

ÉLES ÁRPÁD

„Írásképek”¹

IRODALOM ÉS FESTÉSZET PAUL KLEE SCHRIFTBILDER-KORSZAKÁBAN

„Az írás genezise a mozgás kiváló hasonlata. A műalkotás is elsősorban genezis, sohasem élhető meg produktumként. [...] A szem a műnek ezeket a számára megszabott útjait járja be. – A képzőművészeti alkotás mozgásból keletkezett, maga is rögzített mozgás és mozgásba vétetik.”²

Paul Klee (1878–1940) életművében számtalan izgalmas elágazást találhat a szemlélő, ezért annak alakulási irányát talán nem minden ponton lehet meghatározni. Váratlan fordulatokkal él egy-egy korszak, majd abbamarad, átadva a helyét más meghatározó festészeti erővonalnak, amely az alkotójukat a képi felfedezés útján előrevitték. Emellett vannak olyan szakaszok, melyek elhalványultak a köztudatban, mint például a korai metszetek sorozata, avagy az a ciklus, ami Will Grohmann után *Schriftbilder*ként (*Képirások*, avagy *Írásképek* fémjelzéssel) ismert az utókor számára az 1916 és 1921 közötti időszakból. Ez utóbbiba tartozik a talányos *Er küsse mich mit seinem Mundes Kuss* (*Csókoljon meg engem szája csókjával*,³ 1921), valamint a leghíresebb *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* (*Egykor a szürke éjben elmerült*,⁴ 1918) kezdetű akvarellal festett képirás is. A képek talán nem tartoznak Paul Klee legismertebb festményei közé, mi több, talán ki is lógnak abból a rendből, amit Klee életművének elbeszélése a *Nordafrika* és az utolsó anyagsorozat keretében időről időre az életrajzolóval szemlélő elé tár. Ha az *Er küsse mich mit seinem Mundes Kuss* című festményre tekintünk, nem világos, egyáltalán mit is tehetnénk hozzá ahhoz, ami mások számára ne lenne már első ránézésre/átolvasásra egyértelmű, hiszen egy közismert szöveg, nevezetesen az ószövetségi *Énekek éneke* soraira ismerhetünk rá. Ezen felül az a képzőművészeti vonulat, ami a művészet történetében esztétikai jelentésekkel ruházta fel a technikai értelemben vett írást, hosszú fe-

¹ Az írás a szerző doktori értekezésében található egyik részfejezet átdolgozása. Éles Árpád: *Ketten a képen – Közéletek Paul Klee intermediális poétikájához Tandori Dezső költészetén keresztül*. Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, összehasonlító irodalomtudomány program. Szeged, 2016.

² Paul Klee: *Alkotói hitvallás*. Ford: Tillmann J. A. Online forrás. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html> Elérés ideje: 2016. június 14. 23:25 (A továbbiakban: *Alkotói hitvallás*.)

³ *Énekek éneke* (1:2). In: *Biblia/ Ószövetség*. Ford: A Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága. Kálvin János Kiadó. Budapest, 1993. 643. (A továbbiakban: *Biblia/ Énekek éneke* stb.)

⁴ Ford: tőlem. A szöveg a tanulmány későbbi pontján olvasható.

jezetnek mondható, s bizonyos korabeli esztétikák (mint például Apollinaire kalligrammái⁵ vagy a konstruktivizmus kísérletei), avagy későbbiek (akár Cy Twombly gyermeki erejű „írása”, vagy mint amilyen a műtermi rangra emelt grafiti széles társadalmi, szubkulturális összefüggéseket mozgósító koncepciója volt) talán nagyobb erővel vonzották a szemeket, mint amekkora reputációt Klee e korszaka képes volt/lehet kivívni magának. Ebben a kontextusban talán a *Schriftbilder* bármely darabja, keletkezését nézve bármennyire is úttörőnek tűnhet, részlelemmé, rövid mozzanattá törpülhet. Klee másrészről semmi olyat nem helyezett fel a vászonra, ami eseményszerű lenne, vagy amit nevével összeforrt motívumaihoz, a világirodalom és a Klee-témák iróniával át-/megformált toposzaihoz, más szóval, amit ahhoz a széles vizuális spektrumhoz kapcsolhatnánk, melyet már nem csak a hagyatékok régóta gondozók avatott szemei ismerhetnek. Vagyis az *Énekek éneke* zavarba ejtően más arcát mutatja az alkotónak, hiszen tárgya nem illeszkedik be a Klee-természet fantasztikus idilljébe, a növényvilág, a házak és az emberalakok népes kozmoszába, abba a jól felismerhető figurativitásba, tárgyválasztásba, amiből Klee saját művészkarakterét, saját szobrát tudatosan faragta ki az utókornak. Tehát első ránézésre semmilyen összefüggést nem ismerhetünk fel, ami valamilyen megfejtésre, ikonológiai értelmezésre szorul, vagy amit Klee vagy az avantgárd hosszú recepciója az absztrakció fogalomkörében már ne tárgyalt volna. Ez az első benyomásunk, és szemünk rögtön a szövegre terelődik, melyet rejtvényként foghatunk fel a '20-as évek avantgárdjában szokatlan, bibliai forrás miatt. Dolgozatom célja, hogy már meglévő értelmezések segítségével új válaszjavaslatot adjon arra kérdésre, vajon Klee az *Énekek éneke* ismert soraival, illetve a *Schriftbilder* más képein milyen nyelvfelfogás nyomait rejtette el a festményen, és hogyan maradt mégis a festészet tartományában, amikor a nyelv fogalomkörét próbálta feszegetni az életművére, így a hagyatékban összegyűjtött költészetére jellemző eszközökkel.

