Corvina, Budapest, 1967.

PILINSZKY JÁNOS: *Pilinszky János összegyűjtött levelei*. Szerk: Domokos Mátyás, Hafner Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest. 1997. *levelek* [219–225.]

PILINSZKY JÁNOS: *Pilinszky János összes versei*. Szerk: Hafner Zoltán, Domokos Mátyás. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

PILINSZKY JÁNOS: *Publicisztikai írások*. Szerk: Hafner Zoltán, Domokos Mátyás. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

RILKE, RAINER MARIA: *Levelek*. Ford: Báthori Csaba, Budapest, III. 1917-1922. 1622-1623.

ROSKILL, MARK: *Klee, Kandinskij, and the Thought of Their Time*. University of Illinois Press. Urbana-Chicago, 1992.

RUHRBERG, KARL: *Egy lehetséges világ*. In: Ruhrberg, Schneckenbauer, Fricke, Honnel: *Művészet a 20. században*. I. Szerk: Ingo F. Wahlter. Taschen Verlag/Vincze Kiadó. Köln-Budapest, 2011. 112-113.

SCHULZ, BRUNO: *Fahjas boltok*. Ford: Galambos Csaba, Kerényi Grácia, Körner Gábor, Körtvélyessy Klára, Reiman Judit. Utószó: Esterházy Péter, Reiman Judit. Jelenkor. Pécs, 1998.

SHAW-MILLER, SIMON: *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*. New Haven: Yale UP, 2002. 147-162.

SZÜCS TERI: *A holokausz tanúsága Pilinszky János „evangéliumi esztétikájában.”* In: Jelenkor. 2009. LII/2. 73.

TANDORI DEZSŐ: *A becsomagolt vízpart*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1987.

TANDORI DEZSŐ: *A feltételes megálló*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1983.

TANDORI DEZSŐ: *A zsalu sarokvasa*. Magvető Könyvkiadó. Budapest, 1979.

TANDORI DEZSŐ: *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után*. In: *Balkon*, 2005. Online forrás: http://www.balkon.hu/balkon05_01/02tandori.html Elérés ideje: 2013. 03. 16. 13:42.

TANDORI DEZSŐ: *Az erősebb lét közelében*. Gondolat Könyvkiadó. Budapest, 1981.

TANDORI DEZSŐ: *Jaj-kiállítás*. Budapest, Scolar Kiadó, 2011.

TANDORI DEZSŐ: *Kolárik légvárai*. Magvető, Budapest, 1999.

TANDORI DEZSŐ: *Koppar Köldüs*. Online forrás. PIM Digitális Akadémia/ Tandori Dezső digitalizált művei. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=972&secId=93890&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Tandori+Dezs%C5%91&limit=1000&pageSet=1> Elérés ideje: 2016.02.28. 23:12

TANDORI DEZSŐ: *Medveálm madárszárnyon*. Illusztrációk: Agócs Írisz. Pozsonyi Pagony Kiadó. Budapest, 2012.

TANDORI DEZSŐ: *Medvék minden mennyiségben*. Illusztrációk: Agócs Írisz. Pozsonyi Pagony Kiadó. Budapest, 2010.

TANDORI DEZSŐ: *Mi az egzisztencializmus?* In: Uő: *Csodakedd, rémszerda*. Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2010.

TANDORI DEZSŐ: *Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I. (Talán „I.”)*, in. *Balkon*, 2005/1, http://www.balkon.hu/balkon05_01/01tandori.html, elérés: 2011.04.25. 15:21

TANDORI DEZSŐ: *Paul Klee-háztartásbeli*, http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html, in. *2000*, 2004/4, elérés: 2012.11.22. 16:00

TOLNAI OTTÓ: Grenadírmars. Online forrás. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=7813&secId=821369&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Tolnai+Ott%C3%B3&limit=1000&pageSet=1> Elérés ideje: 2016. 02.28. 16:30

TÓTH ÁKOS: *Aachenben az ember raaer – Tandori Dezső Koppar Köldüs című kötetéről*. In: *Tiszatáj*. 2001/6. 76-88.

TÓTH ÁKOS: „*Szép Ernő voltunk*” – *Az irodalmi kollegialitás természetrajzához – Szép Ernő és Tandori Dezső*. In: *Szövegek között XVI*. Szerk: Kovács Flóra, Lengyel Zoltán. Szeged, 2011. 41-77.

TÓTH ÁKOS: *Telhetetlen évszakok. (Utószó)*. In: Tandori Dezső: *Medveálm madárszárnyon*. Illusztrációk: Agócs Írisz. Pozsonyi Pagony Kiadó. Budapest, 2012. 80-83.

SIMONE, WEIL: *Kegyelem és nehézkedés*. Ford: Pilinszky János. Vigilia, Budapest. 1994.

WENDY, STEINER: *The Painting-Literature Analogy. The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. The U of Chicago Press, Chicago, 1985. 33-50.