

ÉLES ÁRPÁD

KETTEN A KÉPEN PAUL KLEE ÉS TANDORI DEZSŐ

„maradék meglétem háztartásbelije lettem,
mint Bernben Paul Klee, bár htp-begyűjtő.”¹
(Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli*, 2004)

„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.”²
(Uő: *Mindenki palackzáró sziget*.)

Tandori Dezső viszonyrendszere Paul Klee festészetével kapcsolatban első látásra is szerteágazó. Elég arra gondolni, hogy Felix Klee könyve³ az ő fordításában jelent meg, mely könyv többet vállal annál, amit a 20. század egyik világhírű festőjének képzőművészeti emlékezete legtöbbször magában foglal. Az apafigurára való visszaemlékezést ugyanis egyszerre jellemzi a családi szóhasználat közelsége (annak ellenére, hogy az apáról mindig csak távolságtartóan „Klee”-ként hallunk), 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, sok is, ám éppen csak annyira kifejtett, hogy egy-egy részterület iránti kíváncsiságunkat felkeltse. Egyszermind közérthető kivonata valaminek: Felix Klee sorai amolyan nagyközönségnek szánt morzsák egy Paul nevű apáról, nagyapáról (Hans Klee-ről) szóló, más forrásból nem elérhető történetekkel, és az ennek háttérnarratívájában húzódó korpusz foglalata. A jól tagolt életrajziség és e termékeny életmű megidézése szimultán jellegénél fogva bonyolult képet alkot, hiszen megismerhetünk egy Klee nevű személyt, illetve érdeklődésének sok-sok irányát. Felix Klee könyvébe az egykor neki készített bábok fényképein, a klasszikus vonósnégyesek szeretetének tárgyalásán túl fontosabbnak látszanak itt azok a részek, melyek Paul Klee szöveghagyatékából idéznek. Ezekből már közel egyidőben Károlyi Amy is lefordított kettőt (*Számár, A nagy állatok az asztalnál búslakodnak*),⁴ a Klee költészete iránti hazai érdeklődést mégis szórványosság jellemzi. Egy kutatás további részét képezhetné az a célkitűzés, mely éppen a kapcsolatok sorát és azok filológiai bizonyítékait tenné egy hosszabb értekezés tárgyává. Ám e figyelem terébe, amely Klee magyar

¹ Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli*, in. 2000, 2004/4. http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html, elérés: 2012.11.22. 16:00

² 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

³ Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, Ford: Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975.

⁴ Károlyi Amy: *Vonzások és viszonzások – Versfordítások*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1975.

irodalomra gyakorolt hatására irányulhat, ennél kisebb fókuszú képen is izgalmas látvány kerülhet.

Szerepelhetnének ketten a képen – a kapcsolat már bevezető jelleggel ismertetett kivételes adottságai miatt is. Ám 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 kifejthető egyik személytől a másikig. Paul Klee és Tandori Dezső – az út egyik szerzőtől a másik személyig, ahogyan az alábbiakban majd látható lesz, voltaképpen egy oda-vissza irányú pálya, amely egy vertikális „komparatistikai időben” írható le, szemben a kapcsolatteremtés más lehetséges móduszaival. Ezek közé tartozhatna Klee irodalmi horizontjának történeti vizsgálata, mely kortársi megfeleléseket, a századelőtől a ’30-as évig terjedő végtelennek tűnő névsorban taglalt kollegialitást, az avantgárd (*Der Blaue Reiter* csoport) és a Bauhaus 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 tűnhetnek. Klee, míg eljutott a döntésig, hogy a költészetet „csupán” a vizuális észlelés élesítésére, a képi formanyelv fejlesztésére használja, nagy utat tett meg a hórderlini, heinei stílusgyakorlatoktól az expresszionizmuson át a strukturális költeményekig. Christian Morgenstern bitódalai (*Galgenlieder*), melyek többek közt a *Rach und Degen* (keltezés nélküli) pre-dadaista szövegben mutathatóak ki,⁵ Hugo Ball és Kurt Schwitters feltételezhető és kikutatható hatásai a Klee-hagyaték alfabetikus lírai nyelvi fejleményeinek tükrében nem elhanyagolhatóak. De mivel az írás 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 kapcsán. 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 két névvel is elmondható. Megesik továbbá, hogy jelentésében gyakran már e két név egyike többfelé mutathat, a Tandorinál leírt „Klee” változó ívű tiszteletkörök cselekedetének szolgálatában is állhat, ám máskor pedig egy vizuális tapasztalat vonatkoztatási iránya, mely kizárólag az adott szöveg beszélőjéhez köthető, és jobbra a név („Klee”) indexével van ellátva. Olykor a szövegek esetében előfordul az is, hogy nem a Tandori költészetben név szerint megidézett „Klee” mint kód köré építhető mindaz, amit az interpretáció itt magáénak mondhat, tekintettel annak fiktív 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 garantálja 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,

⁵A hatásokról bővebben itt: K. Porter Aichele:). *I am a Poet, After All*, in. Uő: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House, 2006, 20-64.