1. Költészet és ritmika

Az olvasó rövid utánanézés után is tájékozódhat afelől, hogy a Klee festményén olvasható szöveg inkább allúzió, mintsem a Luther-Biblia passzusa, jelesül a festő apjának, Hans Klee-nek a tollából származik. A muzsikussá Hans Klee (Paulhoz hasonlóan, ám vele ellenben újító poétikai irányok nélkül) szerette magára öltetni a költő szerepét. Átirata inspirációs háttérrel biztosított fia festészetének, aki a vásznon helyet talált a népies hangvételű szövegnek, amelynek mindaddig csupán a családi archívumban, majd később egy kevésbé ismert önálló műfordításkötetben⁶ lehetett értéke. Rövid elemzésében Klee egyik kutatója, Noda Yubii szentel figyelmet a képnek, ismertetve annak filológiai háttérét, elhelyezi a képet a ciklus kontextusában, illetve megkísérli felvázolni a *Schriftbilder* esztétikai körvonalait is. Első kiindulásként tisztázza, hogy Klee két változatban készítette el a képet, s a verziók között apró eltérések figyelhetők meg a szöveget illetően. Mindkettő Hans Klee átiratához köthető, ám más képi megfogalmazást kínál fel a szemnek. Összegzése szerint az első változat Hans Klee kiadott átiratának nyelvritmikái aspektusát kívánta kidomborítani, míg a második a képi

⁵ Klee írásképei és Apollinaire képversei közötti lehetséges párhuzamokról itt: K. Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter*. (Studies in German Literature Linguistics and Culture). Camden House. New York, 2006, 42.

⁶ Hans Klee: *Biblische Poesie in deutschmetrischer Fassung. Das Hohe Lied*. Bern, 1931.

ritmikusság mentén kialakuló Klee-kísérletek egyik példája.⁷ A ritmikusság kérdése visszavisszatérő motívuma Noda Yubii elemzésének. Feltevésének háttérében olyan ismert tények-re támaszkodik, mint a Klee-család zenei tevékenysége, affinitása, valamint arra a hagyatékot átszövő tematikára, amelyben Kleet a zene képi reprezentációja foglalkoztatta, s melynek tárgyalására itt a terjedelem okán nem vállalkozhatok. A párhuzam könnyen elfogadható, ha olyan képekre gondolunk, mint a figuratív *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft (Teve ritmikus tájban fákkal, 1920)*, vagy a későbbi keltezésű, absztrakt *Rhythmisches (Ritmikus, 1930)*, melyben a *Schriftbilderre* jellemző hálószerű szerkesztése köszön vissza. Gondolatmenetében, melynek középpontjában a ritmus fogalma áll, a kutató egészen közel lép a második festményhez, szavanként szemléli, olykor betűzve „olvassa fel” Kleet, és olyan felfedezésekre jut, minthogy bizonyos szövegbeli vezérmotívumok (KÜSSE, MUNDES, ÖL) valamilyen kapcsolatban állnak a hangsúlyt szemléltető színkontrasztokkal, szótagonkénti kiemelésekkel, melyek valamiképpen ritmust kölcsönöznek az akvarellnek. Elemzésében a zeneiség, avagy a képi ábrázolás nyelvben feloldódó ritmikusságának kérdése olykor rivalizáló viszonyba kerül olyan lényeges összefüggésekkel is, mint például a filológiai háttér (az idézett bibliai rész és értelmezésének története), amelyre röviden írásom is kitér a későbbiekben.

A második kép láttán a ritmikusság imént felvázolt relevanciája ugyanakkor kérdésessé is válhat abban az esetben, ha észrevesszük, hogy Klee nem pusztán szótagokat világított meg különböző háttérrel, hanem olykor betűnként is élt a kiemelés lehetőségével, vagyis a tisztán vizuális háttérrel az olvasható szöveg szövetében egyébként elkülöníthetetlen beszédhangonként is megfogalmazta, így a ritmus szimultán értelmezése (vizuális és nyelvi ritmikusság összecsengése, együttlátása) megbicsaklani látszik. A ritmus valami egészen mássá alakul, mint amit bármelyik iménti konnotáció megvilágíthat számunkra. Ahogyan az *Einst dem Grau der Nacht enttaucht (1918)* esetében is történt: a ritmus szimultán színharmónia és tipográfiai kísérlet, hiszen a vizuális ritmika fontonként, olykor betűelemek határolta cel-lánként töri szét a sorok összképét. Emellett a Yubii által is hivatkozott *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber (Rosa Silber kamaraénekesnő magánhangzó-kendője, 1922)* is fontos cáfolat lehet, hiszen itt – ahogyan a címben megjelölt téma is mutatja – önállóan kiemelt, így értelem nélküli zenei hangok szervezik meg a(z) egyébként aritmikusnak is értelmezhető kompozíciót, nem beszélve olyan színharmónia nélküli vázlatokról, mint amilyen például grafikai töredékként, műhelyforgácsként került a hagyatékból a *Gedichte* című kötetbe (*Anfang eines Gedichtes – Egy költemény kezdete, 1938*), és amely a műalkotásnak éppen azt a fázisát szemlélteti kleei iróniával, amikor is a nyelvi hangokat még nem fogja össze az értelem, vagyis a beszéd/gondolat előtti káosz állapotában láthatóak.⁸ Emellett az sem volt kizárt, hogy Klee a betűk ideáját áttemelte a festészet figuratív horizontjára, vagyis a ritmus kérdésétől eltávolította az írást, mint formai elemet, mint ahogyan a *Wasservogel (Vízimadár, 1919)*, avagy a *Landschaft m. d. Galgen (Tájkép bitófákkal, 1919)* című festmények esetében történt. Annie Bourneuf szerint az utóbbi képen az akasztófák a fordított „L” ideájára utalnak. E figuratív minták a kép mélyén találhatóak, akár a többi írásjel, melyek szerves részei a fákkal ritkán tagolt dombos tájnak.⁹ Nem sokkal később a szerző Michel Foucault-t idézi, aki

⁷ Noda Yubii: *Zwei Schriftbilder aus dem Jahre 1921*. Online forrás: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_noda.pdf Elérés ideje: 2011. 03.02. 11:20, 217.

