

KETTEN A KÉPEN (II.) PAUL KLEE ÉS TANDORI DEZSŐ

„Ezt már másutt megírtam
jobban/rosszabbul”¹

(Tandori Dezső: *Jaj-kiállítás*)

Az alábbi írás előzményében² a sajátos irodalmi kapcsolat lehetőségeinek megfelelően sikerült felvázolni a Tandori és Klee közötti hatástörténet nyomvonalait. A tárgyválasztás területén a „festészet, irodalom és élet” hármas témája 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 hármat: 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 értelmezéshez szükség van egy másikra. A beszéd „erre-valamerre” naiv útjainak esetében a változó mértékben kifejtett „Klee”-jelölő beazonosítására, az utóbbi esetében pedig egy távoli instancia, a Micimackó- (*Winnie the Pooh*)-történet környezeti viszonyainak ismeretére, mely mellesleg akarva-akaratlan (talán csak kimondatlanul) érinti a motivikusan hasonló, Tandori által fordított Paddington-regénysorozat 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 gyűjtőszennvedélyével, 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 naiv olvasat lehetőségeitől a természet idilli alakzatán 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 vacsoráztott valaki, mi is vacsoráztunk utoljára itt és ott [...]”³ Az olvasás/befogadás időbeli korlátait szemlélve a nevek halmozásának eszközével utal a magát műveltnek tartó emlékezet jelölő-kultuszára, mely éppen a túltelítettségében, a Lichtensteinkockák frazeológiájában oldódik fel, akárha maga a sok Klee-t tematizáló beszélő is ennek a virtuális képregénynek lenne a része.

Ezért problematikus tehát az a viszony, melynek jegyében az előző tanulmány mottója fogalmazódik meg Klee-vel kapcsolatban, „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 eddigénél tisztább korrespondenciában VAN.”⁴ A Tandori-passzus, amely festő irodalmi-művészeti jelenlétét/jelentőségét egy abszolút visszatérésben regisztrálja, egy, az eddigiektől különböző, fogalmakra szorító retorikát használ. Továbbá a *Kis-múzeum*, a *Milne-emlékszonettek*

¹ Tandori Dezső: *Jaj-kiállítás*, Budapest, Scolar Kiadó, 2011. 40. (A továbbiakban: *Jaj-kiállítás*, stb.)

² Éles Árpád: „Ketten a képen – Paul Klee és Tandori Dezső”, in *Szövegek Között XVII*. Szerk.: Fried István, Kovács Flóra, Szeged, 2012. 44-58. 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: 2013.11.04.

³ Tandori Dezső: „Vers a névsorolások büszke idejének emlékére”, in Uó: *A becsomagolt vízpart*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1987. 159. (A továbbiakban: *A becsomagolt vízpart*, stb.)

⁴ 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.

jelölet-keresésében mutatott kalandosságával, a névsoroló vers elhalasztottságával szemben egy rögzítettséget, aktualitást mutat a kiemelt „VAN”. A 2005-ös keletű szövegben olvasható *megfelelés* („korrespondancia”) világos viszonya, átlátható alakzata bizonyos szempontból éppen a *Becsomagolt vízpartban* írtak zömének visszavonását is tétélezheti. 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-bez* „iskolájára” vonatkozik, a Bauhaus-évekkel kapcsolatban történik meg.

Tandori számára a Klee-életmű Bauhaus-évei sem számítottak távolinak – ahogyan Felix Klee memoárjának esetében elmondható, ezen a területen is egyedüli magyar fordítóként jegyzik. 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, amellet, hogy inkább kiegészítése, részleges bővítése az előzőnek, 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, illetve indokoltságának kérdése. A Tandori-féle vonatkozásainak meghajlításában, 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)*⁵ című költemény Roman Jacobson által kínált értelmezési terét, úgy, mint a Pagony naiv 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 megszólalás azon 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 ilyen, 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 éljek, tanítók, mesterek egzisztenciáját. A következőkben ezeket az iskola-példákat szeretném röviden felvázolni, melyek a Pagony teréből a képi gondolkodás tartományába tartanak, szolgálva útközben néhány életrajzi adalékkal is.