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 vacsoráztak valaki, mi is vacsoráztunk utoljára itt és ott [...]”⁶

A katalógus és a Lichtenstein-szövegbuborékok idiómáinak, frázisainak összeolvasása voltaképpen a közlendő mennyiségi-minőségi kérdéseit érintik, éppen a név kapcsán, mely legyen bár jelölétértékű, csupán másolata valaminek. Így 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 veszi célba. A „Klee”-kód ezek szerint túlterhelt, a lehatároltabb jelentések fellelésének céljából olyan környezetben keresendő, amely visszavezeti a beszélőt a katalógusok világából azokba a nyelvkeresési közegekbe, ahol a magánbeszéd, szubjektív tapasztalatok (szerencsésen érintkezve a Klee nevű személlyel) végre lehetségessé vál(hat)nak.

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*⁷ illusztrálja legjobban azt a problémát, ami egy bármiféle értelmezés felépítésénél adódik. A Klee-képelemletek, (értendőek ezen például a *Beiträge zum Bildnerischen Formlehre*, a *Pädagogisches Skizzenbuch* című munkák) és a hozzá kapcsolódó strukturális versek értelmezésében adott egy bizonyos fajta hiány, feldolgozatlanság, feldolgozhatatlanság, ami érdekes összecsengést mutat azzal a bizonytalannal is mondható, ám mindenképp közelítő beszédhelyezettel, 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,⁸ mely egyszerre egy felfedezés értékében állt, másrészt a rekanonizáció szándékának erőteljes nyitányaként szolgált. Másrészt adott egy magyar költő, aki a lírai reprezentáció szintjén egy értelmezést mutat fel, mintegy saját (költői/esszé-) nyelvén beszél el, amit Klee értelmezésekor elmondani tud. *A becsomagolt vízpart* (1987) képzőművészeti témájú költeményeiben érdemes azonban egy, a Klee-foglalat igényét, összképet, 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 átfedtség, vagy amennyiben az idő felől nézzük: bevezetés, értelmezés („esszé-versek”), visszaemlékezés szándéka tükröződik. Klee képe körül adódó hiány tehát itt is megvan, ám éppen lényegét tekintve, reflektált, poétikus formát öltve. 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. Nem elkerülhető több okból sem, hogy rákérdezzünk: mit jelent egy *előszó* műfajának játéka egy költemény esetében? A besorolás jelezheti egyrészt, hogy a beszélőnek valamiféle rálátása van tárgyára, ám ennek a címben megelőlegezett fölénynek a szövegben a „Klee” név mezőösszefüggései szabnak határt. „És ami fontos, az is csak: ∞-szeres [...] minden szellős,

⁶ Tandori Dezső: *Vers a névsorolások büszke idejének emlékére*. in. Uő: *A becsomagolt vízpart*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1987, 159. (*A továbbiakban: A becsomagolt vízpart*, stb.)

⁷ *A becsomagolt vízpart*, 94-96.

⁸ 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.

minden szoros/ de ez a szoros azt is jelenti: -szeres./ Itt mindent „erez”/ és ha már „Villa R.”-ről van szó: R-ez”.⁹ Habár Az *Előszó Paul Klee-hez* idézett része első ránézésre a *végtelen* fogalmának használatával az értelmezési lehetőségek bőségével kecsegtet, (gondoljunk a Tandori költészet jellegzetesen diszkurzív oldalára, mely által az éppen megszólaló „Tandorik” az irodalom plurális jellegénél fogva folyvást más kontextus implikálásával változtatják jelentetteik háttérét) a számosság efféle megszüntetésében van mégis némi hezitálás az „előszóíró” részéről. 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 bármit is megnevezzon. Az *Előszó Paul Klee-hez* című költeményéből idézett rész az esztétikai tapasztalatot olyan leíró eszközrendszerbe helyezi, ami visszalépteti beszélőjét a nominális vagy igei viszonyrendszerből az azonosítás egyszerű grammatikai módusába, úgy, hogy a jelentett helyére voltaképpen „csak” képzők kerülnek (-szoros, -szeres), így nem is a „végtelen” („∞”) vagy a „minden” válik lényegessé, hanem az azt megsokszorozó (megszorzó) alkotói és értelmezői kedv. De hát mi az, ami ennek ellentmond, mely kiegészíti azzá a kapcsolattá, amit az itt következő írás csak óvatosan akar megközelíteni. 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 minnek a sora./ Mintha ez az egész nem lenne más, mint: iskola.”¹⁰ Tandori minden bizonnyal a Bauhaus weimari és düsseldorfi falai között töltött évekre céloz, amit Klee (Kandinszkij meghívását elfogadva, és egyben elődjét, Johannes Ittent leváltva) képelméleti előadások tartásával, pedagógiai-teoretikus munkák írásával töltött. Amit itt „Klee”-nek láthatunk, egyszersmind absztrakt és didaktikus, számszerű és magyarázatértékű jelenségként könyvelhető el. 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.