⁸ *Gedichte*, 115.

⁹ Annie Bourneuf: *Paul Klee – The Visible and the Legible*. University of Chicago Press. Chicago, 2015, 1.

szerint a Klee-féle „[h]ajók, házak, személyek az írás egyidőben észlelhető alakjai és elemei. Olyan utakra és sáncokra vannak elhelyezve, melyek olvasható sorok is egyben.”¹⁰ Mint látszik, a táj az utóbbi képen egyenértékűvé, egyneművé válik Klee „hieroglifáival”, a képi horizont olykor háttérként süllyed el a kép terében, máskor főtémaként tolakszik a tekintet közélébe. K. Porter Aichele messzebb megy ennél, mivel a betűk használatát nem pusztán nyelvi asszociációként, hanem irodalmi utalásként értelmezi, és a képben a Klee által sokszor forgatott Christian Morgenstern bitódalainak (*Galgenlieder*) implikációját látja.¹¹ Bár Morgenstern Klee költészetére gyakorolt hatásának interpretációja Aichele elemzésének más pontjain viathatatlant (és ez főként a *Gedichte* című kötetben összeválogatott állatversek esetében mondható el), itt mégis kétséges lehet, hogy a festmény e titokzatos motívuma, vagyis a *bitófa* egy egész költői *éthoszra* tett utalásként olvasható-e ki. Ugyanakkor a kép-írásjel (bitófa-„L”) összekapcsolása, ideogrammjára rávilágíthat arra a tényre, hogy Klee a szinesztézikus kísérletekhez ebben a korszakában nem fogalmazott meg végleges szervezőelvet, vagyis nem rejtett el kulcsot a nézés és az olvasás megkülönböztetésére, ami miatt a néző joggal élhet át bizonytalanságot azoknál a képeinél is, amelyeken grammatikus szöveg olvasható. Így az *Írásképek* által megkaparintott nézői figyelem vissza-visszatér a szöveg közelébe, olvasóvá válik, vagyis a festészetet író, megelölegezni látszó nyelvbe gravitál.

Noda Yubii tanulmánya részletesen tárgyalja a két változat, vagyis a bibliai szöveg és Hans Klee átköltése közötti különbségeket. A két szöveget az összehasonlítás kedvéért röviden idézem: „Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; ja, deine Liebe ist köstlicher als Wein./ Köstlich riechen deine Salben; dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Mädchen.”¹² Majd az 1921-es festményváltozat, Hans Klee tollából: „Er küsse mich/ mit seines Mundes Kuss/ Denn lieblicher / wie Würzwein / ist deine Liebe, lieblich/ duften deine/ Salben. // Dein Name ist/ wie ausgegossenen Öl/ Darum Lieben dich die Jungfrau.” [Kiemelés: tölem] Mint látszik, a különbség elhanyagolhatónak tűnik, tekintve, hogy a festő apja néhány szórendi, szóhasználati változtatással élt csupán az átírás során. Sőt, mivel az átköltés mértéke tartalmi szempontból is lényegtelennek tűnik, úgy tűnhet, hogy a szöveg egészen szűken a festészet tárgyaként értelmezendő. Emellett fontos szempont az is, hogy a bibliai vonatkozás kevésbé vallásos, inkább hermeneutikai jelleget kölcsönöz Klee festményének. Hiszen a Hans Klee-féle nyelvi megoldásokban az a régi európai igény látszik visszatükröződni, hogy a fordító a homályos értelmű, ám mindenképpen autentikusnak tartott szöveg mélyén rátaláljon bizonyos jelentésekre, melyeket az átalakítás a saját nyelvállapotban képes lehet kifejezni, közelebb hozván az *Ige* értelmét a mai olvasóhoz. Erről a laicizáló alaphálóról tanúskodik a Hans Klee-publikáció címe is (*Biblische Poesie in deutschmetrischer Fassung – Bibliai költészet német metrikus felfogásban*), és ezt támasztja alá Noda Yubii filológiai magyarázata is, mely szerint Hans Klee Martin Luther prózai és Emil Kautzsch ritmikus fordí-

¹⁰ [Fordítás tölem] = „Boats, houses, persons are at the same time recognizable figures and elements of writing. They are placed and travel upon roads or canals that are also lines to be read”. = Bourneuf (2015), 4.

¹¹ Aichele (2006), 99–100.