I „Lapozgatás”

„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.]”⁶ Tandori Dezső 2011-ben megjelent *Jaj-kiállítás* című kötetének egyik bevezető tárgyu szövegét idéztem itt, mely nemcsak hogy huszonnégy évvel későbbi keletű a tanulmány első részében idézett „TD”-szövegeknél, de mint az látszani fog, az írásban, rajzolás folyamatában is más időszemléletet tükröz. A látszólag önmagában álló, kréтарajzokkal körbepátyázott, így más szövegektől retorikailag elválasztott darab voltaképpen az írás töredékességének igényét vallja meg. Kissé elfordítva a vonatkoztatás irányát, egy alkotói folyamat állapotát regisztrálja, így az

⁵ Paul Klee: *Gedichte*, Hrsg. Felix Klee, Zürich-Hamburg, Arche Literatur Verlag AG, 2010. 55.

⁶ *Jaj-kiállítás*, 31.

írás*kedv* hiányáról, korlátozottságáról is beszélhetünk. Nem véletlen, hiszen a *Jaj-kiállítás* egy műtét és betegség utáni időszak életrajzi lenyomata is, ám – nem meglepő módon – tartalmazza a Tandori-féle irodalmi és művészettörténeti tablóképet és az azt feldolgozó nyelvi eszközrendszert. Amiben a betegség hétköznapijait tematizáló *Jaj*-kötet eszközrendszere többnek mondható, az már korábbi könyvek lapjairól is ismert rajz/rajzírás/ábra főszerepbe tétele. „A rajzolásnak magam csak/ csőlakója vagyok, de a válogatás/ önálló életet kezdett, szeszélyesen/ gyarapodott. [...] Remélem, együttélésre alkalmas.”⁷ [...] „Így adódott./ Egy lapozgató.”⁸ A papír-írószer kínálta távlatok, a 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 lapozgató könyvnek megváltozott értelmű sokrétűségét 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 megváltozott hangütésű számvetés a más jellegű, már saját készletből megörökölt tárgyak (verebek, budai séták, „főzőcske”) és az irodalom folytonos reflexiójának kérdéséről. Kafka („Kafka”) a *Jaj-kiállítás*ban a példázatosan idéződik meg, immár konkretizálva, rögzítve az örökös értelmezhetőségben íródo 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.”⁹ Ám az egzisztencia nem feltétlen merül ki ebben a szegmensben, a helyhez kötöttség valóságában – a „lapozgató” Tandorijának a valóság reprezentációja is legalább annyira a körülmények hozta valóság, mint az ábrázolt oldala, vagyis a „Sennelier-krétaival” való szeriális rajzolás egy bizonyos fajta „kényszerként”, új keletű életkörülmények hozta foglalatosságként jelenik meg. Az írás eddigi technikai oldalának, a gépelésnek rokon értelmű párvaként 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.”¹⁰) Ezért érthető az a hozzáállás, mely magát a reprezentációt is a „mások világához” kapcsolja, átértelmezi Sennelier-szenvedélyt a csak „rajzolni ne kelljen” állapotára.

A kötet eme sokféleségben való (rövid) beszéd lenyomata, melynek összetettségét – mely talán a betegséggel járó egyhangú hétköznapiak ironikus ellenpontja lehetne – maguk a nagy számban elkészített 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 »rölk való tudás mint vicc« hétköznapi kényszere folytán) úgyszólván betolakodni látszanak más alakok is (*Sting; George Michael; David Bowie*), akik jóformán az állandó frontális ábrázolás, a naiv 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”¹¹ kritériumainak próbatételévé válik – az „unos-untalan”

⁷ Uo. 5.

⁸ Uo. 9.

⁹ Uo. 41.

¹⁰ Uo. 14.

¹¹ Tandori Dezső: „Paul Klee-háztartásbeli”, in *2000*, 2004/4.

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

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 legyenek? / Erőltetett. Sosem fog megvalósulni, hogy mások számára semmiképp se legyek. Klee is / hiába filozofált erről.¹²

Ennek alapján Klee/”Klee” a *Klee-Milne vázlatkönyvbe* című költemény „erre-valamerre” naivitásán túl egyfajta növekedés, keresés eszményképének megidézésének gyújtópontja a képzőművészeti tárgyú írásokban – a sejtések, intuíció kínálta távlatok gondolkodója vagy – a *Jaj*-kötet alapján - bölcselkedője. A világról való 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, szükségszerűen létrejövő viszonyrendszerben, a megítélés permanens helyzetében. A fizikai állapot legtöbbször Kafka motívumaival való kapcsolatánál (a „Kafka éhezőművésze és én” 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 Klee alakja az otthoni munkafolyamatok, *háztartásbeliség* szempontjából Tandori Dezső esetében nem teljesen elhanyagolható. A Felix Klee életrajzát fordítóként ismerő Tandori – ki maga is a „verébcapat” kalitkáinak szomszédságában álló fotelben ülve állította össze a kötet rajzanyagát – a konyhában dolgozó Klee alakjára utalhat.¹³

