



PETŐCZ ANDRÁS

Dimenzionista művészet









**PETŐCZ ANDRÁS**

**Dimenzionista**  
**művészet**



Tamkó Sirató Károly  
költészeti törekvései  
a két világháború között, illetve  
annak hazai és nemzetközi megfelelői



Magyar Műhely Kiadó  
Budapest 2010

A kötet megjelenését a  
Magyar Könyv Alapítvány



és a  
Budapest Bank  
Budapestért Alapítvány támogatta

A borítót  
Tamkó Sírátó Károly  
*Egy éjszaka története*  
című munkájának felhasználásával  
Balázs Áron készítette

© Petőcz András, 2010  
© Magyar Műhely Kiadó, 2010

# Tartalom:

I.	Bevezető	7
II.	Kétféle avantgárd: küldetéses és jelben létező	14
III.	Posztmodern szituáció	18
IV.	Tamkó Sirató pályája	29
	1. A glogoista művész	29
	2. A „papírember” mint dimenzionista költő	53
V.	A Dimenzionista manifesztum	65
	1. A Manifesztum születése	65
	2. A Manifesztum aláírói, kortársi értelmezések	74
	3. A Manifesztum megszületése után	86
VI.	A tamkói út folytathatósága/folytathatatlansága	91
	1. Európai és tengerentúli példák a konkrét, vizuális és hangköltészet jelenlétére a XIX. század második felétől	91
	2. Néhány magyar alkotó experimentális költészeti munkássága	111
	2.1. Papp Tibor	115
	2.2. Nagy Pál	121
	2.3. Bujdosó Alpár	124
	2.4. Csernik Attila	126
	2.5. Szombathy Bálint	129
VII.	Majdnem minden (összefoglaló helyett)	139
	Bibliográfia	150
	Summary	156



# I. Bevezető

Miként a hullámvonal, olyan az egész. A sinus és cosinus görbék találkozására, a hullámvonal mozgására, görbülete – így tér vissza újból és újból az avantgárd az irodalomban, a művészetben. Visszatekintve a XX. századra, elmondhatjuk, hogy az elmúlt száz év meghatározó művészeti iránya, stílusa lett az avantgárd. Még akkor is az lett, ha döntő jelentőségű alkotások *éppen nem* az avantgárd irányzatok részeként születtek meg az elmúlt század folyamán, vagy akár az ilyen típusú mozgalmak *figyelmen kívül hagyásával*, sőt, ezen mozgalmak *ellenében* láttak napvilágot, „anti-avantgárd” mezbe bújva. Tény, hogy a századon „végigsöpörnek” a legkülönbözőbb avantgárd irányzatok, új és új manifesztumok jelennek meg, újabb és újabb csoportosulások hirdetnek új és új utat a művészi megformálásban.<sup>1</sup>

Sokszor meglepően nehéz a különböző avantgárd mozgalmak között kapcsolatot felfedezni, meghatározni azt a közös nevezőt, aminek alapján egy-egy mozgalom az avantgárd kategóriába lenne sorolható. Kétségtelenül megállapítható azonban – visszatekintve a XX. századra –, hogy az avantgárd törekvések létfeltétele valamiféle *civil társadalmi jelenlét*. Mert az avantgárd művészet és irodalom alapvetően *civil*, vagyis másként gondolkodó: létezése elképzelhetetlen egy totalitáriánus diktatúrában. Nem véletlen, hogy az ilyen jellegű törekvéseket egy idő után sorra tiltotta be a sztálini vagy a hitleri terror. Pontosabban fogalmazva: az avantgárd csak demokráciában, vagy olyan „puha” diktatúrában tud létezni, amelyik

<sup>1</sup> A nemzetközi irodalomtudományban mindezen folyamatok összessége sokszor a klasszikus modernitás, illetve késő- vagy „posztmodern” jelzőket kapja, amely az akár már az 1850-es években megkezdődött, és kétségtelenül napjainkig tartó „hullámvás” leírását foglalja magába. Olyan irányzatok, mint az expresszionizmus, amelyek már a XIX. század végén megjelenik, és az avantgárd „folyamatos válságait” figyelmen kívül hagyva tart tulajdonképpen a XX. század végéig, valójában kilógni látszanak az avantgárd szűkösnek bizonyuló keretéből. Lásd ebben a témában: BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Osiris, Budapest, 2006. *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, szerk. Ann JEFFERSON – David ROBNEY, Osiris, Budapest, 1995, 301. *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998, 636. (szöveggyűjtemény) Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999, 9–86.

már képtelen ellenőrzése alá vonni a művészetek egészét: ilyen volt például legutóbb Magyarországon a 80-as évek, amikor is a totális rendszer lassú felbomlásában kibontakozhattak az avantgárd törekvések, kihasználva az igényt egy *sztuációs avantgárd* létrejöttére.

A zárt, totalitáriánus rendszereknek minden kívülállás elfogadhatatlan, ezért idegen és üldözendő számukra az avantgárd, mert az avantgárd maga a *mátság*, a *különbözőség*, a „*még-eddig-soha-nem-volt*” felmutatása. Az avantgárd minden esetben kísérleti: ebből következően egyedi és különböző. Az avantgárd tehát idegen a kor művészeti és társadalmi közegében, amelybe beleszületik, és idegensége a többség érzelmeinek mindenkori felkorbácsolója, ténylegesen is „*polgárpukkasztó*”. Idegensége és kitaszítottsága okán a kisebbségi életformákkal és gondolkodással azonosul, és – helyzetéből adódóan – érzékenyen reagál minden kisebbségellenes diszkriminációra. Természetéből adódóan elítéli az antidemokratikus megnyilvánulásokat, még akkor is, ha nem mindig demokratikus az a program, amit meghirdet. Ugyanakkor és mindezzel együtt a XX. század azt is bizonyítja, hogy az avantgárd mozgalmak önmagukban is paradoxonok sorozatát produkálják: hiszen akár inspirálói is lehetnek – és voltak is – politikai mozgalmaknak és totalitáriánus ideológiáknak. Paradoxon az is, hogy a „társadalmi elkötelezettség” mellett és azal együtt bizonyos avantgárd megnyilvánulások tökéletesen „életidegenek” is lehetnek, „érzéketlenül” és „hidegen” fordulhatnak el társadalmi problémáktól, és arisztokratikusan „elefántcsonttoronyba” vonulnak vissza, ha művészi elkötelezettségük ezt diktálja számukra. Persze, és ez újabb paradoxon, mindezzel együtt is – és ez is számtalanszor bebizonyosodott, gondoljunk itt a Bauhaus-mozgalom hasznosságára, vagy az amerikai „dizájn” születésére – az „életidegen avantgárd” törekvések anyagelvű elképzelései hasznosíthatóak lehetnek tudományban, építészetben, műszakilag és társadalmilag hasznos – vagy „haszontalan” – absztrakt gondolkodásban. Hogy mennyire jelentős ez a „hasznosulás”, akár filozófiai, akár tér-szemléleti megközelítésben, arra Bacsó Béla egyik kortársunk kiállítása kapcsán is rávilágított. Mint megfogalmazza Megyik János művészetéről beszélve, a látott az, ami egyáltalán „kiterjeszhető a láthatóra, vagyis az, ami látható, az éppen *pertinens* a látottat illetően. Megyik János műveiben egyszerre jelenik meg a nem-látható bármilyenű reprezentációjának tilalma, a látás planimetricus korlátozásának megtörése, ugyanakkor nem hoz létre illuzórikus teret az én valamiféle *perspektivikus kiterjesztése által*. Szándéka az absztrak-



ciót célzó, a pusztán érzéken túlmenő többlet megjelenítése, annak az előre fel nem mérhető *átlépésnek* a bemutatása, amikor a mű túl az én-centrumú perspektívaképzésen olyan tereket nyit, amelyek csak a műben állnak együvé össze, metszik, korlátozzák, és egyben állandóan képzik is egymást.”<sup>2</sup> Az avantgárd újítások a mindennapi életben megvalósuló jelentőségére legutóbb egy Moholy-Nagy-kiállítás kapcsán Botár Olivér is rámutatott, érzékeltetve azt is, hogy a modernitás hogyan válik a hétköznapiak részévé.<sup>3</sup>

A paradoxonok sorozata folytatódik. Hegyi Lóránd, a téma egyik legfontosabb kutatója sokat foglalkozik például a dadaizmus „kettős” természetével, azzal, hogy jelen van a dadában – és általában az avantgárd mozgalmakban – az „anti-művészeti” oldal destruktív, defetiszizáló, anarchikus és ironikus természetének és az „új művészetet teremtő” oldal esztétikai célkitűzéseinek összevetéséből fakadó ambivalencia. Ahogy Hegyi is fogalmaz, „valójában ez a kettőség modellszerűen igaz a radikális avantgárd minden expanzionista törekvéseire, hiszen a két oldal a dolog kétirányú esztétikai mozgásán alapul. Egyrészt a »negatív művészetteremtő akarata« fel akarja számolni a művészet addigi formáit, fel akarja számolni a fetisiztikussá és piacivá vált műtárgykultuszt, fel akarja számolni önmagát mint művészetet, és egy újfajta »totális valóság« létrehozását kísérli meg, immár nem a szétrombolt hagyományos művészet keretei között, hanem az életfolyamatok és társadalmi mozgások valóságában. Másrészt viszont minden ilyen irányú törekvése mégis alapvetően esztétikai természetű, s a »totális valóságról« kialakított képe éppen annyira »művészi«, mint amennyire »anti-művészeti«. A valóság lerombolásának, a hagyományos, elidegenedett művészet-valóság viszony destruálásának módszere éppoly »művészi«, mint művészettagadó: a dadaizmus, a szürrealizmus és a konstruktivizmus minden olyan kísérlete, amely egy új, »totális valóság« létrehozását célozta meg, egyben új művészetet is teremtett.”<sup>4</sup>

Mint Hegyi a későbbiekben megjegyzi, ennek az új, a művészi kreativitást és a művészet számára fenntartott intencionális

<sup>2</sup> BACSÓ Béla, *Reduktív művészet. Megyik János műveihez*, <http://www.raiffeisen.hu/raiportal/raiportal/gallery/hu/megyik/muelemzes.pdf>

<sup>3</sup> BOTÁR Olivér, *Természet és technika: Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916–1923*, kiállításkatalógus, Pécs, 2008.

<sup>4</sup> HEGYI Lóránd, „*Trans-avantgárd*” – „*post-modern*” – „*új szubjektivizmus*”, *avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén*, *Aktuális Levél* 1983. március, 42. (Az AL/3 melléklete)

cselekvést kiterjesztő, az élet egészére átvivő „negatív művészet-teremtő akaratnak” valójában „pozitív művészetteremtő” eredményei születtek; új művészet született a régi romjain, s ezt az új művészetet a társadalmi befogadás is művészetként vette tudomásul, még ha felháborodott is, még ha kiközösítette is – egy ideig. Nos, az avantgárd immanens jellege éppen az, hogy a „negatív művészetteremtés” a fennálló művészeti struktúrákkal szemben valóban „negatív”, vagyis oppozíciós viszonyt alakított ki, *fellazította* a művészi megközelítés egészét – és ez új művészi megformálást eredményezett a nem avantgárd indíttatású alkotók esetében is. A fentebb említett „hullámmás” az avantgárd ezen jellegéből fakad, és a sok-sok látszólagos „paradoxon” is ennek a sajátos tulajdonságának tudható be.<sup>5</sup>

Visszatekintve az elmúlt évszázadra, láthatjuk, hogy a XX. század első évtizedei a nagy művészeti forrongások jegyében teltek el. Az avantgárd – a „másként gondolkodás” – ekkor még politikai és ideologikus elképzelésekkel együtt jelentkezik, jelentős visszhangot keltve a legkülönbözőbb társadalmi rétegekben. A század eleji „izmusok” megjelenésének hátterében a művészi önkifejezés megújításának igénye mellett alapvetően a társadalmi változások iránti akarat volt jelen, az a – sok tekintetben – ma már megmosolyogtatóan romantikus, a felvilágosodás kora óta ismerős elképzelés, hogy jön egy kor – esetünkben ez a XX. század lett volna –, amely majd elhozza a „társadalmi igazságosságot”.

A szociális és jogi egyenlőség, a „társadalmi igazságosság” megteremtésének kísérlete jellemezte a századelő tömegmozgalmait. A felvilágosodás eszméinek, a *szabadság, egyenlőség, testvériség* hármas jelszavának a továbbélése természetes volt a kor művészeinek, íróinak gondolkodásában. Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy minden magára adó humanista értelmiségi baloldali volt, magát demokratának vallotta, és a szociális kérdések iránt fogékonyak. A modernitás korát éljük a századelőn: túl vagyunk a szecesszió bensőséges, polgári miliójén, a század kezdete új perspektívákat ad, a technika fejlődése azt az érzetet kelti az alkotókban és a mindennapi emberben egyaránt, hogy egy új, boldogabb jövő valósítható meg.

Az olasz és orosz futurista művészek, a német expresszionista alkotók művészeti kiáltványaikban társadalmi programokat (is) hirdetnek, az „új típusú” emberhez vagy a „technika csodáihoz” írt

<sup>5</sup> HEGYI, I. m., 43.

ódáik a fejlődés lehetőségét jelenítik meg.<sup>6</sup> A kor, a századelő kulcsszava a *fejlődés*: az új művészet igényével fellépő fiatal alkotók számára természetes lesz a következtetés, hogy a társadalmi fejlődés együtt jár a művészetek fejlődésével is. „Mindent ki kell dobni, ami régi, ami elavult”, hirdetik a futurista kiáltványok szerzői, és ezek a szavak a számukra azt jelentik, hogy valami új, valami magasabb rendű művészetre van szükség.

A századelő avantgárdja pillanatok alatt lesz igen sokszínű, a változások iránti igény több művészeti áramlatban másképp és másképp nyilvánul meg. A fejlődés iránti kezdeti és naiv lelkesedés látványosan alábbhagy az első világháború kitörésével, a pozitív világképet felváltja a csalódás és a düh: megjelenik a dadaizmus, Tristan Tzara, Duchamp vagy Kurt Schwitters műveiben már semmiféle társadalmi illúzió nincsen, sőt, pillanatok alatt eltűnik a művészet „fejlődésének” pozitivista elképzelése. A futurista és/vagy expresszionista lendület csökken. A művészet önmaga felé fordul, nem feltétlenül a társadalmi változásban, inkább a műalkotás szerves egységében akar kiteljesedni. Csak utalásszerű példa: Kassák Lajosnál ekkor már – „aktivizmusa” után – szintén a konstruktivizmus egysége és tisztasága jelenik meg. Másképpen fogalmazva: a futurista lázadás és a dadaista „káosz” után jön Malevics szuprematista *Fekete négyzete*, Theo van Doesburg és Mondrian úgynevezett „konkrét” művészete. Mind-mind olyan példa, amelyik azt mutatja, hogy az avantgárd kezdeti harsánysága, extrovertált jellege megváltozik, a lázadást egy új gondolkodás, egy önreflexív magatartás váltja fel.

Az első világháború utáni avantgárd legfőbb hozadéka ez: gondolkodás a műalkotásról, a műalkotás belső törvényeinek feltárása.<sup>7</sup> Tulajdonképpen ez lesz a XX. század első fele avantgárd mozgalmainak a harmadik szakasza<sup>8</sup> és változata: a társadalmi elkötelezettségű és fejlődéskoncepcióval gazdag avantgárdot, illetve az azt követő önromboló, „kaotikus” avantgárdot felváltja a megformálás mikéntjére koncentráló avantgárd<sup>9</sup> – az a törekvés, amit összefoglaló jelleggel „*jel-típusú*”,<sup>10</sup> illetve *jelben létező* avantgárdnak hívhatunk.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Vö.: Filippo Tommaso MARINETTI, *Le Manifeste du futurisme*, Le Figaro 1909. február 20.

<sup>7</sup> Vö.: Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-garde*, Manchester UP, Manchester, 1984.

<sup>8</sup> Vö.: BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Fórum, Újvidék, 1969.

<sup>9</sup> Vö.: ACZÉL Géza, *Teremtő avantgárd*, Szépirodalmi, Budapest, 1988.

<sup>10</sup> Vö.: SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest, 1981.

<sup>11</sup> Vö.: BOHÁR András, *Aktuális avantgárd*, Ráció, Budapest, 2002.

Az első világháború utáni korszak változatlanul sokszínű: 1920-ban Gabo és Pevsner közlésezi a *Realizmus kiáltványát*, Rodcsenko megjelenteti a *Produktivizmus kiáltványát*, 1924-ben megalakul a *Négy kékek* csoportja, 1925-ben pedig Breton nyilvánosságra hozza az *Első szürrealista kiáltványt*. Ezt követi a *Második szürrealista kiáltvány* 1928-ban, majd megalakul a párizsi Abstraction-Création csoport; 1936-ban pedig megjelenik a Tamkó Sirató Károly által megálmodott *Dimenzionista manifesztum*. A Manifesztum sikeres: megjelenésének pillanatában a kor vezető művészeit, napjainkra klasszikussá lett alkotókat tud maga mögé állítani. Picabia, Calder, Duchamp, Kandinszkij, Moholy-Nagy László többek között azok a művészek, akik fontosnak érzik nevüket adni a Tamkó Sirató által életre hívott kiáltványhoz. Hogy ez a fiatal, teljesen névtelen magyar költő, aki addigi munkásságával még Budapesten sem tudott elismerést kivívni magának, hogyan is tudta megnyerni ezeket az akkor már nemzetközi hírű alkotókat a kiáltványa aláírásához, annak ismertetésére később térek ki. Mindenesetre tény, hogy rövid ideig sikertörténet maga a Manifesztum, még akkor is, ha a dimenzionizmus mégsem lett klasszikus mozgalom. Kritikusai azt állítják, hogy nem volt más, mint a művészet világába nagy csinnadrattával bevonuló ezoterikus irányzat. Tény azonban, hogy gyors háttérbe szorulásában más tényezők is közrejátszottak. A dimenzionista elvek lefektetését kezdeményező, majd megfogalmazó Tamkó Sirató Károly alkotói pályája a költő betegsége miatt korán félbeszakadt, hirtelen kettétört. Így történt, hogy a dimenzionizmus már a kezdetek kezdetén, tudatosításának első szakaszában elvesztette vezető egyéniségét, szellemi koordinátorát. Bár a dimenzionista elveket az avantgárd műhelyéből kikerült fontosabb alkotások szinte önmaguktól is igazolták, a dimenzionizmus Tamkó Siratóban nem csak elméleti támaszát veszítette el. Megfordítva: Tamkó Sirató volt a jóval nagyobb vesztes. Súlyos betegséggel küszködve, elszigeteltségében töredékes maradt művészi pályája, befejezetlen dimenzionista műve. Talán ezért van, hogy a jogos érdemeit nem kellően ismerő, vagy éppen elhallgató művészettörténészek és esztéták mindmáig inkább műfordítói és gyermekköltészeti munkásságát, valamint játékos verseit tartják számon; ezen műfajok ápolójaként rögződött neve a magyar művészeti köztudatban is.

Ugyanakkor tény, hogy a dimenzionista alapelvek – természetesen Tamkó Sirató Károlytól függetlenül – a legkülönbözőbb művészeti irányzatokban, sőt, számelméleti, informatikai, számítástech-

nikai újításokban jelentek meg. A XX. század második felében sorra születnek azok az elméletek, amelyek a műalkotás zártságát, egységét oldani kívánják. A „nyitott mű”-elve, amelyet többek között az olasz Umberto Eco is megfogalmaz, tulajdonképpen már a tamkói életműben is megjelenik. Az a tény pedig, hogy a XXI. század elején már interaktív műalkotások jelennek meg, hogy maga az internet mint lehetséges kommunikációs és művészi forma gyakorlati lehetőséget ad akár az irodalom terén is a mű sokirányú, az olvasó általi továbbfejlesztésére, mutatja a tamkói dimenzionizmus értékeit.

A tamkói életmű egyik alapvetően fontos fejezetéről van szó tehát, amikor a dimenzionizmusról beszélünk. Céлом, hogy ehhez a különös törekvéshez, egyedülállóan sajátos világlátáshoz közelebb hozzam az olvasót, felkeltve az érdeklődést egy olyan alkotó iránt, aki mégiscsak századunk nagy klasszikusainak a barátjává, ideológiai vezetőjévé vált néhány évre, Párizsban, majd tűnt el, névtelenül szinte, arról a különös színpadról, amit világirodalomnak, avagy – ez utóbbi mintájára – világművészetnek is nevezhetünk.

## II. Kétféle avantgárd: küldeteses és jelben létező

Tamkó Sirató törekvéseinek vizsgálatakor nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényt, ami a XX. század első évtizedeiben korántsem volt annyira egyértelmű, mint ahogy ma, visszatekintve az: nem beszélhetünk egységes avantgárd indíttatásról. Másképpen szólva: a sokszínű avantgárd mozgalmak mindegyike alapvetően két kategóriába sorolható, a kiáltás típusú, vagy másképpen küldeteses, és a jelben létező, vagyis anyagcentrikus avantgárdba.

Tény, hogy az avantgárd mozgalmak a XX. század elején, egy erősen átpolitizált korszakban jöttek létre, a többségük meglehetősen erős ideologikus, társadalmi-politikai programot képviselt, illetve közvetített. Kiáltás típusú vagy másképpen küldeteses avantgárdnak azokat a mozgalmakat nevezhetjük, amelyekben (a XIX. század végi mozgalmak egy részéhez hasonlóan) a művészi megformálás, az új művészet megteremtésének igénye összekapcsolódott – sokszor túlhajszoltan és a művészi színvonal rovására is – a társadalom megváltoztatásának igényével. A küldeteses avantgárd – az expresszionizmus, a futurizmus, az aktivizmus, hogy csak néhányat említsek – a társadalmi változtatás hitével és korával kapcsolódott össze, az alkotók – köztük például Majakovszkij és Marinetti, Kassák és Barta Sándor –, vagy a hozzájuk csatlakozott „holdudvar”, az új, a kialakuló-kialakítandó társadalmi berendezkedés szellemi felépítményének szerették volna látni saját törekvéseiket. Visszatekintve az adott időszakra, megállapíthatjuk, hogy átpolitizált törekvéseik kudarcot vallottak, hiszen ez a típusú avantgárd, ahogy arról korábban már szóltunk, jellegéből adódóan sem lehet több, mint a fennálló kritikája, önmagából adódóan tehát kisebbségi művészet, így a Majakovszkij- vagy Marinetti-féle totális kísérlet<sup>12</sup> törekvéseik államművészetté emelésére egyértelműen zsákutcának bizonyult.

<sup>12</sup> Vö.: Vladimir MARKOV, *Russian Futurism*, Berkeley, University of California Press, 1968.

A kérdésről csupán érintőlegesen szólva, az olasz, illetve szovjet-orosz példát kell megemlíteni, hiszen ez a két futurista mozgalom került – története során – a legközelebb a politikai hatalomhoz, az egyik a fasizmus, a másik a bolsevizmus szolgálatába szegődve. Bebizonyosodott azonban, hogy a monolit rendszerek számára kényelmesebben idomítható és veszélytelenebb az avantgárdnál statikusabb (ál)realizmus, illetve annak torz változata, az „államművészeti naturalizmus”. Az avantgárd törekvéseket éppen kísérletező kedvük, valamint sajátos tagoltságuk, sokszínűségük alkalmatlanná teszi bármilyen statikus rendszer „vezető művészeti irányzat”-szerepének az eljátszására. Így van ez még akkor is, ha néhány avantgárd mozgalomban, így az olasz futurizmusban, vagy a magyar aktivizmusban sokszor az ideológia hangsúlyosabb volt a kívánatosnál.

Tény persze, hogy „a futurizmus »technikai kiáltványától« a dadaisták kontingencia-elvén át egészen a szürrealista écriture automatique-ig az egymástól legtávolabb álló avantgarde-elgondolások is egységesek voltak abban, hogy az individuális művészeti teremtés antropológiai eseményét valamely nem-szubjektív, nem-emberi eredetű történés performatív erejével helyettesítsék”,<sup>13</sup> de ez a – Kulcsár Szabó Ernő által említett – áttétel az automatizmusokon túl nem egyszer politikai alapokat is keresett.

A századelő ideologikus, kiáltás típusú avantgárdja a társadalmi-politikai mozgásokkal párhuzamosan jelentkezett.<sup>14</sup> Naiv hit, a társadalmi és – ezzel együtt – *művészi evolúcióba* vetett naiv hit jellemezte a korszak legtöbb alkotóját, magától értetődő volt a számukra, hogy a művészet, és benne az irodalom valamilyen „irányba” mozog, „fejlődik”, hogy a letűnt korok egyben letűnt – értsd: „idejétmúlt”, „avitt” – kultúrát jelentenek, hogy a múlt alkotásait gyakorlatilag „ki lehet dobni”, a múzeumokat pedig „be lehet zárni”, hogy az „új társadalom új emberének” nem lesz, nem lehet igénye a „régik” műalkotásokra.<sup>15</sup> Néhány avantgárd irányzat kirekesztésre, kizárólagosságra tört: ugyanakkor – ahogy erről már szoltunk – ez a törekvés éppen ellentétes az avantgárd lényegével, így minden ilyen elképzelés kudarcra lett ítélve.

Számos avantgárd irányzat meghatározó művésze ismerte fel már nagyon korán, hogy a társadalmi törekvések túlzott képviselése

<sup>13</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az én kívülhelyezése* = BEDNANICS–BENGI–KULCSÁR SZABÓ–SZEGEDY-MASZÁK (szerk.), *Hang és szöveg*. Budapest, Osiris, 2003.

<sup>14</sup> Vö.: Mario de MICHELI, *Az avantgardizmus*, Gondolat, Budapest, 1969.

<sup>15</sup> Vö.: Umberto BOCCINI – Carlo CARRA – Luigi RUSSOLO – Giacomo BALLA – Gino SEVERINI, *A futurista festők manifesztuma*, Poesia 1910. február 11.

a művészi megformálás rovására is mehet. Nem lehet nem elismer-  
ni az olasz Marinetti nagy tehetségét, és nem lehet nem elítélni őt  
azért, mert szerepet vállalt Mussolini „kulturpolitikájában”. Nem  
lehet nem sokra tartani Majakovszkij költészetét, mindaddig, amíg  
nem kezd el a bolsevik rendszert dicsőítő verseket írni – kétséges  
szerepvállalása és annak ellentmondása csak a költő önpusztítá-  
sában oldódik fel. Tehát egyértelmű, hogy számos esetben a politi-  
kai, társadalmi szerepvállalása egy-egy avantgárd alkotónak olyan  
mértékűvé vált, hogy az valójában alkotói válságokhoz, személyes  
tragédiákhoz is vezetett, mint például a magyar avantgárd egyik je-  
lentős tehetségénél, Barta Sándornál, aki, miután Kassák Lajost a  
szocializmus „elárulásával” vádolta meg, hátat fordított Kassáknak  
és csoportjának, Bécsből Moszkvába „emigrált”, hogy aztán a leg-  
keményebb sztálini diktatúra idején egy munkatáborban fejezze be  
írói pályafutását, illetve életét.

Ezzel szemben léteztek olyan alkotók, akik ösztönösen érezték  
meg, hol van a határ: Kassák – Bartával ellentétben – hazatért  
Budapestre. Az ő aktivizmusa – az ideologikus háttér elcsendesé-  
sével – mind az irodalomban, mind a festészetben a konstruktiviz-  
mus irányába mozdult el. Barta rövid „szocialista realista” irodalmi  
tevékenység után lett irodalomtörténetileg és valóságosan is „halott  
ember”. Ezzel szemben Kassák világos és egyértelmű állásfoglalását,  
a művészek és írók függetlenségéről vallott nézetét a Kun Bélához  
írt elhíresült levele is jól mutatja.<sup>16</sup>

Mostani megközelítésünk is óhatatlanul egyszerűsít: hiszen még  
a „kiáltás típusú” avantgárd irányzatok jó néhányától is távoli min-  
den fentebb említett társadalmi és művészi szűklátókörűség, említ-  
hetjük akár a dadaizmust vagy a szürrealizmust. Egyértelmű, hogy  
Tristan Tzara<sup>17</sup> vagy Paul Éluard, illetve Louis Aragon életművében  
is inkább az artisztikum, és nem a politikum volt az elsődleges, bár  
kétségtelenül jelen voltak politikai felhangok ezen alkotók egész pá-  
lyáján. Ugyanakkor már ebben az időben, tehát a század elején meg-  
jelentek olyan alkotók, akik alapvetően az anyagban, a jelben gondol-  
kodtak. A Malevics-féle szuprematizmus megjelenése, a Mondrianhoz  
kapcsolható „konkrétizmus” létrejötte, vagy a Duchamp-féle „ready-  
made”, illetve – korábbi, nem kimondottan avantgárd példaként em-

<sup>16</sup> KASSÁK Lajos, *Levél Kun Bélához a művészet nevében*, Ma 1919. június 15.

<sup>17</sup> Vö.: Irene E. HOFFMAN, *Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection*, Art Institute of Chicago, Ryerson and Burnham Libraries, 2001.



lítve – Mallarmé vizuális költészete mind-mind azt bizonyítja, hogy léteztek olyan alkotók, akiknél a politikum teljesen háttérbe szorult, a megformálás mikéntje lett – és volt mindig is – elsődleges.

Ezek között elemezzük Tamkó Sirató Károly dimenzionizmusát, mint egy olyan irányzatot, amelyik éppen azzal hozott újat, hogy magában a nyelvben, az anyagban gondolkodik, annak megformálásában.

Ezen utóbbi alkotók és az általuk képviselt irányzatok lemondanak a társadalmi ideológia hirdetéséről, az abba vetett hitről, vagyis elutasítják azt a „kulturpolitikai” tételt, miszerint „a művészet a politika szolgálólánya”, amit, ahogy azt láthatjuk bizonyos avantgárd kiáltványokban, tulajdonképpen néhány politikailag szélsőségesen elkötelezett avantgárd művész hirdetett, köztük Marinetti, aki a futurizmus politikai megvalósulását az olasz fasizmusban vélte felfedezni.<sup>18</sup>

A jelben gondolkodó alkotó ezt az attitűdöt – természetesen – nem tekintheti sajátjának. Ahogy elfordul a politikától, azzal együtt a társadalmi kérdésekbe való beleszólás igényéről is lemond, aminek köszönhetően műalkotása átpolitizáltsága megszűnik, vagy legalábbis enyhül. Sőt, többről is szó van, napjainkban ez is nyilvánvaló, a jelben létező avantgárd valójában a társadalmi fejlődés elvéről is lemond a művészi gyakorlatban: olyan mértékben művészetének anyagára koncentrálnak, a kifejezhetőségre, az új típusú építkezésre, hogy alárendeli „társadalmi mondandóját” magának az építkezésnek, a megformálásnak. Így van ez például Tamkó Sirató esetében is, aki – bár hitte, hogy *Budapest*<sup>19</sup> című alkotása „baloldali” – valójában az *építkezés* elvének megfelelően tudott egy tiszta, mondhatni „l’art pour l’art” műalkotást teremteni.

Fogalmazhatunk így is: a jelben létező művész csak önmagát képviseli.

Ugyanakkor tény az is, hogy az ideologikus háttér eltűnése komoly veszteség az ilyen típusú avantgárd alkotó számára is: tevékenysége a művészet ingoványos talajára redukálódott, ahol súlya és létjogosultsága a személyes hitelétől függ, vagyis nem lehet többé társadalmi problémákra mutogatni.

A mű számít, egyes-egyedül, a mű hitele lesz az alkotó hitele is.

<sup>18</sup> Vö. Giovanni LISTA, *Filippo Tommaso Marinetti*, Paris, Éditions Seghers, 1976.

<sup>19</sup> *Paris* címmel jelent meg ugyanez az alkotása franciául.

### III. Posztmodern szituáció

Szükségesnek látszik mintegy felvázolni, milyen körülmények között is született meg a dimenzionizmus, illetve az azt megelőző gloizmus. Így, a körülmények vizsgálatakor, óhatatlanul is elébe megyünk az eseményeknek: mielőtt elemeznénk az életművet, már a fogadtatásról beszélünk, mielőtt a manifesztumokat ismertetnénk, már azok létjogosultságát értékeljük. Mégis, meggyőződésem – és ezt a tamkói életmű mai napig tartó ellentmondásos megítélése is indokolja –, hogy nem lehet megérteni a szerző elképzeléseinek jelentőségét, ha nem vizsgáljuk azok sajátos háttérét.

Ahogy arra a korábbiakban is utaltam, az avantgárd mozgalmak, különösen a kezdeti időszakban, erősen kapcsolódtak társadalmi mozgalmakhoz, azok ideologikus háttere, politikai beállítottsága meghatározó volt az olyan, az újabb generációval feljövő alkotónak is, mint Tamkó Sirató Károly.

Pályakezdése az első világháború utáni évekre esik, vagyis arra az időszakra, amikor Kassák még emigrációban van. Kassák, amikor 1926-ban hazajön Bécsből, hamar felismeri, hogy eltűnt az aktivista avantgárd mögül az a politikai, társadalmi háttér, ami azt életben tartotta. Másképp szólva: az „aktivizmus” mint olyan szerepét veszítette. Ennek a felismerésnek következtében Kassák maga is hangot vált újabb verseiben. Konstruktivista festészete is azt mutatja, hogy általában is a letisztultabb formák felé orientálódik.<sup>20</sup> A frissen megszervezett Munkakör sem képviseli ekkorra már azt az expresszív típusú avantgárdot, amit korábban A Tett vagy a Ma még határozottan képviselt.

Sajátos vákuumhelyzet alakul ki a társadalmi szerepvállalást illetően: a politikai szerepvállalás jelentősége csökken, „posztmodern korba” érkeztünk. Tamkó Sirató ebben a háború utáni „posztmodern szituációban”<sup>21</sup> érti meg azt, hogy az avantgárd nem elsősorban társadalmi, politikai jelenség, hanem ténylegesen is művészi, alkotói attitűd. Ez a felismerése arra ösztökéli, hogy művészeti elveit helyezze tevékenysége középpontjába. Mindez együtt

<sup>20</sup> Vö.: KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Budapest, Magvető, 1983.

<sup>21</sup> Vö.: HEGYI Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Budapest, Magvető, 1986, 8.

nem könnyíti meg a számára, hogy Kassákkal – az avantgárd egykori „vezérével” – megtalálja a közös hangot, nem is tud hozzá – minden személyes tisztelete ellenére sem – közel kerülni.

Ugyan a húszas évek második felének avantgárd folyóirata, a Magyar Írás köré csoportosuló fiatal költők éppen Tamkó Siratóban ismerik fel az *expresszionizmus* egyik nagy ígérését, de mire újdonságot hozó verseskötete, a *Papírember* 1928-ban megjelent, az előző évek irodalmi és művészi avantgárdja végképp hullámvölgybe került. A költők és olvasóik jó részének túl politikamentes, túl formalista volt az az avantgárd, amely nem a baloldali, főleg munkásmozgalmi eszmék hirdetőjének mondta magát. Másrészt a költők és az olvasók szépségigénye is egyre inkább visszafordult a Nyugat formai klasszicizmusának örökségéhez – maga az avantgárd egyébként sem tudott meggyökeresedni. Mint Kulcsár Szabó Ernő megjegyzi, „líraértésünkben [...] az avantgarde-oknak nemcsak a poétikája maradt idegen, hanem [...] kitörölődtek azok hagyományvonalai is”,<sup>22</sup> és ez már erre a korai időszakra is igaz. Másképpen szólva: a szépségigény visszatért a költői képek szemléletességéhez és ésszerűségéhez, a versformák lélekbeli harmóniát adó versrendjeihez, igény az avantgárdra ekkoriban nem volt.

Kenyeres Zoltán írja erről a korszakról: „A Nyugat nem tudott hinni a művészi világmegváltás harsány gesztusaiban, a mindent megváltoztatás lázas hevületében, a zajos, hangos kinyilatkoztatásokban. Saját hagyományait folytatta, és fő törekvéseiben a klasszikus modernség ízlését érvényesítette, amely lényegében megállt az igazi avantgárd kapujában.”<sup>23</sup> Ennek megfelelően a harmincas évekre az avantgárd hatása alatt indult magyar költők – köztük József Attila és Illyés Gyula, illetve később Radnóti Miklós, Szabó Lőrinc, Vas István – nem ugyanazzal a „lendülettel” ugyan, de mindannyian a hagyományos formák felé fordultak. Különösen József Attila verseinek elemzésekor jól látható az a hatás-ellenhatás, ahogy a költő az avantgárd törekvéseivel szembesült.<sup>24</sup> Radnóti Miklós pályája elemzésekor is világosan látszik, hogy az avantgárd mint lehetőség ott van, de valójában éppen a „visszahatás-ellenhatás” következtében, nyilvánvalóan választhatatlan alternatíva.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szöveg ártatlansága. A (nemzeti) kánon és a modernség emlékezte* = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalom és hermeneutika*. Budapest, Akadémiai, 2000.

<sup>23</sup> KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai* = KENYERES Zoltán, *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat korából*, Budapest, Anonymus, 2001.

<sup>24</sup> Vö.: TVERDOTA György, *Határolt végtelenség. József Attila-versek elemzése*, Budapest, Osiris, 2005.

<sup>25</sup> Vö.: FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Budapest, Osiris, 2005.

A korszak vizsgálata kapcsán, illetve a „tanítványok” és a fiatal nemzedék avantgárdhoz, vagy Kassákhoz való viszonyát jól jellemezve jegyzi meg Tverdota György, hogy mind József Attila, mind Illyés Gyula „a költői konvencióknak Kassák által kezdeményezett gyökeres reformját tették semmissé a maguk pályáján, s kétségbe vonták az avantgárd totális hagyománytagadásának létjogosultságát. Vas István pontosan leírja azt a romboló hatást, amelyet őrá, az ifjú Munka-körösrre, és az ő Kassák-követő ízlésére a Nehéz föld kötet és Illyés ezután következő költői gyakorlata tett. Illyés bűnét, hogy »rossz« példát mutatott a népi hagyomány költői kiaknázására, továbbiakkal tetézte: fölvette a kapcsolatot azokkal az illegális körökkel, amelyek Kassákot dühödten támadták, majd jó viszonyt alakított ki az Osvát nélküli Nyugattal és azzal a Babits Mihállyal, aki a Halálfiáról írott Kassák-kritika publikálása ellen tiltakozandó ki akart lépni a Nyugat szerkesztőségéből. József Attila [...] kritikájában a direkt politikai támadáson túl a Kassák-versek belső koherenciájának gyengeségét veszi célba.”<sup>26</sup> Mindebből látható, hogy a meghatározó egyéniségek számára az avantgárd ekkor nem követendő minta.

Akik folytatni akarták az avantgárdot, de annak politikai és társadalmi háttérét nem tartották meg, hanem töretlenül folytattak egy politikailag el nem kötelezett (bár általában baloldali-humanista) avantgárd kísérletezést – azok menthetetlenül irodalmi légüres térbe kerültek, mint például a Magyar Írás-kör költő-műfordító-tudós szervező-főszerkesztője, Raith Tivadar, aki egyetemi tanárként az üzemgazdaságtan elismert szakembere lett. Hasonló helyzetbe került a kiváló költő-rendező-koreográfus Palasovszky Ödön is, és hasonlóan légüres teret tapasztalt maga körül az éppen első kísérleteinél tartó Tamkó Sirtó.

Visszatekintve azt mondhatjuk, hogy a húszas évek második felében a „jel-típusú avantgárd” törekvés szenvedett kudarcot Magyarországon, az a formai lelemény, amelynek megvolt a maga létjogosultsága – ezt nyugat-európai példák bizonyították –, de itthon nem volt meg a megfelelő közege.

Mindennek következtében – már most jelezzük, kissé előreszaladván az időben – a sok nyelvet ismerő, sokirányú műveltséget szerzett, a modern tudományos és irodalmi elméletekben otthonos jogász, a fiatal költő Tamkó Sirtó Károly, aki még a könyvtárosság tudományát

<sup>26</sup> TVERDOTA György, *Kassák avantgárdja, a harmincas évekből visszatekintve*, Alföld, 1999/9. 92–98.

is kitanulta, 1930-ban hátat fordít majd ügyvédi irodáknak, könyvtáraknak, az egész országnak, és elutazik Párizsba, hogy ott francia költő lehessen.

Párizsban aztán, a kávéházak művészköreiben odafigyelnek majd Tamkó Sirató tudományos alapozottságú elméleteire. Ezekben az elméletekben esztétikai – irodalmi és művészeti – következményeit vonja le mindazoknak – a korra jellemző – filozófiai és tudományos felismeréseknek, amelyek hatottak rá. Ne felejtjük, hogy ez az az időszak, amikor már alapvető filozófiai és tudományos felfedezéseken vagyunk túl: ekkorra már Einstein fizikája megváltoztatja tudásunkat a tér és az idő dimenzióinak összefüggéséről, valamint Bergson filozófiája időélményünket és időszemléletünket alakítja át. Másképpen szólva, a „posztmodern szituáció” Párizsban kedvez majd a jel-elméleti dimenzionista alapállásnak, ennek köszönhetően Tamkó Sirató kiáltványát valóban a kor legjelentősebb művészei írják alá. Elmondhatjuk tehát, utólag, hogy volt egy fiatal magyar költő a 30-as évek Párizsában, aki, ha rövid időre is, de a nemzetközi művészeti élet fontos alakjává nőtte ki magát, olyan, már akkoriban elismert, mára pedig avantgárd klasszikussá lett alkotók munkatársa volt, mint Moholy-Nagy László, Duchamp vagy Kandinszkij.

Ezen művészek életműve napjainkban annyira egyértelműen a XX. század megkerülhetetlen teljesítményei közé tartozik, hogy kötelességünknek érezzük megvizsgálni: a költő, aki születési dátumát tekintve József Attila és Illyés Gyula generációjának tagja, milyen helyet is foglalt el saját kora magyar irodalmában. Mint tudjuk, Tamkó Sirató Károly, aki dimenzionista elképzeléseivel Párizsban sikert aratott, korábban itthon a glogoista kiáltványával botrányt kavart. A kérdés, ami ebben az esetben joggal feltehető, volt-e arra esély, hogy Tamkó Siratót a maga különlegességében másképpen fogadja a hazai szakmai kritika, hogy minimálisan elismerjék elképzeléseiben a művészi invenciót és kreativitást?

A kor meghatározó kánonteremtő központja ekkoriban a Nyugat volt. Tamkó Sirató, a fiatal költő részére a vakmerő újítási szándék valamiféle támogatását jelentette volna, ha egyfajta figyelemre talál a Nyugatban, ha személyét és terveit, akkori műveit, képverseit minimálisan, de értékeli.

Utólag megállapíthatjuk, erre szinte semmi esélye sem volt.

Tamkó Sirató 1930-ban úgy érkezik meg Párizsba, hogy itthon sem Kassák és köre, sem a Nyugat szerkesztői nem tudnak mit kezdeni a – hazai közegben egyenesen botrányosnak ható – törekvéseivel.

Kérdés, miért is volt ez így?

Előjáróban csak annyit, hogy Tamkó elutasítása a Nyugat részéről utólag is érthető, sőt, bármilyen furcsán is hangzik, de érthető Kassákék idegenkedése is. Talán meglepő, ha mégis azt mondom, Tamkó közelebb állt gondolkodásban, mentalitásban a húszas évek Nyugatjához, mint a korszak kassáki hagyományához.

Mint Kenyeres Zoltán *A Nyugat és kora* című tanulmányában megfogalmazza, „a Nyugat-korszak egyik legfontosabb eszmetörténeti sajátosságának mutatkozik az a már kifejezett tudatosság, ahogy az emberi méltóság kanti eszméje tételesen és ars poetica-szerűen megjelent benne. [...] Nem azonnal következett ez be a folyóirat megszerződése után, hanem abban a belső folyóirat-periódusban jelent meg, amelyben már teljesen kifermálódott arculata. Ez pedig az első világháború alatt történt, mélyen összekapcsolódva a tragikus világégés és az addig nem tapasztalt embertelenség döbbenetével. A Nyugat nem volt politizáló folyóirat, [...] csak 1916-ban, a megfelelő kaució letétele után kapott jogot politikai jellegű írások közlésére. Amit azonban máig »nyugatosságnak« nevez a literátus köztudat, az 1916 után sem politikum volt, hanem etikum: magatartás, erkölcsi humanizmus. S ez áthatotta munkatársi gárdáját akkor is, ha közleményeiket más fórumokon bocsátották közre.”<sup>27</sup>

Mindez, jegyzi meg Kenyeres az említett tanulmányában, természetessé tette az idegenkedést mindenféle szélsőséges eszmével szemben, és itt nem csak politikai, de akár esztétikai szélsőséget is kell értenünk.<sup>28</sup> „Babits [...] mindvégig rendíthetetlenül ragaszkodott az emberi méltóság humanista fogalmához. Egyenesen következett ebből a magatartásból sajátos katolicizmusának megformálódása a 20-as évek első felében, a *Sziget és tenger* előszava. Egyenesen következett később az új militarizmus és az embereket kizáró és megálázó nacionalizmus elutasítása, egyenesen következtek vitái a szellemi életben is fel-feltörő szélsőséges és tévesztett eszmékkal”<sup>29</sup> – írja Kenyeres Zoltán.

Ami Tamkó Sirató és a Nyugat viszonyának elemzésekor a számunkra érdekes, az az, hogy beleférhetett volna-e ebbe a humanizmusba és „hirdetett l’art pour l’art-os ars poeticába” az ő sajátos művészi törekvése.

<sup>27</sup> KENYERES, *A Nyugat és kora*, Irodalomtörténet, 1995/2–3.

<sup>28</sup> Vö.: KENYERES, *Etika és esztétizmus*, Anonymus, 2001.

<sup>29</sup> KENYERES, *A Nyugat és kora*, Irodalomtörténet, 1995/2–3

Ha Tamkó fogadtatását nézzük, megállapíthatjuk, hogy az egyáltalában nem volt rosszindulatú a Nyugat munkatársai részéről. Az 1928-as *Papírember* című kötetét Illyés így értékeli a Nyugatban: „Ifjúkori pongyolaság, a legújabb kül- és belföldi irodalmi iskolák rekvizitumai, modorosságba eső újatakarás, de mindezek mögött itt-ott meglepő fényvel oly eredeti tehetség villan föl, oly zabolázatlan, friss egyéniség, amely arra kényszerít, hogy minden stílusbeli szeretlenkedésének ellenére is érdeklődéssel olvassuk végig ezt az egész könyvet. Sirató Károlynak legfőbb törekvése, hogy korának költője legyen, s ha verseiből egyelőre csak ez az akarat tűnik is elsősorban elő, már ebből a bátorhangú nekikészülődésből is megállapíthatjuk, olyan költő állt itt ki, akinek nem sok kell, hogy ezt az ígéretet beváltsa. [...] Mint legtöbb fiatal új »költő«, Sirató Károly is abba a tévedésbe esik, hogy a költészet egyes elemeinek aránytalan kidomborításában lát valami újszerű, szuggesztív kifejezési lehetőséget”<sup>30</sup> – írja Illyés a Nyugatban, 1928-ban.