¹² *Hoheslied – Das Hohe Lied Salomos*. [1: 2–3] in: *Lutherbibel*, 2017. Deutsche Bibel Gesellschaft. Online forrás: www.die-bibel.de, Elérés ideje: 2018. június 4. 15:40. Magyar fordításban: „1. Csókoljon meg engem szájának csókjaival; szerelmed jobb a bornál.// 3 Jó illata van olajodnak;/ neved, mint a kiöntött olaj;/ azért szeretnek téged a leányok.” = *Biblia/ Énekek éneke*. 1:2–3.

tását egyaránt alapul vette az átköltés során egy, a meglévőknél korszerűbb, vagy legalábbis aktuálisabb nyelvi forma eléréséhez. Ennek alapján megfontolandó, hogy Paul Klee miért alkotott belőle kiállítható tárgyat. A közérthetőség összefüggésébe tartozik a Szentírás ilyen formában való reprezentációja, hiszen a *bibliai szó/ ige* képként való kifüggesztése hosszú múltra tekinthetett vissza már Klee korában is. Lényegét tekintve a hívek a szentírás bizonyos frekvenciát, aforisztikus vagy épp kinyilatkoztatás jellegű igehelyeit – vagy ahogyan egy időben a magyarországi hitéletben hívták – „aranymondásait” a falra akasztották. Ez a kulturális jelenség természetesen csak távolról rokonértelmű a kalligrafikus szó ideogrammatikus élményével, mely vonatkozást Klee szinte minden érdemi elemzője (mind Will Grohmann, K. Porter Aichelle, mind pedig Noda Yubii) a korszak kapcsán megemlíti, mivel az „aranymondások” történeti összefüggései más szájakon fejthetők fel. A tanítás laikus elsajátításának gyakorlata volt ez, az Európa-szerte végtelen mennyiségben (és vegyes minőségben) nyomtatott/meghímzett/festett bibliai idézetek és „házi áldások” (*Haussegen*) világa, amely befolyásolta a XIX. századtól a kispolgári lakások enteriőrjének alakulását, és emellett kétségtelenül visszavezethető volt az anyanyelviség és a Szentírás szoros, reformációbeli kapcsolatának gondolköréig. (A sokszorosítás elve távol áll a *Schriftbilder* világképétől, Klee egy alkalommal ironikusan mégis utalt rá, amikor a *Gedenkblatt an Gersthofen* (*Emléksorok Gersthofenbe*, 1918) című festmény feliratához az első világháború alatti katonai bürokrácia által sokszorosított, majd az áldozatok hozzátartozóinak kiküldött egységes szövegezésű részvénytílvánítás sorait vette alapul.¹³) A *Haussegen* műfajának újraértelmezése ugyanakkor nem csak múltba tekintés, hiszen ez a „háztáji”, folklorisztikus vonás nem állt távol Klee modern és avantgárd köreitől sem, elég gondolnunk közeli barátjára, Vaszilij Kandinszkijra, aki az orosz népi kultúrában honos *lubok* szenvedélyes gyűjtője volt.¹⁴

Az *Énekek éneke* témája, vagyis a házasság már sokkal problematikusabbnak tűnik az előbbi formai-mediális kitérőben említett párhuzamoknál. Ugyanis az *eros*, úgy tűnik, nehezen beazonosítható eleme az életműnek, mondhatnánk szemben áll azzal a naiv, aszexuális idillel, Klee töprengően ironikus lírai hangjával, ami az életmű egészét meghatározni látszik. Találhatunk ugyan példákat a korai lírában, melyekben a verselő Klee az érzékenység hangjának kidolgozásán, artikulálásán fáradozott,¹⁵ ám ezek nem, vagy legalábbis nehezen illeszthetők be az érettebb Klee karakteresebb, megkülönböztethető poétikai irányokat szem előtt tartó írásainak fősodraiba. A különböző binaritások (*Én-Te, férfi-nő, fent-lent stb.*) a költészetét tápláló, sok esetben megelőlegező elméletírásában olyan magyarázó pólusként jelennek meg, melyek a vonalak, irányok szintjén lejátszódó folyamatok, és így a festészethez kapcsolható látás magyarázatának szerepét töltik be, vagyis amelyek az *eros* témáját is az absztrakció nyelvére szublimálják.

2. Materialitás – temporalitás

Ha az *Énekek éneke* sorait az imént leírtak alapján szemléljük, az összkép sokkal több a '20-as évekbeli festészetet megújító üres gesztusnál, avantgárd akciónál, avagy a Biblia sorainak bá-

¹³ Aichele (2006), 50.

¹⁴ Jevgenyij Kovtun: *Orosz avantgárd*. Ford: Szilágyi Zsuzsa. Kossuth – Ventus Libro Kiadó. Budapest, 2010. 18.

¹⁵ Ide sorolható többek között a *Mit Blumen, Ich kindischer Mann* kezdetű költemény = *Gedichte*, 52.

tor újraértelmezésénél, addigi formákat, mediális hagyományokat szétfeszítő installációjánál. A festő egyrésztől magára hagyja néző-olvasóját a sorok értelmével, másrésztől azok széttervezett, vizuálisan bizonytalan látványával – vagyis a maga visszafogott módján azzal a provokációval él, hogy a festmény összefüggései mind a szövegen, mind a képen túlmutatnak. Ez a cselekedet, bármennyire is csendes és Klee-módján elegáns mozzanatként látszik, mégis erőt demonstrál, a kiszakítás performatívumával él, vagyis annak a kanonikus és kulturális közmegegyezésnek a felbontásával, amely mindaddig kijelölte az itt olvasható sorok helyét. Emellett nem szabad elfeledkezni róla, hogy az *Énekek éneke* nem szigetelhető el az életműtől. Érvényesek lehetnek rá Klee „elméleti szabályai”, valamint híres szállóigéi, például az az aforizma, amit Klee esetében a néző mindig vonalmértékként tart szem előtt: „[a] művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.”¹⁶ Jóllehet a kép olvasásra hív, könnyen lehet, hogy az életmű figuratív részéhez hasonlóan valahová máshová hívja az értelmet, egy, a képen túli összefüggés körébe vonja azt. Tehát a *láthatóvá tett* sorok mégsem teljesen a kislátás tárgyát képzik, hanem *par excellence* a sorokban láthatóra/olvashatóra kívánnak rámutatni. Ennek a láthatónak a legegyszerűbb megfelelője maga a létrehozás, a (Klee-elmélet által sokszor körbejárt) *genezis*.