I. Állatbarátok

Mielőtt a kép és szöveg közti transzferek mibenlétére alkotott koncepciók szomszédságának kérdését megfigyelnénk, érdemes elidőzni a Klee-Tandori-helyek más, inkább motivikusabb, a direkt absztrakció 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. Az írásomban tárgyalt intermediális viszonyokhoz képest legalább annyira fontosnak tűnik ez az ártatlanság, melyet ezentúl egyszerűség kedvéért *naivnak* fogok nevezni. Ám a naivitás fogalma sem végsőkéig tisztázható, dacára éppen annak, hogy amit jelöl, egy prekognitív, információktól, a ráakódás többértelmű formáitól független állapot. A művészettörténeti értelemben vett irányzatoktól függetlenül, kronológiailag következtelenül, sporadikusan fel-feltűnő *naivitás* pozíciója természeténél fogva jóformán egy megírhatatlan (irodalom)történet tervét feltételezi, mégis egy hosszabb összegzés igényét érintő téma, melynek egyik vizsgálati anyaga éppen itt a Klee-Tandori-féle naivitás tárgyalásában adott.

A *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című vers utalásrendszerének problémájában az irányadó cím kínálta lehetőségek előtt magára a szöveg kérdésre térnék ki. A Tandori-féle *medvék* ciklus- és

⁹ *A becsomagolt vízpart*, 95.

¹⁰ Uo.

kötetalkotó jelentősége adja, hogy a *Medvék minden mennyiségben* (2011),¹¹ illetve a *Medveálmom madárszárnyon* (2012)¹² szereplői valamiféle elzártságot, rezervált élőhelyet vindikálnak maguknak a szövegekben, emellett folyvást érintkezésbe lépnek más jelentettekkel. Ez fakad abból a gyermeki értelemben vett naiv 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 meghagyva annak (fel)ismerhető elemeit. Ekképpen indokoltnak látszik éppen Tandori folyton változó medvéinek ilyenén kiadása is. Azonban felvetődik a kérdés, hogy a műfajbeli jellemzők adnak-e bármilyen értékű magyarázatot a naivitás olyan konnotációira a medve-költeményekkel kapcsolatban, melyek szélesíthetnék az olvasási stratégiákat, melyek kizárólag „gyerekkönyv” céljait látják a kötetben. „[...] előnyére válik a műveknek az a közvetlenség, mely a medvekérdések naiv 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.¹³ 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 „-soros”, „-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.”¹⁴ Érdeemes megfigyelni, hogy a *medve* mint olyan, nem tárgya e verseknek, sokkal inkább *medveség*, csak a medve képze, grammatikailag képzett formája. A tárgy (medve, medve-dolog) mennyiségét tekintve nem más, mint saját változója, vagy különböző helyzetekben feltűnő jelölő, hol varrott (mondhatnánk úgy, hogy egy sajátos lírai önéletírás otthoni medvegűjteményből 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.”¹⁵ 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) mögöl 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.”¹⁶ A csoportképekhez álló, sakkozó, medvék közti „szövetféleséget” (szövetséget) kötő, vagy a medveséghez képest olykor „másnak” mondott (például a „*Más*”-maci című versben szereplő) medvék voltaképpen önmagukkal válnak azonossá, a medveség kategóriájának folyamatos tételezésével válnak univerzálisakká, ám ennek az azonosságnak a mindig megismételt tagadásával, mivel *egyazon* medvén belül mégsem sikerül végleg

¹¹ Tandori Dezső: *Medvék minden mennyiségben*, Illusztrátor: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2010. (A továbbiakban: MMM, stb.)

¹² Tandori Dezső: *Medveálmom madárszárnyon*. Illusztrátor: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2012.

¹³ Tóth Ákos: *Telhetetlen évszakok. (Utószó)*, in: Tandori Dezső: *Medveálmom madárszárnyon*, Illusztrátor: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2012. 81-82.

¹⁴ MMM, 2.

¹⁵ Uo. 39.

¹⁶ Uo. 21.