Bár a cikk végén még hozzáteszi Illyés mintegy „baráti tanácsként”, hogy „[Tamkó] a garabonciás-köpenyét tegye le a bejáratnál”, mielőtt elérkezne a „költészet területére”, elmondhatjuk, hogy tulajdonképpen Tamkó Siratót nagyon is megbecsülte a Nyugat ezzel a recenzióval.

Főleg, ha összevetjük azt a kor egyéb fórumainak reakciójával.

A jószándékú kritikák mellett, amilyen például Berda József írása a Széphalom című lapban, aki Tamkó „képvers-viceiről” beszél, vagy amilyen az akkori avantgárd lap, a Magyar Írás főszerkesztőjétől, Raith Tivadartól született, aki szintén fanyalogva fogadja Tamkó kötetét, olyan ismertetések olvashatók, mint a Pesti Hírlap cikke, amelyik már gúnyolódik a könyvön, vagy mint a Budapesti Hírlap írása, amelyik egyenesen vezércikkben támadja a fiatal költőt, vallásgyalázást, erkölcstelenséget emlegetve. A cikk írója, Hangay Sándor így fogalmaz: „Lombrozo, az elmekórtan híres tudósa a Lángész és Órület című művében egész sorozatát közli a kezelése alatt állott volt órületek verseinek... A papírember nem lángész, ellenben kényszerzubbony nélkül, szabadon írja a verseket.”<sup>31</sup>

Tamkó könyve tehát nagy vihart kavart, Ady versei óta nem lehetkezett ekkora botrány, mint a *Papírember* megjelenésekor, de a botrány most, Ady esetével ellentétben, nem vált a költő előnyére. Szeretnék ismételtelen arra emlékeztetni, hogy a Nyugat, pontosabban

<sup>30</sup> ILLYÉS Gyula, *Papírember. Sirató Károly versei*, Nyugat 1928. I., 899-900.

<sup>31</sup> HANGAY Sándor, *Egy új magyar „verseskönyv”*, Budapesti Hírlap 1928/138, 1.

a recenzens Illyés írása nem beszélt dilettantizmusról, örültségről, sőt, jóindulatú volt, talán azért is, mert éppen Illyés volt az a fiatal szerző, aki párizsi élményei, az ottani művészvilágban való ismertsége folytán sok, hasonló „extremitással” találkozott,<sup>32</sup> de még ő sem ismerte fel Tamkóban azt a kísérletezőt, aki befelé forduló attitűddel egy művészetcentrikus avantgárd megvalósítására törekszik.

Majdnem egy évszázad távlatából visszatekintve, és a modernizmus sajátosságait vizsgálva, egyet kell értenünk Hegyi Lóránddal, aki *Avantgarde és transzavantgarde* című művében úgy fogalmaz, hogy az 1970-es évek végén, 1980-as évek elején bekövetkezett változások a művészet életében azzal a tanulsággal szolgáltak, hogy kimondhatjuk: „a nézet [...], miszerint a modern művészet egyfajta egyenes vonalú, lépésről lépésre logikusan fejlődő, önmagát tisztító, nemesítő, célirányosan előrehaladó és szükségszerű folyamat, többé nem állja meg a helyét.”<sup>33</sup> Ennek alapján világos, hogy a modern művészet történetében „különbéle korszakokat vagy történeti szituációkat különböztethetünk meg”,<sup>34</sup> és „így beszélhetünk »modern« és »posztmodern« szituációkról, mégpedig aszerint, hogy melyik korszakban és történeti helyzetben érvényesülnek a radikális avantgarde törekvései, az expanzionista kísérletek, s melyik korszakban bontakoznak ki az introvertált művészet jelenségei.”<sup>35</sup>

Mai, a posztmodern utáni korból visszatekintve megállapíthatjuk, hogy – Hegyi Lóránd szavaival élve – az egész huszadik század modern és posztmodern korszakváltások sorozataként írható le. Ahogy arra Hegyi utal idézett tanulmányában, a posztmodern korszakokban felerősödik a tradícióérzékenység, a művészet introvertált lesz, kevésbé koncentrált társadalmi kérdésekre, sőt, nem egy esetben el is fordul a társadalmi vonatkozású összefüggésektől, a politikai aktivitása a művészet egészének csökken. A tipikusan „modern” szituációk általában kapcsolódnak nagy társadalmi és politikai átalakulásokhoz, és látványos, sokszor radikális kulturális változásokkal függnek össze. Ugyanakkor, „a posztmodern szituációkban [...] mindig erős a defenzív törekvés, a művészet viszonylagos autonómiájának és függetlenségének erősítése, s a művészeti megnyilatkozások »introvertált« jellegűek.”<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Vö.: ILLYÉS Gyula, *Hunok Párizsban*, Budapest, Magvető, 1978.

<sup>33</sup> HEGYI, I. m., 8.

<sup>34</sup> HEGYI, I. m., 12.

<sup>35</sup> HEGYI, Uo.

<sup>36</sup> HEGYI, I. m., 13.



Még ennél is érdekesebb eredményre jutunk akkor, ha megvizsgáljuk a különböző avantgárd irányzatok jellegét a XX. század első évtizedeiben. Ahogy arról már beszéltünk, jelentős a különbség a futurizmus és az expresszionizmus extrovertált és társadalmilag elkötelezett orientációja és a konstruktivizmus, vagy a konkrétizmus befelé fordulása, anyagcentrikussága között. Hegyi így fogalmaz: „a »posztmodern« szituációban a művészet nem akar más lenni, mint »csak művészet«. Reználtan tekint a társadalom és a kultúra gyakorlati alakításának programjára. Nem hisz az expanzionista küldetés sikerében. Nem akarja kiterjeszteni a maga tevékenységét a társadalmi és kulturális élet egészére, mert a művészet »belső teljességét« tekinti céljának.”<sup>37</sup>

Ha a konkrétizmus<sup>38</sup> ideológusait és művészeit nézzük, Theo van Doesburg<sup>39</sup> vagy Piet Mondrian<sup>40</sup> pontosan ezt a már említett posztmodern alapvetést tekinti sajátjának. Időben nem véletlen egybeesés, hogy éppen a „posztmodern szituációban”, vagyis akkor, amikor Tamkó Sirató Párizsba megy, „akkor, konkrétan 1930-ban alapította a holland Van Doesburg (a korábbi de Stijl csoport tagja) azt az Art concret nevezetű társaságot, amely megpróbálta a képépítés szabályait tudományos eszközökkel kidolgozni.”<sup>41</sup> Érdekességként megemlíthető, hogy maga a konkrétista elképzelés 1924-ben már megfogalmazódott Theo Van Doesburgnak köszönhetően, Tamkó Sirató tehát a maga invenciójával nagyon is egyszerre jelentkezik a De Stijl csoport vezetőjének elképzeléseivel.

Feltehetjük a kérdést, hogy mindezek a hangsúlyváltások, a társadalmiság, a politikum, illetve a művészi attitűd értékelése vajon csak az avantgárd művészetet érintik? A XX. század modernizmusában vajon csak az avantgárd éli meg ennyire élesen a különböző korszakváltásokat, a modern és a posztmodern időszak sajátos hullámzását?

Nyilvánvalóan, nem.

A Nyugat történetét vizsgálva egyértelműen látható a „modernség” és „posztmodernség” korszakainak jelenléte. Ady Endre költé-

<sup>37</sup> HEGYI, I. m., 21.

<sup>38</sup> Vö.: JOOS BALJEU, *Theo van Doesburg*, Studio Vista, London – New York, 1974.

<sup>39</sup> Vö.: MICHAEL WHITE, *De Stijl and Dutch modernism*, Manchester UP, Manchester, 2003.

<sup>40</sup> Vö.: HANS LOCHER, *Piet Mondrian. Colour, Structure, and Symbolism*, Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1994.

<sup>41</sup> PASSUTH Krisztina, *Honnan hová?*, Élet és Irodalom 2007. december 6., 12.

szetét egy alapvetően modern, azaz társadalmilag érzékeny, nyitott korban fogadták revelációszerűen – ahogy azt Perneczky Géza a *Revízió a magyar avantgarde kezdeteinek kérdésében* című tanulmányában meg is jegyzi, a képzőművészeti avantgarde, a Nyolcak csoportjának megjelenése mögött is Ady állt<sup>42</sup> –, és nem véletlen az sem, hogy a költészetével szembeni kritikai attitűd felerősödése, a túlzott átpolitizáltság hibaként való értékelése egy posztmodern korszakban jelenik meg, az első világháború után, amikor, ahogy Perneczky írja, a Nyugatban is megszűnni látszik a képzőművészeti avantgárdal a „fegyverbarátság”.<sup>43</sup>

Vagyis: az Ady-féle váteszi attitűd a „modern” korok sajátja, a babiloni művészetcentrikus, a költészetet a „szépségeszmény” kiteljesítéseként értékelő szemlélet egy posztmodern időszak terméke. A formai tökéletesség, a műalkotás mint bezárult egész jelenléte éppen ebben az időszakban, a húszas évektől erősödik meg a Nyugatban, Babits szépségkultusza tehát válasz egy posztmodern korszak igényeire.

Ha a művészetcentrikus, valamint a műalkotást mint önmagában érvényesülő egészet képviselő szemléletet megfigyeljük, láthatjuk, hogy a kísérletező, konkrétista, jelben létező művészet nem is áll olyan távol az önreflexív, a tradíció felé forduló, hagyományos formaművészettől.

Másképpen fogalmazva, *a zárt formában írt, avagy a klasszikus, időmértékes verselés, valamint a szöveg képiségét mint önmagában való értéket képviselő konkrétista képvers között nem olyan nagy a különbség, mint egy zárt formában írt és egy expresszionista szabad vers között.* Azért, mert mind a zárt formában megírt költemény, mind a konkrétista képvers a műalkotás megmunkáltságában és anyagszerűségében hisz, azt vizsgálja. Ilyen megközelítésből érthetőbb, hogy olyan költő, mint például Mallarmé, munkásságában hogyan jelentkezhett egyszerre a szonett mint művészi tökéletesség, és a képvers mint a szó legnemesebb értelmében vett kísérlet.

Másképpen fogalmazva: Mallarmé igazi „posztmodern” alkotó.

A Nyugat egész időszakára az apolitikusság a jellemző, hiszen 1916-ig nem is volt lehetőségük, helyzetüknél fogva, az aktív politikai megnyilvánulásra. Mint ahogy Kenyeres írja, „A Nyugat egész irányára jellemző volt, hogy fenntartásokkal és gyanakvással kezel-

<sup>42</sup> Vö.: PERNECZKY Géza, *Revízió a magyar avantgarde kezdeteinek kérdésében*, Holmi 2007/3., 299.

<sup>43</sup> Vö.: PERNECZKY, I. m., 300.

te a politikai szférát s vele szemben az etikai cselekvést tartotta magasabb rendűnek még a háború végének átpolitizálódott történelmi szakaszában is”,<sup>44</sup> és ez az attitűd megmaradt a továbbiakban is.

Sőt, elmélyülni látszik a befelé fordulás.

Kenyeres Zoltán, bár némileg erőszakoltnak érzi a húszas évek periodizálását, úgy fogalmaz, hogy létezhet olyan felosztás, amely „a Nyugat új korszaka című szerkesztőségi programírással és Babits *Új klasszicizmus felé* című tanulmányával 1925-ben kétfelé bontaná az évtizedet, egy extrovertáltabb és egy introvertáltabb szakaszra.”<sup>45</sup> Ez a felosztás nagyon fontos a számunkra ebben a pillanatban, a Nyugat és Tamkó Sirató viszonyának vizsgálatakor, hiszen ez pontosan megfelel a fentebb elmondottaknak. Vagyis annak, hogy a Nyugat is abban az időszakban vált „posztmodern irányba” hangot, amikor az aktivista avantgárdot a jelben gondolkodó váltja fel.




Az is tény persze, hogy ekkorra, 1925-re elévülnek az 1920 előtti politikai „bűnök”, hazatérhet Kassák, hazajön Illyés, ekkortól van arra is lehetőség, hogy az előző 5 évben a pusztá megmaradásért küzdő Nyugat végre új programot hirdessen.

Mindezzel együtt, a húszas évek második felében egy tipikusan, Hegyi Lóránd szavaival élve, „posztmodern szituációban” a Nyugat is az új klasszicizmust, a hagyományok felértékelését, ezen belül a művészi megformálást helyezi előtérbe. Mondhatnánk így is: hasonlóan a kor experimentális művészeihez. Hogy a kapcsolat nem jöhetett létre a jelben létező experimentalizmus és a „l’art pour l’art megformálás”, vagyis az „új klasszicista” attitűd között, hogy nem valósulhatott meg az az egység, ami Mallarmé egyívű életművében olyan természetes módon volt jelen? Sajnos, Magyarországon semmilyen hagyománya nem volt annak, hogy a kísérleti és a klasszicizáló irodalom felismerje egymásban a közös indítást.

Ha megvizsgáljuk Tamkó Sirató másik lehetséges kapcsolódási pontját, vagyis az avantgárd hagyományokhoz, másképpen szólva, a Kassák-körhöz való kötődés lehetőségét, megállapíthatjuk, hogy erre még kevesebb volt az esély. Kassák önmagát tagadná meg, ha elfogadná azt a perspektívát, hogy az *expresszív avantgárd* továbblépése egy posztmodern szituációban éppen az *experimentális avantgárd*. Kassák művészete letisztul, klasszicizálódik, és hangot is vált,



<sup>44</sup> KENYERES, *A Nyugat és kora*, Irodalomtörténet, 1995/2–3.

<sup>45</sup> KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai* = KENYERES Zoltán, *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat korából*, Budapest, Anonymus, 2001.



elsősorban a festészetben – de amit megvalósít a festészetben, csak mérsékelten valósítja meg az irodalomban. Nem érdekli a kísérlet, a tamkói többdimenzió. Ezekben az években a Nyugat folytatásokban kezdi közölni önéletrajzi regényét, az *Egy ember életét*, ami „kanonizációjának” egyfajta megerősítése is.<sup>46</sup>

Mint említettem, Párizsban felfigyeltek Tamkó tudományos alapozottságú elméleteire. A „posztmodern szituáció” éppen ott kedvezett a jel-elméleti dimenzionista alapállásnak. Erre a befogadásra, az itthoni körülmények között, a modern művészeti megalapozottság hiánya miatt sem a Nyugat, sem Kassák és köre táborában nem volt semmiféle lehetőség.



<sup>46</sup> Vö.: KASSÁK, *Egy ember élete 1.*, Nyugat 1924/8-9.

## IV. Tamkó Sirató pályája

### 1. A glogoista művész

Mindezen bevezetők után időszerű, hogy megvizsgáljuk a József Attilával egyidős Tamkó Sirató Károly életművét. Kérdésünk: miért ő válik – ha rövid időre is – a világ művészetének színpadán fontos szereplővé?

Irodalmi indulását expresszionista és szürrealista kísérletek jellemzik. 1924-ben megírja első vizuális versét, majd Kassák képverseinek hatására egyre több látható nyelvi költeményt szerkeszt. Korán, tizenhét éves korában arra a felismerésre jut, hogy az írott költemény több is lehet gondolatokat közlő nyelvi egységnél: az egydimenziós vonalírás többé nem elégíti ki a korszerű követelményeket, a jövő irodalmának elvárásait. Rövid időn belül jó néhány, a vonalírást feltörő eredeti vizuális verstípust dolgoz ki: számkinetikus versszerkezeteket, villanyverseket és síkverseket.

Ő maga így emlékszik vissza indulására: „Gyermekkoromat a nagy magyar Alföldön, Békés megyében, Pusztaföldváron töltöttem, s első eszmélő élményem a *magyar puszta* volt: a síkság. Falunkat hatalmas tanyavilág vette körül, s apámat, a falu orvosát gyakran hívták tanyasi beteghez. Sokszor vitt magával, s a lassú parasztszekereken órákon át döcögve bámultam a végtelen, de geometrikai alakzatokkal változatossá tett síkságot, a havas vagy a napsütötte rónát. Ez volt gyermekkorom legnagyobb öröme és legmaradandóbb, legmélyebb élménye. A beláthatatlan síkot útvonalak hasogatták keresztül-kasul, akác- és jegenyesorok meneteltek az utak mentén, a kis tanyák mint csomópontok, súlypontok, sűrűsödések uralkodtak a négyszögek közepén, a tanyák udvarán pedig magasba meredő gémeskutak ostorfái jártak fel-le, szinte harangoztak. Ilyen gémeskutak csak a magyar Alföldön vagy attól keletre találhatók. Mindez egy életre szóló élményként vésődött emlékezetembe.”<sup>47</sup> Mint írja, kö-

<sup>47</sup> TAMKÓ SIRATÓ Károly, „A Dimenzionizmus (nem-euklideszi művészetek) I. albuma. Az avantgárd művészetek rendszerbe foglalása”, 1. (az 1974-es kézirat Tóth Gábornak dedikált példánya, Artpool Művészetkutató Központ, szöveggondozás: Klaniczay Júlia)



Mindez a hasonlóság azt bizonyítja, hogy Tamkó ezen első, korai munkája irányultságában egy lehetséges utat villantott fel.

Ugyanakkor tény, hogy a tamkói életműben<sup>53</sup> a *Poéták keresztje*<sup>54</sup> nem talált folytatásra. Ilyen módon – az életmű egésze szempontjából – nem is annyira fontos, nem kerül reflektorfénybe, hiszen nem jellemzi a pálya egészét, inkább csak mutatja, hogy Tamkó valóban minden irányban invenciózus alkotó volt.

A „keresztet” követő munka azonban, a *Három perc daloló emléke* már valóban a mai hangköltészet előfutárának mondható:

Világot  
temető  
hervadás-  
szerető

betűk sok mártírját szeretve szerető  
virrasztó riasztó titokzat homlokú  
mámoros halálos fekete szerető:

akít te  
megölelsz  
letép majd  
ujjongva  
az élet-  
lugasból  
sok bánat  
gerezdet;  
viseli  
mellén és  
szemében  
tündöklő  
ajándék  
ékszert, a  
szomorú  
keresztet:  
szavakból  
keresztet.

TAMKÓ SIRATÓ Károly, *Poéták keresztje*

pianissimo : harisnya  
crescendo : harisnya  
piucrescendo : harisnya  
decrescendo : harisnya  
piano : harisnya<sup>55</sup>

Ha megnézzük ezt a néhány sort, megállapíthatjuk, hogy nem elsősorban vizuális műről van szó, sokkal inkább egy akusztikus költemény partitúrájának tűnik ez a munka. Mint Tamkó megjegyzi,<sup>56</sup>

<sup>53</sup> A Tamkó-képversek forrása: TAMKÓ, *A Dimenzionista manifesztum története* című 1966-os kéziratának fotómelléklete (lásd: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár, MDK-C-I-22, továbbiakban: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet).

<sup>54</sup> TAMKÓ, *Poéták keresztje*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

<sup>55</sup> TAMKÓ, *Háromperc daloló emléke (részlet) = A Dimenzionizmus albuma*, 3.

<sup>56</sup> TAMKÓ, I. m., 2.

a *harisnya* szó kimondása erősségének zenei szabályozásával, a „szó köbtartalmával” a női láb látványa által keletkezett figyelem intenzitását akarta kifejezni. Tény, hogy a zenei szakkifejezések ismeretében semmilyen nehézségbe nem ütközik a mai olvasó sem, hogy belső hallásával érzékelje a *harisnya* szó változó erősségét, a kimondás/elhangzás dinamikájának mértékét.

Hasonlóan a 80-as évek fonikus szövegeinek partitúrájához, a hangzásra épülő költemény lejegyezve vizuális verssé válik: megformálásában – Tamkó versében a sorok sorvégre szedettek, így a *harisnya* ismétlődése rögtön egyértelmű, tömörszerű, mozgást imitáló –, és szövegkezelésében is. A zenei kifejezések és a kettőspont *látható nyelvi* feladatokat látnak el, a figyelem irányítása, „terelése” a dolguk.

A vers előadása két hangon is elképzelhető: az első hang mintegy „karmesterként” előmondja a zenei kifejezéseket, a második hang a *harisnya* szó megfelelő erősségével válaszol.

Ez a vers is bizonyítja Tamkó korai kísérletező kedvét. A számkunkra igazán érdekes törekvések a fentebbi folyamat kiteljesedéseként kezdődnek a húszas évek közepén, illetve második felében. A síkversek megjelenése az a pillanat a tamkói életműben, amikor annak maradandósága is körvonalazódik.

A *Vízhegedű hét üléssel* című munka még csak a kassáki képvers „egyenített ötlete”,<sup>57</sup> ahogy Aczél Géza fogalmaz, de ez az „egyenítés” már valami többet sejtet, mutatja ugyanis a tamkói vizuális költészet szemléleti újdonságát. Tamkó a mű születésére így emlékszik: „A Bécsben élő Kassák Lajosnak ebben az időben újabb és újabb folyóirat-kísérletei jelentek meg, s azokban is jöttek képszerűen ható nyomdatechnikai megoldású versek, tipogramok. Ilyen irányú művei közül a legnagyobb hatást tette rám a blikkfangos VIRÁGOK című műve, amelynek négyszög–kör–hegyesszög kompozíciója, de különösen a magasba nyúló hegyesszög felébresztette bennem gyermekkori feledhetetlen élményemet: a gémeskút képzetét s a vele együttjáró síkság-pusztá asszociációkat. Ezek a képzetek egyre szélesebb és mélyebb múlt-rezonanciákat keltettek bennem, s egyszerűen megírtam első kifejezett »képversemet«, amelynek ezt a címet adtam: KÚT A PUSZTÁN. A papírlap fehér síkját a középvonalnál kissé feljebb metszi a látóhatár. Középen földbe mélyedő, felül nyitott kis négyszög: a kút kávája. Tőle kissé jobbra, a kútágast két vonal közé

<sup>57</sup> ACZÉL, *Tamkó Sirató Károly*, Budapest, 1981, 69.





58

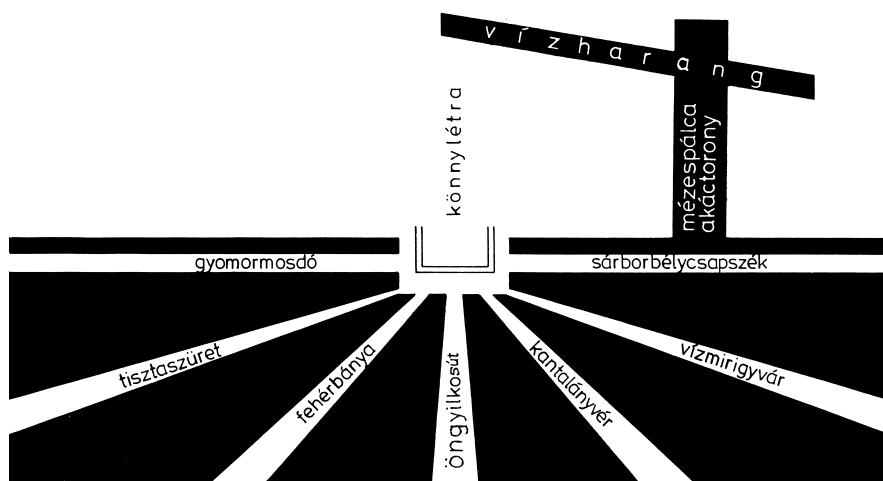
írt mondat alkotja és fejezi ki: »Mózespálca: Akáctorony.« A kútgémet: »Vizet hegedülök az embereknek.« Az ostorfát: »Lopjátok a föld könnyeit.« Ez volt a látóhatár feletti, a tájkép-rész. A látóhatár alatti rész fekete tábláját hét, a kávéhoz sugárzás alakban összefutó dűlőút osztotta parcellákra, s a hét sugár-dűlőút a kút hét jelentőségét, lényegét, a víz hét pusztai jelentőségét fejezte ki költői, sőt drámai hangon megfogalmazott, logikailag és nyelvtanilag megszerkesztett mondatokban. A KÚT A PUSZTÁN-nak ez az első variációja, eléggé viharos és hányatott életem folyamán, nagyon sok más kéziratommal együtt elveszett, és a mondatokat már nem tudom emlékezetből rekonstruálni, csupán a legutolsó sor mondatára emlékszem, amely így hangzott: »Öregapám, nem kell a víz sokáig!« Ezt a fogalmazványt, képversemnek ezt a logikus, grammatikailag szinte szájba rágott formáját később túlságosan érdektelennek találtam, s a képvers »mondatait« szótag-költéssel helyettesítettem. Ebben a formában került aztán francia fordításra is. Még a címét is megváltoztattam s így lett belőle szürrealista mű: VÍZHEGEDŰ HÉT-ÜLÉSSEL, vagy A KÚT MITHOLOGIJÁJA.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> KASSÁK Lajos, *Virágok = Kassák Lajos összes versei*. Magvető, Budapest, 1970.

<sup>59</sup> TAMKÓ, I. m., 4.

Érdeemes hosszan idézni ebben az esetben magát a szerzőt, mert a szavaiból egyértelműen kitetszik, amire korábban is utalt, hogy sajátos, jelben létező avantgárd művészete milyen erősen kötődik saját gyermekkorához, ahhoz a nagyon is valóságos élményvilághoz, amiben nevelkedett. Tamkó a saját szavaival bizonyítja, hogy a műalkotás születésénél, legyen az a műalkotás látszólag „elvont”, „természetidegen”, valójában mindig jelen van valamiféle realitás, mint háttér.

Érdekessége ugyanakkor Tamkó munkájának, hogy itt már meghaladja a kassáki képverset, és valójában teljesen új formát talál sajátos mondandója kifejezésére. Egészen szokatlan dolog történik: Tamkó a síkban terjeszkedik, és ez a terjeszkedés valójában egy újabb „dimenzió” megjelenését eredményezi. Tamkó megmunkálja, hasznosítja a területet, a két dimenziót, és a papírlap maximális kihasználása mellett, sajátos komponálásával, a *mozgás* érzetét kelti az olvasóban. Vagyis, lehet, hogy az első síkvers alapötlete még kissé banálisnak mondható, de maga a vizuális szerkezet, a *gémeskúthoz* kapcsolódó utak szétágazása, az *irányjelző* és *közlekedő* szavak, valamint a *vízharang* mozdulatlansága és mozgása, *mozdulat előtti pillanata*, a szókapcsolatok különös hangulata valójában új perspektívát, vagyis új dimenziót nyújt.



60

<sup>60</sup> TAMKÓ, *Vízhegedű hét üléssel*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

Tamkó Sirató ebben a munkájában tehát *már* nem él a kassáki lehetőséggel, hanem messzebbre jut. Másképpen fogalmazva: *a tamkói síkvers legsajátosabb vonása, hogy nem tipografikus*. Nem változtatja a betűnagyságokat, nem törekszik a nagyobb betű, a tipografikusan *más* betű által keltett hatásra. Ez mindenképpen újdonság Mallarméhoz,<sup>61</sup> Kassákhoz, illetve a századelő tipografikus költészetéhez képest, hiszen éppen a több betűtípus és betűméret egyszerre való hasznosítása volt ezekre a szerzőkre a jellemző. Jó példa minderre, vagyis a tipográfiai játék köznapi hasznosulására, a híres tanácsköztársaságbeli plakát, a *Fegyverbe!*, ahol a nagy méretű betűk szinte együtt kiabálnak a katonával, aki a képen van.



62

A századelő tipográfiai játéka éppen direktségével, didaktikusságával teszi statikussá a verset, indulatot, hangulatot kelt, szinte szuggerálja, milyen erővel, milyen hangon olvasd magadban a szöveget.

Ezzel szemben Tamkó vonalai, ábrái életre keltik, mozgásba hozzák a betűket, a szavakat, miközben maguk a szavak nagyon is ha-

<sup>61</sup> Vö.: Jacques DAMASE, *Révolution typographique depuis Stéphane Mallarmé*, Galerie Motte, Genève, 1966.

<sup>62</sup> BERÉNY Róbert, *Fegyverbe!* (plakát a Tanácsköztársaság idejéből)

gyománys módon jelenítődnek meg. Tamkó a szót, a mondatot a síkba helyezi, éppen ezáltal kelti azt életre, ezáltal hozza azt mozgásba.

Mindez annak köszönhető, hogy Tamkó a mozgás érzetét nem a betűk vagy a szavak kiemelésével éri el, hanem a szerkezettel, a kommunikációs láncsal, a szöveg *szétrobbantásával*, disszeminációjával. Üzenetét, mondandóját folyamatban ábrázolja, annak felfejtése, *dekódolása* az olvasó feladata, a különböző és lehetséges olvasatok összevetése a befogadó aktivitását igényli. Míg Kassák elsősorban tipográfiai befolyásolja szemünket és gondolkodásunkat, addig Tamkó nem él ezzel, ő a szöveg terjeszkedését, mozgását vizsgálja, az olvasó tipografikus befolyásolásáról lemond. A szimultán, a többfajta értelmezés lehetőségét tartja meg ezáltal Tamkó – hasonlóan például a Magyar Műhely vizuális költőihez, Bujdosó Alpárhoz, Nagy Pálhoz, Papp Tiborhoz –, az egyértelmű hatás, a kommunikáció direktsége nem érdekli.<sup>63</sup> Hozzátehetjük mindehhez Papp Tibor megfigyelését annak jellemzésére, mennyire nem didaktikusak ezek a munkák: „[Tamkó] kötetének szinte minden versében találunk abszurd részleteket, s majdnem mindig a szóban forgó vers előnyére, [...] az abszurd versekben nincs semmiféle leszűrnivaló tanulság, sem igazság, sem realitás, fikció van és a tökéletlen nyelv felszabdalása, törvények és kötöttségek nélküli működése.”<sup>64</sup>

Tamkó lemondása a tipográfiáról előrelépés, korszerűbb, a mai törekvésekhez határozottabban kapcsolódó.

Umberto Eco-i értelemben nyitott művé válik ezáltal minden tamkói síkvers.<sup>65</sup> A fiatal magyar szerző munkáját jól jellemzik Eco több évtizeddel későbbi gondolatai: „Nem kell hozzá túlzott merészség, hogy a »nyitott mű« – s még inkább a mozgásban levő mű – poétikájában az olyan műalkotásokban, amely a műélvezésben sohasem marad ugyanaz, elmosódott, vagy pontos rezonanciáját találjuk a modern tudomány bizonyos tendenciáival. A korszerű kritikában már-már közhely a folytonos téridőre hivatkozni a joyce-i univerzum struktúrájának magyarázatakor: nem véletlen, hogy Pousseur,

<sup>63</sup> Vö.: NAGY Pál, *Az irodalom új műfajai*, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, Budapest, 1995.

<sup>64</sup> PAPP Tibor, *Szavak hatásfoka*, <http://www.artpool.hu/2007/tavaszi/Papp.html>

<sup>65</sup> A „nyitott mű” elvével kapcsolatban Bujdosó Alpár álláspontja: „És a legizgalmasabb az lenne, ha maga az olvasó is tovább dolgozna a munkán, tevőlegesen beleszólna a műbe. Végeredményben így válna nyitott művé az alkotás.” (*A pergamenttekerestől a videóig*, interjú, *Életünk* 1982/11., 1007.)

amikor kompozíciója természetét akarja meghatározni, »lehetőségmezőről« beszél.<sup>66</sup>

A fenti „nyitott mű-elve” jó példa a *Ballada* (néhol *Balladakészülék*) című villanyvers is. Az 1925-ös alkotás egy korábbi, lineáris olvasatú vers vizualizált változata. Mint Tamkó Sirató visszaemlékezésében beszámol róla,<sup>67</sup> baráti és költői körökben nagy vitákat folytattak a költészetről, annak lényegéről és műfajairól. Különösen kedvelt témájuk volt a ballada. A magyar irodalomelmélet egy kitűnő meghatározással ajándékozta meg az esztétikát a balladára vonatkozóan: „tragédia dalban elbeszélve”. Tamkó a vitában úgy foglalt állást, hogy a legfontosabb „a tragédia gyors lezajlása, az abszolút villámszerűség.”<sup>68</sup> Mint írja: „ebben az időben (1924–25) jelentek meg a világvárosok utcáin, így Budapesten is az első villanyplakátok, amelyeken a mondatok a térben, illetve a síkon egymás után gyúltak ki és aludtak el. A ballada-viták gondolatvilágában dolgozva írtam egy expressz-balladát.”<sup>69</sup> Valójában az igazán „expressz-ballada”, a későbbi vizuális mű alapja egy „közönséges”, kétstrófás szerkezetű vers, amely így hangzik:

### EGYSZERŰ BALLADA

Az elnyílt asszonynak leányai vannak  
a fehérhátú lányoknak fiai vannak  
a baltaöklű fiúknak szeretőik vannak  
a simavállú szeretőknek vágyaik vannak

A vágyak elindulnak kószálni az éjjel  
a simavállú szeretők elindulnak szeretni az éjjel  
a baltaöklű fiúk elindulnak gyilkolni az éjjel  
a fehérhátú lányok elindulnak temetni az éjjel

Az asszony sír és megfehéredik.<sup>70</sup>

A vers megszületése után Tamkó úgy értékeli, hogy ebben a formában a munkája nem elég „gyors”: „tovább dolgozva rajta, azt láttam: ha a lineáris formában kilenc mondatból álló történetet – amelyik

<sup>66</sup> Umberto Eco, *A nyitott mű*, Gondolat, Budapest, 1976, 46.

<sup>67</sup> TAMKÓ, A Dimenzionizmus albuma, 4.

<sup>68</sup> TAMKÓ, Uo.

<sup>69</sup> TAMKÓ, Uo.

<sup>70</sup> TAMKÓ, Uo.

négy alanyból és négy állítmányból áll – egyetlen mondatba vonom össze, s az alanyok és állítmányok közötti összefüggést számokkal jelzem, s az egész versnek megadom a *saját maga által kialakított vizuális formáját*, és a cselekmény tragikus, balladai zuhanását egy nagy fekete nyíllal is irányjelzem, és kifejezem, a ballada lezajlási sebességét és így tragikumát is lényegesen fokoztam.”<sup>71</sup>

A fentiekből is világosan kitetszik Tamkó sajátos, különleges szövegépítése. „Ebben az értelemben dolgoztam ki aztán a *Vizuális Balladát*, s amikor kész lettem vele, magam csodálkoztam el rajta a legjobban. Magam sem tudtam előre, hogy mi lesz belőle. De éreztem, hogy így sokkal jobb lett, tömörebb, gyorsabb, tragikusabb, és szerintem sokkal – érthetőbb« is, mint »vézna, egyszerű« formájában volt. Hogy eredetibb is, arról természetesen szólni sem kell. – Barátaim és társaim néma megdöbbenéssel tekintettek új alkotásomra. Ilyet valóban még senki sem látott. Műfajilag senki sem tudta meghatározni, mi lehet ez. Végül is alá írtam: »Számkinetikus konstrukció«, helyesebben: *számokkal mozgatott vers-készülék*.”<sup>72</sup>

Tény, hogy a mű tömörsége, egyszerűsége, tragikuma, erőteljessége a népballadákat idézi. Ugyanakkor kétségtelenül jelen van benne valamiféle képzőművészeti ihletettség, és emellett a matematikai mozgásképlet, illetve a kinetikus megoldás az uralkodó. Benne – ahogy Aczél Géza is írja – *a nyelvi mechanizmus láthatóvá tétele*<sup>73</sup> az elsődleges alkotói feladat.

Tamkó tudja, hogy egy-egy szó, és a szavakat összekapcsoló *variációs lánc* képes különböző érzelmek, így a félelem felidézésére. *A kószálni, szeretni, gyilkolni, temetni* főnévi igenevek a „készülék” egészének mozgása következtében érzékeltetik a folyamatot (egyéb-ként statikusak!), a lejátszódó eseményt.

Az egyetlen időre utaló határozószó – *azóta* – biztosítja az idő-élményt: Tamkó képversét ez teszi „epikussá”. A *Balladakészülék* mozgásképlete az „elindulnak” igével teljes: ehhez kapcsolódnak a számokkal ellátott alanyok és főnévi igenevek. Maga a mű a fogalmak variációs lehetőségére épít.

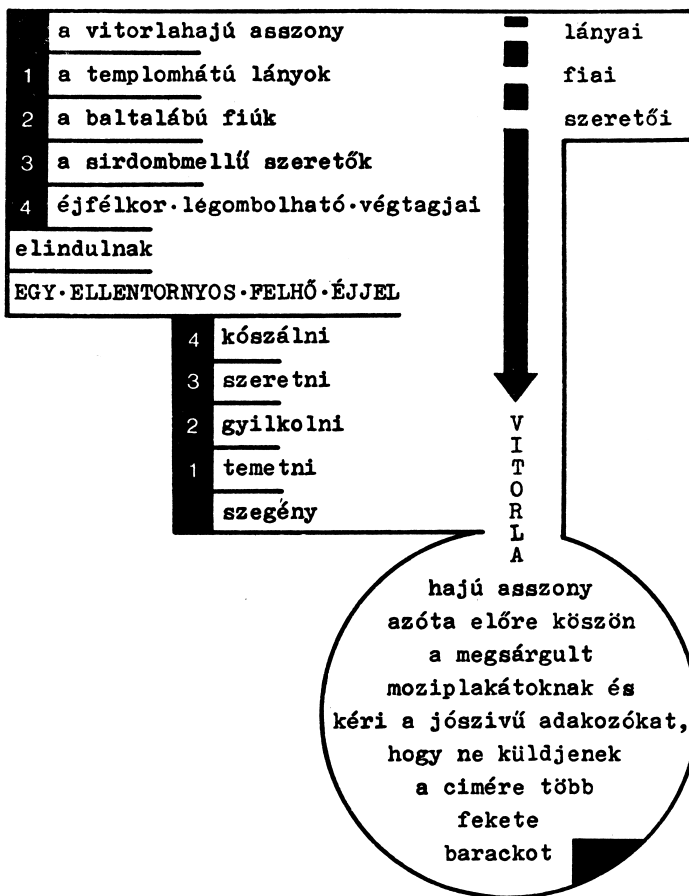
Nyilvánvaló, hogy – ahogy más Tamkó képvers esetében is – enél a munkánál is az olvasó feladata, hogy a választásával szövegi, pontosabban: szemantikus egységet alakítson ki.

<sup>71</sup> TAMKÓ, I. m., 5.

<sup>72</sup> TAMKÓ, Uo.

<sup>73</sup> ACZÉL, I. m., 73.

BALLADA



74

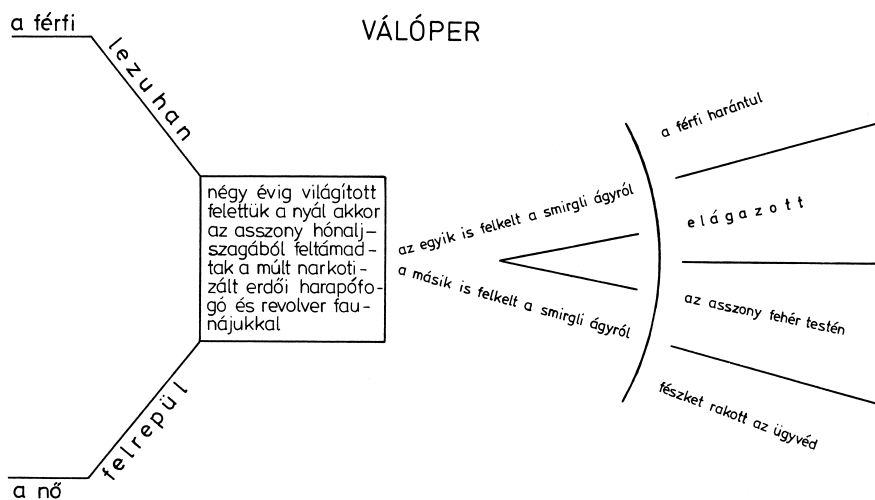
Tamkó Sirató ebben az időben, 1926–27-ben mindössze 21 éves, és harmadéves joghallgató. Egyre határozottabban érzi, hogy valami különlegeset és maradandót alkot ezekkel a munkáival. A *Balladakészülék* megszületése utáni érzéseire így emlékezik: „nagyon is meg voltam elégedve művemmel. Főleg a ballada lezajlási gyorsaságával. Elképzelttem azonnal villanyplakátként: először lezajlik lassan, az olvasási sebességnek megfelelően. Azután mind gyorsabban, s végül csak villanásnyilag villog, villog!”<sup>74</sup> Nyilvánvaló a számára, hogy ezen az úton kell tovább mennie. A következő mun-

<sup>74</sup> TAMKÓ, *Balladakészülék*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

<sup>75</sup> TAMKÓ, *A Dimenzionizmus albuma*, 5.

káját még tudatosabban készíti, felismeri, hogy a „statikus” művek után valódi síkkonstrukciók születnek.

A következő vizuális mű az 1926-os *Válóper*. Ez a munka a „cselekmény” rajzos sémába ágyazásával a kinetikus szövegépítést fejleszti tovább. Ugyanakkor ebben a képversben a mű nyitottsága, többszólamúsága, a szöveg variációs lehetősége kevésbé jellemző. A szemantikai felbontás, a pannókra-bontás ebben a versben is jelen van, de a cselekmény, a folyamat egyértelműbb, az olvasat lineárisabb, mert benne – ahogy Tamkó hangsúlyozza – „már a vonallal vezetett eseménymozgás élt.”<sup>76</sup> Tamkó tudatosságát mutatja visszaemlékezése: „Ez a vers annyiban volt haladás az első kettőhöz képest, hogy amíg az első *teljesen statikus* ábrázolás volt, akár az ókori, alexandriai képversek, vagy akár Apollinaire és Kassák kaligramjai és tipogramjai, a második esemény mozgása pedig, mondjuk így: »számcsapágyakon görgött«, ebben a versben már *vonallal vezetett eseménymozgás* élt. Ezt a különbséget azonnal észrevettem, s ezt a versemet már kifejezetten »síkversnek« tekintettem. Ennél a versnél ébredtem tudatára annak, hogy tulajdonképpen mit csinállok: »sík kifejezésformára alakítom át az irodalmat.«<sup>77</sup>



78

<sup>76</sup> TAMKÓ, I. m., 6.

<sup>77</sup> TAMKÓ, Uo.

<sup>78</sup> TAMKÓ, *Válóper*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.



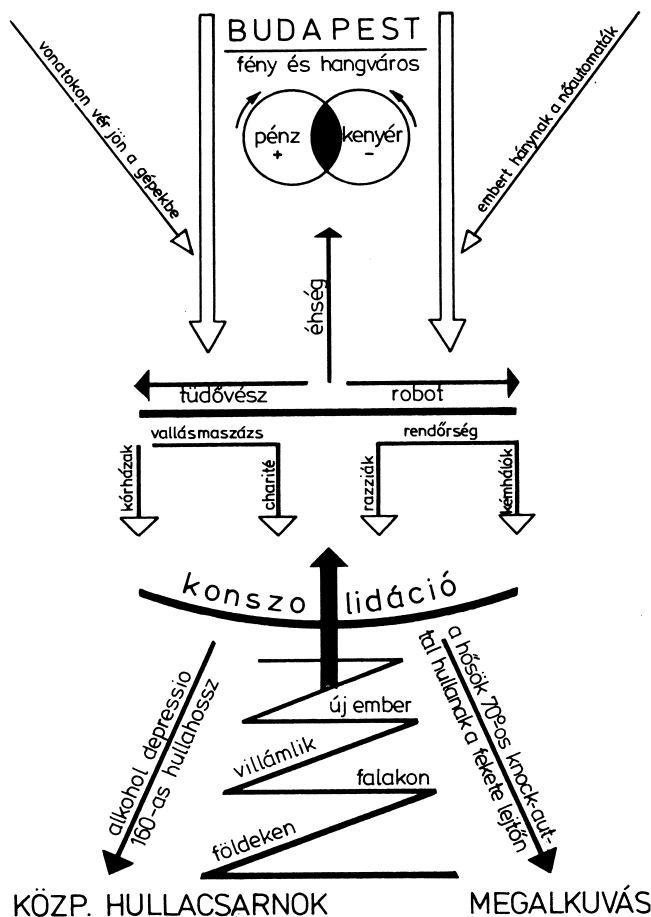
A *Válóper* valóban különleges munka, mint ilyen, könnyen elemezhető. A költeményben a meredeken összefutó, majd hullámmozgásszerűen szétágazó vonaljátékban egy szerelmi viszony megszületésének és felbomlásának dinamikus lelki térképe rajzolódik ki. „A statikus kép és a benne zajló cselekménymozgás feszültsége biztosítja szöveg és séma egymásrautaltságát, egymást gazdagító lehetőségét”<sup>79</sup> – írja a versről Aczél Géza.

A *Válóper* után, 1927-ben születik meg a síkköltészet talán legmaradandóbb alkotása, a *Budapest*, amely papíron lévő megvalósulásában csak „vázlat”, egy villanyvers partitúrája: „Eljárásomra továbbra is alapösztönzést adott az utca: egyre több mozgó villanyplakát jelent meg, Budapest legszebb terén, az Oktogonon megjelent rohanó betűivel az első villanyújság, s a házormon végigszaladó világtörténelmet friss örömmel olvastuk. A mozikban a világ valamely táján állandóan kitörő és lezajló háborúkat, harctéri jelentéseket síkban mozgó, geometriai alakzatokban előnyomuló, árnyékolt, fekete és fehér, úgynevezett »mozgó térképek«-kel mutatták be, amelyekben egyre nagyobb szerepet kaptak az *iránymutató nyilak*, amelyek egyébként az *utcákon is feltűntek mindenütt*, részint a közlekedés irányait, részint a parkolóhelyeket, részint a közlekedés más fogalmait jelölve. Mindezek hatása alatt 1927-ben írtam meg az első igazi villanyversemet, a *Budapestet*, amelyből aztán franciára fordítva *Paris* lett. Abban az időben Magyarországon kétségbeejtő nyomor uralkodott. Magam is, mint annyi sok társam, egy diák-nyomortanyán sinylődtem, s mint házitanító tengettem életemet, a menzák és segítő akciók nehéz világában. Ennek ellenére, társaim, a Liliom utcai diákoththon lakói, az akkor irányított közhangulatnak megfelelően, szinte kivétel nélkül jobboldali érzelműek voltak. Én és néhány, többnyire művész barátom képtelenek voltunk elfogadni ezt a jobboldali érzelmvilágot – s kétségtelenül a vezető világirodalom hatása alatt is, baloldali érzelműek maradtunk. A *Budapest* villanyvers ebből a baloldali megoldást váró és remélő nyomorélményből alakult ki. Egy kapitalista világváros társadalmi szerkezetét mutattam meg benne, a kapitalista »felépítmény« szétrobbantására minden pillanatban kész proletár ellenerők dinamikus bemutatásával.”<sup>80</sup>

Tamkó Sirató visszaemlékezése jellemzi a szerző tudatosságát, és azt az elkötelezettséget, amely a századelő avantgárd művészeit jellemezte. A jelben gondolkodó alkotó „kiáltás típusú gyökereit” mutatja a *Budapest* című munka.

<sup>79</sup> ACZÉL, I. m. 74.

<sup>80</sup> TAMKÓ, *A Dimenzionizmus albuma*, 6.