Mindebből következően az „olvasás” egy lehetséges fajtája lehet az is, ami az „íráskép” nézése során a materiális értelemben vett írás (*Schrift*) jelentését is beazonosítja. A *Gedichte* című kötetben szereplő szövegek alapján némi bizonytalanság övezi Klee nyelvfelfogását, ugyanis a *Schrift* fogalmát legtöbb esetben nem különböztette meg a *Dichtung* (költészet) jelentéskörétől. Vagyis úgy tűnhet, a lejegyzés technikai mozzanata sok esetben a költészet meghosszabbítása, voltaképpen szerves része. A tollak, ecsetek és a felület érintkezése kapcsolatban áll az értelemmel, a leírással. Vagyis a szavakat író kéz mozgásrendje, (vagy ahogyan a Klee játékosságát szem előtt tartó értelmező, Henri Michaux írta) „kalandja” nem különíthető el a genezistől, melyben a szavak, a gondolat megszületése is ott található. Persze úgy is tűnhet, az írás sokszor ösztönös parancsok erőterévé válik, a nyelvet távol löki az értelemről: *Sprache ohne Vernunft (Beszéd értelem nélkül, 1901)*, olvasható a *Gedichte* című kötet ösztönös lendülettel bíró költeményei között.¹⁷ A Klee-életmű legelső összegzője, Will Grohmann szerint a ciklus értelme a leírás mozzanatának pillanatában tárul fel a néző előtt. Mint írja, „A szöveget a képiség szelleme fogalmazza meg, a betűk elfelejtik az ábécé közhelyességét, és olyan kevésbé olvashatóak, mint bármelyik ikon. [...] Az olvasás eredetileg találgatás. A betű és a szó visszatér a kezdetekhez (*Anfang*).”¹⁸ Értelmezése szerint a *kezdet (Anfang)* központi fogalmába összpontosul mindaz, amit az írás mint újrafelfedezett, „találgató”, horgászó technikája, valamint a festészet mint a nyelvi jelek által újragondolt felülete/tere egyszerre jelenthet a néző számára. Kleeről szóló megkerülhetetlen munkájában később magára az írásra, mint mindig újrapróbált technikára is kitér, amikor Kleet a kézírás (*Handschrift*) kapcsán idézi, aki szerint az írás „leginkább kétkezes, mivel a bal másképpen ír, mint a jobb, oly-

¹⁶ Paul Klee: *Alkotói hitvallás*. Ford: Tilmann J. A. Online forrás. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html>. Elérés ideje: 2020. 03.21. 11:17.

¹⁷ *Gedichte*, 38.

¹⁸ Ford: tölem. „[D]er Text wird aber aus dem Geist des Bildnerischen neu konzipiert, der einzelne Buchstabe vergißt die Banalität der Alphabet und nicht lesbarer als andere Bildzeichen auch [...] Lesen heißt ursprünglich raten. Buchstabe und Wort stehen wieder am Anfang ...” = Will Grohmann: Paul Klee. Hrsg. W. Kohlhammer. Stuttgart, 1954. 149.

kor ügyesebb és hasznosabb annál. A jobbkez természetesen, a bal hieroglifaszzerűen ír. Az írás ugyanakkor nem rendszeret (Sauberkeit), hanem kifejezés. Gondoljunk csak a kínaiakra, [akiknél az írás] gyakorlás által egyre érzékenyebbé, intuitívabbá és spirituálisabbá (*geistiger*) válik.¹⁹ Grohmann hozzáteszi, Klee a rajzolás során is a bal kezét használta, sok esetben szimultán váltogatta a jobbal,²⁰ ami alapján felvetül, hogy az *Énekek éneke*, illetve maga a ciklus a Klee-féle kézírás és képalkotás folyamatának dokumentációja.

Nem lehet véletlen, hogy a leírás/lejegyzés, ideogrammatikus gondolkodás kapcsán Tandori Dezső – Klee magyar fordítója és értelmezője – sokrétűen utalt, hivatkozott, reagált az életműre. A számtalan lehetséges és egyértelmű hivatkozás közül például a *Négy téli évszak Paul Klee-nek*²¹ című *hommage*-ban sűríti össze mindazt, amit Klee a *Schrift* fogalma mentén oly sokszor fogalmazott újra/át az életműben.²² Bár Tandori feliratait egy későbbi irodalmi, (fél-)képzőművészeti kontextusban értelmezhetjük, a nyelv materialitása körül megfogalmazott/-rajzolt kísérletei mégis kapcsolódnak ahhoz, amit a *Schriftbilder*-ben a kézírás technikája kapcsán megfigyelhetünk. Tandori Dezső egy másik nagy „kézíró”, Cy Twombly életművével kapcsolatban a következőket írja: „[A] festői világ fontos jelentősége okán nem terjedelmesebbet, hanem tömörebbet kellett írnom. Nem lehet olyan egyszerűen elintézni a dolgot, hogy a Klee–Motherwell vonulat legújabb (manapság 73 körül járó) tagjával ismerkedtünk volna. Mégis, ha valahová, errefelé tartozik. Közel-egyenrangúan, s ez nagy szó.”²³ Twombly „karcolatai” közül kiemelhető példaként a *Virgil (Vergilius, 1973)* című kép, amely egy, a Klee-képhez hasonló újrakontextuálizálás eredménye. Jóllehet Twombly többnyire egyetlen szóba (vagy palimpszesztusba) sűríti a festészet közlendőjét, mégis a „kézírásnak” rokon értelmű szerepet tulajdonít. Teszi ezt például a hagyomány személyessé tételével, amikor a „Vergilius” nevét a saját, spontán kézjegye szertelenségével formálja meg, elszigeteli azt, kiszabadítva a „szót” az irodalmi hagyományból (a szerző hosszú hatástörténetéből, avagy a vergiliusi eposz „terjedelmességének” képzetéből), akár Klee a Biblia néhány verssorával tette azelőtt, a *Schriftbilder* esetében. „A szerszám és a fantázia közé TW beiktatja az ideát: a színes ceruza a ceruzaszínné válik: a homályos emlékezés az iskolásra totális jelet hoz létre: az időt, a kultúráét, a társadalomét”²⁴ – írja róla Roland Barthes *Cy Twombly* című írásában.