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*¹⁷ képzőművészeti témájú szövegei közé került, ha Milne-t illetőleg 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 gyerekönyv 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 centruma most első ránézésre is három irányba mozdul el: a cím rögtön kétfelé (Klee és Milne), a szövegtartomány jelentései pedig medvével egy, ám folyton variálódó kontextus, a „minden mennyiség” ciklusának irányába. Habár ami itt elsősorban az elmozdítás cselekedetének égisze alatt kerül a költeménybe, az maga Milne, hiszen a szöveg a *Milne-émlékszonettek... az övéivel és mieinkkel itt* című ciklusának¹⁸ 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 készítés, hogy a tiszteletkőr 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.”¹⁹ De vajon kiknek és kikről szól a második tercina? „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 beazonosítása feltétlenül szükséges-e. Nem csupán azért, mert ennek a „Te” jelöltjeit (Klee-t, Milne-t) történő megszólításnak túl direkt forma lenne, mely inkohereus tenné a versvilág kötetlen, játékos személyközi viszonyait, és nem is azért, mert elképzelhető egy olyan olvasási mód, mely 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 gyerekírában), hogy ott van maga a beszélő is.

A szintézis lehetséges formája majd a tájékozódás hiányának kimondásában, az idillikus „erre-valamerre” naiv 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 magyarázataként olyan közelítésekkel érdemes bármit is elkezdni, mint ami kezdetben mindent egyfajta naivitásbeli (vagy ha a szöveget vesszük alapul: „szelíd”) hasonlóságként feltételez a Klee-hez köthető kép-szövegélmények és az éppen íródo *vázlatkönyv* között. (A tájolás nehézsége, illetve 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-féle térben. „Elindulunk most szelíd tájakon” – jelzi az út kezdetét a beszélő. Majd az úti célt illetőleg is nyilatkozik az utolsó tercinában: „Hogy eddig hol voltunk? *Az elején!* Most itt bóklászunk erre-valamerre./ S a végén hol...? A végén hol! *A végén.*”²⁰ Az „eddig”, a „most” alulkonkretizált ideje utal egyben arra

¹⁷ *A becsomagolt vízpart*, 66.

¹⁸ Uo. 66-71.

¹⁹ Uo. 70.

²⁰ Uo. 66.

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 sem tanulságoktól mentes, hogy a *Milne-émlékszonettek* első és utolsó verse éppen a tér-idő fogalmak kiiktatására hivatottak a címadás által (*Nyitó* ∞, *Záró* ∞). A végtelenség, melyet a tér és idő folytonosságát célzott felszámolni, 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 végességének kérdése nem tételeződik, másrészt éppen a végesség 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 fölül 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.”²¹ (*A becsomagolt vízpart*, 97-98.) Az *Előszó*ban, melynek írója nem éppen mellékesen ismerte, fordította a Klee-elméletet²², 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 és más madarakhoz hasonlóan Klee-nél többek közt a macskák jelennek meg hűséges társként. Továbbá *A régi költőknek és Paul Klee festőnek* című Tandori-költemény tanúsága szerint egy verébraj is: „E madarakban több fantáziát/ találnék, mint ilyenoly emberekben? [...] Találkozunk, barátaim a fűben.”²³ Tandori versének refrénje („találkozunk”), a verébrajok közötti idillikus idő „régies” verselése egyben utalhat arra, hogy a beszélő verses világképében Klee kezdetben (körülbelül 1903-ig) a Sturm und Drang költészetéhez vonzódott kizárólagosan, vagy éppen bizonyos, Tandori által itt nem beazonosított képeiben rejlő régiességre. (Nem kizárható, hogy a madarakkal Klee *Beim Anblick eines Baumes*²⁴ 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 jelentőségében fontos). A Klee-t jellemző elementarizmus és absztrakció ellenére ez a fajta klasszikusság gondolata már megfogalmazódott az *Előszó*ban, az első amolyan balanszos ellensúlyaként a Klee-féle keresésekben, variált tárgyként a költeményekben, melyeket kezdetben egy, Lily Klee-Stumpf által halála után megtalált „Geduchte”²⁵ címmel ellátott füzetbe írt, és

²¹ Uo. 97.

²² 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 képalkotó eszközök és téri rendjük.* in. *Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból.* szerk: Mezei Ottó, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1975.

²³ Uo. 7.

²⁴ Paul Klee: *Gedichte.* Hrsg. Felix Klee, Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010, 53. (A továbbiakban: *Gedichte*, stb.)