81

Ennek a villanyversnek a síkbeli megoldása, dinamikája a korábbi vizuális munkák eredményeire támaszkodik. Alapvetően konstruktivista mű, „kinetikus konstrukció”, nyilakból és vonalakból építkező „versfolyamat”. Folyamatot, lírai „cselekményt” ábrázol, mégsem lineáris: az olvasó számára nyitott, a variációs lehetőség a műegész különböző pontjaiból kiindulva meglehetősen nagy.

A mű a modern kapitalista nagyvárost jeleníti meg, annak ellentmondásait ábrázolja. A kompozíció vizuális centruma a „konszolidáció” szó és az alatta húzódó körív. Ezzel áll szemben a második

<sup>81</sup> TAMKÓ, *Budapest*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

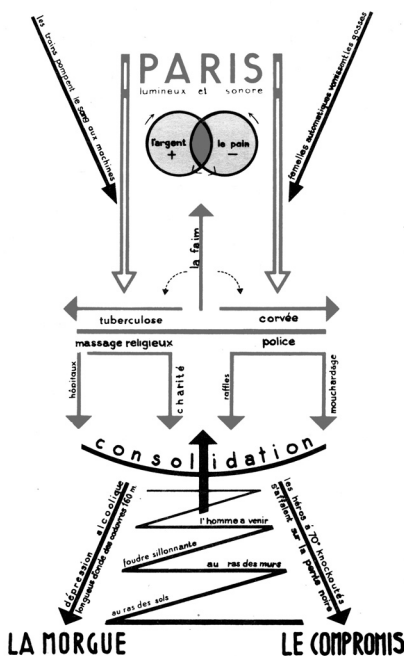
pólus, a *Budapest* szó és a „fény és hangváros” kifejezés. A nyilak különböző vastagsága, dinamikája gépszerűvé, robotszerűvé teszi a művet: ez a munka egyszerre társadalmi problémák megtestesítője és a nyelvi szerkezet, építkezés lehetőségének felmutatása. A városkép Tamkó művében képzőművészeti konstrukcióval rokonítható: a dinamikus belső mozgások kiegyenlítődése, az építés, a nyelvi szerkezet kialakításának öröme jellemzi.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy Tamkó ezekkel a munkáival túllépett a századelő tipografikai költészetének gyakorlatán.

Ezek a munkák a síkba való kilépést az avantgárd addigi gyakorlatától eltérve nem a szavak vagy a betűk tipografikai kiemelésével valósították meg, hanem kommunikációs láncolatba ékelődve az üzenetet folyamatszerűségében ábrázolták. Így, „a konkrét vers Pierre Garnier által kidolgozott szemantikai modelljét is megelőzve, a [...] verskonstrukció síkba kivetített utalások formájában, az okozati összefüggések sorozataként állt össze.”<sup>82</sup> Ezek a „kinetikus villanyversek” az olvasóra háritották a feladatot, hogy a szavak tetszőleges megválogatásával szemantikai egységeket hozzanak létre, és egyéni érzékenységüknek függvényében határozzák meg a versek jelentését.

A *Budapest* című munkát Tamkó *Paris*<sup>83</sup> címmel fordította franciára, mintegy ezzel is érzékeltetve, hogy nem a konkrét helyszín a fontos, a városnevek felcserélhetőek.

Tamkó Sirató fentebb elemzett négy vizuális versét 1928-ban, *Papírember* című kötetének függelékeként jelentette meg, a látható nyelvi és művészeti tö-



TAMKÓ SIRÁTÓ Károly, *Paris*

<sup>82</sup> SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005, 8.

<sup>83</sup> TAMKÓ, *Paris*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

rekvéseinek lényegét összefoglaló *Glogoista manifesztumával* együtt. Maga a Manifesztum a síkversek elkészítése után, éppen azok hatására született, mintegy háttérrel adva a műalkotásoknak. Mindennek előzménye, hogy ebben az időben számos fellépése van, író-olvasó találkozókra vesz részt, ahol rendre bemutatja új képverseit, amelyeknek – elsősorban a *Budapestnek*, igen nagy sikere van. A vers társadalmi érzékenysége hat azokban a baloldali, szakszervezeti körökben, ahol Tamkó ebben az időben megfordul.

Mint Tamkó beszámol róla, „volt négy újfajta műalkotásom, amelyet »versnek« aligha nevezhettem, legfeljebb síkversnek, de a »síkvers« mi-benlétével sem voltam tisztában, legfeljebb előzményeivel, a képverssel és a vizualitással, valamint a kor új technikai adottságaival való összefüggéseit sejtettem többé-kevésbé. A *Budapest* egyre fokozódó sikere és a négy »opusz« tüzetesebb átvizsgálása után rádöbentem, hogy *ezekben valami egészen új már teljesen készen van*. Tulajdonképpen egy teljesen új »izmust« alkottam. Egy új irányt a költészetben. Ezt az új irányt valamiképpen el kell nevezni és tulajdonságait ki kell fejteni. A »vizualizmus« szót nem tartottam eléggé elhatárolónak és kifejezőnek. A »síkköltészet« szót nem mertem használni, a sík és lapos kifejezések magyar szinonim jelentése miatt. Valami egészen excentrikus elnevezést akartam adni irányomnak. Sokat foglalkoztam ebben a korszakomban szláv filológiával. Ószlávul beszélni: *glogao*. Új verseim új kifejezési formák is egyben. Egy új beszéd az, amire rájöttem. Ma már nem tudom pontosan meghatározni, hogy milyen indítékok alapján, de a *glogao*=beszélni igéből kiindulva új irányzatomat *glogoizmusnak* neveztem el. Ez eléggé excentrikusan is hangzott.”<sup>84</sup>

A Manifesztum megszületése kapcsán Sipos Lajos fogalmazza meg annak sajátos személyes háttérét. Mint írja, Tamkó, aki József Attilával, Illyéssel, Erdélyivel indult, szűknek érezte irodalmi lehetőségeit, „tágítani akarta a költészet határait.”<sup>85</sup> Mindezt nagyon fiatalon, hiszen mindössze 23 éves, amikor megalkotja a *Glogoista manifesztumot*,<sup>86</sup> de már tudatos költő, akiben a tudás hiányát jól pótolja az invenció, az ösztönös kreativitás. Megszületik egy manifesztum, amelyik aztán a *Dimenzionista manifesztum* alapja lesz, és amelyik olyan alapelveket hirdet meg, melyekhez hasonlóak évtize-

<sup>84</sup> TAMKÓ, I. m., 7.

<sup>85</sup> SIPOS Lajos, *Tamkó Sirató Károly glogoista manifesztuma*, Magyar Szemle 1995/3. szám, 258.

<sup>86</sup> A *Glogoista manifesztum* fotómásolata: TAMKÓ SIRATÓ Károly, *A Dimenzionista manifesztum története* című 1966-os kéziratának fotómelléklete (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár, MDK-C-I-22)

dek múlva születnek az avantgárd költészet legkülönbözőbb köreiből, Franciaországban, Hollandiában vagy Dél-Amerikában.

## A glogoizmus

(A síkvers)

(A villanyvers)

**1.** Szétbontunk és összeteszünk. Kassák volt aki nálunk először bontotta meg a sorokat a vízszintesből. Ez a megnyitott probléma vezetett

egy új művészi érzékeltetés

kiteljesedésére.

**2.** A glogoizmus elveti a „könyvlátást“ és a „képlátást“ emeli helyére. Nem alaktalan sorok nyomasztón egyirányú szövedékének tekinti a papírost, hanem területnek, ahol a mondatok és szavak elhelyezése építő jelentőséget nyernek.

**3.** A versek eddig az abszolút papírűres térben léteztek, optikailag nem tudtak lélegzeni. Pedig a vers a betűkben él: vagyis a síkban. A glogoizmus tehát elsődlegesen hangsúlyozza

a vers síkszerűségét.

Nem írja a verseket, hanem

építi.

**4.** A glogoizmus az irodalom absztrakt időművészetét reális síkművészetben szervezi meg (három dimenziós költészet). A vers építést a glogoista képvers fizikai törvényszerűségei szerint geometrikus (figurális) kivetítéssel hajtja végre. A vers akusztikai esztétikája mellé kapcsolja az optikai esztétikát.

**5.** A glogoizmus tehát az optikai és fonetikai történések egy tökéletesebb kifejeződési formanyelve. Építő alkateleme: a v o n a l m o n d a t. A vonal a glogoista versben nem dekoráció, hanem organikus alkatrész: értelem sin, a szavak tűzfala.

## 6. A glogoizmusnak tömegekhez szóló előadási formája

a villanyvers.

Ahogy a zenének a technika új közlési lehetőséget adott a rádióban, ugyanugy alkotta meg a költészet új közlési lehetőségét: a transparensen. Csakhogy, amíg a zenében csak lassan fog kifejlődni az úgynevezett rádióművészet, addig a glogoizmus már most mint kész transparensművészet jelentkezik, mert

a sikvers és a villanyplakát

azonos elvi megfontolásokon épülnek fel.

A transparenens, amely fonetikus masszákat vetít ki az időben 200 %-os előadási tere a sikversnek, mert általa a vonallá épített sorok mint térelemek az időben megkonstruálódnak.

## 7.

### A GLOGOIZMUS

G  
L  
O  
G  
O  
I  
Z  
M  
U  
S

MEGNYILVÁNULÁSÁBAN

A JÖVŐ SPECIÁLIS MŰVÉSZETE

A TECHNIKA:

A TRANSPARENSEK

A VILLANYPLAKÁTOK

KÖLTÉSZETE

S AZ ÚJ TÖMEGMŰVÉSZET

87

<sup>87</sup> TAMKÓ, *Glogoista manifesztum*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

Maga a Manifestum megmutatja számunkra, miért éppen Tamkó Sirató nevezhető a XX. század második fele vizuális költészetének, és elsősorban a 80-as évek avantgárd irodalma előfutárának, miért éppen ő tudott az avantgárd válságában is avantgárd irányzatot létrehozni. Fontos megjegyezni magával a Manifestummal kapcsolatban, hogy ezek az évek már az európai avantgárd mozgalmak apályának az évei, hiszen – mint erre utaltam – a húszas évek végére az európai avantgárd lendülete megtörik, a mozgalmak ideologikus háttere és jellege eltűnt. Csak utalok arra, hogy a Szurrealista Kiáltvány visszhangja ekkorra már lecsengett, már az „új klasszicizmus” idejét éljük. Mint arról már szóltam, a húszas évek közepétől megváltozott az „új társadalom” eszménye. Tehát a Manifestum újdonsága ebből az új helyzetből is következett.

A „posztmodern szituációban” jelentkező Tamkó Siratót – és ez az előbb idézett Manifestumból világosan kitetszik – egy nagyon lényeges különbség választja el Kassákéktól, és rokonítja őt a nála jóval később jelentkező lettristákkal, konkrétistákkal, spacialistákkal, napjaink vizuális költészetével. A „kísérleti költészetnek”, a látványra épülő költészetnek mindig elsőrendűen fontos területe volt a jel- és jelentéselmélet. Csak az érthetőség kedvéért idézem itt – Szombathy Bálint alapján – François Dufrené-t,<sup>88</sup> a *La Poétique* szerzőjét, aki ezt így fejezte ki: „a költő nem úgy kezeli a nyelvet, mint a prózaíró, anyagként, nem pedig eszközként használja azt fel.”<sup>89</sup> Tény, hogy Tamkó Sirató az első avantgárd költő Magyarországon, aki elméleti és gyakorlati téren is megkísérli – miként az orosz festészetben Malevics és a szuprematisták magát a festészet anyagát és formáit – a nyelvet önmagában szemlélni, azt a költészet élő, organikus anyagaként kezelni.

Meglepő, hogy Tamkó planizmusa, az abból kinövő dimenzionizmus, illetve a glogoista kiáltványban körvonalazódó költészeti elvek mennyire hasonlatosak a század második felének konkrét-experimentális művészeti elképzeléseihez. Ha összevetjük a glogoizmus egyes téteteleit például a braziliai Noigandres csoport<sup>90</sup> olyan elméleti kijelentéseivel, hogy „az új költészet szerkezeti eleme a grafikai

<sup>88</sup> Vö.: François DUFRENE, „D'un prélettriste à l'ultralettrisme”, Grâmmes n°2, 1958.

<sup>89</sup> Vö.: SZOMBATHY, *A konkrét költészet útjai III.*, Új Symposion, Novi Sad, 1976. (Megjegyzés: A külön-külön is idézett, de azonos című Szombathy Bálint-féle munka tartalmilag némileg különbözik egymástól, ezért mindkettőre külön is hivatkozom, P.A.)

<sup>90</sup> Vö.: *Teoria da poesia concreta*, szerk. Décio PIGNATARI – Haroldo DE CAMPOS, Edições Invenção, São Paulo, 1965.

felület”,<sup>91</sup> a szavak vizuális és térbeli szintaxist alkotnak, „amellyel a költészeti szövegbe lineáris-időbeli sorrendiség helyett térbeli-időbeli struktúrák iktathatók be”,<sup>92</sup> vagy Isidore Isou<sup>93</sup> lettrista törekvéseivel, amelyek a szöveg betűkre való felbontását szorgalmazták 1950 körül, meglepődünk a hasonlóságokon, egyezéseken. Isou művészetét a későbbiekben részletesen elemezzük majd, most csak annyit, hogy ez a francia költő „azt igyekezett bizonyítani, hogy a betűk összehasonlíthatatlanul magasztosabbak a szavaknál, funkciójuk merőben eltér a szavakétól. A betűk művésziek, mert nem üzenetátvitelre, közlésre használjuk őket, mint a szavakat.”<sup>94</sup> Maga Isou egy helyen arról ír, hogy a művészet lényege, hogy a „csendhez eljussunk”,<sup>95</sup> ebben, a 70-es években megjelent munkájában a továbbiakban a „csend új koncepciójáról” beszél. Isou mellett számos költő munkáját idézhetjük ebből az időszakból, Ilse és Pierre Garnier, vagy Maurice Lemaître műveit, például. A két Garnier *Cosmos* című műve csak a szó sajátos gépelési technikájával idézi fel a tér, a „kozmosz” érzetét, míg Lemaître alkotása egészen egyszerűen egy gépelt papírlapból vág ki egy virágformát, az értelmetlen, jelentés nélküli betűk elrendeződése virágot alkot. Az ilyen típusú „szövegalkotások” nehezen utalhatók a hagyományos irodalmi művek kategóriájába, mégis, kimondható, hogy képzőművészeti alkotásoknak sem nevezhetőek, hiszen a szöveg, a betű, vagyis a nyelvi adat meghatározó a mű befogadása szempontjából.



Maurice LEMAITRE, *Virág alakú dadalettria*

<sup>91</sup> SZOMBATHY, *A konkrét költészet útjai*, Képzőművészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005, 4.

<sup>92</sup> SZOMBATHY, Uo.

<sup>93</sup> Vö.: Isidore ISOU, *Introduction à une Nouvelle Poésie et une Nouvelle Musique*, Gallimard, Paris, 1947.

<sup>94</sup> SZOMBATHY, I. m., 13.

<sup>95</sup> Vö.: ISOU, *Introduction à une nouvelle conception de la silence*, Lettrisme, 1973. január-február-március.



Ezek a típusú konkrétista, vizuális alkotások Tamkó Sirató életművének értékelése szempontjából nagyon fontosak: Tamkó jó 30–40 évvel korábban hozott létre hasonló jellegű munkákat, mint a fentebb említett, mára nemzetközi hírűvé lett szerzők. Érdekes ilyen szempontból megnézni például a lettrista mozgalomba, Isou költői körébe tartozó Maurice Lemaître-nek a „dadalettriáját”,<sup>96</sup> illetve Ilse és Pierre Garnier egyik, úgynevezett „spacialista” műalkotását. Az utóbbiban a hang térbeli terjedését is megjelenítik:

caureau oeil bleu  
 sang oeil rouge ile aile  
 taureau noir rouge cri  
 plumes aigle noir source fffi.  
 siffle siffle siffle siffle siffle  
 taureau noir oeil ail eille mer eille  
 ciel sang marbre le pierre pierre soleil  
 arbre lune grotte creux huitre hhh  
 barque arbre lune grotte creux huitre hhh  
 siffle siffle siffle siffle siffle siffle  
 taureau cri cri cri silloeil i viol ll cri ah  
 bleu ile taureau eau ile eau jardin baiser ll  
 siffle siffle siffle siffle siffle siffle  
 oeil rouge prince provence  
 barque oui non peut-être oui oui peut-être non  
 aile lys sang ifffffffle oeil noir cri sang creux  
 cri cri cri cri cri cri pierre muscles bouge bouge bouge  
 taureau ile sang e r soleil entre s or o r mer  
 viol nue nue nue manuel nuelle ma emma aile cr  
 virginie é bleu cri siffle siffle siffle siffle siffle siffle  
 siffle siffle siffle siffle siffle siffle siffle siffle siffle siffle  
 plumes aigle taureau rouge source eille pierre siffle vl  
 rouge oeil nue rouge-gorge cri marbre arbre arbre oui ne  
 oeil cri lisse lisse lys eau siffle siffle siffle siffle siffle siffle  
 ville pierre cri cri cri cri ile ile iiiiiiileee  
 grotte non eil siffffffffle rouuge eau noir c  
 sang marbre lune nue oeil soleil bouge boug  
 taureau grotte lisse nue cri marbre arbre  
 rrrrrriiii soleil lys oeil cou sei  
 bleu cri souffle lèvres cuisses e  
 siffle source nuelle nue  
 taureau rouge noir  
 hhhhhhh

97

Mindezek fényében nyugodtan kimondható, hogy Tamkó Sirató vizuális munkáiban, valamint elméleti és manifesztumszerű írásai-  
 ban egyértelműen a konkrét művészet elveit vallotta és gyakorolta,  
 még akkor is, ha abszolút steril és látványos, csakis „anyagban gon-  
 dolkodó” művet nem alkotott, pontosabban: nem publikált. (Hogy  
 mégis alkotott ilyen művet, azt a későbbiekben látni fogjuk.) Mint

<sup>96</sup> Maurice LEMAÎTRE, *Virág alakú dadalettria* = ACZÉL Géza, *Képversek, Kozmosz könyvek, Budapest, 1984.*  
<sup>97</sup> Ilse GARNIER – Pierre GARNIER, *Poesia spacialista*, Médium-Art Stúdió Archívum, 1965.

tudjuk magából a *Glogoista manifestumból* is, Tamkó az „új művészi érzékeltetés” megvalósulását a költészetben is „képlátásként” fogja fel, a lineáris olvasatot, hasonlóan a 80-as évek elképzeléseihez, elveti, a papírt „területnek”, a térbeli kiteljesedés „grafikai felületének” látja, ahol síkba tervezett verseit „nem írja, hanem építi.”<sup>98</sup>

Az „építi” ige az egyik kulcsszava ennek az elméletnek, nem csupán azért, mert a konkrét művészetre is jellemző konstruktív alapállást fedezhetjük fel benne, hanem mert a kézművességbe és az anyagba vetett hitét is. Maga Tamkó is így látja ezt, amikor azt mondja, hogy a *Manifestumban* „helyesen határozta meg”,<sup>99</sup> és fejtette ki a síkversek lényegét – „mint ezt a közvetlen környezetem baráti »agytrösztje« is megállapította, látszott, hogy *elméletileg is sikerült megalapoznom kísérleteimet és újfajta alkotásaimat. Jelenlegi irodalmi és képzőművészeti világperspektívámban a síkköltészetnek már ezt a négy első hájtását is úgy tekintem, mint abban az időben Kelet-Európában, főleg az oroszoknál és a lengyeleknél jelentkező hatalmas irányzat: a konstruktivizmus irodalmi megjelenési formáját. S a *Glogoista Manifestum* újraolvasása után ebben valóban semmi kétségem nem lehet (»építi a verseket«!). Abban az időben azonban, szűk, ferencvárosi látókörömben nem ismertem még kellően a világáramlatokat, s így történéhetett meg, hogy csupán Kassákra hivatkoztam, aki ebben az időben a legaktívabb konstruktivizmust képviselte Magyarországon.”<sup>100</sup>*

Tamkó szavai tehát pontosan megfelelnek François Dufrêne szavainak, aki szerint a költő „anyagként” kezeli a nyelvet. Ezt az „anyagelvet” Tamkó a *Dimenzionista manifestum* után harminc évvel a konstruktivistákról szólva így fogalmazza meg: „Bámultam *alkotásaikat*, és a *legteljesebb mértékben magaménak*, velem egynek éreztem őket. Nem győztem eléggé csodálni pompás »anyag-öröm tobzódásukat«, az üvegek, fémek, műanyagok ünnepe volt minden egyes művük, bámultam térszeletelő, térkidolgozó és tér-birtokbavető alkotásaikat.”<sup>101</sup> Ha mindehhez hozzátesszük a *Glogoista manifestum* harmadik pontjában megfogalmazottakat, miszerint a „vers a betűkben él”, akkor – talán kis túlzással – akár a konkrét költészet szélső pólusához, az akusztikus vers lejegyzett formájához, az írott lettrizmushoz is eljuthatunk.

<sup>98</sup> TAMKÓ, *Glogoista manifestum* = TAMKÓ, *Papírember*, Tevan Nyomda, Békéscsaba, 1928.

<sup>99</sup> TAMKÓ, *A Dimenzionizmus albuma*, 10.

<sup>100</sup> TAMKÓ, Uo.

<sup>101</sup> TAMKÓ, I. m., 32.

A költészet mindig és mindenütt anyagként használja a nyelvet, vethetnénk a fentiek ellenébe. Itt másról van szó. A konkrét művészet, ahogy azt a De Stijl vizuális alkotói, Theo van Doesburg és Piet Mondrian megfogalmazták, nem a művészi teremtés, a *fikció* megalkotásának technikai megvalósulásáról, Dufrêne szavaival szólva: „eszközhasználatáról”, hanem a művészet tárgyának és anyagának felmutatásáról szóltak. A kép nem ábrázol mást, csak a képet, vagyis önmagát: „Az alapszín és a derékszög konkrétan léteznek a kép felületén, nem ábrázolnak semmit, csupán önmagukat, és a köztük fennálló tiszta kapcsolatot, az egyensúlyi viszonyt jelenítik meg.”<sup>102</sup> Amikor Tamkó Sirató a kiáltványában azt írja, hogy egy tökéletesebb „formanyelv” kialakítására tör, és a „vonalmondatot” kívánja létrehozni, akkor pontosan a De Stijl által is megfogalmazott elvek szerint jár el. Vagyis: Tamkó Sirató célja a költészetet visszaadni a „tiszta” és „nagybetűs” Művészetnek, önálló jelrendszert, mozgást, dinamikát, művészeti anyagot teremteni.

Tamkó Sirató újító kreativitását visszaigazolja az a tény, hogy ezekben a kérdésekben olyan, nemzetközileg mára elismert alkotók vallottak vele hasonló nézeteket, mint Malevics, Doesburg vagy Mondrian. Az önálló jelrendszer, „a nyelven túli nyelv” megvalósításának igénye figyelhető meg például Velimir Hlebnyikovnál is, aki *Zangezi* című művét ezzel a mondattal kezdi: „Az elbeszélés olyan építmény, amely szavak építőelemeiből épül fel.”<sup>103</sup> Hlebnyikov szintén „betűre bont”, akusztikusan építi szövegeit, kísérletet téve egy abszolút zeneiségű költészet megteremtésére. Hlebnyikov mindezt persze abból a naiv hitből kiindulva teszi, hogy az „új társadalomban” majd „új kommunikációra” van szükség – művészetének hátterre tehát nagyon is átpolitizált, átideologizált. Tamkóéhoz hasonló elveket mutat Mallarmé *Kockadobása*<sup>104</sup> is, ahol a szerző arról beszél, hogy a „fehér folt”, a „papírüres tér” ugyanúgy része az alkotásnak, mint a betű, avagy a szó maga.<sup>105</sup>

Tény, hogy Tamkó kísérleteivel rokonságban van mindezen alkotók művein túl még Malevics *Fekete négyzete*, Duchamp *Palackszárítója* vagy Eric Satie 23 órás, repetitív zongoradarabja, a *Vexations* [vagy-

<sup>102</sup> Vö.: SZOMBATHY, I. m., 2.

<sup>103</sup> Velimir HLEBNIKOV, *Zangezi*, Helikon, Budapest, 1986, 5.

<sup>104</sup> Vö.: Robert Greer COHN, *Toward the Poems of Mallarmé*, University of California Press, Berkeley, 1965.

<sup>105</sup> Vö.: Stéphane MALLARMÉ, *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Change errant - d'atelier, Paris, 1980.

is *Bosszantások*].<sup>106</sup> A rokonságot nem csupán mi érezzük, érezték már a kor művészei is. Jól jellemzi ezt, hogy Marcel Duchamp a *Dimenzionista manifesztum* aláírásáért Tamkót a szállodaszobájában kereste fel, és ebből az alkalomból átadott neki egy *Rotorelief-mappát*, benne „egy borítékban hat rotorelief lapot, mindegyiknek mindkét oldalán volt egy-egy mű. Gramofonlemezhez hasonló kartonlapok voltak ezek a rotoreliefek, különböző figurális, illetve absztrakt, geometrikus rajzok voltak rajtuk, melyek azonban csak »merev« formái voltak a »műalkotásnak«. A műalkotás maga akkor kelt életre, ha a kartonlemezt gramofonforgólagra tettük, és az ábrát forgása közben, felülről néztük. A 12 rotorelief 12 mozgásjelenetet adott. Még a forgás sebességének szabályozásával is variálni lehetett hatásukat. A síkba rajzolt formák a forgás következtében mozgó tér-elemekké alakultak át. Az egyik kartonlemez körei himbálódzó korszót mutattak. A másikon egy halacska keringetett körbe egy halász a horgán. A harmadikon két golyó görgött három csonka kúpba. A negyediken, amelyre nagyon jól emlékezem, mert a Minotaure című modern művészi folyóirat egyik legjobb számának címlapján láttam, piros és fekete csíktól geometriai figurák keringtek többszörösen kombináltan, egymáson belül. Az egész mappát, a 12 rotoreliefet a 10-es számún, egy vékony, zöld körökből álló mozgásépítményen, amelynek *Cage (Kalitka)* volt a címe (és ahogy forgás közben életre kelt a mű, valóban az is volt), nekem dedikálta: »Sirató Duchamp 1936« – írta a legnagyobb zöld kör és a lemez széle közötti vékony fehér csíkra. Kaptam tőle ezenkívül néhány fényképet. Saját portréját, ebben az időben már a *Manifesztum* megjelentetésével és a további nemzetközi, illetőleg más országokban történő kiadásával kapcsolatban az aláírók fényképeit is kértük. Aztán egy olyan, villanyba kapcsolható készüléknek a fényképét, amelyen egy hosszú, keskeny, propellerként forgó síkdarab, fémlemez, különböző színes köröket és más hasonló motívumokat adott ki forgás közben, valamint az *Optical Machine* című műve fényképét.

Különböző rajzokat, tervvázlatokat, érdekes mozgó szín- és vonalkonstrukciók rajzait kaptam még tőle. És aztán meghívott ebédre az egyik legelőkelőbb Étoile környéki párizsi étterembe. Bár azelőtt soha nem találkoztunk, tökéletes harmóniában, teljesen egytörékvésűnek éreztük magunkat. Mint ezt többször is kifejtette és hangsúlyozta: *teljesen megmagyarázva, alátámasztva és logikusan legitimálva érezte saját tendenciáit az én szövegemmel, a dimenzionizmus*

<sup>106</sup> Vö.: Alan M. GILLMOR, *Erik Satie*, Twayne Pub., 1988.

tendenciájával. És messzi optimizmussal, biztosan, ezen irányzat feltétlen győzelmétől átítatódva tekintett a jövőbe.”<sup>107</sup>

A fenti példák jól mutatják, hogy Tamkó Sirató elképzelései a művészetről egy folyamat részének mondhatóak. A fiatal magyar költő – mindössze 25 éves, amikor Párizsba utazik – külön érdeme, hogy jobbra ezen művészeti törekvések ismerete nélkül jutott hasonló elvi-jelelméleti következtetésekre, itthoni környezetben, mint ezek a, mára klasszikussá lett alkotók, és ilyen módon valóban számos később kialakuló költészeti irányzat előfutárává lehetett.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a glogoista alkotó, Tamkó Sirató Károly a húszas évek második felére az avantgárd egy teljesen új perspektíváját teremtette meg, itthon, Magyarországon. Arra a művészeti válságra, ami olyannyira jellemezte a húszas évek közepét, és ami számos avantgárd alkotó számára művészi aktivitásának a végét, vagy legalábbis hangváltását eredményezte, az avantgárd szerzők közül egyedül Tamkó Sirató ad adekvát választ. Ahogy Aczél Géza is írja: „az aktivista eszmény módosulásával, forradalmi esélyeinek megcsappanásával szükségszerűen kerül előtérbe a kísérletezés, a művek formai jellemzőinek manipulálása.”<sup>108</sup> Mint azt említettük, a harmincas évekre a kiáltás típusú avantgárd gyengébb alkatú művészei végképpen zsákutcába jutottak, és példaként Barta Sándort említettük. Kassák is hangot vált, költészetéből eltűnik a direkt társadalmiság.

A bartai és a kassáki mellett a harmadik út a tamkói, a jel típusú avantgárd, amely a művészet belső törvényei felé fordul, kísérletezik. Mivel a jelelméleti megközelítésekben az ideologikumot az artistikum helyettesíti, ezért a húszas évek végének tranzavantgárd szituációjában sem kérdőjeleződött meg azok léte és jogosultsága.

## 2. A „papírember” mint dimenzionista költő

Az 1928-ban megjelent *Papírember* című kötet, amely Tamkó Sirató *Glogoista manifestumát* és síkverseit is tartalmazta, botrányt kavart, értetlenséget szült – erről korábban már szóltam. Tamkó eltö-

<sup>107</sup> TAMKÓ, I. m., 65.

<sup>108</sup> ACZÉL, I. m., 65.

kélttségét mutatja, hogy a számos megalázó szituáció után is vállalta elképzeléseit. Pedig a legkevesebb, amit elmondhatunk, áttanulmányozva a korabeli sajtót,<sup>109</sup> megismerve Tamkó visszaemlékezéseit, hogy a fiatal költőt, amennyiben egyetemi, irodalmi vagy művészeti körökben mutatta be „extrém ötleteit”, egészen egyszerűen kinevették, pontosabban szólva: *kiröhögték*. Évtizedek múlva is úgy emlékszik vissza a budapesti és a párizsi reakciók közötti különbségre, hogy Párizsban „elő merete venni” ezeket a munkáit, ott „nem félt” megmutatni a „planista opuszokat”, mert ott nem észlelte sehol velük kapcsolatban a „gúnyt”. Műveinek párizsi, pozitív fogadtatása óriási mértékben meglepte: „hiszen jól emlékeztem arra, micsoda fékezhetetlen röhögéshullámokat váltottak ki azok 1928-ban Budapesten, a Liliom utcai diák-nyomortanyán, ahol megalkottam őket.”<sup>110</sup>

A hazai „posztmodern szituáció” – ahogy arról korábban szoltunk – nem kedvezett Tamkó Siratónak. Itt nem elsősorban a kritika éretlensége az érdekes számunkra, és visszaemlékezéseiben Tamkó sem elsősorban ezeket sérelmezi, hanem az, hogy maga a könyv milyen nehézségek árán jelenhetett csak meg. Ekkoriban Tamkó már ismert költő, irodalmi esteken többször is bemutatta glogoista verseit, felolvasta a *Manifesztumot*, természetesen mindenütt jelentős vitákat és viharokat keltve. Ugyanakkor ezek a síkversek csak egy részét képezték irodalmi tevékenységének abban az időben is, jelentős számú – ahogy ő fogalmaz – „*vonalrab*”, vagy *vonalon belüli verset* ír, melyeket többnyire az akkori avantgárd lapban, a Magyar Írásban közöl. A Magyar Írást Raith Tivadar szerkeszti, aki, ahogy Tamkó megfogalmazza, Kassák független és harcos személyiségével ellentétben egy „állami tisztviselő, tanár, aki a fizetéséből élt, s az irodalom csupán mellékes passziója volt, az új irodalomért is csak rendkívül óvatosan mert harcolni, éppen állását féltve.”<sup>111</sup>

Természetesen adódik, hogy Tamkó Sirató a készülő új kötetét a Magyar Írás főszerkesztőjének ajánlja fel, kiadásra. Összeállította a háromívnyi új verseskötetet, expresszionista, dadaista és szürrealista versei után függelékként odacsatolta a *Glogoista manifesztumot* és a négy síkverset is, és elvitte Raith Tivadarhoz. A reakció nem maradt el: a lap főszerkesztője nem hajlandó kiadni a síkverseket. Tamkó így emlékezik: „Raithnak – aki egyik–másik síkversemet is-

<sup>109</sup> Vö.: HANGAY, I. m.

<sup>110</sup> TAMKÓ, I. m., 35.

<sup>111</sup> TAMKÓ, I. m., 11.

merte már –, amikor a kötet átnézése közben (a legtöbb benne szereplő verset éppen ő hozta már a lapjában) a glogoista opuszokhoz ért – fennakadt a szeme. – *Ezt talán csak nem gondolod komolyan?* – kérdezte a hat lapot kiemelve. – *És miért ne? – Ezt nem lehet kiadni. Örültnék néztek bennünket!*<sup>112</sup> Raith Tivadar pontosan érzi, hol van az a határ, ameddig kiadóként elmehet. Tudja, hogy Tamkó „hagyományos” versei nem jelenthetnek gondot, és tudja azt is, hogy a planizmus túllép azokon a gesztusokon, amiket az akkori avantgárd produkált. Tamkó viszont érzi az igazát: „– *Meg vagy örülve!* – válaszoltam. – *Most néznének örültnék bennünket? Most? A dadaizmus után?! Mikor Európa tele van a legvadabb művészi ötletekkel!* – *Az Európa!* – felelte higgadtan Raith. – *Mi azonban Magyarország vagyunk. – Na és? Elébe vágunk Európának egy kicsit!* – *Szó sem lehet róla. A könyvet csak a glogoizmus nélkül adom ki. Nem engedhetem meg, hogy az emberek halálra röhögjék magukat az én kiadványaimon. És jogosan! Mindennek van határa.*”<sup>113</sup>

Tamkó Sirató majdnem feladja ebben a pillanatban – beleegyeznek, hogy planista művei nélkül jelenjen meg a kötet. Szerencséjére éppen ezen a napon pillantja meg egy könyvesboltban Palasovszky Ödön frissen megjelent kötetét, a *Punalua* című gyűjteményt. Elragadtatva olvassa a verssorokat: „*Punalua ó / Punalua ú / Punalua í / Punalua ű / Punalua máma, Punalua holnap, Punalua tegnap, Punalua mindig / Punalua folyton, folyton / folyton / Punalua folyton / ... / A huszadik század első felébe látható lett Punalua a földön! / ... / U! u - u - ú! / ... / Szoríts magadhoz Punalua, mert hideg van... / ... / Punalua kék, Punalua zöld / Punalua hó / Punalua selyem / Punalua tej / ... / Piros mint a tej, kék mint a tej / Viola mint a tej, fekete mint a tej.*”<sup>114</sup> Óriási hatással van rá a könyv, elhatározza, hogy mégis kiharcolja a planista művek megjelentetését. Másnap visszamegy Raith Tivadarhoz, visszakéri a kötetet, előtte persze elmeséli, milyen hatást gyakorolt rá Palasovszky. Amikor Raith meglátja Palasovszky nevét a frissen megjelent könyvön, csak legyint: „– *Hát ez Ödönke! A fő örült!!! Hát ehhez akarsz te hasonlítani? Hisz ezt be fogják vinni a Lipótmezőre!*” Érdeemes megfigyelni Tamkó Sirató nagyon is tudatos, önértékét ismerő válaszát: „– *Én nem akarok hasonlítani hozzá – feleltem –, de ha ez a könyv megjelenhetett... –*

<sup>112</sup> TAMKÓ, I. m., 12.

<sup>113</sup> TAMKÓ, Uo.

<sup>114</sup> Vö.: PALASOVSZKY Ödön, *Punalua*, Budapest, 1926.

*Punalua? Mi az, hogy Punalua? Hórukk - Punalua... hát akkor az én síkverseim ne jelenhetnének meg? Hisz a síkversek tiszták, világosak, érthetőek! [...] – Feltétlenül ragaszkodom hozzá, hogy a síkverseim a kötetben maradjanak! – mondtam most már határozottan. – Te csak maradj Magyarország, de én Európa leszek!*<sup>115</sup>

Tamkó visszaveszi a kéziratot, és ezzel a gesztusával tulajdonképpen szakít Raith Tivadarral, önálló útra tér. Leküldi azt Békéscsabára, Tevan Andornak, aki végül vállalja a kiadását, pontosabban a nyomdai kivitelezését. Így jelenhet meg a könyv 1928-ban.

A kötet függelékeként a négy síkvers és a glogoista kiáltvány is megjelent, és – mint tudjuk – hihetetlen botrányt kavart, nagy számú negatív, ledorongoló kritikával. Ugyanakkor meglepő a kötet fogadtatásának elemzésekor, hogy Tamkó Sirató a kedvét nem vesztette el a megjelent írások után. Sőt. Utólag is úgy értékeli, hogy az őt körülvevő baráti és irodalmi körben a *Papírember* végül is sikert aratott, amely megerősítette abban, hogy jó úton jár: „Ebben, a »sík-költészetem hőskorának« nevezhető periódusban, a vonal-időbe zárt költészettől való elfordulásom egyre határozottabb lett. Világosan kezdtem érezni, hogy a síkköltészet felszívta magába a vonalköltészetet a maga teljességében, és dialektikusan, hatásaiban is háttérbe szorította.”<sup>116</sup>

A glogoista kiáltvány után Tamkó határozottan és tudatosan folytatta pályáját, újabb, napjainkig kiadatlan avantgárd művekkel. Szomorú és jellemző az ezekben az években eltervezett munkák esetében, hogy többségük nagyszabású terv, kiváló ötlet, megvalósulásuk azonban nem teljes: publikálatlanok, és magukon hordozzák a reménytelenség és a bizonytalanság jegyeit. Tamkó ekkor „lehetőséges” művekben gondolkodott, elképzeléseinek igazi végiggondolásához valójában – hiába állította az ellenkezőjét – Magyarországon már hite, ereje, szellemi közege sem volt.

Tamkó első kötetének megjelenése után, 1929-ben hozza létre az „irodalmi üres lapokat”, a *Korszerű remekműveket*, amelynek *Előszavában* kifejti, hogy „most, 1929-ben, amidőn a spengleri értelemben vett európai kultúra »költői mondanivalója« a semmire redukálódott, merő pazarlás ezt a »semmit« szavakba foglalva fejezni ki, betűkbe és verssorokba tömködni, sokkal egyszerűbb azt

<sup>115</sup> TAMKÓ, I. m., 13.

<sup>116</sup> TAMKÓ, I. m., 17.



így, fehér papír alakjában, önmaga tisztaságában az olvasó elé tárni. Ez a négy fehér lap: ezek a mai, korszerű, igazi nagy remekművek.”<sup>117</sup>

Ennek a végletekig vitt gondolatnak izgalmas pillanata – a legmaibb törekvésekhez, a *minimal poetry*hez kapcsolódó fejezete – a *nyitott mű* teóriája, az *alternativizmus*. „Ez az irodalmi irányzatomban állott, hogy egy-egy versem kulcsszavait többféle variációban fejeztem ki, nüanszíroztam – mintha a vers még nem lenne teljesen kész –, s a nem kívánt – törlendő – jegyzettel felszólítottam az olvasót, hogy saját maga alakítsa minél tökéletesebben saját tudat- és gondolatvilágához a verset, húzzon ki és írja alá a verset, mint társszerző, miközben a vers önmagával minden variációban is tökéletesen azonos maradt”<sup>118</sup> – írja Tamkó erről az elképzeléséről.

A *Korszerű remekművek* üres lapjai nem idegenek mai gondolkodásunktól, az olvasó vagy befogadó *aktivizálása*, az üres helyiértékek megtöltés előtti felmutatása különösen rokon a hatvanas-hetvenes évek konceptualista, minimalista művészetével. Az olvasó aktivizálásának gondolata van jelen a *Tört szavak művészete* című tamkói kiáltványban, maga az elnevezés pedig – *alternativizmus* – éppen a hetvenes-nyolcvanas évek underground avantgárd művészetének volt jellemző kifejezése. Sajnálatos, hogy ezeket az alkotásait Tamkó maga sem vette komolyan. Évtizedekkel később ezt így látja: „Az *alternativizmusom*hoz hasonló módszert használó regényéért nemrégiben, azt hiszem, 1964-ben, egy fiatal francia író (Le Clézio)<sup>119</sup> irodalmi díjat kapott és világhírűvé lett! A két rendszer között a különbség mindössze annyi volt, hogy ő üresen is hagyott helyeket, ahová az olvasó tetszés szerinti szavakat írhatott be. Az *alternativizmusban* ez a variáns nem szerepelhetett, mert a mű így *nem maradhatott volna* minden változatában *azonos önmagával*. A *Korszerű Remekművekben* azonban megtaláltam ezen túlmenően is az abszolút megoldást. Az üres lapokra írni is lehetett! Akinek tetszett. És amit akart. A gyilkosan konzervatív magyarországi légkörben azonban ez a gondolatsor annyira bizarr volt, s ez a gyilkos légkör belém is annyira belém ivódott, hogy a két új irányt én sem vettem komolyan (főleg: a síkköltészetem birtokában!), és baráti köreimen túl sem a *Korszerű Remekművek*, sem az *alternativizmus* publikálására

<sup>117</sup> TAMKÓ, I. m., 19.

<sup>118</sup> TAMKÓ, I. m., 20.

<sup>119</sup> Vö.: Jean-Marie LE CLÉZIO, *Le Procès-Verbal*, Paris, 1963. (Megjegyzés: azóta is elismert, 2008-ban Nobel-díjat is kapott szerző, P.A.)

nem gondoltam. Magamra és költészetemre vonatkozólag azonban annál komolyabban vettem őket: *1930-ban abbahagytam a vonalon belüli költészetet! És harminc évig, 1960-ig nem is tértem vissza hozzá!*<sup>120</sup> – írja.

A jel-típusú gondolkodás radikális-szélsőséges megnyilvánulásai közé tartozik még két, 1929-ben készített műalkotás, az *Egy éjszaka története* című, koncentrikus körökből álló síknovella, valamint a „négydimenziós regényzet”, a *Bernát élete a regénytégglában*.

Mind a „síknovella”, mind a „regény-tégla” kifejezetten kapcsolódik a század második felének néhány nagyszabású és világhírű irodalmi kísérletéhez. Ezek a „síkok” egymásra helyezéséből álló és folytonosan továbbírható „lehetőségtömbök” pontosan megfelelnek például a Raymond Queneau által is hirdetett variábilis elvnek, annak, ami a francia szerző *Cent mille milliards de poèmes*<sup>121</sup> című munkájában valósul meg. A mondatok, a szó-síklapok felcserélhetősége tipikus jellemzője a nyitott műnek, annak az interaktív elképzelésnek, hogy az olvasó, a befogadó számára elég a kereteket megteremtteni egy-egy műalkotás esetében.

#### Tamkó Sirató Károly: Bevezetés a regény-tégglába

**Az eddigi (1930). euclidesi tudatformában írt regény egydimenziós.** Bár könyv alakban jelenik meg, életrekelte meg is olvasással történik. Az olvasás az időben folyik, tehát vonalszerű: lineáris (x. tengely). A regény leírható egyetlen hosszú sürgönyszalagra is, ahol a betűk csak egymás mellett vannak, egymás alatt semmi sincs.

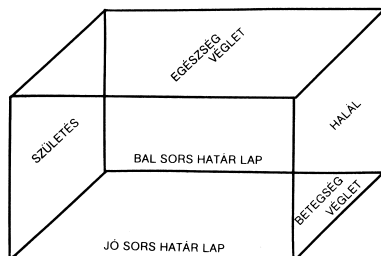
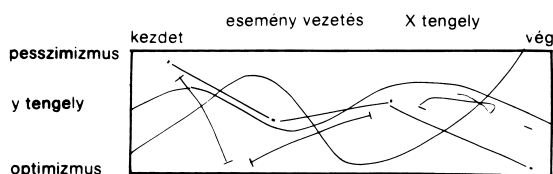
Ha több regényt írunk le egy-egy szalagra s a szalagokat egymás alá ragasztjuk mondjuk egy rajzlapon, a regényeknek egy összefüggéstelen sokasága keletkezik. Ha azonban a regények témája azonos, szerkezete egyforma s csak megírásuk módja változott, akkor egymás alá egyidejű események kerülnek. Ha a megírásuk módja például abban áll, hogy a szereplők hangulata lefelé irányulóan (y tengely) fokozatosan romlik, vagy javul, akkor a regény olvasása közben szinte észrevétlenül áttérhetünk a szomszédos regény éppen következő szakaszára.

Ilyen módon a síkon levő regények többféleképpen olvashatók el, mint ahány regényt a síkra feszítettünk. Előállt tehát egy „regény-rendszer”, „regényzet”, amely az egydimenziós regénynél magasabbrendű egységet: egy kétdimenziós regényt alkot.

Ennek a „sí-regénynek” két tengelye van, mint láttuk. A vízszintes: az eseményvezetés tengelye, az idő-tengely (x) a függőleges lehet például a hangulat-tengely, vagy a sorsromlás tengelye (y), azaz az egymás alatt sorakozó regények abban különböznek egymástól, hogy a szereplők sorsa, vagy hangulata a függőleges irányban állandóan romlik, vagy javul.

<sup>120</sup> TAMKÓ, Uo.

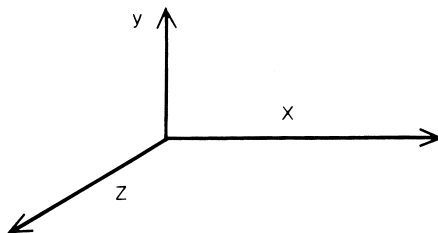
<sup>121</sup> Vö.: Raymond QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1961.



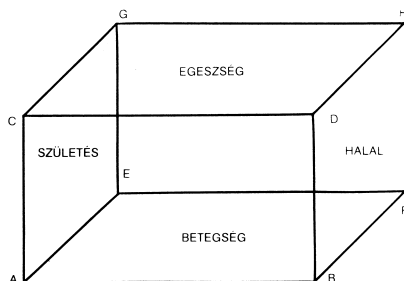
Ezt a regényt rendkívül sokféleképpen olvashatjuk. A pontozás, illetve a görbe vonal egy-egy tetszés szerinti olvasási módot jelél. De olvashatunk belőle csak részleteket is. Novellákat. (Tetszés szerinti méreteken és összetételeken)

A megkezdett gondolatsort folytathatjuk. A térregényt úgy kapjuk meg, hogy több síkregényt egymás fölé helyezünk. A harmadik tengely (z tengely) irányában, tehát egymás fölött az egyidejű események abban különböznek főleg egymástól, hogy a szereplő egészségi állapota például fokozatosan romlik. A legfelső lapon mindenki ragyogó egészségnek örvend, a legalsón pedig mindenki súlyos beteg.

Igy kaphatjuk meg például az Op. planpemes C X. es műben bemutatott regény-téglát.