A *háztartásbeliség* ekképpen nyer ambiguitást a Tandori által részletekben elmesélt Klee-életrajzban. 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 készítésen Felixnek és Lily-nek (esetleg *Bimbonak*), majd visszatér a munkához. Tandorinál ez közvetlenül, az önéletrajzírás/memoár direkt műfajisága és ez által 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 áttétet 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-műzem Paul Klee*-nek tárgyai miniatűr, átlapozható fiktív kiállítást rendeznek egy életmű kapcsán, szemezgetve annak bölcséleti részéből (*Négy téli évszak Paul Klee-nek*¹⁴), érintve a vers mint anyag kérdéseit (célzok itt a *Néha Homérosz is alszik*¹⁵ alvást imitáló ritmikus

¹² Uo. 88.

¹³ Felix Klee: *Paul Klee (élete és munkássága a hátrahagyott feljegyzések és kiadatlan levelek alapján)*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Corvina Kiadó, 1975.

¹⁴ *A becsomagolt vízpart*, 34-44.

¹⁵ Uo.

légzésére és a *Versyreszelő (bús)*¹⁶ időmértékes fogazatára), a *Csodakedd, rémszerda* című esszékötet értekezőjének némely tanulságai úgy alakulnak át a könyv-múzeummá a *Jaj-kiállítás* lapozgatós folyamataiban.

[...] 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 [...] kikerling, mind, egy érintő mentén elszáll, ez az én egyérintőm, az egzisztencializmus, [...] érintő, mely érintés nélkül kiszalad a semmibe, azt érinti izibe, úgy ám, galócám [...]”¹⁷ 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 [...]”¹⁸

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

II. Építészet („Lapozgató”, előre-hátra)

A „magánmúzeum”, mely „kis” méretben Tandorinál is többször megnyitotta kapuit a néző-/olvasóközönség előtt, evidens módon analógiája egy valódi gyakorlatnak, a múzeumnak. A posztmodern kori múzeum tapasztalat, mely a mozgó tárlatok, az időszakosság jelentőségét helyezi szembe az állandó tárlatok és gyűjtemények, archívumok formájával, hangsúlyozza az installálás aktusában megfigyelhető metaforikusságot, mely a referenciáit mindig az installálás módja szerint kínálja fel a néző számára. Ezen felül magát a kiállítási teret is egy, a figyelem számára létrehozott metaforikus térként képzelel 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 egy mennyiségi/technikai oldalról is magyarázható – a hagyaték több ezer kép-darabja katalogizált formában, illetve az archiválás igényével sohasem 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 időszakos kiállítás, melynek a berlini Martin Gropius Bau Museum adott otthont. A kurátorok és tulajdonosok 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 műalkotással látogatóban egy szekvenciális folyamat létrehozása lehetett a cél, mely helyiségről helyiségre haladva formálódott a két személy életrajzának leírásaitól, a figurális és a lineáris festészet rokon értelmű vagy éppen szembe állított darabjain át egészen a színelmélet

¹⁶ Uo. 44.

¹⁷ Tandori Dezső: „Mi az egzisztencializmus?” In Uő: *Csodakedd, rémszerda*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2010. 7.

¹⁸ Uo. 8.