²⁵ A „Geduchte” szóalak a *Gedichte* torzított (elírt-félreértett) formájának tekinthető Klee egykori füzetének borítóján. Lehetséges magyar fordításában olyan változatok szerepelhetnének, mint a „Kötelezések”, „Pázmák”, „Pázmázott” (sic!), „Csónakozott”, melyek igazán nem adják vissza Klee által alkotott német nyelvű szó befejezett melléknévi igenévi alakját. (*Die Ducht* [n] – [m] *csónak, kötélsodrat, kötélpázmá*)

melyekből más szövegek mellett a *Gedichte* című kötetet állították össze. A *Bimbo* nevű macska, mely a berni otthonban készült Klee-fotók visszatérő szereplője is, 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”²⁶ (*Gedichte*, 124.). A dal tehát egy tenorra és kifejezetten Bimbo szopránhangjára lett írva, 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 naiv lírai-természetrizajzi leírásaként.²⁷ Ám ahogyan a Károlyi Amy által fordított szöveg „nagy állatai” (*Die großen Tiere Trauern am Tisch*, 1914) vagy a *Szamár* (*Esel*, 1920 körül),²⁸ az előbb említettek is töredékét jelentik annak, amit a *Két hegy van* (*Zwei Berge gibt es*, 1903) kezdetű költemény²⁹ mond el Klee-féle faunáról (*Gedichte*, 55.). A tér voltaképpen, ahogyan Roman Jakobson erre rávilágított, a *Két hegy van* esetében egy völgy képe, mely két hegyben végződik, és ehhez a három élőhelyhez három különböző tudatállapot köthető: állaté, emberé és istené. A völgyet a vágyakozó emberek lakják (akik „tudják, hogy nem tudnak” – „der weiß, daß er nicht weiß”), míg a hegyek egyikén az állatok élnek (amik „nem tudják, hogy nem tudnak” – „die nicht wissen, daß sie nicht wissen”), és a velük szomszédos hegyen az istenek, („akik tudják, hogy tudnak” – „die wissen, daß sie wissen”). 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 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.

II. Kép-barátok, kép-egzisztenciák

Mint látszik, nem pusztán a megszólalás naivitásában, hanem az intermediális absztrakció gesztusaiban is fellelhető valamilyen szintű rokonság Klee és Tandori találkozásakor. A továbbiakban az a nehézség adódik, hogy nyelv és kép kapcsolatára külön meghatározást, beszédes metaforát alkossunk, mely valamiképpen jelölni hivatott a rokonságot, egyben kifejezi annak fokát, ismétlésével pedig megkönnyítheti a további elemzés menetét. Mennyire hasznos lenne egy *szó*, mely ebben a Tandori-Klee közötti kísérleti vonatkozásban következetes lehetne! Azonban naivítás volna azt feltételezni, hogy ez létezik, hiszen megalkotva nem 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”, ami ezidáig megközelítőleg elemezve volt.

Emellett a kapcsolat abban az átlépésben, melyet nyelv és kép tartománya között végez a költészet, esetenként változó irányú, dinamikáját, megjelenési formáit tekintve is egy folyamat sokféle kísérletében írható le. Magát Klee-t is foglalkoztatta a kettősség, eleinte mint az intuíció

²⁶ Uo. 124.

²⁷ Uo. 7.

²⁸ Uo. 55.

²⁹ „Zwei Berge gibt es, / auf denen es hell ist und klar, // den Berg der Tiere und / den Berg der Götter. // Dazwischen aber liegt / das dämmerige Tal der Menschen. // Wenn einer einmal ober sieht, / erfährt ihn ahnend / eine unstillbare Sehnsucht, / ihn, der weiß, daß er nicht weiß / nach ihnen, die nicht wissen, daß sie nicht wissen, / und nach ihnen, die wissen, daß sie wissen.” in. *Gedichte*, 118.

megnyilvánulása, vagy mint az alkotói folyamat próbatételeinek primer tárgya 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 magyarázza³⁰ a korai korszak intermedialis problémáit. Meglátása szerint a táj voltaképpen absztrahálódott idővel, megjelentek rajta a vizualitás primer 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. Ám ezen életszakasz 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 forgó váltás kétféleképpen is leírható: egyrészt a nyelvi elemek megjelenésétől értett időszak (1914) kísérleteitől a '20-as évek írásképeiig (*Schriftbilder*) terjedő paradigmaváltásban, vagy éppen abban a kényszerben, amely a Bauhausban töltött évek elméleti munkáját illeti.