Bár az alkotók összehasonlítása tartogatna még lehetséges párhuzamokat, a *Schriftbilder* kapcsán a különbség fontosabbnak látszik. Klee képírása nem egy pillanatba sűrített akció, ami a neoexpresszionizmus alkotói egy részének, így Twomblynak fontos esztétikai kelléke volt. Jóllehet az elementáris gondolkodás Klee e korszakára is jellemző, nem kell elidőzni a

¹⁹ Ford. tőlem. = Grohmann (1954), 375.

²⁰ Uo.

²¹ Tandori Dezső: *Négy téli évszak Paul Klee-nek*. In: Uő: *A becsomagolt vízpart*. Kozmosz Könyvek. Budapest, 1987. 35.

²² A lehetséges kapcsolatokról bővebben a szerző disszertációja számol be (ld: az első jegyzetben). A kapcsolatról még: Ács Pál: *Kivédett tragédiák*. In: *Kétezer*. 2000. május. Online forrás. https://www.academia.edu/4464514/Kiv%C3%A9dett_trag%C3%A9di%C3%A1k_Tandori_gesztusai_Avoided_Catastrophes_Tandori_s_Gestures. Elérés ideje: 2016.06.15. 18:56

²³ Tandori Dezső: *Cy Twombly nyomában*. In: *Balkon* 2013/3. Online forrás. http://www.balkon.hu/archiv/balkon_2002_03/01twombly.html Elérés ideje: 2016. június 14. 13:12

²⁴ Roland Barthes: *Cy Twombly (avagy Non multa sed multum)*. In: *Új Holnap*. 45. (2000. tél). 74.

szó lejegyzésének rövid pillanatánál. Hiszen banális tény, hogy Klee olvasása időt igényel, a szöveg vizuális töredezettsége, szemeket hívogató részletgazdagsága ellenére is. A szó leírása ugyanis a műalkotás folyamatát hitvallásában mozgásként elgondoló Kleenél sokkal több azoknál az akcióknál, melyek az időben későbbi, előbb említett példáknál megfigyelhetőek. Klee ugyanis az intermedialitásban egyesíteni kívánja a két médium kifejezésbeli lényegét, mivel képi alkotás és az írás „egyazon tőről fakad”, ahogyan arra Aichelle is felhívja a figyelmet.²⁵ Ahogyan dolgozatom mottójában is idéztem, Klee szerint „Az írás genezise a mozgás kiváló hasonlata. A műalkotás is első sorban genezis, sohasem élhető meg produktumként. [...] A szem a műnek ezeket a számára megszabott útjait járja be. – A képzőművészeti alkotás mozgásból keletkezett, maga is rögzített mozgás és mozgásba vétetik.”²⁶ Úgy tűnhet, az értelmező egyre hosszabb úton jár, hiszen Klee immár nem pusztán a műalkotás genezisééről, hanem a befogadásáról is beszél. Tehát az íráskép nemcsak az írás technikai műveleteként, materialitásként (vagyis a szó mediális és anyagi meghatározottságaként) fogható fel, hanem biológiai következményként is, a szemek által pásztázott pálya formájában, avagy – visszatérően Foucault értelmezésére – olyan utakként, sáncokként is, „melyek olvasható sorok is egyben.”²⁷

3. Énekek éneke

Világos tehát, hogy Klee korszaka – szemben Twombly provokatív felirataival – nem az írás elvont mozzanatára, a képzőművészet magányos (vagy éppen hivalkodó) akciójára csupaszítja le a festmények körüli jelentések spektrumát, hanem éppen ellenkezőleg, bevonja nézőjét, jóformán tükröt tartva elé, szemlélteti a látás folyamatát, pályát rajzolva a szemeknek. Ekképpen visszavezeti nézőjét a festészet lényeges és kevésbé lényeges összefüggéseiből (például a kép, írás materialitásából) egy szöveg-lényegű festészetbe, aminek megkerülhetetlen vonatkozása az a lehetséges értelem, amit a szövegnek tulajdonít(hat)ott, és amit az értelmező szemek a vásznat nézve idővel kibonthatnak.

Ha tovább olvassuk az *Énekek éneke* sorait, ígéretben részesít bennünket a szerző – egy elhalasztott üzenet megértésében, utalva arra, hogy a vonatkozó rész az irodalmi hagyomány egyik meghatározó, ám annál talányosabb kiindulópontja. Ez a titokzatosság szintén igaz a ciklus egy másik képére is, az *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* (*Egykor a szürke éjben elmerült*, 1918) címűben, ami bizonyos okokból összeolvashatónak tűnik az *Énekek énekével*.

„Egykor a szürke éjben elmerült,
 aztán erős, hibátlan,
 kemény izzásban
 hajlott meg. Estére megistenült.
 Majd az éter kékjéből visszánézett
 a havasok felett.