A gyakorlatban az egymás fölötti lapokat esetleg kivágásokkal látjuk el, hogy így az alattuk levő lapok sorai is olvashatók legyenek, s a regény-tégla egység csomópontjai, manifeszt-határai így áttekinthetővé váltak. Ha aztán ezek alapján fantáziánkat tovább működtetjük, a manifeszt-határértékeken túl és innen még számtalan variánsot képzelhetünk, illetve méretek szerint helyezhetünk el, a soroktól függetlenül, illetve azokon túlhaladva gazifikáljuk a regény-menetet mind három tengely irányában. Így a regény-görbék, novella-idomok, esemény-sokszögek kialakítása még tökéletesebbé válhat. A regény tégla végtelen variáns-lehetőségeket nyújt



ABCD lap = JO SORS HATAR  
 EFGH lap = ROSSZ SORS HATAR

Ha a Queneau-féle „százezermilliárd szonettet” nézzük, ott éppúgy az „egységes tömbből álló síklapok” játszanak szerepet, mint Tamkó tervében. Mint Queneau maga megjegyzi könyve előszavában, „*Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C’est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d’années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).*”<sup>123</sup> Queneau könyve nagyon egyszerű elvre épül: tíz „alapszonettet” készített úgy, hogy mindegyik azonos helyen levő sora a megfelelő rímmel, vagyis azonos rímekkel van ellátva. Ezután felvágja soronként a szonetteket, és arra kéri az olvasót, hogy úgy olvasson egy-egy kedvére való szonettet, hogy csak egy-egy sort „lapoz”, a többit érintetlenül hagyja. Valóban „tíz a tizenegyediken” számú szonettet kapunk ilyen módon.

Tamkó elképzelése tehát ismét – bár más formában – megvalósult. A mondatok, a *szósíklapok* felcserélhetősége tipikusan konkrét költészeti szisztéma, a véletlen, mint műalkotó tényező éppen az experimentalizmus és a legmodernebb törekvések jellemzője. A szemlélet hasonlóságára hívjuk fel a figyelmet akkor, amikor megemlíjtük, hogy Queneau mellett a mai repetitív zene olyan egyénisé-

<sup>122</sup> TAMKÓ, *Bevezetés a regénytégglába*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

<sup>123</sup> QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1961, 7. („Ez a kis könyv lehetővé teszi mindenki számára, hogy maga készítsen százezermilliárd szonettet, természetesen tökéletesen szabályos szonetteket. Ez az a mennyiség, ami ebből a versgépéből kijöhet, tehát korlátozott a száma, igaz, hogy ez a szám, mégha korlátozott is, közel kétszázmillió évnyi olvasást igényel (feltéve, ha 24 órából 24 órát olvasással töltünk egy nap.)”)

gei élnek a variálhatóságnak ezzel az eszközével, mint John Cage, Steve Reich,<sup>124</sup> Sárosi László és Jeney Zoltán. Ha a „százezer-milliárd szonettet” nézzük, ott ugyanaz van, mit amit Umberto Eco is megfogalmaz: „a könyvnek egységes tömbből mozgatható síkká kell szétbomlania, amelyek újabb mélységeket teremtenek a hasonlóképp szétbontható és mozgatható, kisebb egységekre való szétszedés révén.”<sup>125</sup>

Tamkó tudatosulását, gondolati elmélyülését, vizuális költészetének erejét bizonyítja a két, ebben az időszakban elkészült síkverse. Az 1929-es *Eposz az emberről* már a papíron megjeleníthető „három plusz egy dimenzió” elve alapján készült. A tér-idő koordinátarendszerbe épített műalkotás egyszerre jeleníti meg a Föld naprendszerbeli mozgását, az ember születését-halálát, életét, mindennapi tevékenységét és a tamkói művészi gondolkodás legfontosabb kérdéseit. Ebben a munkában, amely a síkversek közül talán a legigényesebb, legfilozofikusabb, a bolygók „mozgása”, a három kiterjedésű koordinátarendszerbe helyezett szövegek, az olvasóra bízott „dekódolás”, a szósíkok és a kapcsolódások variálhatósága mind-mind a konkrét költészet és a „nyitott mű”, az „interaktív” mű szabályai szerint valósul meg. Az *Eposz* kifejezetten önmagára koncentrált, anyagkezelő mű, olyan alkotás, amely, ahogy azt Theo van Doesburg kifejti: „önmagáról szól”.<sup>126</sup> Tamkó verséből idézünk: „Az élet határai: a melléknevek, az igék és a halál. Az ember minden hajszában csak önmagát tudja megfogni. Mindent megmozdít, csak önmagából nem tud kimozdulni.”<sup>127</sup>

Tamkó Sirató méltán érezhette úgy, hogy valaminek a végére jutott. Akkori lelkiállapotát így fogalmazza meg: „más költő fejlődési pályáján is előfordult már, hogy határozottan azt érezte: itt a költészetem be van fejezve, kimerült. Én azonban minél tovább fejlődtem a síkköltészetben, annál határozottabban éreztem, hogy nem a saját költészetem van itt befejezve, hanem – a »költészet« maga! A »vonaltidőben élő költészet«. Különösen három sík-opusz hatott rám úgy, hogy ezen túl már nem lehet menni, itt elvileg minden el van mondva: az *Egy éjszaka története* című síknovella, amelyet 1929-ben írtam, amikor Scheiber Hugó Hincz Gyula barátunkat rábeszélte, hogy utazzon ki Hervart Waldenhez, a Sturm című expresszionista művészeti folyóirat szer-

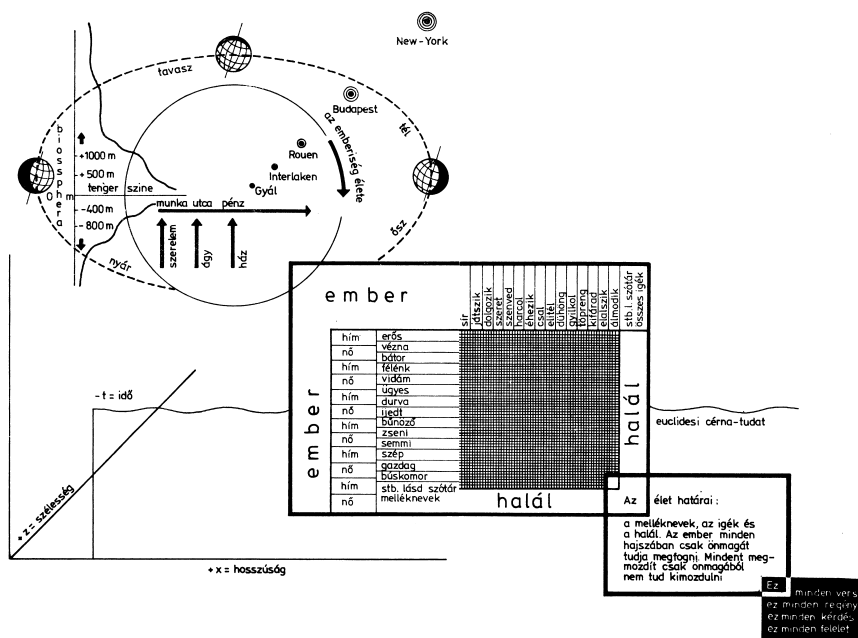
<sup>124</sup> Vö.: STEVE REICH, *Writings on Music*, New York UP, New York, 1975.

<sup>125</sup> ECO, I. m., 46.

<sup>126</sup> Vö.: BALJEU, *Theo van Doesburg*, Studio Vista, London – New York, 1974.

<sup>127</sup> TAMKÓ, *Eposz az emberről* = ACZÉL Géza, *Tamkó Sirató Károly*, Akadémiai, Budapest, 1981.

kesztőjéhez Berlinbe. Ez a síknovella teljesen felbontotta és szétfoszlatta az irodalmi előadásformát. A második az *Eposz az emberről*<sup>128</sup> című, tömör, szinte így mondhatnám: emberiség-térkép volt, amely nem hagyott maga mögött más kifejezési lehetőséget. A harmadik pedig a *Bernát élete a regény-téglában*, amely már nem is sík mű volt, hanem több sík egymáshelyezéséből alkotott irodalmi *lehetőség-tömb*. Ez után a három mű után úgy éreztem, nincs tovább mit keresni az »irodalomban«. Az irodalom – »be van fejezve! Igazuk volt a dadaistáknak: »az irodalom fuit!«<sup>129</sup>

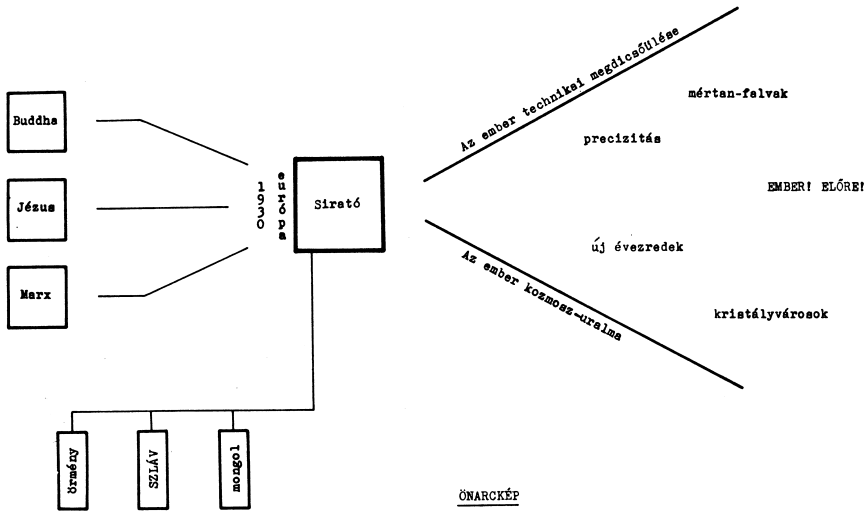


TAMKÓ SIRATÓ Károly, *Eposz az emberről*

Mintegy ennek a lelkiállapotnak a demonstrálására születik meg az utolsó jelentős síkvers, az *Önarckép*. Látszólag egyszerűbb, letisztultabb munka ez az 1930-ban készült alkotás: a költő – utolsó síkköltészeti munkájában – stílszerűen önmagával foglalkozik, önön befelé fordulását fejezi ki, gondolatait diagrammszerűen jeleníti meg. Mintegy konkrétista „lírai művet” teremt:

<sup>128</sup> TAMKÓ, *Eposz az emberről* = ACZÉL, I. m.

<sup>129</sup> TAMKÓ, *A Dimenzionizmus albuma*, 18.



A még mindig fiatal szerző 1930-ra végképpen úgy érzi, hogy az „irodalomnak vége”, másrészt, hogy itthon, Magyarországon nem tudja megvalósítani elképzeléseit. Egyre nagyobb kíváncsisággal fordul a francia líra legutóbbi korszakai, valamint a század elejétől tartó művészeti forradalmak felé. Mint számos hasonló helyzetben levő alkotó, Tamkó is megpróbálja képezni magát, hogy művészi elképzeléseihez támaszt, útmutatást találjon. Így fedezi fel magának Spengler filozófiai műveit. Meghozatja Spengler *Der Untergang des Abendlandes*<sup>131</sup> című művét, és hónapokig tanulmányozza, természetesen németül. Spengler pesszimizmusa<sup>132</sup> egyáltalán nem érdekli, „ellenben történelem-morfológiája és az abból származó új látásmód, új fogalmi világa és régi képzeink módosulása – amelyeket el tudtam fogadni – óriási mértékben segítette gondolataim alakulását. Minden további nélkül elfogadható volt például a kultúrák mint legmagasabbrendű absztrakciók egység-szerepe, amelyet a történelem akkor már tálcán kínált. Ezzel együtt járt az »örök emberi« betege-

<sup>130</sup> TAMKÓ, *Önarckép*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

<sup>131</sup> Vö.: Oswald Arnold Gottfried SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, C. H. Beck, München, 1922.

<sup>132</sup> Vö.: „Der Begriff einer Katastrophe ist in dem Worte nicht enthalten. Sagt man statt Untergang Vollendung, [...] so ist die ‚pessimistische‘ Seite einstweilen ausgeschaltet, ohne daß der eigentliche Sinn des Begriffs verändert worden wäre.” = SPENGLER, I. m.

sen emberszabású fogalmának, s egyáltalán az »örök« fogalmának teljes felszámolása. *Nem létezik* tehát »a« *festészet*, »a« *szobrászat*, »az« *irodalom*, csak »görög irodalom« vagy »kínai irodalom« vagy »európai irodalom« van.<sup>133</sup> Mindebből Tamkó számára az a következtetés, hogy az „európai irodalom” érkezett el egy olyan stádiumba, ahonnan nem lehet tovább lépni.

Hosszan elemzi ebben az időszakban, milyen típusokra osztható maga a művészet, miért is jön el a „művészet vége”. Emellett azonban egyre határozottabban figyelemmel kíséri és elemzi a hazai és franciaországi legújabb irodalmi eseményeket, és ismerősei segítségével megkapja a francia könyvpiacra megjelent legújabb könyveket is. Elolvassa Marcel Raymond-nak a legmodernebb irodalom fejlődéséről szóló *De Baudelaire au Surréalisme* című művét, amelyben Raymond a francia lírát egyes fejezetekre osztva, az Apollinaire–Baudouin-irányzatról mint önálló összefüggő, szellemi területről írva megállapítja: „Ez a fejezet még nem zárható le. Itt érezhető, hogy további fejlődési lehetőségek vannak. Itt valaminek még jönnie kell.”<sup>134</sup> Ezt a mondatot mintegy magáénak érzi, és megfogalmazza elhatározását, miszerint semmiképpen sem marad Magyarországon, hanem a magyar költők számára az Ady Endre óta annyira népszerű úton indul el, vagyis ő is Párizsba utazik. Amely elhatározás egyébként a síkversek hazai fogadtatása után nem is volt csodálható. „Előkészítő tanulmányait” befejezettnek érezte, úgy képzelte ezek alapján, hogy síkverseinek szerves kapcsolata lehet az alakuló új művészettel, tehát ennek megfelelően 1930 nyarán végleges letelepedési szándékkal Párizsba utazik. A zsebében 500 pengő van, ami akkor két és fél hetes tartózkodást tett lehetővé.

Előtte még elkövet egy „szerénytelen gesztust”: abba a legújabbkori világirodalmi irányzatokkal foglalkozó Marcel Raymond könyvébe, amit itthon, ifjúkori barátjánál hagy, a 288–289. oldalra mintegy „odaképzeli magát” egy sajátos szabad versben: „A Világirodalomban nyitva hagytak egy helyet nekem / megtalálhatod Nemes István / Marcel Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme* / 288–289. oldalon.”<sup>135</sup>

<sup>133</sup> TAMKÓ, A Dimenzionizmus albuma, 23.

<sup>134</sup> Vö.: Marcel RAYMOND, *De Baudelaire Au Surréalisme*, J. Corti, Paris, 1963.

<sup>135</sup> TAMKÓ, I. m., 27.



## V. A Dimenzionista manifesztum

### 1. A Manifesztum születése

Mint arról ő maga is beszámol,<sup>136</sup> illetve, ahogy azt leveleiből, egyéb dokumentumokból tudhatjuk, Tamkó Sirtó 1930 egyik késő augusztusi napján érkezik Párizsba. Barátok fogadják, franciául is tud, viszonylag jó ismeretekkel rendelkezik a francia művészeti életet illetően.

Hat évet tölt Párizsban, a megélhetéséről maga gondoskodik. Mindent elvállal, amit az akkori egyetemi hallgatók számára mint munkalehetőséget felkínálnak, majd csakhamar a saját szakmájában, a fotózásban talál elhelyezkedési lehetőséget. Az első segítséget Groszmann Sándor magyar szobrásznak és feleségének, Mártának köszönheti, akik párizsi tartózkodásának első évében végig mellette álltak. A kiváló szobrászt még a Liliom utcai művészársaság idejéből ismerte. Groszmann sokra tartotta Tamkó „hagyományos”, „vonalban írt” költészetét, olyannyira, hogy az ilyen típusú versek első francia fordításai is neki köszönhetőek.

Ebben az időszakban Párizsban a Boulevard Montparnasse és a Boulevard Raspail sarkán álló Dôme kávéház volt a világ művésztéinek egyik „központja”, ahogy Tamkó fogalmaz, „fedélzete”, ahol az akkori művészvilágból mindenki megfordult, aki „számít”. A korszak Párizsában nem szegényen a szegénység, ne felejtjük el, hogy alig több mint tíz évvel vagyunk a szinte mindent elpusztító világháború után, Európa a megújulás lázában ég, de tartalékaik nincsenek az európai polgároknak. Ilyen módon a kávéházban is – anyagi háttér alapján – három „kaszt” alakul ki: akik már művészként beérkeztek, illetve tehetősebbek voltak, azok a jobb oldali Dôme-terazon üldögéltek, ahol minden drágább volt, de jó volt a kiszolgálás. Azok, akiknek legalább valami munkájuk volt, és ezáltal minimális anyagi biztonságuk volt, azok a Raspail-ig érő sarokterazon ültek, ahol olcsóbb volt a rendelés, egy „café crème”, mindössze 2 frankba került.

<sup>136</sup> TAMKÓ, I. m., 28.

Azok pedig, akiknek még két frankjuk sem volt, a két Dôme-terasz előtti járdán sétálgattak fel és alá, állandóan azt figyelve, hogy kik ülnek az „egyik”, kik a „másik” teraszon, és azt is, hogy milyen új önjelölt művészek tűnnek fel a sétafikálók között.

Tamkó élelmes: megérkezése harmadik napjától kezdve folyamatosan van munkája, így megélhetése viszonylag rendben van. Ezáltal elkerüli a „sétálókat”, és azonnal a „2 frankos kategóriába” kerül, ahol Groszmannék társaságában a szobrász Csáky Józseffel, és a festő Tihanyival is találkozik. Hamarosan „törzstag” lesz a kávéházi világban.

Maga a Groszmann-féle társaság az akkori viszonyokat tekintve is rendkívül elkedvetlenítően hat Tamkóra, mind Groszmann, mind Csáky a „hagyományos” szobrászatot művelték, Tamkó – mint arról beszámol<sup>137</sup> – „egyre kényelmetlenebbül” érzi magát közöttük. Egy reggelen aztán felfedezi magának Joan Miró *Sculpture* című alkotását, ami egy belvárosi galéria kirakatában volt kitéve. Miró szobra egy darab vízszintes, valamint egy hosszú, korhadó, függőleges deszkából állt, felső végén rozsdás vaskarika volt, beletűzve pedig egy hosszú, vékony, fehér toll: „Nézem, nézem ezt a figurát, nem tudom mire vélni gyanútlan közép-európai tekintetemmél, jóllehet merész agyammal. [...] Mint a villám csapott belém a felirat értelme! Hisz ez egy szobor! Egy szobor! Helyesebben egy szobor-perszifláz. A régi értelemben vett szobrászat jelenlegi szimbóluma és egyben egy új úton való elindulás. Igen: ez ma a szobrászat – korhadó deszka, eldobott rozsdás vaskarika, ócska toll! Pontosan ez volt az én érzésem is régóta, de annyira meglepőnek éreztem, hogy nem mertem még kimondani sem. És itt Joan Miró nemcsak kimondja, hanem ki is fejezi ezt a véleményt, pompásan! Egy új műalkotásban, amely egyben a kő és a márvány és más ilyen klasszikus anyagok helyett teljesen új, hétköznapi és mindennapi anyagokkal dolgozik! Úgy éreztem, rögtön táncra perdülök, örömujjongásban török ki ott, a Boulevard Raspail széles járdáján, olyan erővel hatott rám ez a látvány.”<sup>138</sup>

Tamkó a Miró-mű hatására megújult erővel kezdi tanulmányozni a XX. századi művészeti változásokat, valamint a kortárs elképzeléseket. Ezekben általában saját törekvéseire ismer, olyannyira, hogy még meg sem valósult fotóművészeti ötleteit például az amerikai Man Ray kiállításán „fedez fel”, akinek abban az időben készült

<sup>137</sup> TAMKÓ, I. m., 29.

<sup>138</sup> TAMKÓ, I. m., 30.

*Dupla Vénusz* című munkájában saját meg nem valósult fotóművészeti ambícióinak a megvalósulását látja.

Párizsban ezekben az években kétségtelenül a szürrealisták a legfontosabbak. Kirakatokban, kiállításokon, sőt, magánlakásokban rendezett fogadásokon, valamint folyóiratokban is minduntalan az ő műveikkel lehetett találkozni. Nagyon erős volt még az absztrakt festők és szobrászok jelenléte is, valamint a konstruktivisták szerepe. Tamkó ezekben az utóbbiakban hitt a leginkább, ezen alkotókhoz igyekezett közel kerülni.

Három évi párizsi tartózkodás után lett tagja a Cercle François Villonnak, egy művészeket segélyező egyesületnek, amelyet jómódú francia nők alapítottak. A Boulevard Edgar Quinet-n volt a Cercle helyisége, a földszinten tágas, nagy méretű étterem, ahol reggelit, ebédet és vacsorát tálaltak fel, részint maguk az alapítók, részint szerényen megfizetett alkalmazottak. Az első emeleten pedig klubhelyiség volt, itt szolgálták fel a feketekávét.

Tamkó Cercle François Villon-tagságának két szempontból volt rendkívüli jelentősége. Elsősorban, mert a francia vendéglőkhöz hasonlóan jó étkezést lehetett kapni ott még a félárnál is olcsóbban, másodsorban, mert a párizsi művészvilág nagy része, legalábbis a Montparnasse környéke mind oda járt, és míg a Dôme-ban mereven elkülönülve tartották egymástól távol magukat a csoportok, addig itt, a Cercle-ben teljesen összekeveredett mindenki mindenkivel.

Itt ismerkedik meg Camille Bryen (1907–1977) szürrealista költővel és képzőművésszel is, aki további párizsi tartózkodása ideje alatt – kiterjedt baráti köre révén – rendkívül hatékony segítőtársnak és jó barátnek bizonyul Tamkó számára. Mindennap találkoznak, kétszer is, ebédnél a Cercle-ben, valamint esténként a Dôme-ban. Egy alkalommal Tamkó megmutatja Bryennek síkköltészeti alkotásait, ebben az időszakban már mintegy tíz ilyen műve van, természetesen azokkal együtt, amelyek a *Papírember* című kötetben megjelentek. Tamkó szavanként fordítja a verseket Bryennek, közben pedig mutatja versei „mozgását” a papíron.

Bryen reakciója Tamkót is meglepi: „– Nagy versek. *Ez több, mint Apollinaire, több, mint Picabia! Teljesen új eredmények! Gratulálok, mon vieux Sirató!*”<sup>139</sup> – mondja a francia költő, és ő maga ajánlkozik, hogy segít lefordítani a műveket. Ez meg is történik, részint maga Tamkó, részint Bryen, részint egy francia újságíró barát, Julien

<sup>139</sup> TAMKÓ, I. m., 34.

Moreau segítségével. Tamkó ekkor kezdi el a francia „plan” (sík) szó nyomán „planizmusnak” nevezni azt az irányzatot, amit otthon, Magyarországon „glogoizmusnak” hívott.

A síkversek franciául egész másképpen hatottak, mint magyarul. Apollinaire és Picabia hasonló tendenciájú művei eligazítást, alapokat jelentettek Tamkó műveihez, ezáltal „az európai kultúra élet-szerves folytatódásának hatását keltették.”<sup>140</sup> Magyarul, az otthoni irodalmi életben, tudjuk, nagyon is idegenül hatottak.

A lefordított műveket aztán Tamkó rendszeresen bemutatja francia művészeti körökben, és általában sikert arat velük.

Közben a síkversek elméletén is tovább dolgozik.

Két tanulmányt ír, az egyiknek *A síknyelvtan*, a másikkal *A planizmus szerepe a világirodalomban*<sup>141</sup> a címe. Ezek segítik tudatosítani önmagában is, mit is teremtett meg az alkotásaival, amikor kitalálta planista irányzatát. Vizsgálni kezdi a társművészeteket: kíváncsi arra, vajon a különböző művészeti formákban hogyan is jelentkezik az a fajta újítás, amit ő az irodalomban valósított meg. Elsősorban a festészetre és a szobrászatra koncentrál. Mint írja: „az irodalomban, a festészetben és a szobrászatban a legteljesebb zűrzavar uralkodott akkor már Párizsban. Voltak alkotások, amelyekről senki sem tudta megmondani, hogy az vers-e, kép-e vagy szobor, hogy szobor-e vagy gép, voltak aztán műalkotások, amelyek se a vers, se a kép, se a szobor, se a gép kategóriájába nem voltak sorolhatóak. Ezeket egyszerűen csak tudomásul vették, mint az összes más hibrideket, egymástól teljesen függetlenül, belenyugodva bölcsen abba, hogy ilyen is van. Pont. E művek nagy részéről senki sem tudta megmondani, hogy egyáltalán »micsodák« és milyen szerepet tölthetnek be a művészet világában. *A legteljesebb mértékben hiányzott az egységbe, a rendszerbe foglalás és valamilyen szerves folyamatba való beosztás az egész kavargásból.*”<sup>142</sup>

Itt, persze, az is kérdés volt, az ilyen típusú elemzések alapján, hogy ha Tamkó fel is ismeri esetlegesen egy-egy munkában a saját műveihez hasonló elképzeléseket, ki tudja-e mutatni a köztük meglévő összefüggéseket, sikerül-e valami közös nevező alapján művészeti közösséget teremtenie?

<sup>140</sup> TAMKÓ, I. m., 35.

<sup>141</sup> Tamkó Sirató több saját maga által írt elméleti munkára hivatkozik abban a visszaemlékezésben, aminek a címe röviden *A Dimenzionizmus albuma*, de ezek az elméleti munkák jelenleg nem hozzáférhetőek, lappanganak (Tóth Gábor és Szombathy Bálint szóbeli közlése).

<sup>142</sup> TAMKÓ, I. m., 36.

Tamkó életében az igazi fordulópontot az hozza el, amikor 1934-ben találkozik Cesar Domela (1900-1992) holland festővel. Domelának ebben az évben volt egy jelentős kiállítása a Rue de Seine-en levő Galerie Pierre-ben. Tamkónak nagyon tetszenek a különböző anyag-kompozíciók, üveg- és műanyag-konstrukciók, ezért felkeresi franciára fordított síkverseivel Domelát annak műtermében. Itt fejti ki először, hogy valójában a „síkra helyezett” versek és a „térbe helyezett” festmények között összefüggés van, hiszen ő az irodalom kifejezésformájához, *a vonalhoz hozzáadott egy újabb dimenziót*, a hosszúsághoz a magasságot. Így jött ki a síkkifejezés. És mit tett Domela? *A két dimenziós formához, a síkhoz hozzáadta a harmadik dimenziót, a mélységet*, és így a festészetet a térbe helyezte.

A Domelával történt találkozás után Tamkó már tudatosan is kezdi gyűjteni azokat a művészeket, akiknél hasonló gondolkodást vél felfedezni. Már korábban is kapcsolatban állt Robert Delaunay-vel, aki falfelületre készült reliefeket alkotott, és aki feleségével, Sonia Delaunay-Terkkel együtt igen komoly társadalmi életet élt. A kor legjelentősebb alkotói tartoztak baráti körükhöz, Apollinaire egykori törzskávéházában, a Closerie des Lilas-ban tartottak minden csütörtök este összejövetelt. Ide Tamkót is meghívták, sőt, az ottani társaságban, mint „poète planiste”-ot mutatják be. Itt találkozik Ervand Kotchar (1899-1979) örmény festővel, szobrásszal, aki azonnal érdeklődik a planizmus iránt, és amikor Tamkó megmutatja neki a képverseit, a műtermébe hívja meg a magyar költőt.

Tamkó Sirató így számol be a műterem-látogatásról: „Itt olyan műalkotásokat láttam, amelyeket még soha életemben. Az asztalon és állványokon fémtalpapazaton függőlegesen álló, illetőleg a térben különböző irányban hajtogatott fémlemezre festett festmények álltak, mint egy bokor, úgy nézett ki mindegyik, *a festészet azelőtt egyirányú síkja fel volt szabadalva és ki volt bontogatva a térben*. Óriási robusztus alakok és tájak feszültek és szakadozottan villogtak át egymásba. – Peinture dans l’espace! Festészet a térben! – mondta Kotchar kinyújtott karjával és kezével a hajtogatott síkú kép-bokrokra mutatva. És aztán forgatni kezdte őket, mintha gramofonlemezen forognának lassan. – Nézd, egy sík kép helyett menyinyi sok más kép is van még bennük! És valóban, ahogy forgatta, a kép-virágok, hogy ezt a kifejezést használjam, a több síkra festett alakzatok folyton más és más hatást keltettek.”<sup>143</sup>

<sup>143</sup> TAMKÓ, I. m., 38.

Tamkó Sirató a látogatás során megismerkedik Kotchar *Festészet a térben* című manifesztumával, valamint megtekinti a művész „üreges” szobrait. Kotchar lesz az, aki ráébreszti Tamkó Siratót, hogy itt valójában „új dimenzió megjelenéséről” van szó: „Még egyszer átnézte a síkverseimet, és ezután körülbelül ugyanolyan jelenetre került sor, mint amilyen már Domelával lezajlott: – Écoute, mon Vieux! – szólt Kotchar. – Mi ugyanazt csináljuk! *Te kiléptél a vonalból a síkba. Én kiléptem a síkból a térbe!* – És te még a zárt és telt szoborteret is megtörted! – vágtam rá. Most eszembe jutottak fizikai előtanulmányaim, a nem-euklideszi geometriákon nyugvó új világszemlélet, amelynek két előfutára éppen egy magyar és egy orosz kutató volt: Bolyai és Lobacsevszkij, a Dunavölgyéből és Kazanyból. – Megtörted a zárt euklideszi tér egyeduralmát. Eldobtad a teltszobrászatot! – Úgy van – csillant fel Kotchar szeme. – *Kiszellőztetted Euklidesz agyvelejét!* – mondtam most már szimbólumokkal dolgozó szaknyelven. – Így van! – kiáltott fel Kotchar. – Ezt tettem!”<sup>144</sup>

Kotchartól aztán egyenes út vezet a többi „dimenzionista” művészhez, Tamkót az egyik neves alkotó küldi a másikhoz, mindegyik érzékeltetve, hogy valami olyasmi születik, ami az ő művészi önkifejezéséhez elengedhetetlen. Hamarosan Naum Gabo (1890–1977) szobrász, kinetikus művész munkáival is találkozik Tamkó, akinek a művei láttán teljesen egyértelművé válik a számára, hogy helyes úton jár. Erről ezt írja: „Most aztán, mikor felmerült előttem a szobrászat problémája, megdöbbenésszerűen azt kezdtem sejteni, hogy *ha a szobrászat is magába szívja a +1 dimenziót*, amit az irodalmi fejlődésben az én planizmusomon kívül a modern világirodalomnak egy egész korszaka igazolt, a festészetnél pedig szintén egy egész modern korszak erősített meg, *úgy a szobrászat a háromdimenziós térből be kell, hogy lépjen a négydimenziós térbe*, s így itt az én senki által nem értett új művészetem – ez most már következtetés alapján szinte törvényszerű erővel állítható: – meg kell, hogy valósuljon! *Vagyis megkaptam elméleti úton és genetikusan azt a művészetet, amely felé az egész művészetfejlődés feltartóztatathatlan iramban halad, amely azonban az én elképzeléseimben már lényegében teljesen kidolgozva és a társadalmi fejlődésbe beállítva, 1930 óta könyvvázlat alakjában megírva és senki által sem értve a kezeim közt pihent!*”<sup>145</sup>

<sup>144</sup> TAMKÓ, I. m., 40.

<sup>145</sup> TAMKÓ, I. m., 41.

Tény, hogy ebben az időben már a szobrászatban újabb és újabb kísérletek bukkantak fel, amelyek egyre jobban távolodtak a régi szobrászat forma- és problémavilágától. Brancusit lehet említeni, Giacomettit, aki nagy, üres belső tereket alakított ki, „amelyekben fonalakon golyók lógtak, szabadon elmozdíthatók vagy lóbálhatók.”<sup>146</sup> Megjelenik ezeknél a szobroknál az időbeliség, vagyis a mozgás, így a szobor egyre kevésbé statikus. Calder és Arp már „mobile” elnevezést használ munkáinál. Természetesen Tamkó számára mindez újabb és újabb igazolást jelentett. Különösen nagy hatással volt rá Calder egyik műalkotása, ahol „fehér sík alapon egy vékony fekete póznán egy fekete gömb áll, míg mögötte egy vastagabb fehér póznán kb. 20 fokos ívben egy fehér gömb lengett, járt, jobbról balra. Az egész szerkezet villanyerővel működött.”<sup>147</sup>

Tamkó, miután számos művésznél felfedezte saját elképzeléseinek megvalósulását, már tudatosan építkezik, legközelebbi művésztársaival az új „izmus” elnevezésén gondolkodik. Végül a nem-euklidészi geometriákból ismert „ráadás-dimenzió”-ból, a +1 dimenzióból kiindulva, mely mindenütt a fejlődés lényeges eleme volt, a „dimenzionizmus” elnevezést javasolja, amit Domelával, Pierre Albert-Birot-val és Madame Apollinaire-rel is megbeszél, utána vitaestet rendez egy kávéházban, majd a vitaest végén, 1935 júniusában, azt ünnepélyesen el is fogadják.

Megszületett a *dimenzionizmus*.

A fiatal magyar költő ekkoriban valóban a párizsi művészeti élet egyik meghatározó alakjává nővi ki magát. Rendszeresen vitaesteket szervez, bemutatja planista műveit, „elszavalják” az *Egy éjszaka története* című síknovellát, méghozzá óriási sikerrel. A montparnassi kávéházakban ismerik „monsieur” Siratót, tudják, hogy ő az a magyar költő, aki lázba hozta a párizsi művészvilágot.

Ekkor, sikerei csúcán határozza el, hogy elkészíti, megszövegezi magát a *Dimenzionista manifesztumot*. A Manifesztum megszövegezésére barátait, Bryent és Moreau-t kéri fel.

Mielőtt hozzáfogna magához a Manifesztum megszövegezéséhez, fontosnak érzi, hogy a saját, „planista” művészetét elméletileg is kiteljesítse. Leutazik egy színész barátjához Normandiába, aki egy normandiai kastélyban kapott állást, és ott megírja a *Planizmus bevezetése az Einstein-Minkowski-féle tér-idő elmélet alapján* című har-

<sup>146</sup> TAMKÓ, I. m., 43.

<sup>147</sup> TAMKÓ, Uo.

mincoldalas tanulmányát, amely a síkköltészetet felölelő *Planizmus (A kétdimenziós irodalom)*<sup>148</sup> című, most már be is fejezett könyvének a legfontosabb része lett. Ebben így fogalmaz: „Az Idő megszűnt az aktivitás kizárólagos hordozója lenni. Új világképünkben a Tér maga lett aktiválva. Ennek következtében az Irodalom elvesztette azon kizárólagos tulajdonságát, hogy valami művészileg teljeset, egészet és épp ezért érdekeset tudjon számunkra közölni. Hogy ehhez a hatáshoz újból el tudjunk jutni, nekünk magát a Teret kell uralmunk alá hajtánunk és mozdítanunk! Mert a térmozgást csak térmozgással és térmozgásban tudjuk reprodukálni.”<sup>149</sup>

Tamkó a harmincoldalas planista fejezet legépelése után visszatér Párizsba, ahol mind Domelának, mind Kotcharnak és Bryennek elmondja új gondolatait a tér-idő és a mozgás viszonyáról, egyeztet velük néhány alapfogalmat, majd párizsi hotelszobájában hozzákezd a mind a három művészeti területet felölelő, a nem-euklideszi művészetfejlődést leíró és bemutató, a lehető legrövidebbre és legtömörebbre tervezett *Dimenzionista manifesztum* megírásának. 7–8 napra van szüksége, rögtön franciául fogalmaz, nagy hangsúlyt helyezve munkája abszolút érthetősége mellett annak rövidségére és tömörségére is. Barátjával, Moreau-val két napig mondatonként és pontonként elemzik a szöveget, igyekeznek a lehető legpontosabb és leghatározottabb kifejezéseket használni. Camille Bryen segít a szöveget végső formába önteni. Végül meg is születik maga a Manifesztum:

*„A Dimenzionista Manifesztum:*

Korunk egyik élő és előrevezető művészet-akarata a dimenzionizmus. Öntudatlan kezdetei visszanyúlnak a kubizmusba és a futurizmusba. Kifejlesztéséhez azóta a modern civilizáció csaknem minden kultúrnépe hozzájárult.

Manifesztumunkban ennek a nagy és általános művészetmozgalomnak lényege és elmélete tudatosul.

A dimenzionizmus életre hívói egyrészt a modern szellem teljesen új tér- és időkonceptiója (geometriai, matematikai, fizikai kifejlődése Bólyaitól Einsteinen át napjainkban is folyik), másrészt korunk új technikai adottságai.

<sup>148</sup> Mint említettem korábbi jegyzetemben, ezek az elméleti munkák jelenleg nem hozzáférhetőek, csak Tamkó visszaemlékezéséből tudunk róluk.

<sup>149</sup> TAMKÓ, I. m., 46. (kiemelések a szerzőtől)



A fejlődés, ez a mindenben áttörő ösztön – az elavult formákat és a kizajlott lényegeket a kevésbé igényes művészek zsákmányául hagyva – az alkotó művészet úttörőit teljesen új területek felé indította el. El kell fogadnunk, hogy a tér és az idő nem különböző kategóriák, egymással szemben álló abszolútumok, mint ezt régebben hitték és természetesnek tartották, hanem a nem-euklideszi koncepció értelmében: összefüggő dimenziók. Ezt a felfogást ösztönösen érezve vagy tudatosan magunkévá téve: egyszerre eltűnnek előlünk a művészetek összes régi határai és válaszfalai.

Ez az új ideológia valóságos földrengést, földcsuszamlást idézett elő a művészetek régi rendszerében. – Az idetartozó művészi jelenségek összességét a »dimenzionizmus« szóval jelöljük meg. (A művészeteknek ezt a dimenzionista fejlődés-mozgását az »N+1« képlet fejezi ki, mely képlet művészeti vonatkozását a planizmusban fedeztük fel s általánosítottuk azután, hogy ezáltal korunk kaotikusnak látszó, rendszertelennek és megmagyarázhatatlannak tűnő művészet-jelenségeit a legegyszerűbb módon egyetlenegy közös törvényre vezessük vissza.)

**ÚJ VILÁGÉRZÉSTŐL VEZETVE, A MŰVÉSZETEK EGY ÁLTALÁNOS ERJEDÉSBEN (A Művészetek egymásbahatolása) MOZGÁSBA JÖTTEK, ÉS MINDEGYIK EGY ÚJABB DIMENZIÓT SZÍVOTT FEL MAGÁBA, MINDEGYIK ÚJ KIFEJEZÉSFORMÁT TALÁLT A +1 DIMENZIÓ IRÁNYÁBAN, MEGVALÓSÍTVA A LEGSÚLYOSABB SZELLEMI KÖVETKEZMÉNYEIT ENNEK AZ ALAPVETŐ VÁLTOZÁSNAK.**

A dimenzionista tendencia parancsa volt, hogy:

I. ... az Irodalom kilépjen a vonalból és behatoljon a síkba: Kalligrammok. Tipogramok. Planizmus (Preplanizmus). Villanyversek.

II. ... a Festészet kilépjen a síkból és behatoljon a térbe:

Festészet a térben. Konstruktivizmus. Szürrealista tárgyak. Térkonstrukciók. Többanyagú kompozíciók.

III. ... a Szobrászat kilépjen a zárt, mozdulatlan formákból, hogy meghódítsa a művészeti kifejezés számára a négydimenziós Minkowski-féle teret.

Mindenekelőtt az úgynevezett »telt szobrászat« felhasadt, és bevezetve önmagába a belső terek szobrászilag kialakított üregeit, majd a mozgást, így fejlődik:

Üreges szobrászat.

Nyitott szobrászat.

Mozgó szobrászat.

Mozgás-szobrászat.

S ezután fog kialakulni még egy teljesen új művészet: a Kozmikus Művészet (A Szobrászat Vaporizálása). A négydimenziós, eddig abszolút üres térnek a művészet általi meghódítása. E művészet alapja az anyag nem szilárd, hanem gáznemű állapota. Az ember ahelyett, hogy kívülről nézné a műtárgyat, maga lesz központja és alanya a műalkotásnak, mely az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll egy zárt és teljesen uralt kozmikus térben.

Íme legrövidebben összefoglalva a dimenzionizmus lényege. Deduktív a múlt felé. Induktív a jövő felé. Élő a jelenben.”<sup>150</sup>

Tamkó Sirató 1936-os dátumot írt a Manifesztum alá, valójában az év elején vagyunk. Úgy érzi, valami egészen egyedít alkotott: egészsége ekkor már gyenge, lázak és fájdalmak gyöttrik, de tudja, hogy a Manifesztum jövője szempontjából még hátravan a legfontosabb: minél több nagy nevű művészt megnyerni annak aláírására.

## 2. A Manifesztum aláírói, kortársi értelmezések

Ahogy elkészül a Manifesztum szövege, Tamkó először két, általa is nagyra tartott művészbarátjának, Kotcharnak és Delaunay-nek mutatja azt meg.

Elsősorban Kotcharral tárgyalja meg részletesen a szöveg értelmét és lényegét, mivel neki magának is született korábban egy ötoldalas manifesztuma *Peinture dans l'espace* címmel. Kotchar – mint arról Tamkó Sirató a visszaemlékezéseiben beszámol – megállapítja, hogy „rendkívül tárgyilagos, mérsékelt, nyugodt hangú ez a kiáltvány, s e tulajdonságaival erősen eltér az eddigi művészeti kiáltványoktól. Egyáltalán nem »kinyilatkoztatás jellegű«, inkább tények konstatálása, s ezekből egy törvény lefektetése, egy törvényszerűség megállapítása”,<sup>151</sup> írja Tamkó, aki Kotchar szavai után eldönti, hogy ahhoz, hogy maga a Manifesztum valóban megszülessen, életre kel-

<sup>150</sup> TAMKÓ, I. m., melléklet, 1.

<sup>151</sup> TAMKÓ, I. m., 48.

jen, minimum 25 aláíróra van szükség. A művészi mozgalom csak akkor életképes, ha van egy 20-25 főből álló élcsapat, véli Tamkó, így aztán Kotcharral, Delaunay-vel és Arppal külön-külön tárgyalva összeállítja azoknak a listáját, akiket, mint lehetséges aláírókat, számításba lehet venni. A kérdés alapvetően az volt, amit Tamkó és Ervand Kotchar hosszan taglalt ezekben a napokban, hogy végül is ki tekinthető „dimenzionista” művésznek, tehát egyáltalán kit is lehet felkérni az aláírásra.

Nyilvánvaló, hogy a *Dimenzionista manifesztum* mondandójában, a művészethez való hozzáállásában más, mint a század művészeti forradalmainak, irányzatainak többsége: a dadaizmussal, de a futurizmussal vagy akár a szürrealizmussal szemben a dimenzionizmus az építkezést, a művészet lehetséges fejlődését hangsúlyozza, ezért is Tamkó a saját irányzatát pozitívabbnak, előremutatóbbnak érezte a többi irányzathoz képest: „minden kétséget kizáróan éreztem, hogy az eddigi művészetforradalmak: a futurizmus, dadaizmus, szürrealizmus többé-kevésbé nihilistának érezhető, egyetemes tagadó szellemével szemben a dimenzionista tendencia *csupán az elmúlt művészeti formákat és képleteket tagadja, az emberiséggel és a társadalommal szemben*, mint egy új szintézis, mint egy új dialektikus összegződés – *igenis pozitív, építő* és éppen ezért teljesen új, *szervező akarattal telített*”, írja visszaemlékezésében.<sup>152</sup> Szükségesnek érzi tehát meghatározni a dimenzionista művek jellegét az irányzatban dolgozó alkotók kiválasztásához. Mindezt három pontban foglalja össze, megállapítja ugyanis, hogy alapvetően három kategóriába sorolhatóak azok a művészek, akik valamiképpen a „dimenzionista szellem” hatására alkotnak: vannak olyan alkotások, amelyek szellemileg és formailag egyaránt dimenzionisták, vagyis formájukat tekintve is kilépnek az euklideszi keretektől és tartalmilag is, ilyenek például Calder üreges szobrai; vannak olyanok, amelyek csak szellemileg lépnek ki, vagyis megtartják az euklideszi keretet, de tartalmilag mégis szétfeszítik annak határait, Kandinszkij festményeit ilyennek nevezhetjük; és vannak olyanok, amelyek csak formailag lépik át a kereteket, vagyis a művész látszólag a +1 dimenzió szellemében alkot, de valójában tartalmilag, gondolkodásában hagyományos szemléletű. Tamkó mind a három variációban megjelenő alkotásokat egyformán dimenzionistának tekinti, mert úgy érzi, hogy a művészetek átalakulásának folyamatában mindhárom típusnak szerepe van.

<sup>152</sup> TAMKÓ, I. m., 49.

A fokozatosság elve, amit Tamkó ebben a kérdésben képviselt, erős visszhangra talált azoknak a művészeknek a körében, nevezetesen Hans Arpnál és Robert Delaunay-nél, akikkel együtt kívánta felkérni az aláírásra az alkotókat. Az egyik legfontosabb „harcostárs”, Ervand Kotchar viszont határozottan kifogásolta azokat a művészeket, akik a teret absztrakt anyagkompozíciókkal kezdték meghódítani; még erősebben kifogásolta azokat a művészeket, akik alkotásaikat funkcionálissá tették, tehát részint variációkat, mozgáslehetőségeket kombináltak műveikbe, részint pedig a mozgást már előre „beletervezték” az alkotásba, és a „művészi művet” vilányerőre rendezték be.

Kotchar formailag tipikusan „csupán” festő, illetve „csupán” szobrász volt, és a funkcionális alkotókat nem is tekintette művészeknek, nem is akart velük együttműködni. Mint Tamkó megjegyzi, a *Peinture dans l'espace* és a *Nyitott szobrászat* formavilágából kiinduló és azon túlra nem terjedő, szigorúan önmagára koncentráló Kotcharnak a saját munkássága szempontjából teljesen igaza volt. „Ő, a fenti osztályozás alapján most már nem volt nehéz meghatározni, nem-euklideszi formákban (bokor-hajlatokká széthasogatott sík, nyitott tömb) dolgozott – euklideszi szellemben, vagyis »festett« és »szobort« a szó régi értelmében! Az asztalokon álló széthajtogatott síkú »képei« óbizánci szentképekre emlékeztető, apostolszerű személyeket ábrázoltak, természetesen a hajtogatott síkok térhatásának felhasználásával, nyitott szobrai pedig kifejezett »portrék« voltak, exteriőrök bedolgozásával. Dimenzionista formájuk, sőt úttörő formájuk is kétségtelen volt.”<sup>153</sup>

A vita Tamkó és Kotchar között végül Hans Arp és Robert Delaunay segítségével megoldódik, és Kotchar is megérti, hogy a dimenzionizmus a „fokozatosság elvére” épül, vagyis vannak olyan alkotók, akik csak munkásságuk bizonyos hányadában dimenzionisták, de elvitatni nem lehet a jelentőségüket a modern művészet egésze szempontjából.