A *Schriftbilder*-ciklus voltaképpen egyesíti azt, ami a nyelv-kép viszonylatában a hangulat-kép folyamatát hivatott reprezentálni 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 *Előszó*ban, és az az integratív eljárás, mellyel a Klee-féle nyelv-kép-transzfer áthidaló jellegére utal, létrehozva ezzel egy időben 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 meglátászik a Klee-Tandori-analógiáknak az az olvasata is, amely a magánbeszéd, a Klee-féle zsebfüzetbe vázlatolt (skiccelt) líra naiv beszélőjét hivatott egy lehatárolt, a *Két hegy van* című vers gyerekrajzára emlékeztető térbe helyezi. A nyelv lényegét tekintve saját tartománya, Pagony-szerű birtoka Tandorinál abból a folyton visszatérő irodalmi viszonyrendszerből is levezethető, melyet jobb híján az alkotókhöz történő privat-egzisztenciális kötődésnek nevezhetünk, mely mind az értelmezői viszonyt tartalmazó lírában, mind pedig az esszéikben megjelenik. Mit jelent ez? Egy-egy életműhöz vagy korszakhoz, képhez vagy szöveghez való kötődés rétegzett jellegéről beszélnek többek közt *A zsalu sarokvasa*,³¹ *Az erősebb lét közelében*³² című esszégyűjtemények, melyek bár első sorban a nyugat-európai illetve 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 part* című verses kötet darabjait, melyek a Monet,

³⁰ K. Porter Aichele: *The Poetic-Personal Idea of Landscape*, in: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House, 2006, 93-121.

³¹ Tandori Dezső: *A zsalu sarokvasa*, Budapest, Magvető Kiadó, 1979.

³² Tandori Dezső: *Az erősebb lét közelében*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1981.

Renoir, Braque, Kondor és mások képélményeihez köthető magán-tapasztalatok lenyomatai, vagy egyik mottómat, 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”.³³ A Klee és budapesti beszélőnk tematikus szomszédsága egyszerre elidegenítő és (bár csak sajátosan a Tandori-líra értelemben, 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 munkanélküliség” elégiájával. A névsor (mely ezúttal nem a szatirikus értelemben „büszke időkből” származik), illetve az „unos-untalan utak” térbeli mozgása éppen arra a személyi többes számra, illetve kirándulásra olvasható rá, ami a *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című szövegben már tárgyalva volt. A „szelíd barátaim” nevű társaságba tartozó Klee, immáron egy más élethelyzetre, más lírai beszélő hangjára transzponált személy egyik nyelvi leleménye. Az irodalmi értelemben vett kollégák-barátok jelenléte voltaképpen azok állandó megidézhetőségének lehetőségét vetik fel, az irodalmi univerzumból válogatott névsor szerepeltetése pedig példaértékűnek, esetlegesnek mondható, éppen olyan ingadozás jegyében, mint amilyen a *Vázlatkönyv* szereplőinek beazonosításakor felismerhető volt. Érdekes továbbá, a szöveg „háztartásbelije” milyen azonosítási lehetőségekkel kecsegtet. A realista létállapot (háztartásbeliség) bizonyos feszültséget is kelthet a Klee és az őt követő névsor tükrében, mivel elvégzi a az implikált, ám saját egzisztenciával kapcsolatot létesítő kontextusok lefokozását. A kollegialitás ezen értelmezése feloldja a nagy neveket és a korábban naivan megszólított „szelíd barátokat” a hétköznapi járókos jelenségei között, a háztartásbeliség általános egzisztenciájában. A „salátáért, krumpliért járok” helyzetlírai fordulata és a korábbi felsorolás-szatíra „itt-ott” vacsorameghívásai, Klee-t, bár hivatkozhatóként tétélezi, mégis elmeríti „a fordítói munkanélküliség” 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 asztalról, hogy családjának, Felixnek és Lily-nek ebédet készítsen.³⁴ Fordítható ez ugyanakkor egy konkrét életrajzi esemény jelentőségének esetére is, melyet Tandori úgy idéz meg, hogy „utólag Paul is megkapta a svájci állampolgárságot”. A beazonosítás (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 tétéleződik, létrehozza egyben a térnek azt a vágyott-megélt formáját, amely a magán-kánonok, saját képértelmezések alternatíváiként értendőek. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy saját irodalmi, művészeti „hatástörténet” megírása itt alanyi tétekekkel bír, a megírt-megrajzolt „Klee”-k esetében pedig az ezekhez köthető terekbe vezet 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 privát tapasztalatára *A zsáku sarokvasában*), valamint arra az eseményre, mikor a gurulós székkel való szánkázás közben a beszélőnek egy bizonyos modern művészeti katalógus a kezébe akad, mind alanyi átfedettségek, egyszersmind az irodalommal, művészettel történő szembesülést narratív formába helyezik. Az irodalmi tapasztalat eszerint történet, de mindenképpen folyamat, melyet a felejtés előzményével és az újbóli rátalálás fordulatával mond el. A *konceptualizmus* hatásának, élményének mibenléte is