²⁵ Aichele, *i.* m. 55.

²⁶ Paul Klee: *Alkotói hitvallás*. Ford: Tillmann J. A. Online forrás. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html> Elérés ideje: 2016. június 14. 23:25

²⁷ Bourneuf (2015), 4.

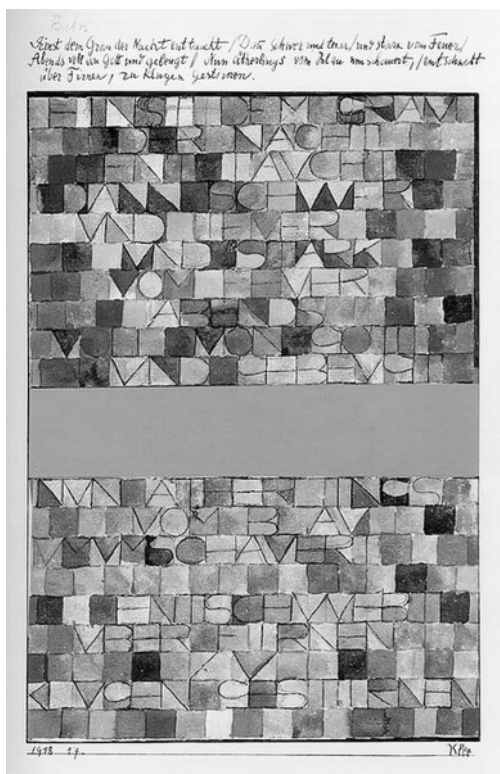
Lebegett
az okos csillagokhoz menet.”²⁸

A szöveg²⁹ első szembeöltő vonása az a homály, ami a tárgyát eltakarja előlünk. A szerző nélkül fennmaradt, ám stilisztikai jegyek alapján Kleenek tulajdonított verssor cselekvőjének kilétére csak találgatni lehetne, ha a szöveget a festészeti hagyaték más darabjaival próbálnánk összefüggésbe hozni akképpen, hogy a szöveget eredetileg egy másik Klee-kép ekphrasziszaként fogjuk fel. Ez az értelmezési irány, amellet, hogy inkább a művészettörténet tárgykörébe sorolható, kevés eredménnyel kecsegtethet, mivel a recepció megegyezni látszik abban a kérdésben, hogy Kleere az életművön belüli utalások formáját öltő alkotói önreflexió nem volt jellemző. Egyedül a kép áll előttünk, és amit elbeszél, elbeszélésében pedig a szem természeti folyamatok által felépített pályája látszik kibontakozni. A jelöletlen alany egy olyan folyamatban vesz részt, ami a beazonosítatlan főszereplő útját és vizuális környezetének változását mutatja be, s amit az olvasó szeme végig követhet. Ugyanakkor az értelem végső soron a szöveg középpontjára, a mozgásban lévő fenoménra koncentrál, annak kilétét kutatja. Arra a tekintetre hasonlít, amely Klee tájképén szétszórt betűket vagy későbbi hieroglifáit „olvasva” indul el útjára. A szöveg egyrészt önreflexív gesztussal él, hiszen elsődleges tárgya a Klee-festészet bármely domináns motívuma, tárgya lehetne, másrészt – amennyiben a maga teljességében, azaz képírásként szemléljük – tükörként viselkedik, vagyis a képet néző szemekről szól. A recepcióban az az értelmezési irány, amelyik Klee festészetét tárgyalva az aktív szemlélővel is számot vet, nem számít új keletűnek. Maurice Merleau-Ponty a festészet autonómiájáról (a tudományos értelemben felfogott percepcióval szemben kijelölhető/kitüntetett helyéről), metafizikájáról írott esszéjében Kleenek is figyelmet szentel. A látás percepciójának objektivitására felépített elképzelés cáfolatával él, vagyis a valóság mérhetőségre, grádiensekre vetíthető megismerésének kritikáját fogalmazza meg, melynek során a „látót” nem kívülálló, objektív szemlélőként képzelel el, hanem belehelyezi a látvány lényegébe, mintegy az utóbbi szerves részeként értelmezi azt, gondolatmenetét pedig főként Henry Matisse és Paul Klee művészetének vonatkozásaival illusztrálja. „Testem, látható és mozgó testem a dolgok sorába tartozik, egy közülük, bele ágyazódik a világ szövetébe, kohéziója dologi jellegű. De mivel lát és mozog, ezért a dolgokat maga körül tartja, azok az ő toldalékai vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába, teljes definíciójának része, a világ pedig

²⁸ [Fordítás: tőlem.] A hagyatékot gondozó Felix Klee, valamint a Klee-recepció egésze a vers szövegét Paul Kleenek tulajdonítja. Mivel a szerzőség kérdése még nem tisztázott, a kótet utószavában közli. „Einst dem Grau der Nacht enttaucht/ Dann schwer und teuer/ und stark vom Feuer/ Abends voll von Gott und gebeugt/ Nun ätherlings vom Blau umschauert,/ entschwebt über Firnen,/ zu klugen Gestirnen.” = *Gedichte*, 128. A költemény további fordítása; Lanczkor Gábor fordítása itt: *Egyirányú utca*. In: *Tiszatáj Online*. 2017. 03.21. <http://tiszatajonline.hu/?p=104122> Online forrás. Elérés ideje: 2018. 06. 01. 14:30.