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 klímában, kultúrtörténeti elágazásokban helyezi el a két művészalakot. Ahogyan az ismertető is kitért rá, a weimari Bauhaus berkein belül két különböző személyiség, a mindenkori pártokon kívüli, kollegái által „Jószívű úrnak” (*der gute Herr*) nevezett Klee és a Walter Gropius-szal szemben fellépő, pártütő Itten munkássága tulajdonképpen magában a vizuális gondolkodásban kapcsolódott össze.¹⁹ Persze a különbségeknek is mindig fenntartott, „kiállítható” helye van e téren. Jóllehet, maga Klee is mély érdeklődést mutatott az első világháború éveiben az orientális költészet iránt, illetve a kínai irodalom egyes darbjait be is emelte az 1920-as évek, *Schriftbilder (Képirások/Írásképek)* nevű 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. A mazdaznan-tan, melynek Georg Muche is elkötelezett híve volt a '20-as évek első felében, tulajdonképpen beszívárgott a nyugati gyökerű Bauhaus falai közé – az alkotói folyamat szubjektív elemeit hangsúlyozó, relaxációs (meditációs) gyakorlatokat tanító Itten személye a piaci-társadalmi szempontokat előnyben részesítő direktor, Walter Gropius értékrendjével konfrontálódott. A változó kimenetelű és jelentőségű drámáknál azonban fontosabb Klee és Itten kép-elméletének genetikai kapcsolata. Az összefüggés itt abban a fajta nyelvi útkeresésben keresendő, amely a vizualitás órai magyarázata körül formálódott. Kezdetben maga Klee is Itten (valamint Kandinszkij) óráit látogatta, a könyvkötés mint elavult kézművesség oktatásának tantervből történő eltávolítása után²⁰ éppen Itten formanyelvi megközelítéseit vette alapul, ki megkísérelte visszavezetni a képi gondolkodást a fogalmiság alapjaira, és az 1923-ban távozó Itten helyére lépett.²¹ A képi „kezdetekeket” kozmikus rendben elképzelt Itten hasonló teleológiát hagyományozott a katedrán nálánál tovább maradó honfitársra, illetve pedagógiai útkeresései is mintákat adtak Klee-nek. Ennek alapján mely anyagot Itten *Mein Vorkurs am Bauhaus (Gestaltungs- und Formlehre)*²² címen pedagógiai visszaemlékezés formájában megjelentetett, 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 hasonlóságot mutattak. Mindketten a képelmélet tanítás kezdetén találták magukat, amit mind Klee, mind pedig Itten a kozmológia összefüggéseire visszavezethető kép vizuális fikciójáig vezetett vissza. Tananyag és módszer tehát egymásra talált, s bár Ittennek több éves tapasztalata volt az elemi szintű tanításban, önéletrajzának sorai szerint óvatossággal bánt hallgatókkal, megőrizvén bennük a szubjektív intuíciót. Éppen ezért a *Gestaltungs- und Formlehre* sem az a szigorú értelemben vett metódika, melyet címe ígér, hanem a pedagógiai vonulat személyes találkozásokkal való kiszínezése, egy „nagy korszak” képeskönyve, illetve egyfajta Bauhaus-évekre szorítkozó szakmai önéletrajz.²³ A Itten által preferált relaxáció voltaképpen nem is előkészítő tevékenység volt az órák elején, hanem az alkotói idő kihasználásának eszköze, hiszen a hallgatóság több nap időt is

¹⁹ A Bauhaus vezetése körüli viszállyról részletesen itt: Éva Forgács: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics. (Time)*, trans. by John Bártki, Central European University Press, Budapest-London-New York, 1997. 70-80. (A továbbiakban: Forgács, stb.)

²⁰ Magdalena Droste: *Bauhaus* (Bauhaus Archiv – 1919-1933), ford. Körber Ágnes, Taschen Verlag/ Vincze Kiadó, Budapest, 2003. 96.

²¹ Uo. 62-65.

²² 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. (A továbbiakban: Itten, stb.)

²³ Itten, amellet, hogy Lao-Tse 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.

kapott olykor egy-egy intuitíven megoldandó feladat során. Másrészt pedig az anyag részének bizonyult, erről tanúskodnak Lao-cétól idézett, Itten által nagyra tartott sorok is, melyek a problémátlan, nem akart tevékenységet helyezik *lényegileg* előtérbe szemben a megoldások, gondok funkcionalizmusával.²⁴ 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 titok. Egyszerű dolgoknak is lehet problematikája. Egész sor érték szükséges, mely a problematikához, a titkokhoz vezet vissza. [...] A legelől lévőtől 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.²⁵