³³ Tandori Dezső: *Paul Klee-háztartásbeli*, http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html, in. 2000, 2004/4, elérés: 2012.11.22. 16:00

³⁴ Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, ford. Tandori Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1975, 27-86.

eszerint fogalmazódik meg: „Duchamp után? Inkább: Duchamp in progress!”.³⁵ Másrészt a privát hatástörténetek, úgy látszik, nem is annyira a folyamat, mint inkább a beszédhelyzet jelentőségét hangsúlyozzák, 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*³⁶ fiktív kiállítási tér, melyben a személynek történő dedikálás korlátozza a jelentésképzést, melyet az itt található intermediális kaland kínál. Egyszersmind kettejüké, Klee-é és Tandorié a jelentések tere, egyszerre emlékhely és egy jelen idejű esemény installációja. Az előszóban lefektetett számoosság 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 „klé” (*lóberé*) szavát egy, a kiállítás környezetébe helyezett, alkalmilag torzított formájaként értjük. Ám fontosabbnak látszanak itt azok a kísérleti töredékek, melyek a Klee-féle *Gedichte* kötetben találhatóak. A *Herr Abel und Verwandte (Ábel úr és rokonai, 1933)*³⁷ voltaképpen az alfabetikus rend naiv névalkotó játékát választja: „A-bel, B-bel, C-bel, D-bel [...] Ypsilon-bel.” Hasonló ehhez az *Elastische Variation (Elastikus variációk, 1933)*³⁸ címet viselő (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 disztichon 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. A *Pedagógiai vázlatkönyv* a következőféleképpen tárgyalja a műalkotás dinamikus tulajdonságait:

„A mozgás minden lét alapja. – Ha egy pontból mozgás és vonal lesz, úgy az időbe telik. – A kép fokról fokra épül, ugyanúgy, mint a ház. Tere: idő, jellege: mozgás. – A világmindenségnek is mozgás az alapja. [...] Az írás genezise a mozgás kiváló hasonlata. A műalkotás is első sorban genezis, 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.”³⁹

Tandori *Kis múzeum*ában járva, egyik „Klee”-megfeleltetéstől a másikig, a mozgás voltaképpen egyszerre ennek a „megszabott időnek” számít, ami 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, voltaképpen a hasonló elven elinduló intermediális transzferek pályáját írhatnánk le a közös (Klee által kiépített, Tandori által megidézett) módszer jegyében.

³⁵ Tandori Dezső: *Mindenki palackzáró sziget – Duchamp Duchamp után I.*

³⁶ *A becsomagolt vízpart*, 34-44.

³⁷ *Gedichte*, 120.

³⁸ Uo. 118.

³⁹ A *Pedagógia vázlatkönyv* fordítása innen: Werner Haftmann: *Paul Klee – A képi gondolkodás útjai*, ford. Forgács Éva, Budapest, Corvina Kiadó, 1988, 74.

Az intemediális 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 példázatosság (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 életrajzilag 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 egy fabuláris szintjének látszik a későbbi Klee-líra (Klee-elmélet) összefüggéseinek. 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 absztrakcióból kell visszavezetni a beszélőt a megértés felé. A ritmikusság (hogy egy jellegzetesen absztrakt kategóriát vegyünk Klee-től) K. Porter Aichele szerint gyakran azon verbális és vizuális költészetnek denomiátora, melyet Klee életének utolsó évtizedében hozott létre, és melyek a '30-as években folytatódtak korábbi költészeti, töredékes tapasztalatként egy zsebfüzetbe lejegyzett alkotások formájában.⁴⁰ Az *AIOEK*, az *Alphabet I.* (1938) nevű alkotások vagy az *AKUAKEN* (1933) című költemény⁴¹ ezt látszik példázni, a képzőművészet és az irodalom médiumán keresztül. A fonikus jelölésig csupaszított közlés megjelenik a *Kis múzeumban* Tandorinál is, *A jelek szerint* (*Haszonelemmel*) címmel.⁴² 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 hosszabb egy 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*⁴³ analógiának látszik ismét a képelméletekre. A darab Johann Sebastian Bach *A jól hangolt zongora* (*Wohltemperiertes Klavier*, 1722-1744) című szerzeményének átültetése az írói munka tárgyi eszköztárába, zongorából írógépet készítve. 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. Az intermedialitás ezen egyező távolságokba történő utalási pálya Tandori írógépének parodisztikusan leütött betűi, illetve Paul Klee dinamikus tuskörméi nem kizárhatóan véletlen találkozást eredményeztek éppen Bach kapcsán, hiszen a „régizene” kulcsfigurája a rögzítés, az összhangzattani rendszerezés zenetörténeti fordulataként gyakori hivatkozási pontnak számít.