Tamkó és Kotchar megegyezett egy indítandó N+1 című folyóirat tervében, és megállapodtak abban, hogy a lap első számában közölni fogják Kotchar *Peinture dans l'espace* és *Sculpture ouverte* című manifesztumait.<sup>154</sup>

<sup>153</sup> TAMKÓ, I. m., 50.

<sup>154</sup> Vö.: George WALDEMAR, *Kotchar et la peinture dans l'espace*, [Catalogue], Paris, 1966.

Tamkó ezek után egy nagy méretű papírra lemásolta a Manifesztum szövegét úgy, hogy alul körülbelül 15 cm-nyi hely maradjon az aláírások számára. A lemásolt szöveggel szembeni oldalt teljesen üresen hagyta, hogy legyen hely az esetleges betoldások részére, majd Kotcharék lakásán Delaunay társaságában ünnepélyesen aláírta a szöveget. Őt követte Ervand Kotchar, majd Robert Delaunay.

A negyedik aláíró Frederick Kann amerikai szobrász és „térművész” volt, akire Domela hívta fel Tamkó figyelmét. Kann az első pillanattól kezdve száz százalékgig helyeselt mindent, teljesen egyetértett mind a Manifesztummal, mind a tervezett mozgalommal. Kitűnő tanácsokat is adott Tamkónak: művei nagyrészt különböző variációjú sík- és térosztások, így egyértelműen abba a szemléletbe tartoztak ezek az alkotások, amit Tamkó „dimenzionistának” gondolt.

A Manifesztum ötödik aláírója Francis Picabia lett.

Mint Tamkó elmondja,<sup>155</sup> a dimenzionisták művei közül ő maga Francis Picabia szavakkal kombinált, még a dadaista korszakából származó verseit ismerte meg legelőször, otthon, Budapesten, 1926-ban, amikor még maga sem írt síkverseket. Ezek a művek mindig ösztönzőleg hatottak rá. Még a *Papírember* Raithtal való kritikus pillanataiban is hivatkozott Picabiára, később is mindig mint önmagához és törekvéseihez legközelebb álló, nagy úttörőre tekintett az akkoriban már nagyon elismert alkotóra. Amint lehetett, éppen a szellemi rokonság miatt, felvette vele a kapcsolatot. Picabia pedig nagyra értékelte, elismeréssel fogadta Tamkó franciára fordított síkverseit, sőt, mint Tamkónak elmondta, saját törekvései folytatását, betetőzését látta bennük.<sup>156</sup>

Jacques-Henri Lévesque-vel, az Orbes című, időszakos megjelenésű folyóirat szerkesztőjével ment ki Tamkó Picabiához, aki az Étoile környékén lakott, meglehetősen szerény körülmények között. Tamkó a Manifesztum szövegének egy másolatát már napokkal a látogatás előtt elküldte neki, így amikorra felkeresték, addigra Picabia részletesen áttanulmányozta azt. Mint Tamkó írja, Picabia a Manifesztumot „azonnal aláírta, a szöveg alatt jobb oldalon, a legszélén, Delaunay aláírásán túl.”<sup>157</sup>

<sup>155</sup> TAMKÓ, I. m., 53.

<sup>156</sup> Vö.: Serge FAUCHEREAU, *Picabia*, Cercle d'Art, Paris, 2002.

<sup>157</sup> TAMKÓ, I. m., 54.

Az aláírások meglehetősen gyorsan gyűltek, a felkért művészek közül senki nem utasította vissza a lehetőséget, hogy csatlakozzon a Manifesztumhoz.

A hatodik aláíró Enrico Prampolini volt, akit szintén régóta, a Magyar Írásban és a Kassák-lapokban megjelent munkái miatt tartott Tamkó jelentősnek. Utána egy igazi „harcostárs”, Hans Arp<sup>158</sup> és annak felesége, Sophie Taeuber-Arp következett. A dadaista mozgalomból jól ismert Arp Tamkó számára nagy jelentőségű művész volt, akinek a támogatása, a neve a többi aláíró számára is biztosítékot jelentett. Felesége hasonló szellemiséget képviselt: „Miután ebben az irányzatban abban az időben még csak nagyon kevés nő szerepelt, ő volt az első nő, aki valóban emlékezetes, nagy dolgokat alkotott ezen a teljesen új területen.” – írja Tamkó.<sup>159</sup>

A következő aláíró az a Camille Bryen volt, aki tulajdonképpen a Manifesztum megszövegezésében is segített Tamkónak. Bryen költőként több versében is „kilépett a vonalból”, azonkívül egyre több szürrealista tárgyat alkotott: az „objets surréalistes” egyik külön fejezete volt a dimenzionista fejlődésnek.

A tizedik aláíró Sonia Delaunay-Terk volt, Robert Delaunay felesége, maga is festő, illetve férjéhez hasonlóan, többanyagú kompozíciók alkotója, azonkívül a planizmus, a kétdimenziós irodalmi fejlődés egyik indító művének társszerzője, hiszen Blaise Cendrars *La prose du Transsibérien* című versének megszületésében is közreműködött. És jöttek az újabb és újabb aláírások: Pierre Albert-Birot, aki képverseket alkotott, és aki Apollinaire barátja is volt korábban, utána a magyar Prinner Antal, aki festőként, szobrászként alkotott ebben az időben Párizsban, aztán Mario Nissim, aki párizsi, de görög származású művész volt: vele lett tizenhárom az aláírók száma.

Egészen új perspektíva nyílt a Manifesztum sorsát illetően a következő aláíró, Vaszilij Kandinszkij színre lépésével. Maga Tamkó így számol be az aláírás előzményéről: „A *Dimenzionista Manifesztumról* ekkor már Montparnasse-szerte beszéltek, az több kópiában forgott barátaim kezén, s egyre több olyan jelentős művésszel kerültem kapcsolatba, akik igyekeztek céljaimban segíteni, még ha ők maguk nem is értettek azokkal teljesen egyet. Különösen hálásan kell visszaemlékezni ezek közül Fernandez katalán festőre, aki maga ugyan nem érezte magát dimenzionistának, de a művészetforradal-

<sup>158</sup> Vö.: Paul Louis ROSSI, *Hans Arp*, Virgile, Paris, 2006.

<sup>159</sup> TAMKÓ, I. m., 56.

mak világa teljes erejével élt benne, s e forradalmak összegeződését látta a dimenzionizmusban. Fernandez jó barátságban volt igen sok nagy művésszel, s köztük Vaszilij Kandinszkijjal is, aki akkor egy Párizs melletti Szajna-parti villában élt. Fernandez rendszeresen járt ki hozzá, és részletesen tájékoztatta a Montparnasse híreiről és eseményeiről. Beszélt a keletkező új irányzatról, a dimenzionizmusról is, röviden vázolta annak lényegét és azt Kandinszkij – az első pillanattól kezdve – nemcsak hogy megértette, de a legnagyobb helyesléssel is fogadta. Mikor ezt nekem Fernandez elmondta, én szinte magamon kívül voltam az örömtől. Kandinszkijt tartottam ugyanis a művészetforradalmak dimenzionista szempontból legdöntőbb alappontjának! [...] Kimondhatatlan boldogság fogott el tehát, mikor Fernandez közölte velem, hogy Kandinszkij nagyon értékesnek tartotta az általa vázlatosan előadott dimenzionista alapelveket, hogy azokhoz hasonló gondolatai vannak már régóta neki is, és szeretné a Manifesztum teljes szövegét olvasni. Fernandeznek átadtam tehát a Manifesztum szövegének egy rendkívül gondosan lemásolt példányát, kérve, adja át Kandinszkijnak, s valóban megilletődött lehetett hangom, amikor így folytattam: – Mindnyájan nagyon örülnénk, ha helyesnek tartaná a Manifesztum teljes szövegét, s igen nagy megtiszteltetésnek éreznénk, ha jóváhagyását aláírásával is kifejezhetné. Kandinszkij a nála éppen kinn járt Arp által üzenete, hogy a Manifesztumot helyesli, egyetért vele, de van némi szöveg-módosító igénye.”<sup>160</sup>

Tamkó 1936 kora tavaszának egyik délutánján Arppal együtt keresi fel Párizs környéki lakásán Kandinszkijt. Meglepi, mennyire szép, természetközeli környezetben él a festő, hogy milyen közvetlen, baráti a fogadtatás, ez utóbbit a *Dimenzionista manifesztum* hatásának tudja be. A szalonban, ahol leültetik, olyan széket választ, amelyik szemben van a nagyméretű, a természetre néző ablakokkal. Mint később kiderül, ez valamiféle „próba” volt, szereti-e Tamkó, a „dimenzionista művész”, a természetet. Előzménye a történetnek, hogy Mondrian nem sokkal korábban járt Kandinszkij lakásán, és tüntetően fordított hátat az ablaknak, mondván, hogy „azt a rendezetlenséget, amit a természet nyújt, nem lehet elviselni.”<sup>161</sup>

Kandinszkij végül egy rövid, hatsoros kiegészítést tett a Manifesztumhoz, így írta azt alá.

<sup>160</sup> TAMKÓ, I. m., 58.

<sup>161</sup> TAMKÓ, I. m., 60.

A hatsoros nyilatkozatban semmi sem volt ellentétes a Manifesztum szövegével, vagy a dimenzionizmus elveivel; a tiszta materializmus és a tiszta spiritizmus abszolút tagadását hangsúlyozta, mint a művészeti forradalmak kiinduló gondolatát. Tamkónak a hat sor ellen semmi kifogása nem volt. Miután azonban ezt a szöveget már nem lehetett beilleszteni a Manifesztumba, amely kész, kerek és egységes volt, megígérte, hogy ezt a hat sort, mint Kandinszkij külön megjegyzését és nyilatkozatát a szöveg mellé helyezi, az üres oldalra.

Ezek után Vaszilij Kandinszkij közepén, a bal és a jobb oldalra egyaránt kiterjeszkedve, az aláírások közül a legmagasabban, a szöveghez a legszorosabban záródóan – vezetéknévvel írta alá magát a Manifesztumot.

Hasonlóan jelentős esemény volt a *Dimenzionista manifesztum* történetében a következő aláírás. Marcel Duchamp-ról van szó.

Marcel Duchamp<sup>162</sup> művészete és pályája talán a legegységelműbb példa arra, hogy a művész, mint olyan, szabadságot igényel maga körül. Duchamp maga a szabad alkotás joga, az újítás joga, ennek a szabadságnak a kivívásának a szükségessége és a nyitottság szimbóluma volt már a 30-as években is, és mint ilyen, Tamkó számára különösen példaértékű volt.

Duchamp, akár csak Picabia, nem élt állandóan Párizsban, így a Montparnasse művészvilágában is meglehetősen ritkán fordult elő. Elsősorban Hans Arp-nak köszönhető az, hogy tudomást szerzett a Manifesztum létezéséről. Tény, hogy Tamkó szinte mindenben Arpra támaszkodott, ami a legújabb művészeti eredményeket illeti, műveltsége még akkor is hiányos volt, tájékozottsága nem volt naprakész: kevésbé élt benne abban a környezetben, amelyik tudatosította, mit is kell modern művészeten értenünk. Elsősorban Arp volt az, aki Tamkót rendszeresen tájékoztatta a legújabb fejleményekről. Ha tehát Hans Arp javasolt valamit, azt Tamkó rendszerint elfogadta, azért is, mert szintén óriási szerepe és úttörő jelentősége mellett Arp valóban az egyike volt a legjobb ösztönű és legkitűnőbb ötleteket adó „művészetpolitikusoknak” is.

Tamkó azért persze annyit tudott, hogy Duchamp egyike a kor legfontosabb művészeinek, de a munkásságát valójában nem ismerte. Jelentőségével inkább ösztönösen volt tisztában. Maga az aláírás ünnepélyes keretek között történik, mint arról korábban már szöveltünk: miután Duchamp elolvasta a szöveget, küldött egy levelezőla-

<sup>162</sup> Vö.: Judith HOUSEZ, *Marcel Duchamp*, Grasset, Paris, 2006.



pot Tamkónak, amiben arról értesíti, hogy ezen és ezen a napon felkeresi őt hotelszobájában. „Duchamp a jelzett időben meglátogatott, melegen gratulált a dimenzionizmus elméletének felfedezéséhez és a Manifesztum szövegéhez, kiemelve egyszerűségét és precízességét, és szóbeli felkérésemre aláírta azt. Kandinszkijtől balra, kifelé, teljesen új irányban, a többi aláírótól szinte elhaladóan. Azután átadott részben eredetiben, részben fényképen egy pár olyan alkotást, amelyhez hasonlót még soha életemben nem láttam, jöllehet mind a dimenzionizmus törvényszerűségén épült fel.”<sup>163</sup>

Maga a látogatás, ahogy azt az egyik korábbi fejezetben már elemeztük, Tamkó számára alapvető élménnyé lett.

Az aláírók száma egyre gyarapszik. A következő két aláíró két ugyancsak fiatal művész volt: Siri Rathsman és Nina Negri, egy svéd és egy olasz szobrásznő, akiket Frederick Kann, illetve Mario Nissim ajánlására vett fel Tamkó a Manifesztum aláírói közé. Velük együtt már 17 aláírás díszítette a gondosan őrzött papírt, amelyen a Manifesztum volt olvasható.

Ezek után Arppal, Delaunay-vel és Kotcharral együtt úgy tervezi, hogy megjelentetik a Manifesztumot, illetve annak kiegészítését, és ezzel együtt egy nagy, nemzetközi Dimenzionista Kiállítást rendeznek, amelyre meghívják a Manifesztum aláírásától teljesen függetlenül a világ legkülönbözőbb tájain dolgozó azon művészeket, akiknek munkássága hacsak valamiképpen is, de kapcsolódik a dimenzionizmushoz. A terv tehát a mozgalom még inkább nemzetközivé tétele volt, vagyis olyanokat is fel akartak venni az aláírók közé, akik nem kötődtek Párizshoz, vagy Franciaországhoz semmilyen módon, de munkásságuk beleillett a mozgalom alapítóinak koncepciójába.

Kotchar javaslatára felvették a Tbilisziében élő grúz David Kakabadze<sup>164</sup> nevét, valamint felvették az ismert chilei költő, Vincent Huidobro nevét is, akinek a munkáit Tamkó is nagyon jól ismerte, sőt, a neve ismert volt itthon is, maga Illyés Gyula is említette a *Papíreberről* szóló kritikájában. Tamkó egyébként Déry Tibortól ajándékba is kapott egy Huidobro-verskötetet, éppen párizsi útja előtt. Ezt a könyvet korábban Huidobro Déry Tibornak dedikálta.

Ezekben az években lett ismert Párizsban egy portugál költő, Antonio Pedro, akinek 1935-ben jelent meg kötete Franciaországban. A kötet színes aláhúzásokkal, aláfestésekkel jelent meg, így emelve

<sup>163</sup> TAMKÓ, I. m., 64.

<sup>164</sup> Ketevan KINTSURASHVILI, *David Kakabadze*, Ketevan Kintsurashvili's Art Line, Tbilisi, 2006.

ki a különböző nyelvi elemek fontosságát. Tamkó neki is üzent, ennek eredményeképpen Pedro is az aláírók közé került.

A portugál költő aztán nem csak aláírásával támogatta a *Dimenzionista manifesztumot*, hanem Portugáliában megjelent Fradique című lapjában ismertette is azt, még 1936-ban.<sup>165</sup>

Moholy-Nagy László már a *Papírember* megjelentetése idején meghatározó művész volt a fiatal Tamkó számára. Természetes tehát, hogy a Manifesztum megszületése után szinte rögtön levelet írt neki, és elküldte annak szövegét, valamint a támogatását, hozzájárulását, a készülő N+1 című folyóirat számára pedig kéziratot és anyagot kért tőle. Mint Tamkó Sirató erről beszámol,<sup>166</sup> Moholy-Nagy 1936. április 13-án részletes levélben válaszolt. Egyrészt nagyon örült, hogy tervei megvalósításában rá is gondolt a dimenzionizmust alapító magyar költő. Így fogalmaz: „Ami a dimenzionizmust illeti, az nekem nagyon szimpatikus, hogy ebben a reakciókkal terhes időben az utánunk jövő generáció a mi munkánkhoz új gondolatokat akar adni. Még szimpatikusabb, hogy az új ideákat harcos propagandával akarja megvalósítani. Én nagyon szívesen állok folyóirata mellé, és ha szükség lesz rá, szívesen küldök reprodukciós anyagot. A napokban megjelenik egy külön füzet a munkáimról, azonnal küldök egy példányt belőle, hogy esetleg válasszon közlésre valamit.” Ugyanakkor figyelmezteti is Tamkót arra, hogy nem volna helyes, ha az aláírások a Manifesztum „szerzőségét” illetően zavarokat támaszthatnának. Azt javaslom, hogy a *Manifesztumot egyedül maga írja alá*. Én nem találom helyesnek, hogy egy ember tökéletesen személyes, új munkáját, programkitűzését olyan nevekkel kapcsolják össze, amelyek már előzőleg különböző platformon szerepeltek. Az természetes, hogy a program ezeknek az embereknek a munkáit is, mint igazolást vagy célkitűzést, megemlítheti vagy fölhasználhatja, de szuverénül, mint egy komponenst a többi új és jövőző komponensek között.”<sup>167</sup>

Tamkó és Moholy-Nagy a levélváltás után nem sokkal személyesen is találkoznak. Moholy-Nagy egy délelőtt felkereste Tamkót a rue Vavinben található hotelben, amely szemben volt a Dôme-mal. Személyesen hozta el ígért füzetének tiszteletpéldányát. Meglepődve nézte végig Tamkó planista képverseit. Különösen az *Eposz az em-*

<sup>165</sup> Vö.: Maria da Natividade PIRES, *Da Literatura Tradicional a Literatura Contemporanea*, Caminho, Lisszabon, 2005.

<sup>166</sup> TAMKÓ, I. m., 70.

<sup>167</sup> MOHOLY-NAGY László levelének részletei Tamkó Sirató Károlyhoz = TAMKÓ, I. m., 70.

berről és az *Egy éjszaka története* nyerte meg tetszését. Utána James Joyce *Finnegans Wake*-jét említette Tamkónak, és érdeklődött, ismerie az író munkáit. Tamkó nem is hallotta ezt a nevet, pedig Moholy-Nagynak igaza volt, Joyce szövegépítése valóban meglehetősen sok rokon vonást mutat a dimenzionista elvekkel.<sup>168</sup>

Hasonlóan elismert, jelentős művész volt már ekkor az amerikai Alexander Calder, akinek mobiljai, majd gépesített, mozgó szobrai igen nagy hatást gyakoroltak a kor nemzetközi művészeti életére,<sup>169</sup> ezért Tamkó, Arppal és Delaunay-val egyetértésben, úgy döntött, nem lehet őt kihagyni a dimenzionista aláírók közül. Tamkó felvette vele a kapcsolatot, és így hamarosan Calder is az aláírók között szerepelt.

Végül az aláírásokat Cesar Domela véglegesíti.

Domela kezdettől fogva meghatározó szerepet játszik Tamkó dimenzionista törekvéseit illetően. Különösen fontos volt az aláírások lezárása szempontjából: Tamkó ekkor már egyre betegbb, ízületi gyulladása, szívproblémája miatt mozogni is alig tud. Domela éppen ekkoriban tér vissza Párizsba Amszterdamból, meglátogatja Tamkót, majd Duchamp neve alatt ő is aláírja a Manifesztumot. Beírja még Ben Nicholson nevét, és örömmel nyugtázza Katarzyna Kobro,<sup>170</sup> lengyel konstruktivista művész jelenlétét is. Tamkó még odairja Joan Miró nevét, és ezzel lezárul a Manifesztum aláírásának folyamata.

Végül is a *Dimenzionista manifesztumot* a következő művészek írták alá, illetőleg csatlakoztak hozzá: Hans Arp, Pierre Albert-Birot, Camille Bryen, Robert Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Vaszilij Kandinszkij, Frederick Kann, Ervand Kotchar, Nina Negri, Mario Nissim, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Prinner, Siri Rathsmann, Charles Sirató, Sonia Delaunay-Terk, Sophie Taeuber-Arp, Ben Nicholson (London), Alexander Calder (New York), Vincent Huidobro (Santiago de Chile), Kakabadze (Tbiliszi), Kobro (Varsó), Joan Miró (Barcelona), Moholy-Nagy László (London), Antonio Pedro (Lisszabon).

Fontos megjegyezni, hogy Tamkó lehetőséget biztosított minden aláírónak, hogy esetleges különvéleményét kifejtse. Érdemes fel-

<sup>168</sup> William York TINDALL, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, Syracuse UP, New York, 1996.

<sup>169</sup> Marla PRATHER, *Alexander Calder 1898–1976*, National Gallery of Art, Washington D.C., 1998.

<sup>170</sup> Vö.: Nika STRZEMINSKA, *Katarzyna Kobro*, Scholar, Warszawa, 2004.

idézni néhány alkotó személyes megjegyzését. Ezeket a megjegyzéseket Tamkó *Mozaik* címmel csatolta magához a Manifesztumhoz, közülük a fontosabbakat idézzük:

Kandinszkij: „Világnézetünk alapvető változása, az a mély átalakulás, melyből művészeink nagy forradalma ered: a tiszta materializmus és a tiszta spiritualizmus abszolút tagadásában áll. Ez a változás megérlelője egy új szintetikus gondolatnak, amelyben szellem és anyag egyetlen egységet, egyetlen processzust képeznek. A művészetben a forrás a szellem, az anyag (a forma) a kifejezés.”

Picabia: „A gyalog ember vánszorgó léptei: – a betűk. A vonalon belüli irodalom. Az utakon száguldó autók, az expresszvonatok: a kétdimenziós irodalom.”

Kotchar: „A szárnyas ember: Festészet a Térben. Életem legnagyobb öröme, hogy kiszellőztettem Euklidész agyvelejét: Nyitott Szobrászat!”

Arp: „Hangsúlyozni óhajtom a pszichikai kutatások különös fontosságát, melyek a költészetben utat nyitottak a szürrealista automatikus vershez. – Ez után a »végső stádium« után a költői kifejezés a többdimenziós formák felé fordul. A »Szürrealista Tárgyakat« háromdimenziós kifejezésformáknak tartom, s kétségtelen előttem, hogy ez az út egy »Új Valóság« felé vezet.”

Nissim és Kotchar közös megjegyzése: „A nyugati festészet szimbolikusan meghódította a teret (a mélységet a perspektívával) a reneszánsz óta. A kubizmus visszautasította ezt az eredményt. Visszafoglalta a sík felületet, kiküszöbölve belőle a mélységet. – Az absztrakt festészet szigorúan őrizte a kubizmusnak ezen eredményét, miközben mind jobban és jobban egyszerűsödött.

Midón a festők be fogják látni, hogy nincs többé mit tenniük egy kétdimenziós síkon, a Festészet vagy meghal az Absztrakció utolsó négyzetén, vagy elfogadja az egyetlen élő lehetőséget: – a harmadik dimenzió irányában, a térben fog fejlődni. Szimbolikus meghódítás helyett – valóságosan hódítja meg a teret.”

Duchamp: „Forgás... világegyetemek életformája. Eddig ismeretlen létforma a művészetekben. Mozgást hozunk létre a síkban, hogy formákat alkossunk a térben. Íme a Forgás-reliefek (Les Rotoreliefs).”

Delaunay: „Egy »Új Valóság« merül fel, amely minden eddig ismert realizmuson kívül fekszik. Nem is perspektivikus, nem is clair-obscur, és nem is euklideszi. Új anyagok! Színek a nem-imitálás értelmében: tehát mint anyag-valóságok! A villanyfény mint ritmus!

A ritmus mint szüzsé! Ez az új festészeti kifejezés az építészetben találja meg a helyét, élővé varázsolva az üres felületeket. Egyedül egy polikróm és nem-dekoratív építészet válhat dinamikussá és plasztikussá ehhez az új művészethez viszonyítva.”

Sirató: „Az ember mint érzékszervi egység – ez az egyetlen alap, amely részünkre megmaradt, hogy egy teljesen új művészetet hozunk létre. *A zene és a szobrászat összeolvadása*: a négydimenziós szobrászat! Ez a kozmikus művészet! »Anyag-zene«! Ez a művészet húsz év óta vajúdik már. Ez lesz az új nagy szintézis. A művészetek, a nagy szintézis vágyában, mind feléje mozdulnak el. A Technika, eszközeinek tökéletesítésével, feléje nyit utat. Itt minden, látszólag szétmutató művészeteredmény, egy új alakban foglalódik össze, s minden új létértelmet nyer. Egyszer, elméletileg helyesen megkonstruálva, ez a művészet rohamosan valósul majd meg.”

Bryen: „A művészet rommezőin (»az egyetemes űrben«) a költői alkotásvágy az öröm új dimenzióit fedezi fel. Versként szeretnék egy eddig ismeretlen fajtájú állatot alkotni.”<sup>171</sup>

Tamkó ezzel a résszel lezártnak tekintette magát a Manifesztumot. Fontos megjegyezni, hogy számos előadásra, kiadványra hivatkozik, amelyek ma már jórészt hozzáférhetetlenek, így olyan előadásokat emleget, amelyek kétségtelenül megvalósultak, de amelyekről utólag dokumentumokat igen nehéz beszerezni, így hivatkozásaiban magára Tamkó Siratóra, illetve önéletrajzi munkájára kell támaszkodnunk, amelyekben ezekre az elméleti munkákra utal: Sirató: *Az Ötérzékszervű Színház. Az Anyagzene-Színház* (tanulmány, Budapest, 1928; Párizs, 1936), Calder: *A Kozmikus szobrászat* (New York, 1930), Moholy-Nagy: *A Totális színház* (Berlin, 1927), és Kandinszkij: *A Szintetikus Művészet* (Moszkva, 1915). Ezek a tanulmányok a különböző életművekben fragmentumokként maradtak fent, de sokszor a címük is orientáló, jelzi az elképzelések hasonlóságát.

Minden együtt van – Manifesztum, művészi közösség, tudás és eltökéltség – ahhoz, hogy egy nagyszabású nemzetközi mozgalom elinduljon. Úgy tűnik, Tamkó Sirató, a fiatal magyar költő a következő években nemzetközi hírű művésszé női ki magát. Egy dolog azonban közbeszól: Tamkó Sirató súlyos betegsége.

<sup>171</sup> TAMKÓ, I. m., melléklet, 5–10.

### 3. A Manifesztum megszületése után

Tamkó Sirató – ahogy arról már beszéltünk – 1930-ban 500 pengővel a zsebében érkezik Párizsba. Hat évet töltött a francia fővárosban, folyamatos egzisztenciális bizonytalanságban, hat évet úgy, hogy alkalmi munkákból tartotta fenn magát. Az egyetemi diákok életét élte, volt fotóriporter, fényképész, de elvállalt minden egyéb feladatot is, hogy lakhatási költségeit fedezni tudja.

Ugyanakkor az állandó létbizonytalanság alaposan megviselte egészségét: 1935 tavaszán fotóriporteri munkája közben megfázott, influenzás lett, majd reumás panaszai jelentkeztek. Később a reumás panaszok állandósultak, sőt, ízületi és szívizomgyulladás keletkezett, aminek következtében gyakorlatilag mozgásképtelenné vált. Egyedül, pénz nélkül feküdt egy párizsi hotelszobában, művészbarátai látogatták ugyan, de mindez nem pótolhatta az otthoni ápolást.

1936 májusában Tamkó valamilyen szinten még képes irányítani a Manifesztum körüli teendőket, szervezi az aláírásokat, sőt, a megjelentetésen is dolgozik, de maga a publikálás már annak az árnyékában történik, hogy tudja, súlyos beteg: éppen ezért a Manifesztum kiadását a lehető leggyorsabb és legegyszerűbb formára tervezi, vagyis röplap formájában akarja kiadatni. Természetes a számára, hogy a röplap első oldala a 46 soros Manifesztum szövegét és a *Manifeste Dimensioniste* feliratot, valamint az aláírók neveit kell, hogy tartalmazza, a hátsó oldalára pedig nyilvánvalóan a tervezett nemzetközi dimenzionista világmozgalom beütemezett mozzanatait, híreit és eseményeit kell beszorítaniuk. Ezen kívül Kandinszkij saját álláspontjának a pontosítása is kell, hogy szerepeljen.

Tamkó fontosnak érzi, hogy különböző, készülőben lévő elméleti munkák előzetes ismertetésének is helyet adjon a röplapon, így kerül sor a *Le planisme, la littérature à deux dimensions*<sup>172</sup> című munkájának ismertetésére a hátsó oldal jobb sarkában.

Ennek a hirdetésnek folytatása lett *Nos livres en préparation*<sup>173</sup> címmel két további könyvének előzetes beharangozása, ezek is csak vázlatosan léteztek, az egyik a *Les arts et les artistes non-euclidiens*<sup>174</sup> címet kapta, a másik a *La Vaporisation de la Sculpture*<sup>175</sup> cím-

<sup>172</sup> A planizmus, a kétdimenziós irodalom

<sup>173</sup> Előkészületben levő könyveink

<sup>174</sup> A művészetek és a nem-euklideszi művészek

<sup>175</sup> A szobrászat vaporizációja

mel volt előkészületben. A röplapra rákerült aztán egy hirdetése a „Dimenzionista albumnak”, amelyik az *Anthologie photographique d'œuvres des artistes dimensionistes*<sup>176</sup> alcímmel rendelkezett, majd Bryen egyik készülő könyvének és Kotchar *Peinture dans l'espace*<sup>177</sup> című tervezett könyvének hirdetése.

Ezután a jobb alsó sarokban jelent meg a *La première exposition internationale du dimensionisme*,<sup>178</sup> Paris – Automne – 1936 hirdetése. És végül a lap közepére egy szerkesztői szöveg került: „A dimenzionizmus nem egy akarat, csinált vagy irányított mozgalom. A dimenzionizmus lassú fejlődés, amely régóta élt és jelentkezett lappangó formákban más művészetforradalmak eredményeiben is. A Dimenzionista Manifesztum úgy tekintendő, mint egy általános tudatosulás!”<sup>179</sup>

A kor szokásának megfelelően egy nyomdászt kértek meg Tamkó Siratóék, hogy a kiadványt elkészítse. Mint Tamkó beszámol róla, a nyomdászok „olyan lelkesek voltak”,<sup>180</sup> hogy olcsón elkészítették a röplapot, Tamkó hatoldalas „planista prospektusával” együtt. Ennek harmadik oldalán a *Paris* című villanyvers is megjelenhetett, 18x24 centiméteres nagyságban.

Időközben Tamkó egészsége végképpen megromlott.

Szívizomgyulladászt kapott, mozogni is alig bírt, nehezen lélegzett, állandóan lázas volt. Miközben a dimenzionista „röplap”, és a Tamkó által készített prospektus igen nagy sikert aratott, kiállításon, könyvesboltokban terjesztették, aközben világossá vált, hogy a szellemi vezér Tamkó nem tud a továbbiakban a mozgalom rendelkezésére állni.

1936. június 2-án tehát, négy nappal a *Manifeste Dimensioniste* megjelenése után, Bryen és Moreau taxin viszik ki Tamkót a Gare de l'Estre, a reggel hatkor induló vonathoz, aki felszáll az Orient-expresszre. Abban reménykedik, hogy rövid idő alatt meggyógyul, és visszatérhet Párizsba. Erre így emlékezik: „Sosem fogom elfelejteni Bryen kérdően zavart és tanácstalanul megdöbbsent tekintetét, amikor elbúcsúzott tőlem, megölelt, megcsókolt, és közelről nézett rám, szinte könnyes szemmel: – Au revoir, mon vieux Sirató! Au revoir! – mondta a szokottnál is sokkal rekedtebb és fátyolosabb hangon. – A l'autom-

<sup>176</sup> A dimenzionista művészek műveinek fényképes antológiája

<sup>177</sup> Festészet a térben

<sup>178</sup> A dimenzionizmus első nemzetközi kiállítása

<sup>179</sup> TAMKÓ, I. m., 80.

<sup>180</sup> TAMKÓ, Uo.

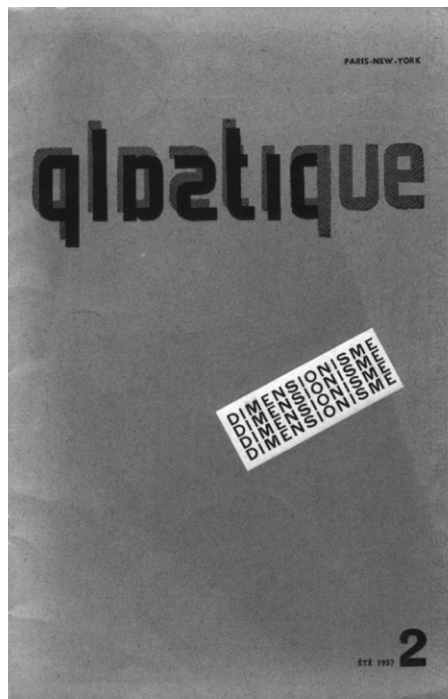
ne! – mondtam kissé bizonytalan hangon, de teljes meggyőződéssel. – T’attendrons! Várunk rád! – A kocsik megmozdultak, s most már elő is vették zsebkendőjüket, és mindketten integettek utánam. S a Gare de l’Estről kirobogott velem a vonat.”<sup>181</sup>

Tamkó betegségének súlyosságával éppen a hazafelé tartó vonaton szembesül, ahol is egy magyar származású amerikai orvossal beszélve döbben rá, hogy reménye a gyors javulásra illúzió. Idegült fogai olyan göcöket képeztek szervezetében, hogy súlyos mérgezést kapott az egész izomzata, amely komoly mozgászervi panaszokkal járt együtt. Megkezdődik életének legsúlyosabb időszaka: kórházban tölti napjait, gyógyfürdőkbe jár, folyamatos kezelést kap, de állapotja így sem javul lényegesen.

Betegsége miatt gondolni sem tud arra, hogy visszatérjen Párizsba, így maga a dimenzionista mozgalom is háttérbe szorul az életében.

Annál nagyobb a meglepetése, amikor 1937 őszen a kórházi ágyára egy fehér borítékot helyezett az ápoló, benne zöld fedőlapos füzet, a Manifestum második, New York-i kiadása. Pontosan úgy tipografizálva, ahogy azt Tamkó készítette el még az első kiadásban. Alatta lent egyedül az ő neve, ahogy azt Moholy-Nagy neki javasolta, a második oldalon a „Mozaik” szövegekből kilenc, valamint az aláírók nevei, keresztneveük szerinti betűrendben.

Végül a tervezett lap emb-lémája: N+1 (pour les arts non-euclidiens),<sup>182</sup> és aztán a Minkowski-idézet,<sup>183</sup> amely oly fontos szerepet játszott a plinizmus elméletében.



PLASTIQUE [PLASTIC], No. 2, *Dimensionisme*

<sup>181</sup> TAMKÓ, I. m., 82.

<sup>182</sup> a nem-euklideszi művészetek számára

<sup>183</sup> A Minkowski féle térelméletről lásd: Gregory L. NABER, *The Geometry of Minkowski Spacetime*, Springer, New York, 1992.



Tamkó a *Plastique*<sup>184</sup> című folyóirat dimenzionista különszámát tartotta kezében, francia, angol és német szöveggel. A Manifesztum második kiadása volt, mellékletekkel illusztrálva.

Picabiának és Duchamp-nak egész sorozat-művét hozták, Domela új művei voltak benne, Taeuber-Arpnak új többsíkú cikkely-metszetei, és a dimenzionizmusban addig nem szerepelt új embereknek: Max Billnek egy térosztás-kompozícióját hozta a lap, Viking Eggelingnek híres filmabsztrakcióját, a *Diagonal Symphoniát*, és még igen sok más, kifejezetten dimenzionista szellemű alkotás volt a kis füzetben.

A borítója a lapnak viszonylag egyszerű, szinte puritán, a betűk egymásra helyezve egyszerre mutatták tartalmukat angolul és franciául, és magán a fedőlapon is jelezték a szerkesztők, hogy a dimenzionista különszámot tartja kezében az olvasó.

Tamkó a kórházi ágyán sorra kapja francia barátaitól a leveleket, de gyakorlatilag egyikre sem válaszol. Az orvosok „staphilo sepsis”-t állapítanak meg, ami abban az időben, antibiotikumok nélkül valódi élet veszélyt jelentett. A kezelések folytatódnak, ereje kezd visszatérni, aztán kitör a második világháború. Háborúval és betegségekkel folytatódnak a következő évek, a dimenzionista mozgalom itt gyakorlatilag abba is maradt.

A betegség legyőzéséhez Tamkó új módszert keres, és talál: a jógaléyzést. A jóga Tamkó életének második fontos fejezete. De ez már nem része a dimenzionista művészeti megközelítésnek.

Több évtized után a 60-as években fordul újra némi figyelem a Manifesztum felé. Tamkó a 60-as évek elején határozza el, hogy felleveníti azt a korszakot életében, amikor is a dimenzionizmussal foglalkozott, erre „hivatalosan” is biztatást kap az akkori, pártállami Kulturális Minisztérium Kiadói Főigazgatóságától. 1963 nyarán kezd hozzá a munkához, hogy meglévő dokumentumait felhasználva feldolgozza a 30 évvel korábbi eseményeket.

A hatvanas évek kedvez az avantgárd törekvéseknek, de nem csak annak, hiszen Tamkó játékos költészete, illetve – hagyományos és némileg pontatlan kifejezéssel – „gyermekköltészete” is ekkor indul virágzásnak. Mint Sipos Lajos, a Tamkó-életmű kutatója joggal jegyzi meg, ezek a versek valójában Tamkó avantgárd szintézisteremtő gondolkodásának a termékei, hiszen „játékos verseiben a nyelv újfajta

<sup>184</sup> PLASTIQUE [PLASTIC], No. 2, *Dimensionisme* kiad. Sophie H. TAEUBER-ARP, Paris, 1937.

felhasználására, érvényesítésére, a nyelvhez való viszony újrafogalmazására tesz kísérletet. Kipróbálja a hangoztatott változat és a leírt forma ütköztetését”, vagyis, tulajdonképpen hangverset hoz létre számos esetben „gyerekvers” ürügyén.<sup>185</sup> Tamkó egyébként ismét szerencsével jár: miközben saját, egykori irodalmi, művészeti elképzeléseit akarja dokumentálni, aközben váratlanul egy újabb postai küldemény érkezik. 1965 nyarán a postás egy negyedíves borítékot kézbesít, benne a *Dimenzionista manifesztum* harmadik kiadásával. A Morphèmes című folyóirat, teljes címén: Les Feuilletts de Morphèmes<sup>186</sup> hozta ki az első és a második kiadásra történő rövid utalással. Az első példányokhoz mellékelve Ch. Sirató *PARIS 1936* című villanyverse.

A Morphèmes egy kis terjedelmű folyóirat, a világ irodalmi és művészeti fejlődésének a legmodernebb „gyöngyszemeit”, talán mondhatjuk így: krémjét, csemegéit adta ki. Szerkesztője és kiadója az a Pán Imre volt<sup>187</sup> – az egykori IS című magyar avantgárd folyóirat szerkesztője –, aki ugyan már itthon, Budapesten is ismerte a Manifesztumot, de úgy látszik, csak odakinn, az ottani művészeti fejlemények világában ismerte fel annak aktuális értékét. Így tértünk vissza a 30-as évek Magyarországhoz: Pán Imre, aki valódi művészeti karriert futott be Párizsban, és aki itthon is már avantgárd szerkesztő volt, sietett a régen elfelejtett Tamkó Sirató segítségére.

Maga a Manifesztum azóta több helyen is megjelent, természetesen, legutóbb abban a Mary Ann Caws-féle gyűjteményben, amelyik egészen egyedülálló módon foglalja egybe a XX. századi kiáltványok, manifesztumok egész sorát.<sup>188</sup>

<sup>185</sup> SIPOS, *Tamkó Sirató Károly játékos versei*, = TAMKÓ, *Tengerecki – összegyűjtött játékos versek*, Gesta, Budapest, 1995, 155.

<sup>186</sup> Vö.: Morphèmes, 1965 = Les Feuilletts de Morphèmes, 1963–1970.

<sup>187</sup> Vö.: *Portrait d'un poète-éditeur d'art : Imre Pan*, Musée-bibliothèque Pierre-André Benoît, Ales, 1996.

<sup>188</sup> Vö.: Mary Ann CAWS, *Manifesto: A Century of Isms*, U of Nebraska Press, 2001.

## VI. A tamkói út folytathatósága/ folytathatatlansága

### 1. Európai és tengerentúli példák a konkrét, vizuális és hangköltészet jelenlétére a XIX. század második felétől

Az alábbiakban arra keresek választ, hogy Tamkó Sirató költészeti törekvései vajon milyen előzményekkel rendelkeztek, kik azok az alkotók, akik megelőzik, vagy éppen követik a dimenzionista elképzeléseket. Mindezen vizsgálatok során meg kell állapítanunk, hogy a legkülönbözőbb alkotók többnyire egymástól függetlenül jutnak hasonló eredményekre – így az a kérdésfeltevés, hogy „ki kire hatott”, vagy „ki kinek a követője”, teljességgel feleslegesnek tűnik. A különböző experimentális költészeti törekvések vizsgálatakor megállapíthatjuk, hogy a nyelvi szövet sajátos felbontásának okai között joggal kereshetjük a nyelv ellehetetlenülésének, banálissá válásának problémáját, ahogy azt Tarján Tamás is írja Tandori Dezső műveinek vizsgálata kapcsán: „A hétköznapi információcserében, a tömegkommunikáció fórumain elkoptatott, kizsigerelt, önmagából kiforgatott szókészlet, az agyon-használt nyelvi szabályrendszer mind gyakrabban alkalmatlan arra, hogy kezes anyag legyen az író, a költő műhelyében. A nyelv súlyos rongáltságának vagy a szavak hamis, hazug voltának a tényével nem a művészi beszédre törekvő, egyszerűen csak érteni és értetni vágyó átlagember is naponta találkozik.”<sup>189</sup>

A szó „banalitásának” problémájával néz szembe a századelő konkrét költészeti irányzata is. Maga a konkrétizmus kezdetben a De Stijl<sup>190</sup> nevű holland folyóirat körül szerveződött. A lap esztétikai alapvetését két alkotó, Theo van Doesburg és Piet Mondrian fogalmazta meg, magáról a konkrétizmusról pedig Doesburg *A konkrét festészet alapja* című kiáltványában olvashatunk,<sup>191</sup> amelyet Theo

<sup>189</sup> TARJÁN Tamás, *Matt, három lépésben: Tandori Dezső „sakk trilógiájáról”* = TARJÁN, *Egy tiszta tárgy találgatása*, Orpheusz, Budapest, 1994, 14–15.

<sup>190</sup> Vö.: Carsten-Peter WARNICKE, *L'idéal en tant qu'art : de stijl: 1917–1931*, B. Taschen, Köln, 1991.

<sup>191</sup> Vö.: CAWS, I. m., 520.

van Doesburg, Otto G. Carlsund, Jean Hélion és az örmény Leon Tutundjian írt alá. A manifesztumban így fogalmaznak: „A festménynek a látható elemekből kell összeállnia, vagyis a vonalából és a színekből. Egy ilyen elem semmi mást nem jelképez, csakis önmagát, következésképpen maga a festmény is csak önmagát jelenti.”<sup>192</sup>

Ehhez a manifesztumhoz csatlakozik a későbbiekben még két kiáltvány a korban, az egyik Vaszilij Kandinszkij *Konkrét művészet* című, 1938-as manifesztuma,<sup>193</sup> a másik pedig Hans Arp ugyanezen című írása 1944-ből.<sup>194</sup>

A konkrét művészet képviselői fogalmazták meg elsőként, hogy a hagyományos leírás, lírai önfelmutatáson alapuló költészet „érzelgős”, és hogy a szó „tehetetlen”, nem tud kifejezni semmit. Ebből következően a De Stijl művészei és a konkrét művészet hívei lázadtak az individualizmus, a hagyomány és a hagyományos értékrendszer ellen. Hans Arp egyenesen úgy fogalmaz, hogy „a konkrét művészet alkotásait nem szabad az alkotóknak aláírniuk”,<sup>195</sup> mert nem az individuum fontos, hanem maga a létrejött műtárgy, és ez a műtárgy nem az alkotót fejezi ki, hanem saját magát. Az irodalomban még a nemzeti nyelv is megkérdőjeleződik ebben az időben, az alkotók úgy érzik, hogy a nemzeti nyelven történő írásos kifejezés helyett az általánosan érthető elvont szóalakzatok és összetett mondat szerkezetek használatát kell szorgalmazni.<sup>196</sup> Ezek a költészetre, illetve nagy általánosságban az irodalom egészére vonatkozó következtetések a századforduló előtti ábrázoló művészet rendszerbeli tanulmányozásából fakadtak.

Ebben az időszakban az absztrakt művészet alkotói elutasítják a díszítéseket, a hajlított vonalakat, mert úgy érzik, hogy azok a szellemi zűrzavar maradványai. Az új művészet hívei kizárólag az egyenest, a vízszintes és függőleges vonalat alkalmazzák, ezek megjelenítése pedig érzelemmentességet, racionális higgadtságot feltételezett. Persze, „semmi sem objektívebb, mint a vonal, de objektív vonalak nincsenek”, valójában a vonal, miközben önmagát fejezi ki a konkrét művészetben, már többet is kifejez: „a vonal – pusztán azzal, hogy nem több, mint önmaga – több önmagánál”, mutat rá

<sup>192</sup> *A konkrét festészet alapja*, 1930 = CAWS, I. m., 520.

<sup>193</sup> CAWS, I. m., 521

<sup>194</sup> CAWS, I. m., 524

<sup>195</sup> CAWS, Uo.

<sup>196</sup> Vö.: Vaszilij KANDINSZKIJ, *Konkrét művészet* = CAWS, I. m., 390.

a konkrétizmus sajátos ellentmondására Fráter Zoltán, a *Médium-Art* című experimentális költészeti antológia szerkesztője.<sup>197</sup> A korszak kutatója, egyben a konkrét művészet és konkrét költészet alapos ismerője, Siegfried Schmidt megjegyzi,<sup>198</sup> „érzelemmentesség”, vagyis sajátos racionalizmus jellemzi magát a konkrét költészetet is. Mindebben a rokonságot Tamkó Sirató Károly törekvéseivel nem nehéz felfedezni: „A konkrét festészet semmit sem ábrázol, ami a képen kívüli világra utalna, s a konkrét költészet sem mutat be semmi olyasmit, ami a nyelven kívül létezne...”<sup>199</sup>

Tulajdonképpen ehhez hasonló jelenséggel találkozunk Kazimir Malevics és Vaszilij Kandinszkij munkáiban. Malevics szuprematizmus a kubista örökségből az elementáris szerkezeti alkotórészeket, a derék- és háromszöget, a vonalat, a kört tartotta meg.