Akárha azt a fajta prozódiaát 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), minnek mi a sora. Mintha az egész nem lenne más, mint: iskola.”²⁶ Az iskolásság mint attitűd voltaképpen egyszerre volt jelen a Bauhaus iskolában más, közeli-távoli kortársi jelenségekkel. 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,²⁷ míg maga Gropius megrendelő-orientált ágat képviselt igazgatásának végéig, a Bauhaust jól működő termelőüzemként képzelve el.²⁸ Ez talán már a kiforrott vagy inkább kifejlett, hatásokkal túltelített szellemiség időszaka volt, ám az iskola szellemi gyökerei talán ennél szerteágazóbban rajzolódni 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* nevet viselő avantgárd orgánumok alkotói közül kerültek ki, így főként az expresszionizmus kísérleteinek múltidejében kapaszkodnak meg. Nem véletlen hát, hogy a Bauhaus ilyen kulturális jelenségként 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.²⁹

Feltehetőleg ennek köszönhető, hogy a Bauhaus-ban mindvégig megmaradt egy művészi vonulat, gondolhatunk itt egyszer Oskar Schlemmer Bauhaus-mozgásszínházára, melyet a Bauhaus tereinek és design-jának élő illusztrációiként talált ki,³⁰ valamint az ugyanezen iskola tanári karában tevékenykedő Kandinszkij személyére. Ám a folyamat visszafelé is elképzelhető. Az alapvetően építészeti, belsőépítészeti és formatervezésre szakosodott iskola

²⁴ „The Principle: / Matter represents the usefulness/ Non-matter: the essence of things.” Lásd: Uo.

²⁵ 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. (A továbbiakban: *A Bauhaus*, stb.)

²⁶ *A becsomagolt vízpart*, 95.

²⁷ Hannes Meyer kiálltvány-versét *Bauhaus and Society* címen lásd itt: Forgács, 170-171.

²⁸ Droste, 134.

²⁹ Walter Gropius: *A weimari Állami Bauhaus manifesztuma*, ford. Tandori Dezső, in *A Bauhaus*, 50.

³⁰ Ezen törekvéshez Meyer 1923-ban „Vagyunk! Akarunk! És alkotunk!” végzavakkal kiálltványt is írt. Lásd: *A Bauhaus*, 175.

nézetrendszerének bélyegét rányomta az olyan életművekre, melyek ezekkel a területekkel nem érintkeztek addig. Ennek tudható be Klee '20-as években alkalmazott, kompozíció-központú és architektonikus festészete, valamint a *Gedichte* című (eredetileg „Geduchte” címen vezetett füzetből szerkesztett) kötetbe beválogatott töredékek képelméleti, strukturalista jellege.

Ami a Bauhaus-vonatkozásból itt érdekessé válik, az a Bauhaus történetének magán-történetben való lecsapódása. Ugyanis az „iskolát” egyszerre övezi a kultúrtörténet legendás retorikája, ezért a jelölők túlhalmozott sorával (ha a *Jaj-kiállítás* Sennelier-krétáját 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 tematizálás is kétértelmű performatívumnak látszik: eme tárgy (a *Bauhaus*, jelentsen bármit így egészében) materialitásában, szellemiségében megragadható a jellemző tárgyak meglétében, gondozásában és idézeteiben, újraidézésében. Gondolhatnánk akár Breuer Marcell emblematisz Vaszilijszékére is. E szék elsősorban muzeálisan rögzült kulturális közhely, ám mint a csővázis 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 *aurá*ból is részesülne, mely a modernség előtti műalkotások sajátossága³¹) és egyszerre mutat egy dinamikus átörökítettséget, egy azóta többször újrafogalmazott (*bauhausiánus*) társadalom- és jövőkultuszban fogant mobilitást. Ezek 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 érdekes, milyen lehetőségei, példái lehetnek ennek a bonyolult hatástörténetnek – ami inkább tárgyalható itt, az az alakzatosság, amely a Bauhaus-féle kép-és térhagyatékból kiindul. 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 problémásan illeszkedik abba a gondolkodásba, melyet Klee kapcsán a „tisztá megfeleltetések” köre magával vonhat.

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 munkáját egy elágazási pontként látja. Hogy mennyire példaértékű éppen ez a festmény, kétséges, ám minden bizonnyal belátható, hogy a *Mural* vállal(hat)ja a dekorativitás (ha a szecesszió ornamentikussága felől nézzük) meghaladott (sic!) 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 megidéznek egyszerre a függönyök, szobadekorációk akkor invenciózus (mára már inkább *minimal* stílusú közkinccs/közhely értékű) tervezeteit. (Eme botanikus betűk, növényírásjelek 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 készlettára, mely akár a legkorábbi, Linné-féle növénymorfológia paródiája is lehetne.) Aichele feltevését talán alá is támasztja azzal, hogy a reprezentáció és dolog kapcsolatát örökösén tárgyaló Klee nem hagyta figyelmen kívül a dekorativitás kérdését, esetenkénti

³¹ Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>, elérés: 2013. 09. 12.