²⁹ K. Porter Aichele szerint a szövegnek két változata maradt fenn, egy kéziratos, valamint egy, a festményen olvasható sorokból ismert verzió. Fordításom az utóbbi alapján készült. Az Aichele által tárgyalt lehetséges irodalmi párhuzamokra (Georg Trakl és Morgernstern költészetének vonatkozó fejezeteire) tanulmányomban nem térek ki. = Aichele (2006), 45–46.

magából a test szövetéből van szöve.”³⁰ A festészet tehát valamiféle totális érzékelés megfelelője lehet, kitüntetett észlelési horizont mind a festő, mind a képet befogadó számára. Ez alapján Klee festményén az éterben lebegő, okos csillagok felé tartó fenomén akár maga a néző szempontja is lehet. Ez a fajta azonosság, *A szem és a szellem* szerzője szerint, a festészet egyik lehetséges foglalatja: „a látás a dolgok közegéből vétetik, ott képződik, ott kezd el egy látható látni, s válik láthatóvá önmaga számára a dolgok látásán keresztül, ott, ahol megmarad – mint anyalúg a kristályban – az érzékelő és érzékelt oszthatatlansága.”³¹



Einst dem Grau der Nacht enttaucht, 1918

Kérdéses, Merleau-Ponty meglátása mennyiben szűkíthető le a festészet tárgykörére, vagyis arra az ontológiai relációra, melyben a néző mint létező a látvány dimenziójába szerkesztül. Ugyanakkor a *Schriftbilder* képein olvasható szöveg kapcsán releváns lehet az interpretáció, jóllehet a szerző nem foglalkozik szűk értelemben ezzel a korszakkal. Az *Einst dem Grau der Nacht* fenoménja, megistenülő, lebegő „alakja” tehát valahol ebben a konstellációban is keresendő. Nem véletlen, hogy a francia filozófus a Schlosshalden Friedhofban találha-

³⁰ Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem.* (1960) Ford: Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás. Online forrás: http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf. Elérés ideje: 2016. június 13. 15:35, 4. A továbbiakban: Merleau-Ponty (1960), stb.

³¹ Merleau-Ponty (1960), 5.

tó Klee-sír feliratát is idézi,³² mely szövegrész egyszerre *ars poetica*, egy életmű foglalata, másrésről az életmű tétjével, metafizikai távlatával azonossá váló beszélő vallomása is egyben.

Amennyiben az idézett esszé állításait a *Schriftbilderre* vetítjük, a feliratokon közvetített, manifesztálódó nyelv problémájába ütközünk. Az *Énekek éneke* kapcsán világossá válik, hogy Klee valamilyen okból fontosnak tartotta a szöveget, ám nem a Hans Klee-féle allúzió okán. Az itt olvasható soroknak, pontosabban (amennyiben az *érezkelő és érzékelt* relációjában maradunk) közlendőnek szerves köze van a beszélőhöz, valamint a hallgató-olvasó félhez, így a befogadóhoz is. A nyelvi hang és szó elementáris felfogása ez, így Klee *Gedichte* című kötetében is helyenként olvasható, Kurt Schwitters hatását tükröző³³ abszolút költészet lényegét érinti, miszerint a költészet tétje azonos a kimondással, a hangképzés performatívumával. Ekképpen Klee mind az *Énekek éneke*, mind pedig az *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* esetében tovább bővíti a szinesztézia körét. Az utóbbi rámutatott arra a poétikai mozzanatra, ami színek kiemelésével, vagyis egy színharmónia mintázatában a hangok szintjére bontotta szét a szövegek látványát, emellett szövegszerűen egy, a festészet útján járó tekintet pályáját mutatta be. Az *Énekek éneke* az autentikus szó kimondásának ígéretként maradt ránk Klee e korszakából: nézőként, olvasóként és egy menyegző fültanújaként is állhatunk a festmény előtt. Klee irodalom előtti irodalom-, költészetfelfogása tükröződik a tárgyválasztásban, hiszen egyben a tárgyválasztása rávilágíthat arra a tényre is, hogy az eredeti forrásszövegnek sokáig nem volt/lehetett helye a vallásos kánonban, így elszavalt szöveggként maradt meg a kollektív emlékezetben. Emellett tisztázatlan a benne szereplő címző és címzett kiléte is, mely nyelvi bizonytalanság szintén lényeges lehet a *Schriftbilder* kapcsán is. Fontos mozzanat lehet a szövegeredetit övező többértelműség is, hiszen a Salomonnak tulajdonított *Énekek éneke* (i.e. III. század) egyes elképzelések szerint az ember és Isten párbeszédének költészete, a szerelem világgépének, illetve a házasság témájának allegorikus keretébe ültetve. Kérdéses, hogy Klee tisztában volt-e a szöveget övező bizonytalansággal, ám a festmény nyelve vissza-tükrözni látszik valamit a régi szöveg egyszerre autentikusságot sugárzó, ám legalább ennyire megfejtésre váró világgépéből. Ahogyan talán Klee más korszakából származó képekre is igaz, a *Schriftbilder* nyelve és megannyi színe Merleau-Ponty szavaival élve „maga a néma Lét, amely maga nyilvánítja ki a saját jelentését.”³⁴

³² „Diesseitig bin ich gar nicht faßbar./ Denn ich wohne grad so gut bei den Toten,/ wie bei den Ungeborenen./ Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich./ Und noch lange nicht nahe genug.” = *Gedichte*, 7.; - „Megfoghatatlan vagyok e világon/ mert éppúgy lakozom a holtak közt/ mint a meg nem születetteknel/ valamivel közelebb a teremtéshez mint szokás/ de még így sem elég közel.” = Felix Klee: *Paul Klee*. Ford: Tandori Dezső. 1975. 85.

³³ A kapcsolat lehetséges szálairól itt: Aichele (2006), 5.; 29–30.

³⁴ Merleau-Ponty (1960), 28.