Az igazi áttörés Malevicsnél vagy Kandinszkijnál is, és a konkrétistáknál is abban mutatkozik meg, hogy a konkrét művészet saját nyelvi eszközeinek a vizsgálatát tűzi ki célul, vagyis önelemző irányt vesz. Mint láthatjuk, a konkrétista kép vagy költemény nem mutat be semmit, semmiről sem beszél, hanem vizuális, verbális összetevőinek, a színnek, a szónak és a hangnak mint önmagát megjelenítő jelnek a megvalósítására törekszik; nem beszél valami rajta kívülről, hanem egyszerűen van, létezik. A konkrétizmus a gyakorlatban a költészet keretei között nehezebben volt megvalósítható, hiszen, ahogy azt Szombathy Bálint is megállapítja, „ez az írásos kifejezési forma elsősorban a nyelv információs, kommunikációs tulajdonságait aknázza ki.”<sup>200</sup>

Szükséges előrebocsátani, hogy a szűkebb értelemben vett konkrét költészet mellett egyszerre több egymáshoz hasonló törekvés jelentkezett ebben az időszakban, ezeknek a kérdésselvetése azonban korántsem volt oly átfogó, a művészet általános koncepciójából és jellegéből fakadó, inkább a költészet belső válságának volt a következménye. A költészetben bekövetkezett változást egyszerűen vonalból való kitérésnek is nevezhetnénk, amely alapjaiban változtatta meg a költészetet, a könyvkészítést, a plakátművészetet, az írásos kultúrával összefüggő tevékenységek egészen széles spektrumát.

<sup>197</sup> FRÁTER Zoltán, *Látványköltészet = Médium-Art*, szerk. FRÁTER Zoltán – PETŐCZ András, Magvető, Budapest, 1990, 7. (JAK füzetek 51)

<sup>198</sup> Vö.: Siegfried SCHMIDT, *Izbor tekstova*, Studenstki kulturni centar, Belgrad, 1977.

<sup>199</sup> SCHMIDT, I. m. = SZOMBATHY, *A konkrét költészet útjai*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005, 2.

<sup>200</sup> SZOMBATHY, I. m., 3.

Az újabb kori vizuális költészetben – hiszen most nem feladatunk a középkor, avagy az ókor oly jelentős képköltészetét vizsgálni – két-ségtelenül Stéphane Mallarmé *Un Coup de dés*<sup>201</sup> és – bizonyos érte-  
lemben – Arno Holz *Phantásus*<sup>202</sup> című alkotásai képviselik azokat az  
első kezdeményezéseket, amelyek a „hagyományos” költészet nyelv-  
nek és a grafikai kifejezésnek az összevonását szorgalmazták.

Mindebből az is következik, hogy sok értelmező az adott korban  
grafikai költészetként határozta meg ezeket az alkotásokat.  
Ez a grafikai, vagy inkább tipográfiai költészet aztán az olasz futu-  
rizmusban teljesedik ki, ahogy azt Marinetti munkáján láthatjuk:

## Marcia futurista

Parole in libertà di Marinetti

*(Cantata per la prima volta,  
da Marinetti, Cangiullo e Balla,  
nella Galleria Futurista di Roma).*

irò irò irò pic pic  
irò irò irò paac paac

MAAA GAAA LAAA  
MAAA GAAA LAAA

RANRAN ZAAAF

RANRAN ZAAAAAF

ZANGTUMBTUMB  
ZANGTUMBTUMB

fi caz mi pi fi caz ni pi  
za na tu za na tu

fi caz mi pi pi pi pi pi pi pi pi  
za na tu tu tu tu tu tu tu tu tu

pi  
tu  
irò irò irò pic pic  
irò irò irò paac paac

MARINETTI, futurista

203

<sup>201</sup> Vö.: MALLARMÉ, *Kockadobás*, ford. TELLÉR Gyula, Helikon, Budapest, 1985.

<sup>202</sup> Arno HOLZ, *Phantásus*, Reclam, Ditzingen, 1986.

<sup>203</sup> MARINETTI, *Marcia futurista* = LISTA, Giovanni, *Filippo Tommaso Marinetti*, Paris, Éditions Seghers, 1976.

Mallarménál a szavak látszólagosan rendszertelen megjelenítése, a tipográfiai megoldások, amelyek a szöveg dinamikáját gyorsítják, módosítják, a szavak szimmetrikus elrendezése egy központi mag körül, ezek azok a tényezők, amelyek erősítik a vizuális hatásokat, míg Holz esetében a szavaknak van kompozíciós és szerkezeti jelentőségük, a szavak számarányának van egyfajta dinamikája. Ennek a két költőnek a költészeti kísérlete azonban, bár valóban a grafika felé közeledett, még megmaradt a saját nyelvterületén belül. Nagyot változott a helyzet Filippo Tommaso Marinetti fellépésével, akinek például *Parole in liberta* (1914), vagy *Marcia futurista* (1916) alkotásai<sup>204</sup> már egy egészen új nyelv, új gondolkodás megjelenítései. Hasonló a helyzet Guillaume Apollinaire *Calligrammes* című kötetével és Kurt Schwitters hangverseivel, *I-vers-sorozatával*.<sup>205</sup> Ide sorolható még a kubizmus néhány képi alkotása, amelyek már betűket, íráselemeket vontak be saját képi világukba, és ezáltal szorosan kapcsolódtak a modern költészethez. Mégis, ha az alapokat akarjuk megkeresni, hogy értelmezzük azt a gondolkodást, amely Tamkó Sirátorra is jellemző, akkor Mallarmé vizuális költészetét kell megvizsgálnunk. Mallarménál a szó már konkrét szerkezeti elemként létezik, hasonlóan ahhoz, ahogy a konkretista képzőművészeknél, Mondriannál például, a kör, vagy éppen a vonal. A fehér könyvlap már nem szokványos háttérként kap feladatot, hanem egy új dimenzió érzetét kelti, amelyben maga a szó is több értéket kap. A *Kockadobás* lineáris, egyenes vonalú olvasási irányát maga a fehér tér, és benne a betűk és szavak különös elhelyezése jelentősen megzavarja. A képiség mintegy átértelmezi, átstrukturálja a szavak jelentését.

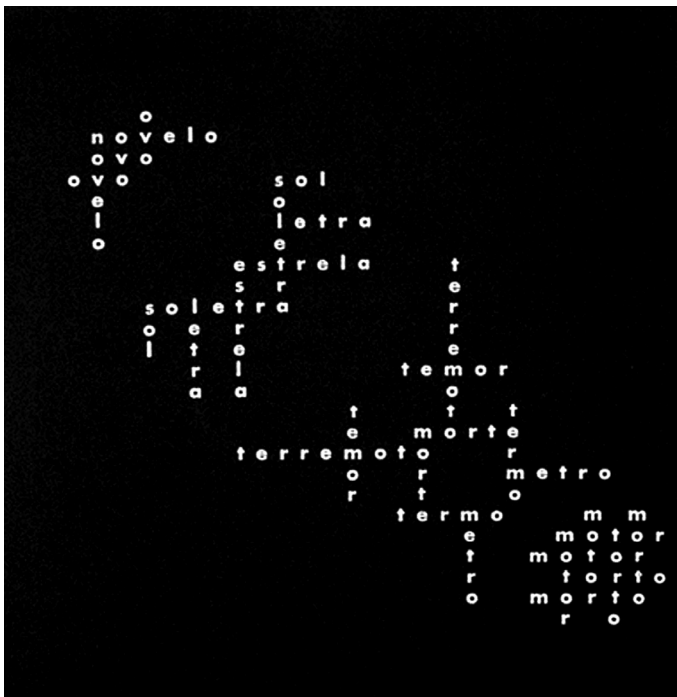
Míg Apollinaire és Marinetti tulajdonképpen egyszerűsít az értelmezés tekintetében, vagyis képi elemeivel segíti az értelmezést, addig Mallarmé éppen ellenkezőleg: módszere összetettebb és elvontabb annál, semhogy egyfajta értelmezést segítsen. Mallarmé tulajdonképpen a kor zenei és nyelvi tanulmányaihoz is kapcsolódik, tehát nem egyszerűen tipografikus, hanem a betűk és hangsúlyok sajátos elhelyezésében felismeri a ritmus lehetőségét. Nem véletlen, hogy komoly elméleti tanulmányokat folytat, és – a *Kockadobáshoz* írt írásából ez is kiderül – emiatt is mintegy úgy érzi, hogy valami egészen sajátos műfajt teremtett.<sup>206</sup> Mallarmé nyomán a brazil

<sup>204</sup> Vö.: Caroline TISDALL, *Futurism*, Thames and Hudson, London, 1977.

<sup>205</sup> Vö.: John ELDERFIELD, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London 1985.

<sup>206</sup> MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Gallimard, Paris, 2005.

Noigandres<sup>207</sup> csoport szintén azt hangoztatta, hogy a grafikai felület, vagyis a papír az új költészet meghatározó szerkezeti eleme, a szavak elrendezése és sorrendje pedig sajátos térbeli-vizuális kapcsolatot eredményez. A szín és a tér, valamint a szöveg sajátos ötvözete jelenik meg ezekben a munkákban, ahol a vers, a költészet valóban vizuális üzenetté minősül át. Ilyen például Augusto de Campos, *terremoto*<sup>208</sup> (1956) című munkája:



Erre a műalkotásra jellemző a tér pontos kihasználása, pontosan olyan elvek szerint, mint ami Tamkó műveiben is megfigyelhető.<sup>209</sup>

Már a futurizmus idején, és később is, az orosz konstruktivizmus alatt például, a művészek között általánossá lett, hogy költők és képzőművészek közös műveket készítenek, különösen kis példányú folyóiratokban, katalógusokban. A tipográfia alapvetően átalakul a

<sup>207</sup> Vö.: Augusto de CAMPOS – PIGNATARI – Haroldo de CAMPOS, *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*, Brasiliense, São Paulo, 1987.

<sup>208</sup> Augusto de CAMPOS, *terremoto = Concrete Poetry: A World View*, szerk. Mary Ellen SOLT, Indiana UP, New York, 1967.

<sup>209</sup> Vö.: *Concrete Poetry: A World View*, I. m.



XX. század elején, a képzőművészet döntő befolyást gyakorol a szövegre. A kép fokozatosan elveszíti kétdimenziós jellegét, háromdimenzióssá válik: a szöveg is dimenziót vált, pontosan a tamkói elveknek megfelelően. Megszületik a könyvtárgy, a művészkönyv.<sup>210</sup>

Ezzel egyidőben a könyv kizárólagossága a művelődésben, tanulásban, a kultúra képviselésében egyre jobban megkérdőjeleződik, lassan új médiumok jelennek meg a művelődés „piacán”, amelyek megtörik a könyv addig létező „egyeduralmát”. A könyv, a szöveg, a szó kereteinek a kitágítása, szerepének újraértelmezése történik akkor is, amikor például Velimir Hlebnyikov elemeire bontja a szavakat, és kidolgozza a szó vizuális és fonikus jellegéből adódó „új nyelv” elméletét.<sup>211</sup> Hlebnyikov a költészetet önmagában szemléli, művészi, szemantikai, zenei megformálásnak látja, és nem társadalmi problémák didaktikus válaszdójának. Vagyis szerinte a költészet nem a „mondanivaló” formába öntésének lehetséges útja, hanem anyagformálás, a festészethez és a zenéhez hasonlóan. A nyelv tehát matéria, materiális mérték a költészet esetében (is),<sup>212</sup> üzeni Hlebnyikov és az orosz korai avantgárd művészet, ilyen értelemben tehát mint informatív minőség egyedi, „beszéde” áthatolhatatlanná válik, a szerző üzenetét egyértelműen dekódolni lehetetlen. Vagyis Hlebnyikov is bírálja, elemzi és felbontja a nyelvet, kételkedik ezáltal annak hagyományos megnyilvánulásában, elbizonytalanodik hagyományos szerepét illetően, illetve tagadja azt.

Mindez persze Hlebnyikov esetében is mélyen ideologikus. Hiszen abból fakad, hogy az emberiség válságára rezonáló lázadó avantgárd irányzatok, társadalmi mozgások után az új társadalmi rend új művészetet, új formát és tartalmat, új nyelvi megformálást igényel, mint ezt már korábban jeleztem. Hlebnyikov kortársaival együtt – Joyce-hoz és Mallarméhoz hasonlóan – elfogadhatatlannak érzi egy kiüresedett társadalom kiüresedett nyelvének felhasználását, csalódásérzetéből egy kísérletező, befelé forduló attitűd, a nyelv elemeire bontása és újbóli felépítésének szándéka következik.

A *Zangezi* mindezek tipikus összefoglalója. Nem nehéz felfedezni a konstruktivizmust: „Az elbeszélés olyan építmény, amely szavak építőelemeiből épül fel” – ez a mű bevezetésének első mondata,<sup>213</sup> ahogy azt korábban is említettük. Hlebnyikov egyértelműen anyag-

<sup>210</sup> Vö.: *The Art Book*, Editors of Phaidon Press, 1997. (USA)

<sup>211</sup> Vö.: Velimir HLEBNIKOV, *Zangezi*, ford. SZILÁGYI Ákos, Helikon, Budapest, 1986.

<sup>212</sup> Vö.: Roman JAKOBSON, *Hang-jel-vers*, Gondolat, Budapest, 1971.

<sup>213</sup> HLEBNIKOV, I. m., 5.

ként kezeli a nyelvet, „alap-elbeszélését” „megmunkálásra váró kö-  
tömbnek” nevezi, melyben a „síkok, egyenes terepek, pontok lükte-  
tése, az isteni kör, esési szögek és a pontból szétáradó, a pontban  
eltűnő sugárnyaláb”<sup>214</sup> van jelen, és amelyet csak „meg kell kaparni”,  
„s előtűnik mögüle a tér, és látszani kezd a bőre.”<sup>215</sup> Epikus költe-  
ményének fejezetcímei, a „szósíklapok” elnevezés is az építésre, a  
konstruktivista újjáformálásra utal.

Érdeemes kicsit bővebben elidőzni ennél a műalkotásnál, hi-  
szen olyan pontosan, plasztikusan foglalja egybe mindazt, amit  
gondolkodásban, újítási szándékban ennek a kornak a jellemzőjé-  
nek gondolunk, ami Tamkó Sirató mellett oly sok művész sajátja  
volt. A szó újraértelmezése, egy új nyelv megalkotása, a „tisza” és  
„nagybetűs” Művészet felmutatásának naiv hite jellemezte ezeket  
az alkotókat, ismétlem, köztük Tamkó Siratót is. Hlebnyikov ese-  
tében Zangezi, a Gondolkodó, az emberiség új prófétájának, taní-  
tójának, vezetőjének megtestesítője. Feladata, hogy megismertes-  
se a „csillagok nyelvét”, ahogy Hlebnyikov a *Zangeziben* írja, mert  
ennek tudása a túlélés, az új élet egyetlen lehetősége. Érdeemes  
megfigyelni, hogy a *Zangeziben* a „madarak nyelve” és az „istenek  
nyelve” mennyire hasonló, mennyire azonos magának a hősnek,  
Zangezinek a tanításával, ugyanakkor egyetlen ponton mennyire  
különböző is. Zangezi racionális, matematikai nyelvre oktat, míg  
az előbbieket kifejezetten érzelmiek, irracionálisak. Hlebnyikov al-  
kotása azonban ilyen értelemben is szintézis: azonosítja az irra-  
cionalizmust a racionalizmussal, pontosabban: egységesíti azokat.  
Zangezi, aki tulajdonképpen kiválasztott, emberen túli ember,  
a végső szabadságeszmény megtestesítője, a nyelven túli nyel-  
vet hirdeti, a „hangok szabadságát”, egy „végső kitárulkozást”.  
„Lávaként nyargalj, emberiség, megnyergelve a hangok méneseit!  
/ Kantározd fel a hangok lovasseregét!” – hirdeti Zangezi próféti-  
kusan, és hozzátéve mindehhez: „elviszünk titeket / más világokba  
innen.”<sup>216</sup> Mindebben nem nehéz felfedezni azt a sajátos alapállást,  
hogy új nyelv, új művészet, új társadalom megszületése várható,  
hamarosan. Mindez tipikusan a XX. század elejének orosz avant-  
gárd gondolkodását tükrözi.<sup>217</sup>

<sup>214</sup> HLEBNIKOV, I. m., 6.

<sup>215</sup> HLEBNIKOV, I. m., 7.

<sup>216</sup> HLEBNIKOV, Uo.

<sup>217</sup> Vö.: PETŐCZ András, *Nyelv a nyelven is túl*, = PETŐCZ András, *A jelben-létezés méltósága*, Colosseum, Budapest, 1990, 135.

Hogy a korra mennyire jellemző volt ez a gondolkodás, arra El Liszickij, a talán legnagyobb hatású orosz avantgárd művész munkássága hívja fel a figyelmünket. Mint róla szólva Szombathy Bálint megjegyzi, Liszickij a nyomtatás kapcsán azt fogalmazta meg, hogy „míg Gutenberg bibliáját kizárólag betűkkel nyomtatták, az új kor bibliáját pusztán ezzel az eszközzel immár lehetetlen lesz elkészíteni. A jövő könyve a betű kettős kiterjedésére, az idő funkciójában megnyilvánuló hangra, és a tér funkciójában jelentkező formára fog épülni, mindkettő lesz egyszerre, ezáltal pedig áthidalja a gutenbergi könyvideál automatizmusát.”<sup>218</sup>

A szó, a nyelvi jel szerepének megváltozása a XX. század folyamán tovább folytatódik, és ezáltal a nyelvi jel, mint művészi megnyilvánulási forma is új és új szerepeket kap. Moholy-Nagy is említette Joyce nevét: valóban hosszabban kellene beszélni Joyce *Finnegans Wake* című könyvéről, a nyelvi jel szerepváltása kapcsán, visszaemlékezéseiben – utólag – Tamkó is hivatkozik erre a műre. Most mégis, próbáljuk számbavenni a teljesség igénye nélkül, azokat az irányzatokat, amelyek valamiképpen a szöveg „plusz 1” dimenziója, vagyis a síkban való kiterjesztésére törek.

Kétségtelen, hogy a hagyományos, szintaktikai alapokon nyugvó költészet egyik igazán jelentős átértékelője Isidore Isou<sup>219</sup> volt, akiről ismét szólni kell, részletesebben az eddigieknél, mert lettrista elképzelései alapjaiban kérdőjelezték meg a korábbi verstípusok létjogosultságát. Maga a lettrista mozgalom 1947-ben indul, amikor is Isou megjelenteti *Bevezetés az új költészetbe és az új zenébe* című könyvét,<sup>220</sup> amelyikben kifejti nézeteit az új, a jövő költészetéről. Isou már nem elégszik meg a mondatok és mondatrészek feldarabolásával, hanem továbbmegy, vagyis a nyelvet a legkisebb alkotóelemeire, betűire, hangjaira bontja le, pontosabban szólva úgynevezett „hangkombinációkat” hoz létre. Isou szövegei többnyire általánosan nem alkalmazott fonetikai átírással íródtak, így a befogadást nem elsősorban a vers tartalmának megértése, hanem magának az elolvasásának a megfajlósítása akadályozta.

Emlékszünk rá: már maga Baudelaire is olykor feláldozta verse mondandóját annak formájáért. Ugyanez megfigyelhető Verlaine,

<sup>218</sup> SZOMBATHY, I. m., 5.

<sup>219</sup> Vö.: Roland SABATIER, *L'oeuvre plastique et romanesque d'Isidore Isou*, Bérénice, Lucarini, Rome, 1982.

<sup>220</sup> ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1947.

Rimbaud vagy akár Mallarmé esetében is. Tzara ennél jóval tovább ment: dadaista szövegeiben darabokra szedte a szavakat, úgymond a „semmi” megközelítésének kedvéért.<sup>221</sup> Isou ennél is továbbmegy: ennek a bizonyos „semminek”, másképpen szólva, a semmit megjelenítő betűnek a kidolgozását tűzte ki célul. *Le manifeste de la poésie lettriste* című kiáltványában<sup>222</sup> úgy fogalmaz, hogy a szavak „nehezek” és „ridegek”, amiatt alkalmatlanok arra, hogy a költő érzelmeket fejezzon ki általuk. Isou úgy gondolja, hogy az érzések minden ember esetében olyan egyediek, hogy a mindenki által használt szavakkal gyakorlatilag kifejezhetetlenek. A betűket viszont kifejezetten artisztikusnak érzi Isou, esetükben nem a kommunikáció a fontos, hanem azok művészi megjelenítése. Isou le akarja győzni a „rideg” szavakat, és a szavak helyett meg akarja teremteni a „betű művészetét”, amit lettrizmusnak nevez, vagyis a betű izmusának.

Érdekesség, hogy az irányzat képviselői, maga Isou is, ellentmondásba keveredtek önmagukkal már annak megszületése pillanatában. A „betű izmusa” ugyanis eredetileg hangköltészeti irányzat volt, Isou az érzelmek kifejezésére a hangokat tartotta a legcélravezetőbbnek. Ugyanakkor a hangköltészeti munkák lejegyezve sajátos képkompozíciót alkottak, amelyek látványban mutatták meg, hogy igenis a betűnek, a betűk kompozíciójának lehet esztétikai üzenete.

Mindenesetre tény, hogy a vizuálisan létrehozott lettrista alkotások, ugyanúgy, ahogy az akusztikusan előadott lettrista performansek is, teljességgel fordíthatatlannak bizonyultak, ilyen módon inkább festmények, illetve zenei művek voltak, semmint szépirodalmi szövegek.

Költeményeit, szövegeit Isou általában dadaista hanghatások „lejegyzésével”, „univerzális” nyelvvel alkotta meg. Művei leírt változatában igen sokszor hangokat és zörejeket jelző számokat alkalmazott, így a 11-es szám csuklást, a 17-es szám köpködést jelentett. Isou lettrista költőtársa, François Dufrêne,<sup>223</sup> a munkáit gyakran zenei fogalmakkal tűzdeltte meg, ezek a vers ütemét jelezték.<sup>224</sup> Szombathy szerint „Isou azt igyekezett bizonyítani, hogy a betűk összehasonlíthatatlanul magasztosabbak a szavaknál, funkciójuk

<sup>221</sup> Vö.: François BUOT, *Tristan Tzara*, Grasset, Paris, 2002.

<sup>222</sup> Isidore ISOU, *Manifesto of Lettrist Poetry, 1942*, = Mary Ann CAWS, *Manifesto: A Century of Isms*, U of Nebraska Press, 2001, 545.

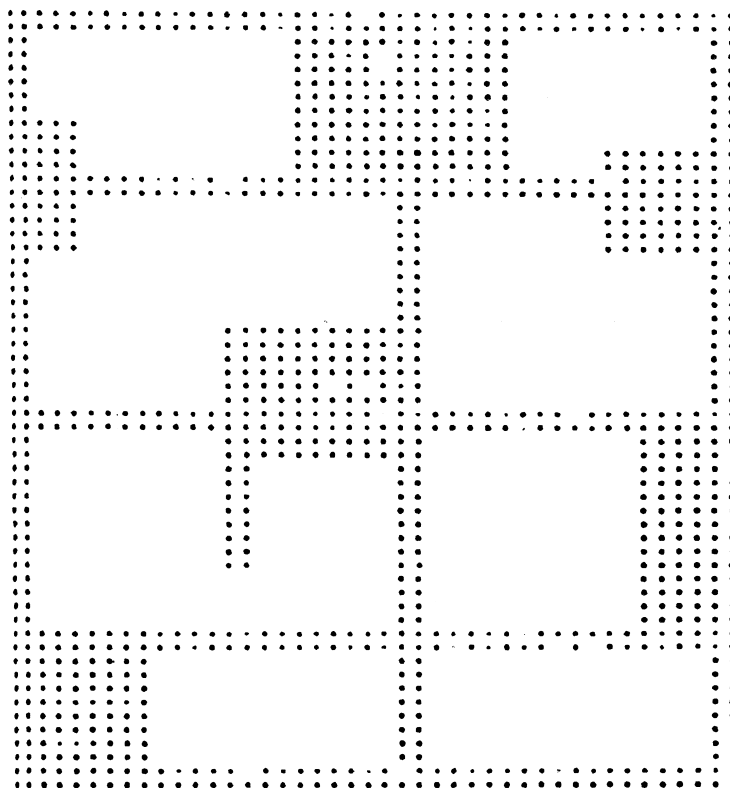
<sup>223</sup> Jacques DONGUY, *Une génération 1960-1985. Poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle*, Veyrier, Paris, 1993.

<sup>224</sup> Vö.: DONGUY, *Poésies expérimentales*, Du Reel, Paris, 2007.



egyéb nyelvi jeleket használ, és így ír szonettet. A szonett tagolása, kétszer 4 és kétszer 3 soros versszakok, valamint a „rímelés” is szabályosnak nevezhető.

Természetesen hasonló, a hagyományos szövegépítkezést felbontó törekvéseket másnál is láthatunk, így például magyar szerzőknél is, a teljesség igénye nélkül utalhatunk Tandori Dezsőre, Csernik Attilára, Nagy Pálra, Bujdosó Alpárra, Tóth Gáborra, sokakra.



227

Tandori *A feltételes megálló* című kötetében található *A mondattan háza (Alaprajz Mondrianhoz)* című munka, amelyiken „egy épület alaprajzát láthatjuk pontokból kiszedve, a mondattan házát, Mondrian képi világát idézve.”<sup>228</sup> Ez azért is fontos, mert Tandori

<sup>227</sup> TANDORI Dezső, *A mondattan háza*, Médium-Art Archívum.

<sup>228</sup> L. SIMON László, *Konkrét költészet – konkrét vers*, Jelenlét 18., 1998, 58.

ezáltal olyan konkrét verset teremt, amelyik a konkrét festmény egyik legfontosabb alkotójával, Mondriannal teremt közvetlen kapcsolatot. Miközben Tandori „kinyilvánította eltávolodási szándékát az elértéktelenedett szavaktól”, olyan „irodalmi” nyelvet hoz létre, amelyik a nyelv „kikezddhetetlen” alapelemeire korlátozódik, a betűkre.<sup>229</sup> Ilyen értelemben Isou lettrista műveihez feltétlenül kapcsolódik.

A lettrista alkotók igen jelentős eredményeket értek el az emberi kommunikáció kérdésének kutatása terén, olyan törekvéseket mutattak fel, amelyek alapvetően vetettek fel a nyelvi közlésre irányuló kérdéseket. Akcióik, amikor is „sóhajok”, „nyögések” és egyéb gesztusok képezték a vers „szövegét”, vagy a kinyomtatott művek azon változata, ahol olyan nyelvi jelek voltak a „versben”, amelyek alapvetően kimondhatatlanok, ezek mind akár nyelvi, jelelméleti kérdésekre is utaltak. A mozgalom egyik legfontosabb alakja, Maurice Lemaître például folyamatosan „értelmezte” saját művészetét, ezért többször is javaslatot tett a műalkotások bevezetővel való kötelező kiegészítésére. A bevezetés persze sokszor a címek hangsúlyosabbá tételét is jelentette, egyik versének a címe 594 szó hosszúságú, a vers pedig csak egy üres papír. „Az előadót arra utasította, hogy tássa ki a száját és ne adjon ki hangot. Lemaître hasonló kísérletei azt a következtetést adták, hogy az ürességnek, illetve a csendnek jobbra csak megfelelő kontextuson belül van funkciója, akárcsak Mallarménál vagy Cocteau-nál.”<sup>230</sup>

Nem véletlen, hogy ezek a művészeti törekvések olyanok munkáira építenek, mint Charles Bally vagy Ferdinand de Saussure. Bally már 1909-ben megjelent *Traité de stylistique française* című könyvében azt mondja ki, hogy az emberi beszéd egy személyes és egy személytelen elem, vagyis a sikoly és a szöveg szintézise.<sup>231</sup> Mindezen gondolatok mögött ott rejlik egy sokkal általánosabb, és a költészetet sok-sok száz éve foglalkoztató probléma, nevezetesen, hogy kifejezhető-e mindazon érzések együttese a szövegben, amit a költő nagyon is szeretne kifejezni. Annyit mindenképpen elmondhatunk, hogy a lettrista törekvések mindenképpen felhívták a figyelmet a kifejezésbeli és fonetikai problémákra, és közvetlen hatást gyakoroltak a későbbi akusztikus költészet fejlődésére.

<sup>229</sup> Vö.: TARJÁN, I. m., 18–19.

<sup>230</sup> SZOMBATHY, I. m., 15.

<sup>231</sup> Vö.: Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, Librairie Georg & Cie – Librairie C. Klincksieck, Genève–Paris, 1951.

Ugyanakkor kétségtelen tény az is, hogy a XX. század folyamán az experimentális költészeti törekvések felerősödtek, a legkülönbözőbb irányzatok jelentek meg az irodalmi palettán. Tamkó Sirató Károly elképzelései sok-sok rokon vonást mutatnak, mint arra már korábban utaltam, azoknak a szerzőknek a műveivel, akik irodalmi határterületeket vizsgálnak, vagy, ahogy azt a lettristák esetében láttuk, a kommunikáció új lehetőségeit kutatják.

A költészet a tamkói dimenzionizmusban is és a lettrizmusban is kilépett a vonalból, és a nyelvi és kommunikációs újraértelmezést is folytatta a konkrét költészetben, illetve az egyéb experimentális költészeti irányzatokban, egészen a „direkt költészetig”, ahol a közlés, az önkifejezés már teljes mértékben a szituáció, az akció, a színpadi vagy akár utcai performance része lett.<sup>232</sup> Franciaországban az utóbbi évtizedekben egész mozgalom szerveződött az akcióköltészet köré,<sup>233</sup> az akusztikus költészet pedig önálló műfajjá vált, olyan élő klasszikusai vannak, mint Bernard Heidsieck vagy Henri Chopin,<sup>234</sup> akik egyben teoretikusai is a műfajnak.<sup>235</sup> A beat-költészetben belül az Egyesült Államokban is létrejött egy hangköltészeti irányzat, amelyik rokonságot mutat az európai vagy dél-amerikai avantgárddal. A szöveg és a hangvers kapcsolatát mutatja meg Richard Kostelanetz azóta híressé lett gyűjteménye, a *Text-Sound Texts*, amelyik olyan szerzőket tartalmaz, mint Allen Ginsberg, Glenn Gould, Philip Glass, Jack Kerouac, Jerome Rothenberg, Claus Oldenberg, John Cage.<sup>236</sup> Az út tehát Mallarmétól Apollinaire kalligrammáin át a direkt költészeti akciók egyik vezéregyéniségéig, Jean Jacques Lebelig, illetve akár a zeneszerző John Cage-ig, vagy a beat-költő Allen Ginsbergig vezet, és ezen az úton kétségtelenül ott van a magyar Tamkó Sirató Károly is.

Ha a konkrét költészet legújabb eredményeiről szólnunk, először kétségtelenül a braziliai Noigandres csoportról kell beszélni, amely 1952-ben jött létre São Paulóban. Ennek fő munkatársai a két alapító, Haroldo<sup>237</sup> és Augusto de Campos<sup>238</sup> mellett Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald és Pedro Xisto volt. Szintén São Paulóban jelent meg az *Invençiao* című folyóirat Mário Silva

<sup>232</sup> Jean-Jacques LEBEL, *Poésie directe*, Opus, Paris, 1994.

<sup>233</sup> Vö.: Françoise JANICOT, *Poésie en action*, Loques–NePE, Issy-les-Moulineaux, 1984.

<sup>234</sup> Henri CHOPIN, *Poésie sonore*, szerk. Jean-Michel PLACE, 1979.

<sup>235</sup> Bernard HEIDSIECK, *Poésie sonore et musique*, Tartalacreme n. 21, 1982.

<sup>236</sup> *Text-Sound Texts*, szerk. Richard KOSTELANETZ, Morrow-Quill, New York, 1980.

<sup>237</sup> H. de CAMPOS, *Poemas*, Global, São Paulo, 1992.

<sup>238</sup> Vö.: A. de CAMPOS, *Poesia*, Brasiliense, São Paulo, 1986.



Brito, L.C. Vinholes, Wladimir Dias Pino, Edgard Braga, Cassiano Ricardo és Alfonso Ávila szerkesztésében. Érdekes, hogy ezeknek a költőknek az igencsak sajátos és szokatlan munkái még brazil napilapokban is megjelentek ekkoriban. Augusto és Haroldo de Campos, valamint Décio Pignatari azt hangoztatja, hogy „befejeződött a verssor (mint formális ritmikai egység) történelmi ciklusa”. A konkrét költészet a folyamatos relativitás mágneses mezejében helyezkedik el, és úgy szabályozható, mint egy „feed-back mechanizmus”. „Konkrét költészet: teljes felelősség a nyelvvel szemben, abszolút realizmus.” Vagyis nem más, mint „a szó általános művészete”, írták az 1959-es *Plan pilote pour la poésie concrète*<sup>239</sup> című kiadványukban. Ekkoriban hihetetlen népszerűsége lett a konkrét költészetnek: São Paulóban és Rio de Janeiróban 1956-ban hivatalos, államilag is szponzorált kiállításokon mutatták be a konkrét költészetet, 1959-ben aztán Németországban, a Stuttgarti Főtechnikum *Konkrét költészet* című tárlatán már kortárs svájci, osztrák és német költőkkel együtt szerepeltek. Ezek után Prágában, aztán Németországban, illetve Franciaországban több kiállításon bemutatkozhattak.

Velük együtt, pontosabban velük egy időben jelentkezik konkrét költészeti munkáival Eugen Gomringer, aki 1953-ban jelenteti meg *constellations* című kötetét.<sup>240</sup> Gomringer bolíviai anyja és svájci apa gyermekeként Bolíviában, Cachuela Esperanzában született 1925-ben. Egészen fiatalon Németországba került, majd Svájcban is élt. Németországban Max Bill munkatársaként dolgozott, és itt találkozott a Noigandres csoport egyik alapítójával, Décio Pignatarival. Alapvető élménye az a nyelvi sokszínűség, amiben benne élt, és ami alapvetően a nyelvi önkifejezés nemzetközivé tétele felé terelte. Pignatarival együtt megalapítja a konkrét költészet mozgalmát, ami pillanatok alatt nemzetközivé duzzad. Az ötvenes évek elején kiadott versei éppen a nyelvi sokszínűséget mutatják. Gomringer arról beszél munkáiban, hogy „konstellációi” valójában „a beszélt nyelvi költészet legegyszerűbb látható nyelvi modellei”,<sup>241</sup> amelyek radikálisan leegyszerűsítik a nyelvi közlést. Gomringer tulajdon-

<sup>239</sup> Augusto de CAMPOS – Haroldo de CAMPOS – Décio PIGNATARI, *Plan pilote pour la poésie concrète (Plano-piloto para a poesia concreta)*, Noigandres n°4, 1958, ford. Michel RIAUDEL, Modernidade, 1987.

<sup>240</sup> Eugen GOMRINGER, *konstellationen constellations constellaciones*, spiral press, Berne, 1953.

<sup>241</sup> Eugen GOMRINGER, *konkrete poesie poesia concreta. 5 mal I konstellation*, eugen gomringer press, Frauenfeld, 1960.

képpen konkrét festészet, a De Stijl, a Bauhaus, illetve Max Bill követőjének tartja magát, aki műveiben a nyelvi struktúrák művészetként való megjelenítésén dolgozik.<sup>242</sup>

Nevéhez fűződik az egyik első konkrét költészeti antológia megjelenítése is.<sup>243</sup>

Az ötvenes és a hatvanas évek nemzetközi konkrét költészeti fel-futása szinte egyedülállónak tűnik a modern költészeti mozgalmak egész történetében. Sorra születnek a kiáltványok, az antológiák, amelyek mind-mind hasonló módon közelítenek a költészet nyelvi struktúrájához, annak vizuális, minimalista elemeihez. Említeni kell Carlo Belloli olasz költő nevét, akinek már 1948-ban olyan vizuál-szemantikai konkrét versei voltak, amelyek kifejezetten Pignatari vagy Gomringer későbbi munkáit előlegezték. Szólni kell a svéd Öyvind Fahlström<sup>244</sup> költészetéről, aki 1928-ban Brazíliában született, majd Svédországban élt haláláig. Fahlström 1954-ben publikálja konkrét költészeti manifesztumát,<sup>245</sup> és ettől kezdve a műfaj meghatározó alakja. Ebbe a vonulatba illeszkedik a német Dieter Roth<sup>246</sup> művészete, aki az ötvenes évek közepén jelentette meg ideogrammainak a gyűjteményét, vagy szintén idetartozik Carlfriedrich Claus, aki *Klang-gebilden* című művét 1959-ben készíti el.<sup>247</sup> Ekkor alakul meg Bécsben a konkrét költészet helyi csoportja, és Daniel Spoerri, a Konkrét Költők Körének a vezetője pedig megjelenteti a *Kleine Anthologie konkreter Dichtung* című konkrét költészeti antológiát.<sup>248</sup>

A különböző európai és dél-amerikai szerzők és kiadványok nevét, illetve címét hosszan lehetne sorolni, csak a legfontosabbakról tegyünk említést. Az Egyesült Államokban jelent meg Emmett Williams szerkesztésében a talán legnagyobb és legteljesebbnek mondható konkrét költészeti antológia, amely gyakorlatilag össze-

<sup>242</sup> Vö.: *Eugen Gomringer*, Cahier du Refuge 140, CIPM octobre 2005.

<sup>243</sup> *kleine anthologie konkreter poesie* = spirale 8, internationale zeitschrift für konkrete kunst und gestaltung, spiral press, Bern, 1960.

<sup>244</sup> Öyvind FAHLSTRÖM, *Essais choisis*, bev. Vincent PÉCOIL, *Les presses du réel*, domaine Écrits d'artistes, Paris, 2002.

<sup>245</sup> *Hättila ragulpr på fätskliaben : manifest för konkret poesi (Hipy Papy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy : manifeste pour une poésie concrète)*, 1954.

<sup>246</sup> Dieter ROTH, *Boeken Van DieTEROTH Livres De DieTEROTH*, spiral bound, Gent, 2006.

<sup>247</sup> Vö.: Annette GILBERT, *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizavete Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Aisthesis-Verlag, Bielefeld, 2006.

<sup>248</sup> *Kleine Anthologie konkreter Dichtung*, szerk. Daniel SPOERRI, Darmstadt, 1960.



ző hasonló jellegű törekvéseknek. A konkrétizmus mellett létrejött egy másik, önmagát *spacializmusnak*<sup>252</sup> nevező irányzat, amelyik elsősorban a szöveg térbeli kiterjesztésére helyezte a hangsúlyt.<sup>253</sup> Ennek a mozgalomnak a képviselői a Les Lettres című folyóiratban publikáltak, amelyik folyóiratot 1963-ban alapított egy házaspár Franciaországban, Párizsban, Pierre és Ilse Garnier.<sup>254</sup> Pierre Garnier magát a nemzetközi mozgalmat is összefoglaló tanulmányában arról ír, hogy „megszabadítottam a költészetet a mondatoktól, a szavaktól, az artikulációtól, vagyis a széttagoltságtól, és kitágítottam azt egészen a lélegzetig.”<sup>255</sup> Hasonló elképzelések fogalmazódnak meg Olaszországban is, elsősorban Arrigo Lora Totino<sup>256</sup> torinói költő révén.<sup>257</sup> Elsősorban ő lesz az, aki a hangköltészet, illetve annak lejegyzett változata, a konkrét költészet mellett áll ki művészi törekvéseiben. Totino mellett Adriano Spatola,<sup>258</sup> Lamberto Pignotti,<sup>259</sup> Eugenio Miccini,<sup>260</sup> Emilio Isgró, Franco Vaccari, Michele Perfetti és Sarenco azok az alkotók, akik csoportokba szerveződve az experimentális irodalom, ezen belül pedig a vizuális költészet felé léptek előre. Spatola, aki az egyik vezéregyénisége volt a csoportnak, egyenesen „totális” költészetről beszélt.<sup>261</sup> Mindenképpen meg kell említeni az olasz Lotta Poetica 70-es évekbeli kiadványsorozatát, amelyik ezeket a szerzőket is képviselte.<sup>262</sup> Ugyanakkor tény, hogy Olaszországban, kulturális és politikai tényezők következtében az experimentális költészet nem elsősorban a kimondottan szövegre támaszkodó konkretista verstípust jelentette, hanem egy sajátos, az ottani körülményekből következő vizuális modellt hozott létre, amelynek központi eleme a fénykép, a reklámfotó volt. A hatvanas évek fogyasztói társadalmának kialakulásával párhuzamosan számos alkotó felismerte, hogy a költészetnek

<sup>252</sup> Vö.: « *Note liminaire : Plan pilote fondant le Spatialisme* », André SILVAIRE, Les Lettres no 31, 1963. november 25.

<sup>253</sup> Vö.: « *Qu'est-ce que le spatialisme ?* », SILVAIRE, Les Lettres no 32, 1964. április 27.

<sup>254</sup> Vö.: Martial LENGELLÉ, *L'oeuvre poétique de Pierre Garnier*, Presses de l'université d'Angers, 2001.

<sup>255</sup> Vö.: Pierre GARNIER, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris, 1968, 37.

<sup>256</sup> Vö.: Arrigo Lora TOTINO, *Poesia concreta*, Collana: Archivio della poesia del 900, Sometti, Mantova, 2002.

<sup>257</sup> Vö.: Mirella BANDINI, *Arrigo Lora Totino. Il teatro della parola*, Lindau-Torino, 1996.

<sup>258</sup> Vö.: Adriano SPATOLA – Paul VANGELISTI, *Italian Poetry from Neo to Post-Avantgarde*, Red Hill Press, San Francisco, 1982.

<sup>259</sup> Vö.: Lamberto PIGNOTTI, *Nuovi segni*, Marsilio, Padova, 1973.

<sup>260</sup> Vö.: Eugenio MICCINI, *Poesia visuale e dintorni*, Meta, Firenze, 1995.

<sup>261</sup> Vö.: SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno, 1969.

<sup>262</sup> Vö.: *Lotta Poetica 1971–75*, edizioni factatum-art, Calaone-Baone, dátum nélkül.

meg kell változtatnia identitás- és küldetéstudatát, ha el kíván jutni a közönséghez, amelynek figyelmét egyre inkább a rádió, a televízió, a film, a képregény és a képes magazinok kötik le. Már a hatvanas évek derekán felismerték, hogy a hírközlés elsőségeért folytatott harcban a költészetnek ugyanúgy tömegkommunikációs üzenetté kell válnia, mint mindegyik árucikknek. „Egyesek javasolták, hogy a költeményeket a labdarúgó mérkőzések szünetében hangszórókon közvetítsék, mások úgy vélték: ott a helyük a tévé reklámműsorában. Olyan ötletek is előkerültek, hogy a verseket nyomtassák gyufásdobozok címkeire, cigarettásdobozokra, plakátokra, és aggassák az autósztrádák mentén emelt állványzatokra. A költészet új szerepvállalásáról kialakult nézetek mind kisebb jelentőséget tulajdonítottak a hagyományos terjesztési és kommunikációs eszközöknek, mint amilyen a folyóirat és a könyv” – írja a téma kutatója, Szombathy Bálint.<sup>263</sup>

Mindebből világosan látszik, hogy a költészetrel szemben meglévő kihívások mind a szövegépítést, mind a lehetséges mű bemutatását igen határozottan befolyásolták. Tamkó Sirató elképzelései, amelyek egyrészt a szöveg „önépítkezésére” vonatkoztak, valamint a vers térbe helyezése, illetve „villanyplakátként” való megjelenítésére, mindezek az ötletek valamiképpen visszatértek az 50-es, 60-as években, akár Európa, akár az amerikai kontinens alkotóira gondolunk. A versek kikerülnek a falakra, nem ritkán az utcai falakra, miként a villanyplakátok – 1964-ben és 1965-ben a „falra helyezhető költészet” kiállításainak sorát rendezik meg az ismertebb olasz galériákban és könyvesboltokban, mint például a római Arco d’Alibert Képtárban, a firenzei Quadrante Galériában, a Feltrinelli Kiadóház boltjában, a Reggio Emilia-i Teatro Communale-ban, a milánói Blue Galériában, a nápolyi Guida Könyvkereskedésben, de a költészet, és ez is kiderül, mégsem veheti fel a versenyt a reklámokkal, vagy a megnőtt vizualitás iránti igényt sem tudja kiszolgálni. Sorra születnek tehát a mozgalmak és a mozgalmakat felmutató antológiák, kiadványok, folyóiratok, de a felfokozott információs áradatban mindez mégsem képes a költészet helyzetét megváltoztatni.

Szóltunk már a Garnier nevével fémjelzett törekvésekről, ezzel párhuzamosan indult el 1968-ban az *Approches*<sup>264</sup> nevű folyóirat, Jean-François Bory és Julien Blaine munkája révén. „Új nyelvi

<sup>263</sup> SZOMBATHY, I. m., 21.

<sup>264</sup> *Approches n° 3. Vers un nouveau langage.* Jean-François BORY – Julien BLAINE, *Approches*, hely nélkül, 1968.

kifejezésformát” kerestek a lap alkotói, ahol a fotó, a grafika és a szöveg egyszerre vannak jelen. Később a már említett „direkt költészet” dokumentálását is feladatuk tűzték ki, de ez inkább Blaine ezek után alapított DOC/K/S<sup>265</sup> című lapjára volt jellemző, amelyben már az európai experimentális irodalom feldolgozása is célként jelenik meg. Számos hagyományos költészetből kilépő alkotó, mint a holland Hans Clavin, Gerrit J. de Rook és Herman Damen, a belga Ivo Vroom, a cseh Jirí Valoch, az angol Bob Cobbing, Jeremy Adler, Michael Gibbs és Peter Finch csatlakozik a mozgalomhoz, vagy, pontosabban szólva, a különböző experimentális irányzatokhoz. Kijelenthetjük tehát, hogy a „+1” dimenzió megvalósult a nemzetközi költészetben,<sup>266</sup> és megvalósult a magyar irodalomban is – hiszen ezek a nemzetközi törekvések nem hagyták érintetlenül a magyar alkotók tevékenységét sem.

Je livre  
le livre

Je livre  
le livre

C'est  
ma peau

267

<sup>265</sup> Philippe CASTELLIN, *DOC(K)S, mode d'emploi, histoire formes et sens des poésies expérimentales*, Al dante, Marseille, 2004.

<sup>266</sup> Vö.: K. David JACKSON – Eric VOS – Johanna DRUCKER, *Experimental, visual, concrete: avant-garde poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta GA, 1996.

<sup>267</sup> BLAINE, *Le livre* (részlet), az „averse.com” művészeti oldal anyagából.