A leírtak után nehéz hát zárszavazni, hiszen a főként konkrét utalásokkal jelzett írásokban megjelenő nyelv-kép-transzferek, „Klee”-tapasztalatok olyan helyekre visznek, melyek olykor

⁴⁰ K. Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House, 2006, 155.

⁴¹ *Gedichte*, 122.

⁴² *A becsomagolt vízpart*, 37.

⁴³ Uo. 107.

szó szerint utalnak a reprezentációs lehetőségek számbavételének utalásrendszerére (*Előszó*). A „közös kép” voltaképpen az 52-ig számolni képtelen medvék naiv távlataiban, Klee kozmoszában, állataiban és mindabban a kísérletben rajzolható fel, mellyel kapcsolatban ezek a tárgyak példaértékűnek látszanak. A formanyelvi kérdések közé tehát nem kizárólag a pont, a vonal vagy az egyensúly problémája tartozik, hanem az az eszközrendszer, amiben a vonal (ahogyan az a *Két begy* 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-rajzoló Tandori viszonylag hajlékony témának tételezi a gyermeki nézőponttal azonosított Klee-témát, és ha már szó esett a képen szereplés egzisztenciális oldaláról, olvasandó itt a szóban forgó szöveg nyitómondata is:

„Bocsánat, anorex. Mint „anorexisztencális”. De ezzel igazoltuk múltkori megkockáztatásunkat: képzőbe ne túl sok gondolatot, inkább csak gondolatképzőt. (Ott úgyis szabad a tér.) A gondolatképződés („abszolutista konceptum”) szabad tere azonos a matériaelfogyás, elhagyás tendenciájával, az étkezésre vonatkoztatva anorexiának nevezett izével. 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.)”⁴⁴

Bár a szöveg elsősorban a Duchamp-féle jelentésellenes koncepció vagy inkább a jelentésadás kötetlenségének folytonos fenntartásának lírai-esszéisztikus gyakorlata, amennyiben a Klee-gyerekek a geometrikus formák mellett feltűnő emberalakok (egzisztenciák) szomszédságába kerültek, bizonyos feltételekkel igaznak látszanak rá is az idézetben leírtak. A duchamp-i (és az írónia szintjén *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 „Szisüfosz” alakja köré kidolgozott újraélés, újakezdés (Tandori esetében *újrajzolás*) 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 kidolgozása, 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, illetve a szövegtöredékek iránti elkötelezettségig, és hogy miként került Tandori Dezső változó szerepfelosztású „Százegy-holdas Pagonyába”, *Kis múzeumába* egy másik írás tárgyát fogja képezni. 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.”⁴⁵

⁴⁴ Tandori Dezső: *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.* in. *Balkon*, 2005/1, http://www.balkon.hu/balkon05_01/02tandori.html, elérés: 2012. 12.15. 20:40

⁴⁵ *A becsomagolt vízpart*, 97.

BIBLIOGRÁFIA

- Aichele**, K. Porter: *Paul Klee, Poet/Painter. (Studies in German Literature Linguistics and Culture)*, New York, Camden House. 2006.
- Haftmann**, Werner: *Paul Klee – A képi gondolkodás útjai*, ford. Forgács Éva. Budapest, Corvina Kiadó, 1988.
- Károlyi** Amy: *Vonzások és viszonzások – Versfordítások*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975.
- Klee**, Felix: *Paul Klee*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Corvina Könyvkiadó, 1975.
- Klee**, Paul: *Gedichte*. Hrsg. Felix Klee. Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010.
- Tandori** Dezső: *A becsomagolt vízpart*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1987.
- Tandori** Dezső: *Anorex konceptualizmus – Duchamp Duchamp után II.*, in. *Balkon*, 2005/1, http://www.balkon.hu/balkon05_01/02tandori.html, elérés: 2012. 12.15. 20:40
- Tandori** Dezső: *A zsálu sarokvasa*, Budapest, Magvető Kiadó, 1979.
- Tandori** Dezső: *Az erősebb lét közelében*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó. 1981.
- Tandori** Dezső: *Medveálmom madárszárnyon*, Illusztrátor: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2012.
- Tandori** Dezső: *Medvék minden mennyiségben*, Illusztrátor: Agócs Írisz. Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 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-báztartásbeli*, http://www.ketezer.hu/menu4/2004_04/tandori.html, in. 2000, 2004/4, elérés: 2012.11.22. 16:00
- Tóth** Ákos: *Telhetetlen évszakok. (Utószó)*. in. Tandori Dezső: *Medveálmom madárszárnyon*, Illusztrációk: Agócs Írisz, Budapest, Pozsonyi Pagony Kiadó, 2012, 80-83.
- 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.