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 elvethető, 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 vél felfedezni, mely különböző távlatokat nyithat a *Mural* argumentációjában. Egyrészt szószerint véve, jelentkezik itt a sorok „tektonikájában” a Bauhaus alapvetően építészeti világképe, másrészt azon irodalmi fejlemények köre, melyek az építészeti/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 rokon értelműsége a *Schriftbilder* időszakában egyszerre érthető, és egyszerre zavaró hatást kelt az eddig kirajzolódó kontextusban. A *Beiträge zum bildnerischen Formlehre*, a *Das bildnerische Denken* és a *Pedagógiai vázlatkönyv*, az intermedialis transzferekben valamiféle kirajzolhatatlan, de legalábbis nyelvileg-képileg leképezhetetlen kapcsolatformát feltételez, mely kísértetiesen ott lebeg az értekezések sorai között és a festői életműben is. A kapcsolat maga valamiféle nyelv és kép közötti korrespondancia (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 rögzített, akár a *Das bildnerische Denken* vektorábrái,³² alkotójuk intencióiból pedig inkább közvetítenek (új keletű?) klasszikusságot, mint egy manifeszt avantgárd szemléletet. 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 direktségével formálta meg a modernség gondolatát, hanem tárgyiaság szempontjából. Mindez elsősorban vizuális és kreatív megközelítés, melyre jóformán csak példát, mintsem hogy ellenérvet lehessen találni az életműben. A kiemelhető, a példaértékű passzus keresése éppen ezért hiábavalónak látszik, így majdhogynem tetszőlegesnek számít a következő idézet is. „Egy ókori ember, ha hajós és csónakban ül, joggal élvezi 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 hajóét, 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.”³³ Az *Alkotói hitvallás* voltaképpen egy, a *Két hegy van* című költeményből és a képelméletekből (a képi gondolkodás elejéről) ismert kozmológiai fókuszot használja. 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.

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

³² Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre* (Band 1.), Schwabe & Co. AG Verlag, Basel, 1990. (A továbbiakban: *Das bildnerische Denken*, stb.)

³³ Paul Klee: *Alkotói hitvallás*

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

birtokbavételében gyakorol. Bár Schwitters is (ki melleleg szerepel a *Jaj*-kötet portréi között)³⁴ építkezett talált tárgyakból, épületeinek esetében azonban a ráतालás folyamata számított, mely ráतालást a konceptualizmus örökölte meg később, és mely ráतालás valóban a Tandori által javasolt *Duchamp in Progress*-szlogen jegyében zajlott, így maguk a tárgyak elszállításukkal váltak más tárgyakká. Schwitters *Wand*ára is igaz, hogy egy 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 is marad. Dorothea Tanning *Door* címet viselő térbeli (architektonikus) művét Mary Ann Caws meghatározónak látja a dada mibenlétének kérdéskörében. „What this door opens or closes on is very much not the point – the point is its being, far beyond what it contains or excludes.”³⁵ Ilyen fajta átlépési folyamatot Klee esetében nem látni, a dada produktumaihoz képest a megfelelés eszménye jóformán egyfajta saját koncepciójú klasszikusságba utalja az expresszionistának kikiáltott festőt. A dada-féle szemantikai univerzum ugyanis a variabilitás lehetőségével kecsegtet, nem az individuális és dividualis tárgyak kapcsolatának kérdéseivel,³⁶ a dadában ugyanis „minden egymás mellé kerülhet”, írja *Kurt Schwitters* című versében Tandori.³⁷ Az efféle szabadság forma, matéria (és talán egzisztencia) szempontjából visszakapcsolási alkalmat ad Tandori Dezső *Jaj-kiállítás*ához. A szerialitással párosulva – az ő szavát használva – „csőlakói” autodidaktasággal a cserék, palimpszesztek, rámásolódások örök körforgása egyfajta avantgárd-koncepciónak mondható, netán az avantgárd egyik megnyilvánulásának, saját koncepciójának.