## 2. Néhány magyar alkotó experimentális költészeti munkássága

Az elmúlt egy-két évtized során számos magyar vizuális költészeti antológia jelent meg, illetve a magyar irodalomban is szerepet kapott, bizonyos elismerést vívott ki magának az experimentális költészet. Az alkotásokat bemutató összeállításokat tanulmányok, elemzések is követték, amelyek megpróbálták feldolgozni azt az elementáris igényt, hogy a költészet határait itthon is kitérjesszük, és megvalósuljon a határterületeket is érintő experimentális irodalom térhódítása. Korszakváltás történt a költői formanyelvben is, a különböző irányzatok megjelenése ezt mutatja.<sup>268</sup> A *Ver/s/ziók*<sup>269</sup> antológia önmagában megmutatta azt a lehetséges utat, amelyik a zárt formáktól a szabad versig vezet, és a szabad verstől az expresszív hosszú versig, majd azon túl a vizuális költészetig. A *Médium-Art*<sup>270</sup> antológia majdnem egy évtizeddel a *Ver/s/ziók* után jelent meg, és látványosan váltott hangot: a vizuális költészet, az experimentalizmus legkülönbözőbb formáit jelenítette meg, egészen a lejegyzett hangversig és a dokumentált performance költészetig. Ezt az összeállítást követte a *vízUállásjelentés*<sup>271</sup> című kötet, amelyik a fiatalabb generáció képviselőit közölte. És ebbe a sorba tartozik a *Jelenlét* című folyóirat *Kép-írás*<sup>272</sup> című különszáma, amelyik szintén a vizuális költészettel, annak hazai változatával foglalkozik. Ahogy az is kétségtelen, hogy esszék, tanulmányok sora foglalkozik magával a magyar experimentális költészettel. Annak 70-es évekbeli, illetve azt megelőző törekvéseit többek között Maurer Dóra dolgozta fel, hogy lehetőséget találjon elsősorban nemzedéke törekvéseinek a bemutatására.<sup>273</sup> Magának a magyar konkrét költészetnek kiváló összefoglalását adja többek között L. Simon László, aki a témáról írt tanulmányában műalkotások elemzésére is vállalkozik.<sup>274</sup>

<sup>268</sup> Vö.: HEKERLE László, *Kevés-e a valamennyi? = „Kováts!” – jelenlét-revű*, Magvető, Budapest, 1986. (JAK-füzetek)

<sup>269</sup> *Ver/s/ziók*, szerk., vál. KULCSÁR SZABÓ Ernő – ZALÁN Tibor, Magvető, Budapest, 1982. (JAK füzetek 2)

<sup>270</sup> *Médium-Art*, szerk. FRÁTER-PETŐCZ, Magvető, Budapest, 1990. (JAK füzetek 51)

<sup>271</sup> *vízUállásjelentés*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 1995.

<sup>272</sup> *Kép-írás*, *Jelenlét* 18., főszerkesztő PETŐCZ András, Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998.

<sup>273</sup> MAURER Dóra, *Kép-Írás*, *Jelenlét* 18., Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998, 1.

<sup>274</sup> L. SIMON, *Konkrét költészet – konkrét vers*, *Jelenlét* 18., Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998, 42.

A vizuális vagy experimentális költészettel foglalkozó jelentős írók és művészek száma Magyarországon, illetve magyar nyelvterületen csak az elmúlt évtizedekben meghaladta a 100 főt, ha összeszámoljuk a különböző antológiákban, kiadványokban publikáló szerzőket. Csak a *Médium-Art* antológia mintegy 50 szerzőt jelentetett meg. Mindezt azért tartom fontosnak hangsúlyozni, mert a következőkben csak néhány alkotóról szeretnék hosszabban szólni, mintegy annak illusztrálására, hogy a tamkói gondolkodás milyen erővel él tovább napjainkban is. Nem elemzem ebből a szempontból Tandori Dezső munkásságát, egyrészt azért, mert születtek már elemzések ebben a tárgyban, másrészt azért, mert vizuális művészetének feldolgozására néhány sor kevés lenne, korábban pedig már szoltam az egyik fontos munkájáról. Akikkel hosszabban foglalkozom, azok olyan pályatársak, akik művészetükben továbbfejlesztik a tamkói életművet, de el is kanyarodnak attól, tehát nincs feltétlenül közvetlen hatásról szó.

Az eddigiek után nem kell különösebben hangsúlyoznunk a tényt: Tamkó Sirató Károly alig több mint tízéves „életműrésze” olyan maradandó alkotások és manifesztumok időszakára, amely elméletektől és kiáltványoktól nem éppen túlszűfolt irodalmunkban páratlannak nevezhető. Tamkó Sirató hatása – tudat alatt, bűvópataként – éppen az újabb magyar költészetben jelentkezik, felismerései a XX. század második felének törekvéseivel egyezők, vagyis a dimenzionizmus elve valóban kiteljesedett és „győzött”, a művészeti elképzelések egyrészt a *dimenzionista tendencia parancsát* követték. Másrészt, mondjuk így: ezzel a „győzelemmel” egy időben – és ez különösen figyelemreméltó – Tamkó megérti, és ki is mondja, hogy a dimenzionizmus és az avantgárd nem egyedül „üdvözítő”, semmiképpen sem kizárólagos: „ez a győzelem nem jelenti, és soha nem is fogja jelenteni azt, hogy a *dimenzionista tendencia kizárólagos lesz a művészetek életében*. Jóllehet ez a tétel most már szinte magától értetődő előttem, mégis részletesebben kell foglalkoznunk vele, mert a dimenzionista irányú művészetforradalmak, a dadaizmustól kezdve, erősen hangsúlyozták a »saját-műfajellenességüket« (»Le az irodalommal!«, »Anti-regény«, »Meta-regény«, »Ellen-színház«, »A festészet halála«, stb. stb.), és részben hangsúlyozzák még ma is, ami súlyos félreértésekre, helytelen koncepciókra és hamis vádakra adhat okot. A művészetek életét, ugyanúgy, mint az emberiség szellemi fejlődésének folyamatát a maga »sokszínűségében«, rétegeztségében és szövevényességében kell felfognunk. [...] Az euklideszi művészetek is tovább élnek tehát és virulnak a maguk módján..., s még a nem-euklideszi művészetek megalapítói és harcosai



is nemegyszer fordultak jól bevált formáikhoz, éltek lehetőségeikkel és kultiválták Őket.” Mindezek „nem zárják ki egymást, sőt kölcsönös létük a magasabb egyensúlyhoz nélkülözhetetlen.”<sup>275</sup>

Fontos szavak. Mint a későbbiekben látni fogjuk, meghatározóan fontos szavak, amelyek az egy-egy életművön belüli sokszínűséget képesek érthetőbbé tenni. Ezért is mondhatjuk, hogy ezek a tamkói megjegyzések nem elsősorban a *toleranciájuk*, hanem a *korszerűségük* miatt fontos szavak. Mert éppen a korábbiakban már jellemzett jelben gondolkodó, vagyis jel-típusú megközelítésé az a felismerés, hogy a művészet *nem fejlődik* folytonosan és folyamatosan „progresszív” irányba, hanem csak változik és alakul. Másképpen szólva: napjaink adekvát művésze nem hisz a klasszikus avantgárd „esztétikai darwinizmusában”: téved, aki műfajok „haláláról” beszél, aki hisz a művészet egyenes vonalú „fejlődésében”.

Tamkó mindezt *is* példaadó művész. Benne a legfontosabbnak és a legjellemzőbbnek az anyagra való koncentrációt, a társadalmi kérdésektől való elfordulást érzem: olyan befelé forduló „műhely-munkát” értek ezalatt, amely az experimentalizmus elengedhetetlen feltétele, amely önmagát a nyelv anyagságában mutatja meg, és amelyet éppen napjaink – az „esztétikai darwinizmust” tagadó, a „perspektívát” befelé fordulóan, az anyagban felfedező – újabb magyar költészetében ismerhetünk fel. A – látszólagos – „költői konzervativizmus” így talál rokonságra a „kísérleti avantgárddal”; a posztmodern-szituáció így ad lehetőséget új művészeti médiumok megszületésére. A „médium-art” időszaka az is, ez is. Ezért lehetséges egyetlen költői oeuvre-ben – például Mallarménál, vagy akár Tandori Dezsőnél, vagy a magam munkásságában – a „két fajta” (valójában egyféle) magatartás. Mert a „posztmodern konzervativizmus” és a jel-típusú experimentalizmus mögöttese ugyanaz: a társadalmi kérdésektől való távolságtartás, a befelé fordulás, az *arisztokratizmus*: a távlatot önmagamban és a munkámban mutatom fel, akár a felnagyított, egymásra fénymásolt szöveg esetében. A papírban szédítő *mélység* látható, ahogy azt a magam *Pár-beszéd*<sup>276</sup> című munkája is mutatja.

Mindehhez még hadd tegyük hozzá Mallarmé nagyon fontos megjegyzését 1897-ből: „Ez a műfaj, fejlődjék bár, apránként, mintegy szimfóniaszerűvé, a magánének mellett, érintetlenül hagyja a régi versformát, melyet továbbra is mélységesen tisztetek, és amely számá-

<sup>275</sup> TAMKÓ, I. m., 95–96.

<sup>276</sup> PETŐCZ András, *Pár-beszéd* = PETŐCZ András, *Majdnem minden*, Ister, Budapest, 2002, 204.



Maga a vizualitás a magyar irodalomban igen-igen sokféle, jelen van az olasz *plakátköltészet* hatása éppúgy, mint a braziliai Noigandres csoport konkrét költészeti munkáinak az érezhető befolyása, van számítógépes költészet és *lettrizmus*, van *spacialista mű* és „*vizuális szövegirodalom*”. A hagyományok sokfélesége is szembeűnő: jellemző lehet egy-egy alkotóra, hogy a „hagyományos” vagy másképp: a *beszélt nyelvi* költészetből mit és milyen mértékben hasznosít, a korai avantgárd mely jegyeit erősíti vagy veszi át.

Csupán ténymegállapítás, ha azt mondom, illetve megismétlem: napjainkban a jel-típusú, a jelben gondolkodó avantgárd, vagyis a „tamkói út” került előtérbe, az a hangsúlyosabb.

## 2.1. Papp Tibor

A műfajon belüli, vagyis a vizuális költészetben belüli eltérések nemcsak a szemléletben, a művek formájában, de a szövegkezelésben is jelentkeznek. A *redukált szöveg*, a *permutált szöveg* egyáltalában nem általános, nem nevezhető a látható nyelvi költészet sajátjának. Még a linearitás feladása sem egyértelmű: példaként akár Nagy Pál *labirintusait*<sup>279</sup> is említhetném, ahol a szöveg gyakran folyamatosan olvasandó, és korántsem fragmentumos vagy széttöredezett. Papp Tibor *Bélyegek* című munkáiról<sup>280</sup> szintén ez mondható el.

A 70-es, 80-as évek experimentális irodalmán belül talán a legfigyelemreméltóbb és legnagyobb hatású a „*vizuális szövegirodalomnak*” nevezhető irányzat. A párizsi Magyar Műhely szerkesztői és alkotói, Bujdosó Alpár, Nagy Pál és Papp Tibor alakították ki ezt a stílust, ezt a formanyelvet, és alkalmazzák a legkülönbözőbb médiumokra, diavetítőre, videóra, számítógépre és – természetesen – könyvre. A „*vizuális szövegirodalom*” *szintetizáló* költészet: képes magába olvasztani és felhasználni a legkülönbözőbb törekvéseket anélkül, hogy értéke és jellege károsodna.

Ha visszatekintünk a század vizuális törekvéseire, amelyekről már érintőlegesen, vagy részletesebben szóltunk, így a kassági *tipográfiai versre*, a tamkói *sík-*, illetve *dimenzionista versre*, Mallarmé *Kockadobására*, Isou *lettrizmusára*, a *konkrét versre*, a *plakátversre*

<sup>279</sup> NAGY Pál, *imago! (elaborintus)* = NAGY Pál, *journal in-time*, Magyar Műhely, Párizs, 1984, 35.

<sup>280</sup> PAPP Tibor, *Bélyegek* = PAPP Tibor, *vendégszövegek 2, 3*, Magyar Műhely, Párizs, 1984, 269.

és a legkülönbözőbb mozgalmakra, például az elsősorban a képzőművészetben megjelenő *fluxusra*, *minimal-archa*, *akcióra*, és figyelembe vesszük még a prózairodalom változásait, Joyce hatását, megállapíthatjuk: a „vizuális szövegirodalom” a látható költészetben belül kiemelkedő csomópont, ahol a legkülönbözőbb törekvések találkoznak, és feloldódnak egymásban, technikailag mintegy magasabb szintre emelkednek azért, mert a „vizuális szövegirodalom” mindig a teljesség igényével lép fel, *totalis* költészetként jelentkezik. Elsősorban médiumigénye ennek bizonyítéka: költői performance-on szívesen hasznosítja a legkülönbözőbb tárgyakat (a gumibabától a vízzel töltött lavórig),<sup>281</sup> kipróbál minden technikai lehetőséget, és alkalmazza az akusztikus költészet elemeit, a „konzervhangot” (magnetofon) és az élő hangot egyaránt. Mégis: nem a fentiek a legfontosabbak, ha a korábbi látható irodalmi stílusoktól való eltérését vizsgáljuk. Inkább az, hogy ez az irányzat kifejezetten *szövegcentrikus*.

A legtöbb látható nyelvi törekvésben<sup>282</sup> a szöveg – szó, szótöredék, betű – csupán jelzésszerűen vagy fragmentumként van jelen, illetve hangsúlyosabb az abból felépülő látvány. Utalnék arra, hogy a lettrizmusban a dimenzionált, esztétikai jelként funkcionáló betűk semmilyen beszélt nyelvi üzenetet nem hordoznak, az egyéb konkrét költészeti alkotásokban felbukkanó szavak önmagukra, képi megjelenésükre utalnak, *beszélt nyelvi kommunikációra az olvasóval* nem hajlandók, a plakátversben pedig, ha meg is jelenik a szöveg, ez csak felkiáltás, reklám jellegű megnyilvánulás. A vizuális szövegirodalomba sorolható mű mindezeket a törekvéseket hasznosítja, ugyanakkor a szöveget újból kitejlesíti, annak elsődleges feladatát ad. Ezeknél a műveknél szintén a betű építi meg a látványt – akár csak a konkrét versben, vagy Mallarménál, vagy a tipográfiai avantgárdnál –, de itt a szöveg önmagában is üzenet, közlendő, a képiséget megjelenítő, azzal szervesen együtt élő – mégis – beszélt nyelvi rendszer. Permutált és töredékes szöveg, tele szójátékokkal, utalásokkal, idegen nyelvi elemekkel, mégis teljes és egységes; mennyiségileg jelentős szóhalmazok, mondattöredékek, versmondatok jelennek meg a vizuális szövegirodalomhoz tartozó műalkotásokban.

Ez az irányzat csomópont tehát a műfajon belül, amely magába olvasztja a legkülönbözőbb stílusokat, de újból kapcsolódik a

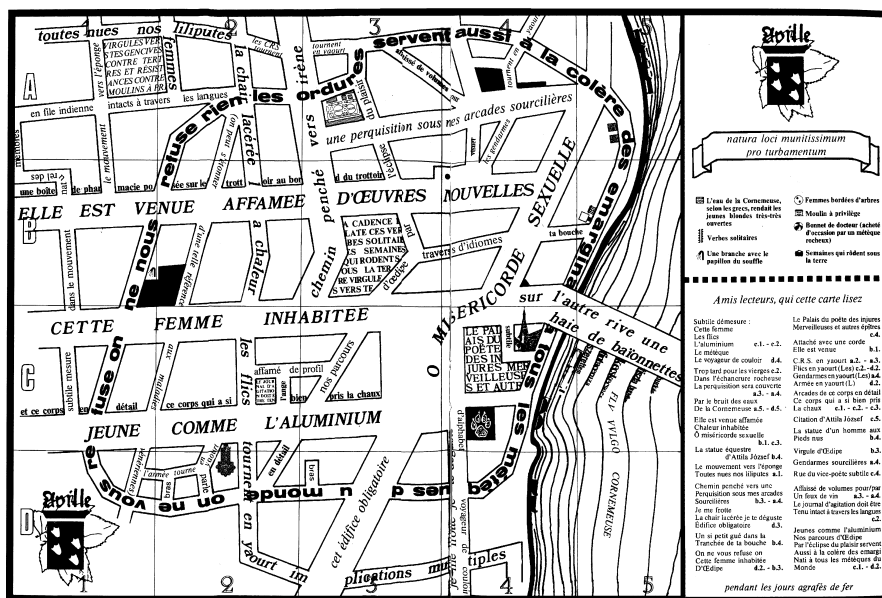
<sup>281</sup> Vö.: PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel. Költészetről, irodalomról*, Magyar Műhely, Budapest, 2004.

<sup>282</sup> Vö.: PETŐCZ András, *Műalkotás: látható nyelven* = PETŐCZ, *A jelben-létezés méltósága*, Colosseum, Budapest, 1990, 29.

„hagyományos”, a *beszélt nyelvi* költészethez azáltal, hogy a lát-  
ható nyelv szótól való elszakadási törekvését megállítja, sőt, meg-  
fordítja, és a szöveg elsőrendű jelentőségét visszaadja. Persze, ez a  
„hátr lépés” valójában egy radikális szövegkezelés igényének a be-  
jelentése. A „vizuális szövegirodalom” töredezett, permutált, több-  
szólamú, tériesített, dimenzionált szövegmunkája felhasználhatja  
ugyan a „hagyományos” irodalom egyes jellegzetes formáját, elemét  
(akár még a rímet is, vagy a ritmust), létezése azonban csak lát-  
ható síkon lehetséges. Ezért nevezhetjük ezt az irányzatot *vizuális  
szövegirodalomnak*: az ide tartozó művekben a szó ismét prioritást  
kapott, de ez a szó már egyedül látható nyelvi síkon létezik, ez a szó  
a többszólamú, több médiumot igénylő, vizuális, *totalis* költemény  
építőeleme lett.

A fentiekre jó példa Papp Tibor *Vendégszövegek 2*, 3<sup>283</sup> című kö-  
tete.

Érdekesség, hogy Papp Tibor szerkesztő- és költőtársaitól némi-  
képpen eltérően – könyvben gondolkodik. A hagyományos könyv- és  
kötetformát tölti meg vizuális versekkel.



284

<sup>283</sup> PAPP, *Vendégszövegek 2, 3*, Magyar Műhely, Párizs, 1984.

<sup>284</sup> PAPP, *Térkép*, a Médium-Art Stúdió gyűjteménye.

Papp Tibor az, aki a „Magyar Műhely-triász” tagjai közül leginkább kötődik a magyar „beszélt nyelvi” költészethez, bebizonyítva ezzel, hogy még ezen a területen is lehet újat, izgalmasat teremteni. Papp Tibor permutált és töredékes szövegeiben Balassira vagy Weöresre utal olykor-olykor. Figyelmesen olvasva kötetét, megállapíthatjuk: hármójuk között ő a *legköltőbb* költő. Érzékeny-izgatott líra ez, erotikus töltésű önfelmutatás, egy expresszív megnyilvánulás *akarata*. Nála a legérezhetőbb, hogy a költészet lételemévé lett, létezésének egyetlen lehetőségévé. A szöveg, a *látható* mű Papp Tibor számára szinte erotikus tárgy, élőlény, amelyet mintegy „magáévá tesz” a szerző annak létrehozásának pillanatában, és ez a már-már túlfűtött lírai megnyilvánulás, ez az *élettel telített élet* maga a létezés, pontosabban: maga az irodalom. A *Kilenc 4-es* című sorozatban így fogalmaz: „új művekre éhezem lakatlan leány az irodalom erényövéen neoretrográd lakat karcsúságát szavak hófehér bálnacsontja szegélyezi.”<sup>285</sup> Különösebb kommentár nem szükséges, csak a figyelmet szeretném felhívni az „éhezem” ige expresszivitására, és a „lakatlan-lakat” szójátékra. Ebben a néhány sorban – ahogy Papp Tibornál szinte mindenütt – az irodalom és a „lakatlan leány” szinte szinonima, és ezt az erotikus tárgyként kezelt irodalmat veszik körül *lecsupaszított* szavak, „új életre” vágyakozó szavak.

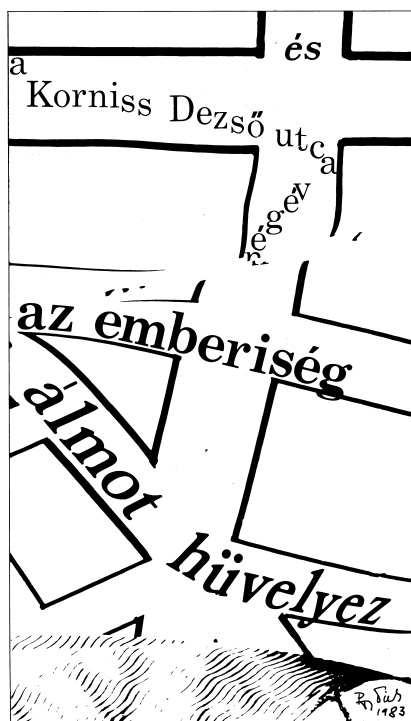
Erotikus képek sorozata az egész Papp Tibor-kötet. Persze: jóval több is ennél. Ez a kötet egy tudatosan gondolkodó költő munkája, aki nem tagadja meg hagyományait, de a manapság lehető legmeszszebbre megy el: igazi avantgárd művész alkotása. A *Te emberközpontú szókártolás* című bevezető vers<sup>286</sup> olvasásakor Kassák első kötetének előverse, az *Ó élet, ki hátamon hordtam a házam* kezdetű mű jutott eszembe. Hasonlóan Kassákhöz, Papp Tibornál is ez a munka a programadó és a legkonzervatívabb. Ez a munka nem vizuális, nem szótöredékekből és permutált szavakból áll, bár mindenképp modern, több asszociációs szöveg. Programot ad ez a mű, nem csupán azzal, hogy az erotikát és az irodalmat azonosítja, ahogy arra már korábban, más alkotás kapcsán utaltam („gyere vacsorára / gyere ingecskébe / Az irodalomnak se vége se hossza / Szófonatomban hárs-tea zamatja / Hüvelykemen harmatos kehely / A fakanálon szőrös ernyő / És verses lepel”),<sup>287</sup> de azzal is, hogy „szókártolás”-ról,

<sup>285</sup> PAPP Tibor, *Kilenc 4-es* = PAPP Tibor, *Vendégszövegek 2, 3*, Magyar Műhely, Párizs, 1984, 29.

<sup>286</sup> PAPP Tibor, *Vendégszövegek 2, 3*, Magyar Műhely, Párizs, 1984, 7.

<sup>287</sup> PAPP Tibor, Uo.

vagyis a szavak szétlazításáról beszél, és hozzáteszi: „Nyersen terítem eléd a gyapjút”. Másképpen szólva, Papp Tibor „nyersen teríti”, felbontja, fellazítja, „kártolja” a szavakat. A *Közlekedőedényekben* és a *Feketéző emlékekben* (első és második ciklus) magas színvonalon valósítja meg a nyelv elemeire bontását és átfunkcionálását, diszsimulálását. Nem „szóeső költészet nélkül”, inkább „jóleső töltészet ez”,<sup>288</sup> versek, szövegek, melyek egymeműek, összekapcsolódnak, és külön-külön is önálló műalkotások.



289

A *Vendégszövegek 2, 3* spirális szerkesztésű kötet. Az első két ciklus jellegének megfelelő sorozat az *Ad altare* és a későbbi *Salétrom*, a kifejezetten látható nyelvi munkák pedig ezek közé ékelődnek, a kötet vége felé fokozatosan túlsúlyba kerülnek. Mintha Papp

<sup>288</sup> PAPP, I. m., 13–16.

<sup>289</sup> PAPP Tibor, *Hommage à Korniss = Médium-Art*, szerk. FRÁTER–PETŐCZ, Magvető, Budapest, 1990. (JAK füzetek 51)

Tibor költészetének alakulását is ez jellemezné: a permutált-disz-szimilált szövegeköltészetből fejlődik, azzal szervesen összenőve jelenik meg a vizuális műalkotás, és kerül fokozatosan előtérbe annak ellenére, hogy nem lesz egyedülálló. Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy a fentebb érintett ciklusokban a vizualitás nincs jelen. *Látványgesztusokban* mindenütt fellelhetjük, a *Salétrom* sorozatban például kiküszöbölhetetlenül fontos szerepet játszik, mégis, ezek a művek a látvány tudomásulvétele nélkül is hatnak.

A kötet azon ciklusai, ahol a szöveg fokozottabban dimenzionált és a képiség erőteljesebb, lényegüket tekintve nem különböznek a fentiektől. *Egységes* könyv a Papp Tiboré, szellemiségének és kezének nyoma minden lapon felfedezhető. Nem zavaró, ha néhol érzelme-sebb, néhol ironikusabb, egyszerre szól önmagáról és az irodalomról, egyszerre mesél „kvázitörténetet”, és beszél a modern költészet helyzetéről. Ilyen a *Töredékek* című munka, ahol kevés „szövegszünet-től” eltekintve az oldalak tükörrésze üres, a szöveg, a többszólamú novella a margón jelenik meg. Itt is az erotika dominál („felnyitom szeméremkagylódat vesszóm hegyével”, „szövegedet a felgerjesztett gondolat fűti át”),<sup>290</sup> sőt az erotika irodalommal való azonosítása, azzal való helyettesítése, irodalomba emelése meg is fogalmazódik („szavakból áradó szerelmes pinaszag”), méghozzá épp egy Petőfi-parafrazissal: „ó költészet mely nedv merne versenyezni véled.”<sup>291</sup> Ennek a mondatnak kiemelkedő jelentősége van Papp Tibor költői magatartása és költészete szempontjából. Azonosulási, átlényegü-lési vágy, a költészettel való egyesülés vágyának hangja ez, nem egy-szerűen egy múlt századi költő parafrazeálása (bár ilyen értelemben is érdekes), de *pontosan megfelel* Petőfi természetszeretetének: egy transzcendens utáni vágy, ami az erotikában és ezen túlmenően a költészetben ölt testet. Formájában ez másképp valósul meg, mint Csokonainál, Petőfinél vagy Adynál, de lényegét tekintve – meggyő-ződésem szerint – ugyanúgy. A fentiekre még példa a *Szabályos vers szépséghibával* és a *Bélyegek* sorozat a kötetből.

A kötet legjobb munkája az *Ismételek, mint egy fénymásológép*. Az írógéppel írt szöveg, annak meggyűrése, nagyítása, dimenzionálása: az író képi játéka minőségi eredménnyel jár: felismerjük, hogy a szö-vegnek, a betűknek *méllysége* van, a műben perspektíva keletkezik, tá-volság, amelyben mi is jelen vagyunk. Mintha papír- és betűsivatagban

<sup>290</sup> PAPP Tibor, *Vendégszövegek* 2, 3, Magyar Műhely, Párizs, 1984, 291.

<sup>291</sup> PAPP, I. m., 297.



járnánk, papír- és betűsziklák között: végtelen tér nyílik előttünk, az „ismételek, mint egy fénymásológép” pedig különös értelmet nyer.

## 2.2. Nagy Pál

Hasonlóan a vizuális szövegirodalom képviselője Nagy Pál, aki különösen a *Journal in-time* című kötetében<sup>292</sup> mutatja meg ennek az irányzatnak a legfőbb jellemvonásait. A szerző könyve, pontosabban szólva, *albuma* könyvészeti remek: mind tipográfiaiilag, mind kivitelben felülmúlja minden elképzelésünket. Nem csupán oldalai pontosan tervezettek és megmunkáltak, de esztétikailag is megoldott: Nagy Pál kivételes érzékeléssel választja meg a betűtípust, képíleg tökéletesre törekszik, és albumának visszatérő-állandó megoldása, a keret, a fehér vagy fekete négyszög biztosítja az olvasó számára a vizuális lap területének-kiterjedésének könnyebb tudomásulvételét. Könyve így egyértelműen látható nyelvi lapok sorozatává válik, melyek kiterjedését a keretek határozzák meg.

Nagy Pál sokat tanult a konkrét költészettől, erőteljesen hatott rá ez az irányzat. A konkrét vers, pontosabban a *lettrismus* hatása fedezhető fel munkáiban: a kötetnyitó művekben például (korábbi címein: *4 miniatura*), ahol a vizuális lapok egymásra fényképezett változata a tér, a végtelen dimenzió érzetét kelti az olvasóban. Nagy Pál vizuális tisztaságra, szépségre törekszik, a betűk, a nyelv anyagának felmutatása a célja. Itt a szövegek mintha rácsokká alakulnának, „a csillagok az égbolt rácsai”, jut eszembe rögtön József Attila, és nem véletlenül: a *Nagy Pál-mű*<sup>293</sup> pontosan ezt a gondolatot sugallja, *látható nyelven*.

■ akár a rács ■ akár a rács ■  
 ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■  
 ■ akár a rács ■ akár a rács ■  
 ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■  
 ■ akár a rács ■ akár a rács ■  
 rebbenés nélküli élet  
 ■ akár a rács ■ akár a rács ■  
 ■ akár a rács ■ akár a rács ■  
 ■ akár a rácsodálkozás ■ aká  
 ■ akár a rács ■ akár a rács ■  
 gyulladáshalál  
 ■ akár a rács ■ akár a rács ■  
 ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■  
 ■ akár a rács ■ akár a rács ■  
 ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■  
 ■ akár a rács ■ akár a rács ■

NAGY PÁL, *Szemrebbenés nélkül*

<sup>292</sup> NAGY PÁL, *Journal in-time*, Magyar Műhely, Párizs, 1984.

<sup>293</sup> NAGY PÁL, *Szemrebbenés nélkül*, a Médium-Art Stúdió Archivumából.

Szerzőnk szívesen kutat, vizsgálódik azon a tájon, ahol a betű, a szó, a költészet anyaga él és „mozog”. Izgatja ez a *tér*, a betű által dimenzionált papírlap: megmutatja, hogy önmagunk és a világ végtelensége a költészetben, a *papíron képileg megjeleníthető*, plasztikusan és egyértelműen. A vizuális szövegirodalom szabályainak megfelelően Nagy Pál nem csupán a beszélt nyelv transzformatív képét (írás) vizualizálja, hanem csak látható nyelvi elemekkel-jelekkel is dolgozik. Ezekbe tartoznak a betűk kinagyított, egymásra fényképezett változatai, amelyek éppen ilyen módon nyújtanak többet, kapnak új értelmet. Maga a betű, a szótöredék az, ami kiterjedéshez jut, ami látványában is körbeveszi, dimenziót nyújt alkotójának: ez Nagy Pál üzenete.

Mindennek egyértelmű megfogalmazása a kötet legkiemelkedőbb ciklusa, a *táj (hiányzó figurával)*.<sup>294</sup> Az emberi gondolat, a világegyetem végtelensége, tere, távlata a papíron, a költői mű tárgyi megvalósulásában is benne van, ez az a táj, ahol a költő mozog, mondja Nagy Pál. A teleírt és meggyűrt írógéppapír mintha hegyvidéket ábrázolna: egy táj madártávlatú, repülőgép-perspektívájú fényképfelvétele is lehetne. A kinagyított „táj” szó mozgásba kezd a papíron: „bejárja” a „területet”, a papírt, egyre több dimenziót, mélységet mutat meg, ugyanakkor egyre mikroszkopikusabban igyekszik a papír egyetlen pontját felderíteni. Nem csupán több és több betűnagyság jelenik meg az írógépellt szövegen, hanem a „táj” szó is a végtelenbe növekszik, a végén már nem is fér el a papíron, „kinövi”, egyetlen betűjének egyetlen részletét láthatjuk csupán. A „hiányzó figura” – a költő – ezen a területen, ebben a *kozmoszban* mozog, láthatatlanul. A kötet másik hasonló jellegű – konkrét költészeti – munkája a *sang eden terre*.<sup>295</sup> Megoldásában talán különböző, mondandójában ugyanez.

A könyv utolsó sorozata a fenti motívum továbbfejlesztett változata. A *kézről kézre* című alkotásban az emberi tenyér veszi át a papír szerepét, a „végtelen területnek” ez lesz a megfelelője. A betű, a szó „kenyérre írandó” – mondja a szerző, pontosabban: „TENYÉRRE”, így „az ige testté lett.”<sup>296</sup> Nagy Pál ebben a művében a „hiányzó figurát” ismét felmutatja, újból megjeleníti.

Nagy Pál él a konkrét költészet adta lehetőségekkel, nagyszerűen hasznosítja azt. Ám költészete mégsem *konkrét* irodalom: ő is szín-

<sup>294</sup> NAGY, I. m., 117.

<sup>295</sup> NAGY, I. m., 79.

<sup>296</sup> NAGY, I. m., 133.

tézisre, komplexitásra tör. Hasonlóan Papp Tiborhoz, felszólal kötetben a konzervatív irodalom ellen, illetve kiáll a mindenkori avantgárd mellett: *Maurice Roche 1975* és *Mallarmé 1978* című írásainak publikálása ezt a célt szolgálja. Túl ezen: látható nyelvi munkáiban kevésbé hangsúlyos az irodalom problémáinak azonosítása önnön líraiságával, kevésbé ekvivalens, mint Papp Tibornál, Nagy Pál természetesebben kezeli a műalkotást, kevésbé erotikus, erotikája, alkotóvágya nem a mű létezésére, születésére irányul.

Az emberi gondolkodás vizuális megjelenítésére törekszik az *imago!*, József Attila emlékére készült sorozatban. Az első munka körkörössége, ovális alakja az agy formáját, barázdáltságát idézi. Nagy Pál bejárja velünk költő elődje „agylabirintusát”, feltérképezi költészetét, értelmezi és értékeli már azáltal is, hogy választ. Saját magát szólaltatja meg József Attila szövegében, összevegyítései, szövegei pedig kapcsolódását mutatják. „Imago! Imago! máglya mágia hordalék később leülepedik (az anya testében töltött időre gondolk) majd az anyaföldben töltött időre gondolkok [...] az éjjel elképzelttem hogy számba veszem a gázcsövet nagyot szippantok húzok belőle aztán vége lesz” – olvashatjuk a „labirintusban”,<sup>297</sup> és nem nehéz felfedezni, hogy József Attilára emlékezve, az ő emlékét idézve, saját létezésének értelmére kérdez rá a szerző.

A *városok* és az *imago!* ciklusok ma már *klasszikus* vizuális költészeti munkákat tartalmaznak. Nagy Pál ezen munkái között olyan közismert, jellemző alkotások vannak, melyek a látható nyelv és ezen belül a vizuális szövegirodalom klasszikus érvényű művei. Az emberi gondolkodás kiismerhetetlensége, töredékessége, önmagába fordulása, bezárkózása, az eltömegesedés, a mesterséges falak és azok kényszerű szükségessége pontosan, precízen jelenik meg ezeken a lapokon, magas szinten egyesítve képet és szöveget. Végül is ez a kérdés: lét-nemlét, halál-élet problémája Nagy Pál kötetének legfőbb motívuma. A *Betegnaplóból, a kommentárok a jelenésekhez* című művekben szintén ez jelenik meg. A halál, a halálfélelem, az egyéni és egyetemes pusztulás víziója. *Egzisztencialista vizuális költő?* Talán nem túlzó ez a meghatározás.

<sup>297</sup> NAGY, I. m., 35.

### 2.3. Bujdosó Alpár

A Magyar Műhely körül szerveződő tipográfiai, vizuális szövegirodalom kapcsán feltétlenül szólni kell Bujdosó Alpár költészetéről. Bujdosó munkáinak legszebb összefoglalása az *Irreverzibilia zeneon*<sup>298</sup> című könyv, amelyben sajátos versépítkezés érhető tetten, Bujdosó ugyanis a szó szoros értelmében mintegy *megdolgozza* a szöveget. Nem „szőtöréseit”, permutációs technikáját értem ezen, hanem *kézi munkáját*: Bujdosó számára az anyag, amire szövegét felviszi, vagy amit szövege mellé helyez, legalább olyan fontos, mint a betű. Egyértelmű bizonyítéka ennek a kötet első ciklusa, a *Babiloniaca*. Bujdosó álókorai „történetét” puha agyagba vési, majd az ezekről készült képeket montázsolja ókori kövek, szobrok fotóival. Ezáltal legyőzi az időt: önmagát a múltba helyezi, múltunk emlékeit a jelenbe. Az *elűzöttség*, a *hontalanság* lenyomata az a néhány „kőbe vésett szöveg”: „Föld helyett földönfutók (futrinkák) génusza / levegő helyett légből kapott gond (gondnokok kora) / tűz helyett tüzes trón (tűzi játék) / ég helyett elégettek (elégett ember) / [...] / csillag helyett csillogás.”<sup>299</sup>

Ha egy-két szóval kell meghatároznom ennek a költészetnek lényegét, Bujdosó történelem iránti érzékenységét emelem ki. Kötetében a *Négy etűd* és a *Variációk vezetékes rádióra* című munkák a legjellemzőbbek ilyen szempontból. Ez utóbbi művét egy emberi csontozat röntgenképével indítja a szerző, ezzel mintegy a *mélyére akar látni valaminek*, önmagát akarja megismerni és felmutatni. A háború időszakában, a kisgyerek emléktöredékei, fényszórók és sötétség ellentmondása jelenik meg a lapokon. A fényszórók „területén” a szöveg erőteljes, „szálfák” betűi *kiabálnak*: „Légiveszély! Légiveszély!” A félelem hangja szól a fekete lap fehér négyszögében: „fényszórók pásztázzák a múlt időt [...] fényszórók pásztázzák a léghatárt [...] az országot / idézőjelbe teszem az országot! / félek a beidézett megidézettektől / igézeteimet lábjegyzetbe teszem.”<sup>300</sup> A következő lap hatalmas betűi képesek fokozni az olvasó szorongását: „Tűz!” – ismétli a láthatatlan kivégzőosztag parancsnoka, és egy arc néz szembe velünk, talán épp a halálraítélté. Az emberi gerincoszlop fotófelvétele jelzi azt a bezártságérzést, amiből ösztönösen menekülni kell, mert itt, bár „ítélet nincs”, a „kegyelmi kérvény érvénytelen.”<sup>301</sup>

<sup>298</sup> BUJDOSÓ Alpár, *Irreverzibilia zeneon*, Magyar Műhely, Párizs, 1985.

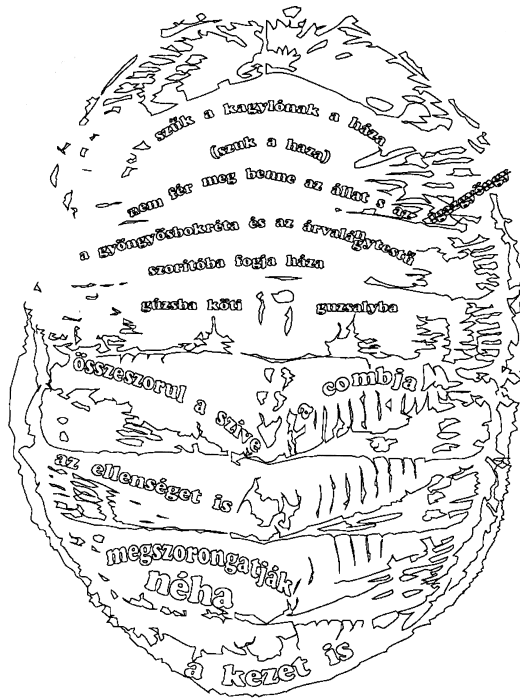
<sup>299</sup> BUJDOSÓ, I. m., 12.

<sup>300</sup> BUJDOSÓ, I. m., 135.

<sup>301</sup> BUJDOSÓ, I. m., 139.

Bujdosó szívesen használ röntgenképeket, arcrázzolatokat, „álmitikus” maszkokat. Önmaga röntgenképének feldolgozása egyedül rá jellemző. Nagy Pál hasonló gesztusai stilizáltabbak: ő középkori grafikákat, biológiai ábrákat hasznosít.

Bujdosó vissza-visszatér a koponyamotívumhoz, a gerincoszlop- és bordázatrajzhoz, ezzel újból a halálra, az elmúlásra asszociáltat. Ezek mellett gyakran bogarak és rovarok, egerek és patkányok képe tűnik fel, melyek a szöveg mozgatóivá, a szöveg szövetének bomlasztóivá lesznek, így van ez például a *kor(l)átmeghazudtolo gyakorlatokban*, ahol a bogarak már mindent ellepnek, és a közepen elhelyezett stilizált bordázat tehetetlenül tűri azok jelenlétét. A *Skarabeus és a Fatumorgana* című alkotásokban ugyanez a motívum ismerhető fel. Ezekhez hasonló sajátos képi világa van a kötetnél később született *Vénusz születése* című munkának is:



302

<sup>302</sup> BUJDOSÓ Alpár, *Vénusz születése* = BUJDOSÓ Alpár, *Vetített irodalom*, Magyar Műhely, Párizs, 1993.

Az *Irreverzibilia zeneon* című könyv legjobb ciklusa a *Plakátbirodalom*. Olyan munkák találhatók itt, mint az *Irreverzibilia zeneon*, a *Vendéglövegek* vagy a *Pi*. Bujdosó a városban élő emberrel foglalkozik, ez az a világ, amely iránt érdeklődik. Térképeket használ fel, Nagy Pálhoz és Papp Tiborhoz hasonlóan kvázi-térképeket rajzol, kitalált történeteket mesél „városáról”, melyben „járt”, ahol „élt”. Elképzeléseinek legjobb megvalósulása a *Pi*, ebben az alkotásban képes összefogni, sűríteni erényeit: képteremtő képességét, szövegalkotását, leleményes szófelbontását. A *Pi* az éjszakai város megjelenítője, a magány, a menekülés, a segélykiáltás pontos lenyomata. *Konstruktivista-grafista* mű: térhatású betűvel piramist épít, illetve megépíti napjaink kockaépületét, felépíti a modern éjszakai nagyvárost. A térhatású, de *fekvő* betűk mintegy megalapozzák az állított tömbbetűk által létrejövő piramist, területet, zárt környezetet biztosítanak számára. A tömbbetűk keltik a nagyváros látványának érzetét: egyszerre építőkövek és tömbházak, a piramis részei és egy nagyvárosi lakótelep toronyépületei. A „piramis” tetején apró figurák láthatók. Uniformizált emberek? Igen. És egyéniségek is, akik zászlóikkal segítségért könyörögnek, S.O.S. jeleket adnak. Menekülés a bezártságból vagy épp a bezártság az igazi menekülés? Mindkettő. Az éjszakai város biztonságot ad a piramist körülvevő szöveg, az „árvíz” támadásától, ugyanakkor félelmetes és bizonytalan terület, „hajótörött időszak” csupán, ahonnan „csuportba zárt téli tartalék: palackposta” megy, utolsó reményként. Ebben a munkában is feltűnik a menekülésmotívum, a bizonytalanságérzés, az otthontalanság. „Szánthatom emlékeimet”, „30 év távlatából elmosódott tér-kép”,<sup>303</sup> úgy gondolom, ez egyértelmű fogalmazás. Bujdosó hátranéz: számára a legfontosabb a múlt, az emlékezet.

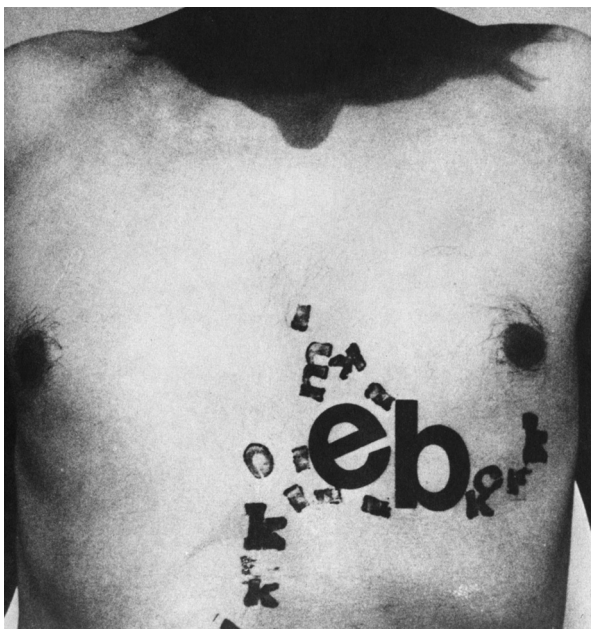
## 2.4. Csernik Attila

Jugoszláviában a vizuális költészet jóval korábbi jelenség, mint Magyarországon, a csoportok, csoportosulások előbb megalakultak, kiállítások és kiadványok születtek már akkor, amikor még itthon csupán elszigetelten létezett egy-két magányos művész, néhány „kori” avantgardista. Nem véletlen, hogy ma már örökségként tarthatjuk számon Tolnai Ottó vizuális költői munkásságát, és a magyar

<sup>303</sup> BUJDOSÓ, *Irreverzibilia zeneon*, 47.

irodalom éppen erről a területről gazdagodott olyan művekkel, mint Szombathy Bálint *Poetry* című kötete, vagy a konkrét költészetről írott tanulmánya.

Önfelmutatás és zárkózottság, ennek kettőssége, és valami sajátos *emberközpontúság*: ez jellemző Csernik Attila *Text* című könyvére.<sup>304</sup> Műveinek egymáshoz illesztése, kötetének szerkesztése tudatos és végiggondolt, tulajdonképpen a konceptuális és a konkrétista jellemzőket mutatja fel. Csernik testre ír szövegeket, tárgyakra tesz betűket, az emberi testet, a legkülönbözőbb tárgyakat mint a szöveg, a kommunikáció felületét jeleníti meg.



305

Szellemiség és testiség, az „ember” szó ismétlődése, a betűk el- (pontosabban: vissza-) tárgyiasulása számos további problémát és lehetőséget hordoz magában. Ezek megjelenítésére jó példa a kötetből az *experiment* című ciklus. Szándékos-e, hogy a ciklus első darabja, a betűkkel telefirkált kéz, tenyér, a jellegzetes krisztusi mozdulatot idézi? Nyilvánvalóan igen. Számomra egyértelmű: a „testszöveg” után, a végtagok (kezek, lábak) mozdulatait őrző fotók is szellemi-

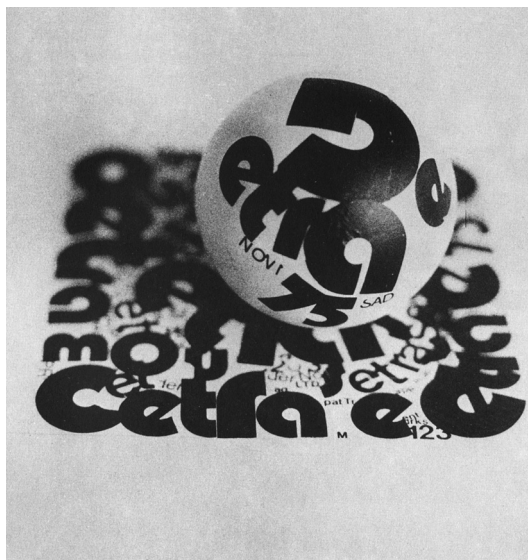
<sup>304</sup> CSERNIK Attila, *Text*, Fórum, Újvidék, 1985.

<sup>305</sup> CSERNIK, *Text*, részlet a könyvből.

ségünk és testiségünk kapcsolatát vizsgálják, de itt már nem valamiféle kiszolgáltatottságról, „kommunikációs alárendeltségről” van szó, hanem *megváltásigényről* is. Ez a megváltás csakis a művészi objektiváció alapján lehetséges, a „test” minden „lépése” „művészetet produkál”, vagyis egy objektív, nem pusztuló, „konzervált” létezés.

Csernik Attila önnön létének vizuális költészeti objektivációjára törekszik. Ezzel még nem állna egyedül, hiszen igényként mindannyiunkban ez van jelen, de a *Text* ennek látványos végiggondolása, a gondolkodás (a művészeti objektivációról való gondolkodás) folyamatának ábrázolása. Ennyiben – bár erre a későbbiekben még visszatérek – *konkrét* költészeti mű.