Mint látszik, az *építészet*i az 1920-as években talán a legmeghatározóbb jegye a Klee-poétikának, mely egyszerre hordozza magában az absztrakció kultuszából fakadó leválasztottságot, a kép-elméletírás alupolitikált jellegét, és mely mindig más és más formában, de visszaköszönni látszik Tandori lírájában. Megkockáztatom, talán a Klee-vel kapcsolatosan említett „hiába-filozofálás” is beleillik azon képzőművészeti/irodalmi tárgyak sorába, melyekről a mottóként választott részletben Tandori így fogalmaz: „Ezt már másutt megírtam jobban/rosszabbul”³⁸ Ismétlései között egy rokonítható egzisztenciaként, állatbarátként, de építész-korszakának tükrében is megjelent a sorok között Paul Klee.

III. „Visszalapozgatás”

Az imént felvázolt összefüggésekből – illetve az első tanulmányban írtak alapján – meglátszik, hogy a Tandorinál éppen aktualizált „Klee”-k egy beható, alapos olvasat, közeli ismeretség eredményeinek tekintendők. Eme magától értetődő viszony mellett világossá vált az is, hogy a Klee-korpusz nyomai kitakarva, átszerkesztett módon, olykor a saját beszédmódok eltávolító eszközeként jelentek meg. A Tandori által kimért, minden esetben kicsit átfókuszált optika, mely Klee képi világára nézett, kétségtelenül tanulságosnak, az ehhez kapcsolódó magyar nyelvű irodalom viszonylatában pedig hiánypótlónak bizonyult. Ugyanis az iménti interpretációk, (beleértve itt első tanulmányomait is) legyenek elemeikben olykor esetlegesek, elvezettek bizonyos kérdésfelvetésekhez, melyek Klee nyelvi, kép-nyelvi törekvéseiben relevánsak és elengedhetetlenek a további kutatásban. Ugyanis az itt megrajzolt Bauhaus-vonulat következtetni enged egy olyan terület fontosságára, melyhez egy sajátos „klimatológiai” munka, egy szellemi légkör áttekintése, felmérése szükséges, és mely már túlmutat az itt csak nagyobb vonalakban szemléltetett irodalmi hatástörténet kapcsolatrendszerén. A nyelv, a kép és a hang reprezentációs kísérleteiben, és (ha a Klee-vel egykorú technikát vesszük alapul) vívmányaiban (!) fellelhetőek a

³⁴ *Jaj-kiállítás*, 41.

³⁵ Mary Ann Caws: „The Objects of Dada”, in *Avant-Garde Critical Studies*, 2011. Vol. 26. 71.

³⁶ Lásd: *Das bildnerische Denken*, 239.; illetve: *A Bauhaus*, 136-142.

³⁷ *A becsomagolt vízpart*, 155.

³⁸ *Jaj-kiállítás*, 40.

művészi/tudományos elkötelezettségnek bizonyos rokonítható szálai, melyet az összehasonlító irodalomtudomány eszköztára a tudástörténet spektrumának tárgyaival egészíthet ki. A kérdés mindezek alapján az, hogy milyen szellemi-társadalmi és technikai feltételek, valamint jövőelképzelések tették lehetővé, hogy a Klee-féle és a hozzá hasonló életművek fő programjává a nyelv-kép-hang-kapcsolat foglalja el a főszerepet.

Bibliográfia

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

A Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból, vál., szerk., bev. Mezei Ottó, Budapest, Gondolat Kiadó, 1975.

Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*.

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

Caws, Mary Ann: „The Objects of Dada”, in *Avant-Garde Critical Studies*, 2011. Vol. 26. 73-82.

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

Éles Árpád: „Ketten a képen – Paul Klee és Tandori Dezső”, in *Szövegek Között XVII*. Szerk.: Fried István, Kovács Flóra, Szeged, 2012. 44-58. 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: 2013.11.04.

Forgács Éva: *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, trans. by John Bártki, Budapest - London - New York, Central European University Press, 1997.

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

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

Klee, Paul: *Alkotói hitvallás*, ford. Tillmann J. A..

<http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html>, elérés: 2011. 02.15.

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.

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

Tandori Dezső: „Mi az egzisztencializmus?” In *Uó: Csodakedd, rémszerda*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2010.

Tandori Dezső: *Jaj-kiállítás*. Budapest, Scolar Kiadó, 2011.

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.

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

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

Kapcsolódó kiállítás

Kosmos Farbe – Itten – Klee, Berlin, Martin Gropius Bau Museum, 2013.

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.