A kötetben a következő sorozatokból (a *teletexttől* kezdődően) fokozatosan kiszorul az ember, az emberi test, és mind fontosabb szerepet kap maga az objektiváció, a *jeladás*. Az első két ciklus után (amelyek a könyv majdnem felét teszik ki!) rövidebb összeállítások következnek, ezek a betű, a szöveg, a vizuális költészet megvalósulási formáit vizsgálják, és lesznek egyenként is üzenetet hordó műalkotások. A *protext* és a *rotext* a szöveg tériesítését, annak lehetőségét mutatja meg, itt végtelen és sokdimenziójú kozmoszá válik az *irodalom*, amely távolságot, távlatot ad az emberi cselekvésnek, és mélységet ad a létezésének.



306

<sup>306</sup> CSERNIK, *Letrex*, részlet a *Text* című könyvből.



A kötet jellegét, egységét kissé megbontja az *intervenció*. Ez a minimal-art, land-art vagy fluxus kategóriába utalható sorozat ellentmondani látszik Csernik eddigi munkáinak, a kötet *sterilitását* üdíti ugyan, de meg is zavarja. Világos volt minden: az emberi test, az emberi szellem, az ezeket körülölelő szöveg, szöveggkultúra; és íme: egyik pillanatról a másikra a külvilággal is számolnunk kell, annak támadásával és terjeszkedésével. Persze olyan értelmezés is lehetséges, hogy a szöveg hatol be a környezetbe, és lesz áldozattá, saját „intervenciójának” áldozatává.

Kötetének befejezéseképpen Csernik végérvényesen felbontja, széttöri az őt körülvevő szöveget, és visszatér önmagához, önmaga élő objektivációjához, folytatódásához. Egyetlen szónak van létjogosultsága az újra megjelenő emberi lény, az erőteljes vitalitásában is védtelen emberi lény, a gyerek körül, és ez önmaga megnevezése, ami jelenthetné – „cserniki nyelven” –: *ember*.

Csernik könyve tehát konkrét költészeti mű, amely szerencsésen ötvöződik a plakátköltészettel, annak dinamikáját, agresszivitását tompítja, elsősorban önmagát vizsgálja, ám ezen a vizsgálaton keresztül, és mintegy ezen túllépve fel is mutatja önmagát: Csernik ezzel hozott újat, érdekeset napjaink vizuális költészetébe. Erre a műfajra nem különösebben jellemző a líraiság, de Csernik mégis igazi lírikus, kitárulkozása végiggondolt és megfelelően visszafogott.

## 2.5. Szombathy Bálint

Szombathy Bálint vizuális költészete, hasonlóan Csernikéhez, szintén szervesen illeszkedik a jugoszláviai, és ezen belül a vajdasági magyar irodalomba. Ez az első fontos jellemző, amit tudatosítanunk kell magunkban ahhoz, hogy képesek legyünk valamiféle adekvát megközelítésre. A jugoszláviai magyar irodalom a háború utáni időszakban, még a hatvanas-hetvenes években is kifejezetten *elkülönülten*, önállóan fejlődött, a magyarországi hatás csak áttételesen érvényesült. Különösen az újabb avantgárd törekvésekre gyakoroltak jelentős befolyást a szerb, horvát, szlovén experimentális elképzelések. Mindehhez hozzátartozik az is, hogy a kelet-európai országokhoz képest itt mindenképpen nyitottabb volt a művészeti élet, könnyebb tájékozódási lehetőséggel, nagyobb mozgástérrel rendelkeztek ezekben az években az ottaniak. Természetes következménye ennek, hogy az Európa-szerte kibontakozó – jobbára kiáltás-típusú, a hatvanas évek

ideológiai és társadalom-átalakító lázadásával együtt lélegző – avantgárd Jugoszláviában is élénk visszhangra talált, és az experimentális művészet egyéni, össze nem téveszthető „délvidéki” fejlődésnek indult. Míg egyéb kelet-európai országokban ezek a mozgalmak legtöbbször illegálisak, underground-jellegűek voltak, ami természetesen váltotta ki az alkotókból – ha nem is az üldöztetés, de – a *periférikusság* érzését, addig Jugoszláviában minden különösebb – legalábbis elbukással fenyegető – harc nélkül artikulálódhattak az újabb művészeti elképzelések. Emiatt már a hatvanas évek elején és közepén olyan experimentális költészeti csoportokról beszélhetünk, amelyek természetes szinkronitást mutatnak a nyugat-európaiakkal.

A vajdasági magyar irodalom tehát nem bontakozhatott volna ki a szerb, horvát, szlovén irodalmak hatása nélkül. 1965-ben Ljubljánban megalakult az OHO-csoport, amely 1968-ban Belgrádban nagyszabású vizuális költészeti kiállítást rendezett. Ehhez a nemzetközi kiállításhoz kapcsolódott – többek között – a zágrábi *BIT International*<sup>307</sup> című vizuális költészeti bemutató sorozat, amelynek egyik legfőbb értéke a történeti válogatás volt, Kassák Lajos munkái ilyen módon kerültek bele. Szintén az időszak fontos momentuma az akkori Jugoszláviában Miroljub Todorovic szignalista költészetének megjelenése. A nyelv radikális felbontása, belső erejének, energiáinak felszabadítása, egy új hang- és vizuális költészet kibontakoztatása mellett egyéb, tipográfiai-topológiai, konceptuális és konkrét költészeti megnyilvánulásokról beszélhetünk a jugoszláviai irodalmon-művészetben belül. Olyan neveket említhetünk, mint Franci Zagoricnik, Vladan Radovanovic, Vujica Resin Tucic, Marko Pogacnik és Slavko Matkovic.

A vajdasági magyar experimentális líra szinkron és szerves kapcsolatban áll a horvát, szerb és szlovén törekvésekkel. Emiatt gyorsan és nagy hatással bontakozott ki, könnyedén artikulálódott, folyóiratokban és könyvekben lépett a legnagyobb nyilvánosság elé. Az ottani elképzelések megőrizhették „nem hivatalos” jellegüket, és a kellő mértékben és méreteken fejtették ki erjesztő, új gondolati impulzív befolyásukat. Az időszak vajdasági avantgárd irodalma messze megelőzte az itthoni, perifériára, „illegalitásba” szorított kísérleti költészeti, Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Balaskó Jenő és mások törekvéseit, sőt, az itthoniak nem egyszer az *ottaniakból* táp-

<sup>307</sup> Vö.: *bit international, [Nove] tendencije – Computer und visuelle Forschung, Zagreb 1961–1973*, szerk. Peter WEIBEL – Margit ROSEN, ZKM, Karlsruhe, 2007.



A hatvanas évek végének, a hetvenes évek elejének legfontosabb avantgárd műhelye az Új Symposion című folyóirat, amelynek szellemi vezére, Tolnai Ottó maga is jelentős vizuális költészeti munkásságot mondhat magáénak. A Domonkos Istvánnal közösen készített, és a Hídban 1968-ban publikált *Mao-poe*<sup>309</sup> című alkotása napjainkig egyedülállóan foglalja össze az időszak kiállítás-típusú avantgárdjának legfőbb jellemzőit: a hosszú verssorokból álló, nagylélegzetű szabad verset és a képi elemet, amelyben már jelen van a *plakátköltészet* és a *konkrét* költészet hatása. Ebben a versben láthatunk először – magyar nyelvi közegben – kivágott körívet, „ablakot”, amely esetünkben a cím – „mao-poe” – állandó jelenlétét biztosítja. A hatvanas évek második felében, a hetvenes évek elején a *Symposion-alkotók* mindegyike alkalmaz vizuális elemet irodalmi tevékenységében: Tolnai *Agyonvert csipke* című verbo-vizuális táblái és *Rovarház* című regénye, valamint Böndör Pál *Typoézis*-ciklusa meghatározóak a korszakban.

Szabadkán, 1969-ben alakul meg a Bosch+Bosch csoport,<sup>310</sup> amely a Tolnai-féle Symposion-nemzedéktől némileg elkülönült. Ez a mozgalom, amelynek központi figurája Szombathy volt, már kifejezetten a konkrét költészet törekvéseit tűzte zászlajára. Ladik Katalin, Csernik Attila, Szalma László, Slavko Matkovic voltak azok, akik 1970-től, illetve néhányuk 72–73-tól a Bosch+Bosch-féle konceptuális-konkrét költészetet képviselték ebben az időben Jugoszláviában. Ezekre a törekvésekre jellemző volt a betű térbe való kihelyezése, a testre, kézfejre nyomtatott mű, a természetbe kivitt *versépítkezés*. A hetvenes évek elejétől idetartozónak vehetjük a budapesti Tóth Gábort is, akinek tipográfiai-topológiai költészete talán a konkrét, jelben gondolkodó avantgárd legegységesebb, legtisztább megfogalmazódása a csoportosuláson belül.

A Bosch+Bosch 1976-os felbomlását követően négy alkotó, Csernik Attila, Slavko Matkovic, Szombathy Bálint és Tóth Gábor vitte tovább határozottan azt a vonalat, amelyet fentebb jeleztünk. Mindegyikük működésében jelen van a vizuális törekvés. Ezeknek egyik első és összefoglaló jellegű dokumentációja Szombathy *Poetry* című kötete.<sup>311</sup>

Az 1981-es *Poetry* „leszámolás” a költészettel. Egy képzeletbeli végpont megközelítésének kísérlete ez a gyűjtemény. A borítón egy

<sup>309</sup> DOMONKOS István – TOLNAI Ottó, *Mao-poe*, Híd 1968.

<sup>310</sup> GAJDOS Tamás, *Szabadka képzőművészete. Történeti áttekintés a kezdetektől 1973-ig*, Szabadka, 1995.

<sup>311</sup> SZOMBATHY Bálint, *Poetry*, Fórum, Újvidék, 1981.

bekötött szemű, mintegy kivégzésre váró arc és a „no more” felirat látható, valamint a fölötte levő cím, a „poetry”. A jelentés, a „sohatsőbbé-költészet” kissé patetikus, és ezt csak alátámasztja a kötet „ex libris”-e, az „in memoriam avantgarde”. Szombathy az „avantgárd emlékezetére”, annak vizuális költészeti „összefoglalására” vállalkozik. H. Nagy Péter, aki részletesen foglalkozik Szombathy költészetével, erről azt írja, hogy „az ex libris-szel kapcsolatban annyit érdemes megjegyeznünk, hogy mivel az »In memoriam avantgarde« felirat tulajdonképpen egy név helyett áll, a konstrukció olyasmit is kifejezhet, hogy a könyv mint tárgy bár az avantgárd emlékezetére létrehozott könyvtár tartozéka, mégsem pusztá emlékmű. Az ex libris ugyanis itt nem kívülről kerül az első oldalra, nem beragasztott vagy pecsételt címke, hanem magának a korpusznak a része, vagyis önálló sodó alkotás. Emellett szól az is, hogy »egyszeri« darab, hiszen csak ebben az egyetlen könyvben található meg (pontosabban ennek mind a 700 példányában), tehát saját megkomponáltságára, kópia-létére hívja fel a figyelmet. S valóban, a hagyományos ex librisektől és azok funkciójától eltérően itt a név szétszerelése, a betűk széttartása, a felület szokatlan, decentrált kihasználtsága lesz feltűnő.”<sup>312</sup> Valóban, nem a könyv temetése ez a könyv, de mégis valamiféle lezárás, kiáltás-típusú gesztus: a hatvanas évekből kinövő avantgárd jellegzetesen kitárulkozó, kifelé forduló megnyilvánulása. „A konkrét vizuális költészet nemzetközileg leginkább affirmálódott ideológia nélküli, nyelvi tájékozódású koncepciójával ellentétben a kollázsok etikai állásfoglalásomat is tükrözik” – írja kötete előszavában a szerző.<sup>313</sup> Szombathy nem tagadja meg önmagát: legfőbb élményét, az *etikus-politizáló* költészetet képviseli, bár a jelelméleti, konkrét líra törekvéseivel is tisztában van. Önmaga elvárásait ez a kötet maradéktalanul teljesíti, minden képével, szövegtöredékével, talált versével „üzen”, bár kissé direkten, naivan és patetikusan. Szombathy vizuális költészete – bár formailag szinte egyező – különbözik a jelben gondolkodó, jel-típusú megközelítéstől, az anyaggal, és az anyagon túl az alkotó személyiségével foglalkozó, befelé forduló, kissé „életidegen” konkrét lírától. Ellenpéldaként éppen a korábban jellemzett Csernik Attilát említhetjük: az ő vizuális költészete már egyértelműen a jelben-létezés szintjét képviseli.

<sup>312</sup> H. NAGY Péter, *A művészet expanziója – Szombathy Bálint vizuális költészete*, Híd, 2005. december

<sup>313</sup> SZOMBATHY, I. m., 6.

Szombathy kiáltás-típusú avantgárd művész, aki felismeri, hogy – az adott korszakban, a hetvenes évek második felében – ez az irány folytathatatlan, és tudomásul veszi: a jel-típusú szemlélet előtérbe került. Számára ez az avantgárd „végét”, befejezését jelenti; ez az a pont, amelyen nem tud, és nem akar túllépni. Kötete kísérlet a hagyományos költészetről vallott elképzeléseink totális megváltoztatására. „Alkotásaimat – írja az előszóban – mindinkább azok az elméleti-gyakorlati reflexiók határozzák meg, amelyek végkövetkeztetésül azt a felismerést adják, hogy költészetnek (művészetnek) nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk, és annak fogadunk el.”<sup>314</sup> Fotókból, fotómontázsokból álló könyve ennek az alapállásnak látványos megvalósulása. „Hatvanasévek-gyökerű” könyvének első munkái 1969-re datálódhatnak, és a válogatás alapja tíz év volt: az alkotások túlnyomó többsége tehát a hetvenes években készült. Ennek megfelelően érezzük egyszerre megkésettnek és ugyanakkor korszak-megelőzőnek vizuális költeményeit.

Miről is van szó?

Dél-Európában és Olaszországban az avantgárd mozgalmak társadalmisága fennmaradt, a jel-típusú megközelítés, ami Európa többi részén, valamint Dél-Amerikában uralkodóvá vált, Olaszországban csak érintőlegesen hatott. Mint arról már beszéltünk, Olaszországban az alkotók többsége nem használta a kimondottan szövegből építkező konkrét vizuális verstípust, helyette egy képi és nyelvi montírozásból álló irodalom alakult ki. Az alkotók a „visszatérést a tömegekhez”-elvét hangoztatták: költeményeiket – ezt is elemeztük, csak emlékeztetőül idézem fel – plakátokon és gyufásdobozokon akarták elhelyezni, labdarúgómeccsek szüneteiben közvetíteni. Harcot hirdettek a technológiai és gépesített társadalom negatív jelenségei, a tömegtájékoztatás manipulatív szándékai ellen. Az olasz vizuális költészet tehát éppen ezért *kiáltás-típusú*: heroikus harcot hirdet a költészet „új-társadalmiságáért”. Érdemes újra néhány nevet említeni: Arrigo Lora-Totinho, Adriano Spatola, Nanni Balestrini, Emilio Isgro, Lamberto Pignotti azok az alkotók, akik – bár stílusuk különböző – a hatvanas évek dinamizmusával szölköztek bele politikába, társadalmi kérdésekbe, és új költészeti elveikkel nemegyszer az olasz politikai pártokkal is szoros kapcsolatot tartottak. Ennek a mentalitásnak nagy hagyománya van Olaszországban, gondoljunk csak a futurista mozgalom vezető személyiségeire.

<sup>314</sup> SZOMBATHY, I. m., 6.

Mint Szombathy írja könyve előszavában, munkáinak egy része „a vizuális költészet Olaszországban kialakult sajátos nyelvezetére épül, melyet az írott beszéd és a kép szimbiózisának vagy szintézisének nevezhetünk.”<sup>315</sup> Ezek az olasz hatásra készült *plakátköltészet*i művek bizonyos kényszerű továbbélés eredményei, egy megváltozott, átalakult társadalmi-politikai szituáció megkésett alkotásai. Ami a hatvanas években Itáliában adekvát volt, az a hetvenes évekre Jugoszláviában idejétmúlttá lett: a naiv heroizmus, a „csak-azért-is-romantikus lázadás”, az erőszakolt etikai állásfoglalás. Az olasz hatás persze nem kizárólagos: Szombathy nagyon jól ismeri és érti az „Alpokon túli” konkrét költészet nyelvi forradalmát, a nyelvi változásra építő láthatóságot. Felhasználja a konkrétizmus elemeit – ahogy előszavában írja is: a kollázsok között „akad néhány kifejezetten nyelvi és fogalmi vizsgálódás”, megelőlegezi tehát azt a konkrétista felfogást, ami épp a nyolcvanas évek ideológiailag „szélcsendes” időszakában lesz uralkodóvá. De napjaink totális befelé fordultsága, politikaellenessége még nem érinti, főlényes tudása az, ami miatt a konkrétizmus előfutárának nevezhetjük.

Szombathy kötete alapvetően a plakátköltészet nyelvi redukált-ságából, közösségcentrikusságából építkezik, a hatvanas évek végének, a beat-szemléletnek jegyeit viseli magán, képisége, motívum-rendszere ezeket az időket juttatja eszünkbe. Bár a kötet a költészet kiterjesztését hirdeti, és konkrétista hatást is mutat, az „ex libris” „avantgárd emlékezete” egyetlen patetikus gesztussal a költészet, a vers elmúlására figyelmeztet. Ebben az értelemben végpont ez a gyűjtemény: a kiáltás-típusú avantgárd utolsó gesztusköltészeti megnyilvánulása.

„Bármely kifejezőeszközzől, médiumról van szó, alkotásaimnak van egy közös nevezőjük, tudniillik, hogy a vonalírást feltörő és a betűcivilizáció felrobbantását kezdeményező verbo-voko-vizuális kísérletek ma már kicsit naivnak tűnő stratégiáján túlmenően verbális, pontosabban írott elemeket már csak elszórtan, alig-alig tartalmaznak”<sup>316</sup> – fogalmazza meg a szerző könyve előszavában. Tegyük hozzá, ez a *non-verbalitás*, az írott elemektől való idegenkedés szintén plakátköltészeti sajátosság, bár a konkrétizmusra is jellemző lehetne.

A kötet bevezetője után négy korai Szombathy-mű található, a gyűjtemény egészétől mintegy elkülönítve. Ezek igen magas szín-

<sup>315</sup> SZOMBATHY, I. m., 6.

<sup>316</sup> SZOMBATHY, Uo.

tű konkrét költemények, különösen az *air-air* és a *Szélmalomharc a Nappal* mutatják kiválóan, mennyire otthonosan kezeli a nyelv anyagát, annak képességét, milyen egyszerű eszközökkel képes erőket felszabadítani a betűből és a szóból, és azokat új jelentéssel gazdagítani. Szombathy – erre már utaltunk – ezt az utat folytathatatlanak ítéli, csupán ilyen jellegű munkái dokumentálását érezte fontosnak. Első ciklusa, a *Talált vizuális költészet* a szó és a betű megközelítése és fellelése a fényképezőgép segítségével. A betű és a szó után „nyomoz” Szombathy, és ez a „nyomozás” – kezdetben – az ember tárgyas-civilizált környezetében történik, olyan területen, amelyet csakis az ember hozhatott létre: romos házfalak, egymásra dobált faládák között. A *Halte Ordnung!*, a *Pala*, a *Számtábla* és a *Talált vizuális költemények I.* című munkák a lepusztult „nemtermészeti” világ „távlatait”, „beláthatatlan perspektíváit” érzékeltetik, az ezekben, illetve ezeken megjelenő „üzenet” lehetőségét. Mert a fotóra kivetített, ember nélküli sivárságban, a házfalak és fadobozok pusztaságában *barlangrajzként* jelennek meg a betűk és a szótöredékek. *Kommunikáció* ez, jelzés, hogy *ember járt erre*. Miként a sivatag útjelző oszlopai: ezek a betűmaradékok a költészet, a kultúra utolsó kommunikációs próbálkozásai. Ahogy a ciklus második felében is: a természeti – és sivatagos-hegyvidéki – „táj” *betű-, szó- és névmaradékai* a kultúra, az ember kétségbeesett üzenetei. Gesztusértékű híradások. Szombathy tehát az ember jelenlétét kutatja, a *redukált* üzenet megtalálását, felfejtését tekinti feladatának. Kapcsolatteremtő igény és a közösség akarása: mindez jelen van „talált” verseiben, szomorú dokumentációiban.

A redukált jel és jelentés, a *visszafogott* üzenet jellemző következő, *Magatartásköltészet* című ciklusára is. A kiüresedett, „magára hagyott” térben újból feltűnik az *ember*, a személyiség, megjelölten, megbélyegzetten. A testköltészeti alkotásokban általában – történelmi asszociációk miatt is – valamiféle kiszolgáltatottságra-megalázottságra gondolunk. A „poetry”-felirat egy férfi és egy női testen tűnik fel, majd egy kezét látunk, amint szorgalmasan készíti lenyomatait. Visszavonás vagy kiterjesztés? Mindkettő: Szombathy a „kiürült” térből az emberre, az üzenetet hagyó személyiségre irányítja – vissza – figyelmünket, jelenlétét és jelenlét hiányát, kiszolgáltatottságát örökítve meg. Vegyük tudomásul: mindannyiunkról szólnak ezek a munkák.

Ahogy arról már beszéltünk, a *Poetry* nem csupán végpont, de összefoglaló is: Szombathy fejezetcímei egy-egy stílus, irányzat el-



nevezései egyben, így a következő fejezet, a *Konceptuális költészet* is. A *hatvanas-évek-gondolkodás* aktív jelenlétét bizonyítja ez a ciklus, és ennek első sorozata, a *Fluxus*. Szombathy az előző rész *talált verseinek* koncepcióját folytatja itt, azzal a különbséggel, hogy már ő írja sziklára a „fluxus” szó betűit, „talált” verset „gyárt”, üzenetet hagy. De még ezen is túllép: *Tájköltemény-sorozata* a szántóföld barázdáit verssoroknak láttatja, az *Életkép*, az *Urbánus költemény* fotóinak ritmikussága, repetitivitása a *poetry-language* szavak ismétlődésének felel meg.

Mindenütt az ember jelenléte és hiánya: a divatlapokról mosolygó hölgy és a vissza-visszatérő *poetry* felirat észrevétlenül lesz *gesztusköltészeti*, és vonzóan személyes.



317

A kötet legnagyobb, legátfogóbb fejezete a *Vizuális költészet* címszó alá tartozó kollázsok sorozata. Ezek kifejezetten plakátköltészeti művek, kiegészítve a fentieket annyiban, hogy Szombathy non-verbalitása a nyelvben való *csalódásból* is fakad. A huszonhat kollázs etikai állásfoglalás, és a költészet kiüresedésének kifejeződése: a *Le monde du silence* felirat kétségbeesetten és erőteljesen húzza keresztül a *la poésie-t*. Szép, látványként élő munkák ezek, a szerző érzékeny síkban ábrázoló képességét bizonyítják.

<sup>317</sup> SZOMBATHY, *Poetry-Language* = SZOMBATHY, *Poetry*, 53.

Ezt a ciklust követi a *Hangköltészet* fejezet. A mindössze öt vizuális lapon hangjegyek és azok imitációi láthatók, a hang, a zene, és legfőképpen a *csend* megjelenítésekként. A kötet *záróakkordjai* közül a *Le monde du silence*-nak (ismétlődő motívum!) „beszédese” a címe, az utolsó alkotás „nature morte” felirata pedig egyszerre aszociáltat a csendre, és a halálra is.

„Huzamosabb ideje foglalkoztatott egy feladat: hogyan illusztrálható áttételesen, illetve jelképesen az egyetemes költészet kísérleti ágának a barokk korba visszanyúló hosszú története úgy, hogy a képanyag ne a kérdéses költészeti modellek kontextusából, hanem az általánosságból, civilizációnk egészéből kerüljön ki, s ily módon – jellegénél fogva – a poétikák mélyebb tartalmi összefüggéseire, tárgyi és fogalmi kapcsolódásaira is felhívja a figyelmet” – írja a szerző *A kísérleti költészet képes története* című „függelékben.”<sup>318</sup> A talált hírügynökségi fotók életünk ma már legmindennapibb eseményeinek a „beemelése” a költészetbe: olyan általános, mindenkit érintő „hírlapi” információk, amelyek elől menekülni lehetetlen. Szombathy nem is menekül, műalkotást „gyárt” belőlük.

A sokadik „dimenziónál” járunk: Tamkó Sirató a költészet kiterjesztéséről vallott elképzeléseiben nem merészkedett idáig. Végére jutottunk valaminek, hiszen ahol minden költészetté válhat, ott talán maga a költészet is megszűnik. Vagy mégsem?

<sup>318</sup> SZOMBATHY, *Poetry*, 98.

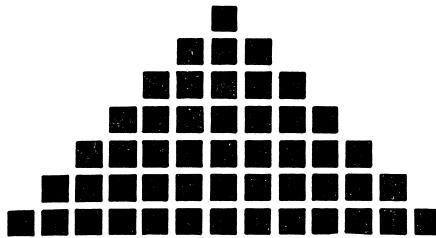
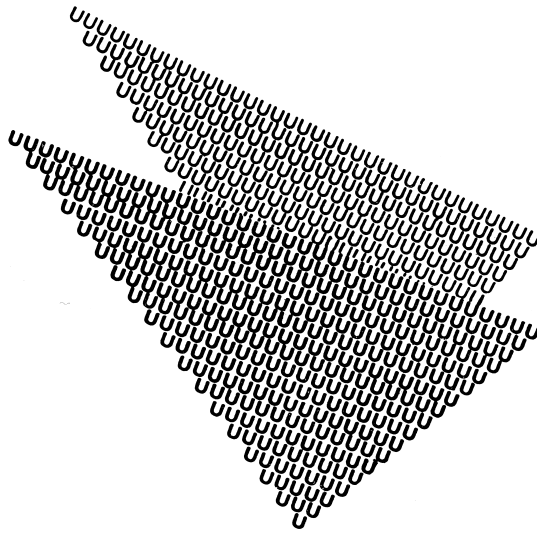
## VII. Majdnem minden (összefoglaló helyett)

Arra tettem kísérletet, hogy áttekintem – a magam számára is –, mit jelentett Tamkó Sirató Károly, illetve nemzetközi méretűvé duzzadt mozgalma, a *dimenzionizmus*, az új és legújabb magyar irodalomban, mit is jelent ma már mindaz, amit „+1 dimenzió” néven emlegetünk, hova fejlődött az, amit leegyszerűsítve *vizuális költészetnek* hívunk. A példák jelzik, hogy egy rendkívül szerteágazó, rendkívül sokszínű irányzatról van szó, amelyik már régen kilépett az irodalom keretei közül, miközben nem lépett be a képzőművészet kereteibe sem, maradt valahol a kettő között, a művészi teremtés nagyon is sokféle, de lenyűgözően nagyszerű terepén.

Tény, hogy Tamkó Sirató életműve mára már megkerülhetetlen és maradandó fundamentuma az experimentális irodalomnak, nem csoda hát, ha fiatal alkotók őt tekintik ezen a téren kiindulópontnak, az ő művészetét követendőnek. Magam, aki az elmúlt 30 év alatt számos vizuális költészeti munkát hoztam létre, sok megerősítést kaptam tőle – *utólag*. Ez a dolgozat erről a megerősítésről is szólt, így – némileg talán rendhagyó módon – összegzés ürügyén Tamkó Sirató és a saját vizuális költészeti pályám közötti kapcsolatról beszélek majd, mintegy vizuális *ars poeticaként*.

Fontos megerősítést kaptam a többszólamúságra vonatkozóan. Az a – már idézett – gondolat, hogy a jelben gondolkodó alkotó nem törekszik kizárólagosságra, hiszen a „hagyományos” szövegformálás éppúgy létjogosult, ahogy a „többdimenziós” művészet is, mert ezek „nem zárják ki egymást, sőt kölcsönös létük a magasabb egyensúlyhoz nélkülözhetetlen,”<sup>319</sup> alapvetően épült bele alkotói szemléletembe. Ezek azok a szavak, amelyekkel egybecsengtek Mallarmé szavai, erre utalt Hegyi Lóránd is a korábban hivatkozott munkáiban. Mindezek megerősítettek engem is, mint alkotót, abban, amit pályám kezdetétől ösztönösen éreztem, hogy nem lehet kizárólagosságra törni, nem lehet az avantgárd megformálást egyedül üdvözítőnek tartani, nincs is értelme.

<sup>319</sup> TAMKÓ, I. m., 96.



320

Annál is inkább világos volt mindez a számomra, mert vizuális költészettel, képvesssel először Nagy László munkái között találkoztam, aki nem volt avantgárd szerző, legalábbis nem szoktuk annak nevezni. Nagy László *Szárny és piramis* című munkájáról hosszú vitákat folytattam középiskolás koromban tanárommal, diáktársaimmal, azt bizonygatva, hogy ez a mű akkor is *vers*, *képvess*, ha nincs is benne egyetlen betű sem. A szerző többi képvessé is maradandó hatást gyakorolt rám, és ez a hatás csak fokozódott, azáltal, hogy abba a generációba tartozom, akit Nagy László halála mélyen megérintett.

<sup>320</sup> NAGY László, *Szárny és piramis*. Kondor Béla emlékének = NAGY László, *Szárny és piramis*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 99.



ELŐREELŐRE  
 ELŐREELŐRE  
 LŐRE ELŐREELŐRE LŐRE  
 LŐRE ELŐREELŐRE LŐRE  
 LŐRE ELŐREELŐRE LŐRE  
 LŐRE ŐREELŐ LŐRE  
 LŐRE ŐREELŐ LŐRE  
 LŐREELŐREELŐREELŐREELŐRE  
 LŐREELŐREELŐREELŐREELŐRE  
 LŐREELŐREELŐREELŐREELŐRE  
 LŐREELŐREELŐREELŐRE  
 LŐREELŐREELŐREELŐRE  
 LŐREELŐREELŐREELŐRE  
 LŐREELŐREELŐREELŐRE  
 LŐRE LŐRE  
 LŐRE LŐRE  
 LŐRE LŐRE  
 LŐRE LŐRE  
 LŐREELŐREELŐREELŐRE  
 ELŐREELŐRE  
 ELŐREELŐRE  
 ELŐREELŐRE  
 ELŐREELŐRE

321

Nagy László olyan munkái, mint például a *Cégér*, *Az oszlopos*, a *Hordósónok I.*, illetve a *Szárny és piramis*, egyértelműen a konkrét vers kategóriájába tartoznak. Mint L. Simon László megjegyzi, „a Hordósónok I. című versében (1973) a demagóg, a feleslegesen beszélő embert jeleníti meg”. Az „agresszív forma” akár emberalak, akár robot is lehet.<sup>322</sup>

Csupán Nagy László képköltészete után fedeztem fel magamnak Kassák képverseit, és mindezek hatására készítettem el első, korai vizuális munkáimat.

<sup>321</sup> NAGY László, *Hordósónok I.*, Médium-Art Stúdió Archívum.

<sup>322</sup> L. SIMON László, *Konkrét költészet - konkrét vers*, Jelenlét 18., 1998, 55.

1980 nyarán első, még írógéppel készült alkotásaimmal, amelyek aztán csak 1984-ben, a *Betűpiramis* című kötetben<sup>323</sup> jelentek meg, Párizsban felkerestem a Magyar Műhely szerkesztőjét, Papp Tibort, aki akkori, írógéppel készült vizuális munkáimat látva megmutatta a képvers megalkotásának egyéb lehetőségeit, valamint saját műveit.

Ekkor köteleztem el magam a vizuális költészet mellett, és a Magyar Műhely vonzaskörébe is ekkor kerültem.

Az ezt követő évben már elkészültek azok a munkáim, amelyek később a *Ver/s/ziók*<sup>324</sup> antológiába is bekerültek, így az *Emlékezés Jolánra* című versfotó, illetve a *Könyörgés*<sup>325</sup> című képvers is. Olyan munkákról van szó, elsősorban, amelyek grafikai tisztaságra, pontosságra, és egyben a szöveg jól olvashatóságára és bizonyos fokú *linearitás*ára épültek. A *Betűpiramisban* megjelent *Ars poetica 1980* című képversem mintájára, amely egy fordított piramist ábrázolt, ezekben

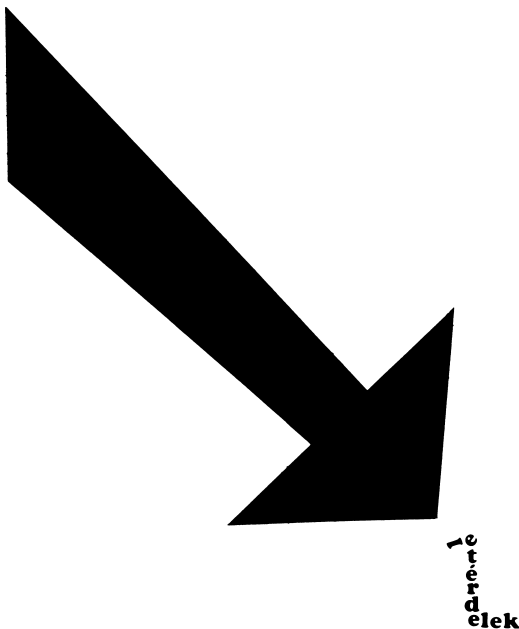
az újabb munkákban is erősen jelen volt a képarchitektúra, a konstruktivista elem: így utólag visszatekintve azt mondhatom, hogy a tipografikus konstruktivizmus mindig is elsőrendűen fontos volt a számomra.

Tény, hogy ezen munkák esetében a XX. század elejére jellemző tipografizmus erős hatása figyelhető meg. Ugyanakkor, minden vonzódásom ellenére, nem kívántam a korai avantgárd mellett elkötelezni magam, és nem tudtam elfogadni azt az akkoriban avantgárd

<sup>323</sup> PETŐCZ András, *Betűpiramis*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984.

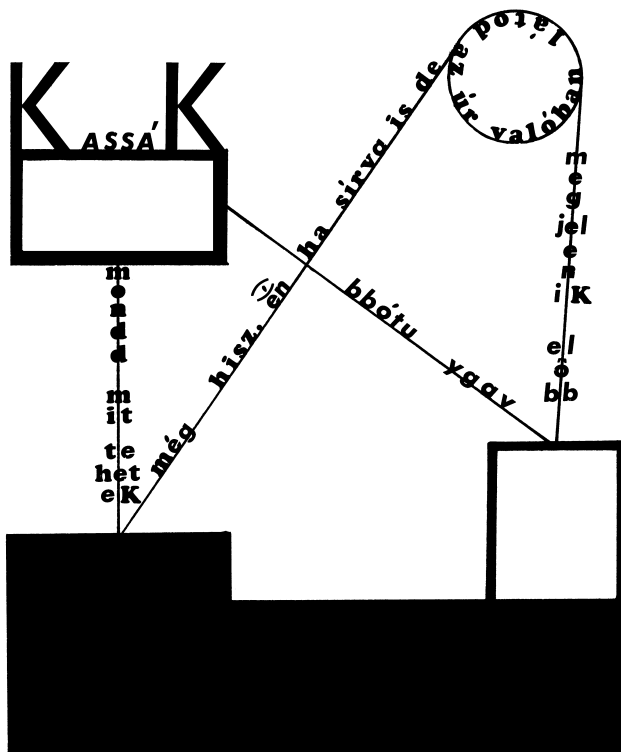
<sup>324</sup> *Ver/s/ziók*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – ZALÁN Tibor, Magvető, Budapest, 1982. (JAK-füzetek)

<sup>325</sup> PETŐCZ András, *Könyörgés*, a Médium-Art Stúdió Archívumából.



PETŐCZ András, *Könyörgés*

szerzők körében még meglevő tételt, miszerint a költészet „fejlődik”, és a vizuális irodalom a „jövő költészete”. Nem hittem az avantgárd mindenhatóságában, miközben hittem a művek fontosságában, maradandóságában. Magát az avantgárd megerősödését a magyar irodalomban örömmel láttam, ugyanakkor a Kassákhöz való túlzott kötődésben – az egész szakma, vagyis az újabb avantgárd generáció részéről – valamiféle *utánzást, epigonizmust* éreztem. Ezért is kezdtem a tipográfiai és vizuális szövegirodalmi munkáimra úgy tekinteni, mintha azok egy „egykori, fiatalon elhunyt költő” munkái lennének: a megjelenő könyveim címe alá ezért valamiféle „hagyaték-feldolgozásra” vonatkozó alcímet illesztettem, *Önéletrajzi kísérletek* című kötetem alcíme például a *Válogatás a költő hagyatékából* alcímet kapta.<sup>326</sup> Ilyen módon akartam mintegy távolságot teremteni az avantgárd lázadás és saját magam költői önértelmezése között.



327

<sup>326</sup> Vö.: PETŐCZ András, *Önéletrajzi kísérletek*, Magvető, Budapest, 1984. (JAK-füzetek)

<sup>327</sup> PETŐCZ András, *Hommage à Kassák*, a Médium-Art Stúdió Archívumából.

Természetesen mindez a „távolságtartás” nem jelenti azt, hogy az egyes munkák nem az avantgárd hagyományhoz kapcsolódtak, de azon belül hangsúlyosabb lett a konstruktivizmus, mint például az expresszionizmus. A munkáim, tehát a *Betűpiramis*ban megjelent, eredetileg írógéppel készült képversek, illetve a későbbiekben, az *Önéletrajzi kísérletek*ben<sup>328</sup> megjelent tipográfiai versek alapvetően nem az expresszivitásukkal, hanem a megkomponáltságukkal voltak jelen, és ettől a gondolkodástól – természetesen – nem állt távol a Tamkó Sirató-féle alapállás.

A 80-as évek elején, amikor létrehoztam a Médium-Art című szamizdat művészeti folyóiratot – tehát 1983-ban –, már az foglalkoztatott, hogyan is valósítható meg a konkrét művészet a költészetben. Nagy hatással volt rám a konkrétizmus eszméje, Mondrian és Malevics művészete, az a gondolat, hogy a mű önmagát jelenti, vagyis nem „kifejez valamit”, valami „mást”, ami rajta kívül van, hanem önmagát mutatja meg. Ekkor kezdtem Duchamp művészetével foglalkozni, megismerkedtem a De Stijl köré szerveződő alkotók elméleti munkáival, Theo van Doesburg konkrétista kiáltványával, amit ebben az írásban már idéztem. Mindezek hatására értettem meg, hogy az avantgárd alapvetően két irányzatra bomlik, egy társadalmi kérdésekkel foglalkozó, politikailag is elkötelezett törekvésre, amit némely szakirodalomban „kiáltás típusú” avantgárdnak neveznek, és egy másik, anyagban, jelben, artisztikumban gondolkodó, vagyis jelben létező avantgárdra. Ahogy ezt ennek a munkának az elején is megfogalmaztam, ez a kétféle avantgárd alapállás határozta meg a XX. század egészét, és – ahogy azt Hegyi Lóránd is megfogalmazta a már idézett munkájában<sup>329</sup> – tulajdonképpen modern és posztmodern hullámzasként is felfogható az egész XX. századi művészet. Magam a 80-as évek elején világosan éreztem, hogy – miközben látszólag a sajátos magyarországi politikai kontextus is motiválta a 80-as évek avantgárd törekvéseit – valójában politikai indíttatású avantgárdal alkotóként foglalkozni ekkoriban már kifejezett anakronizmus. Munkáimban tehát tudatosan nem foglalkoztam társadalmi kérdésekkel, sőt, egyre határozottabban a jelben létező avantgárd kezdett érdekelni, mint kiút az avantgárd válságából. És ebben a helyzetben fedeztem fel Tamkó Sirató Károly művészetét, és értettem meg, hogy ő is – ahogy arról ennek

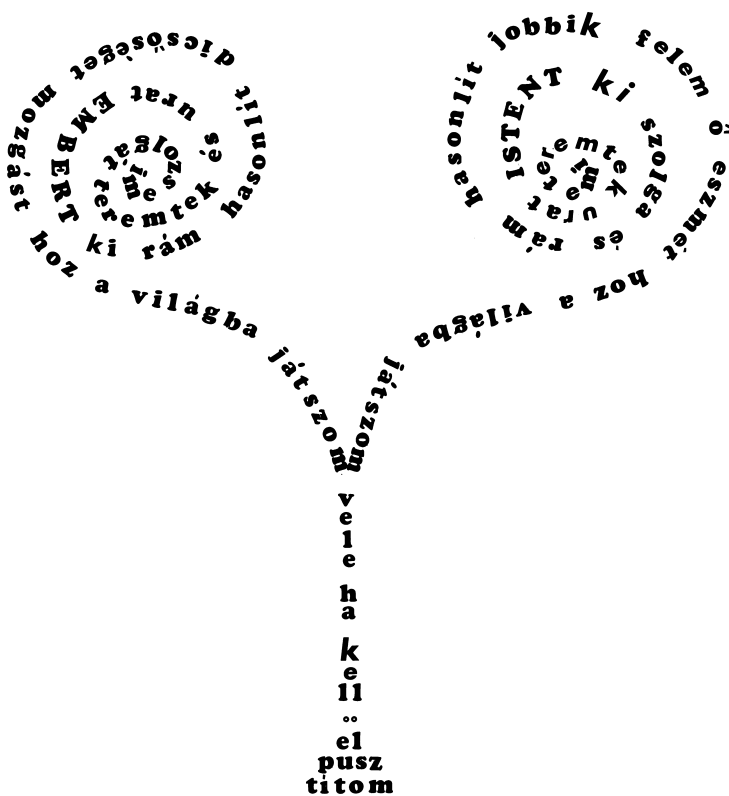
<sup>328</sup> PETŐCZ András, *Önéletrajzi kísérletek*, Magvető, Budapest, 1984. (JAK-füzetek)

<sup>329</sup> Vö.: HEGYI Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető, Budapest, 1986.



a munkának a III. fejezetében részletesen szólok – egy alapvetően posztmodern szituációban lépett fel a saját jelben létező avantgárd elképzelésével.

Mindez erős hatással volt rám, nagyon a rokonomnak, a sajátomnak éreztem Tamkó Sirató Károlyt. A vizuális költészetben belül olyan munkák után, mint a *Teremtés* (1981), nem volt nehéz eljutnom a még letisztultabb, a szöveg fejlődését vizsgáló *tyroclonista* versekig, amelyek valóban „csak” önmagukról szólnak, a mondatok, a szavak sajátos átalakulásáról. A *Non-figuratív* című kötet<sup>330</sup> ennek a végletekig vitt konkrétista gondolkodásnak a lenyomata.



331

<sup>330</sup> PETŐCZ András, *Non-figuratív*, Magyar Műhely, Budapest, 1989.

<sup>331</sup> PETŐCZ András, *Teremtés*, a Médium-Art Stúdió Archívumából.

A *Non-figuratív* című kötetben jelent meg az a ciklus, amit én a konkrétizmus végpontjának éreztem, az *Egybegyűjtött non-figuratív (tyroclonista) költemények*. Ennek a ciklusnak a *Bevezetőjében* úgy fogalmaztam, hogy „non-figuratív költészet: személytelen, »költőietlen« költészet”. Ennek a „költőietlen” költészetnek akartam teret adni, éppen Malevics, Mondrian, illetve Tamkó Sirató művészetét követve: „A kifejezést a képzőművészetből vettem, ahol »nem meghatározott tárgyú, nem a valóságos világból vett formákkal kifejező« (*Idegen szavak szótára*, Budapest, 1978) jelentésben használják. Az én értelmezésemben a költészet vagy az irodalom akkor non-figuratív, ha *nem* ábrázol: a személyiség, az ember eltűnik, a »figura« kilép a költészetből, a szöveg »nem-figuratívvá«, »nem-személyessé«, »nem-alak-központúvá« válik: magam is csupán közeggé (médiummá), közvetítő elemmé lettem, közvetítő az öntörvényű szöveg és a külvilág között.”<sup>332</sup>

Maga a ciklus tehát egy arra tett kísérlet volt, hogy tud-e önmagáról beszélni a szöveg. Lehetséges-e, hogy a konkrét költészet, hasonlóan a korábban már részletesen elemzett konkrét művészethez, csak saját magáról beszél, de mégis van a szavaknak jelentése, mégis van a mondatoknak értelme? Tulajdonképpen ezeket a kérdéseket tettem fel magamnak, hiszen nem kívántam eljutni a lettrizmus csak vizuális esztétikájához.

A *Non-figuratív* című kötet végpont lett, hiszen világossá vált a számomra, hogy az „önmagáról beszélő” szöveg után valóban csak a szöveg vizuális (avagy akusztikus) élménye következhet, ha konzekvensen végig akarok menni egy kijelölt úton. És ekkor segített Tamkó, segített Mallarmé, akik világossá tették a számomra, hogy nem csupán kétféle avantgárd van, és ebből a kettőből nem csupán a jelben gondolkodó az izgalmasabb a számomra, hanem ez a befelé forduló, jelben gondolkodó magatartás nagyon is egybecseng a meg-megújuló konzervatív hagyománnyal – mint korábban utaltam rá, mind Tamkó Sirató, mind a Nyugat számára a 20-as évek második fele a befelé forduló attitűdöt, a szövegben gondolkodás lehetőségét erősíti fel. Idéztem korábban is, de hadd idézzem ismét Kenyeres Zoltánt, miszerint létezik olyan koncepció, amelyik Babits *Új klasszicizmus felé* című tanulmányával 1925-ben kétfelé bontaná az évtizedet, „egy extrovertáltabb és egy introvertáltabb szakaszra”. Pontosan erről van szó. Ahogy Hegyi Lóránd is írja, a posztmodern szituáció kedvez a konzervatív, illetve a l’art pour l’art gondolkodásnak egyaránt.

<sup>332</sup> PETŐCZ András, *Non-figuratív*, Magyar Műhely, Budapest, 1989.

## A SZÖVEG ÁTLÉNYEGÜLÉSE (1)

A mondatban elhatalmasodnak a kérdőjelek.

A ?onadatban elhatal???odnak a kérdőjelek.

A ?onadatban el?atal???odnak ? kérdőjelek.

A ?onadatban el?atal???odna? ? kérdőjelek.

? ?onadatban el?atal???odna? ? kérdőjelek?

? ?onadatban el?a?a????odna? ? kérdőjelek?

? ?onadatban e??a?a????od?a? ? kérdőjelek?

? ?onadatban ?????????????? ? kérdőjelek?

? ?onadatban ?????????????? ? kér??jelek?

? ?onadatban ?????????????? ? ?????jelek?

? ?onadatban ?????????????? ? ??????????

? ?o??a??a? ?????????????? ? ??????????

? ?o?????? ?????????????? ? ??????????

? ?????????? ?????????????? ? ??????????

333

Mindez nagyon határozottan fogalmazódott meg bennem már a pályám elején, így ennek volt köszönhető a 80-as években az a gyűjtemény, amelyik *A jelben-létezés méltósága* címmel jelent meg 1990-ben, és ahol kiállok amellett, hogy lehet egyszerre „konzervatív” és „jelben gondolkodó” avantgárd műveket is létrehozni (ahogy erre Mallarmé és Tamkó is utalt). Hiszen, ha nincs hagyományos értelemben vett „fejlődés” a művészetben, akkor éppenhogy nem lehet kizárólagosságra törni: „Az evolúció tagadása a hagyományokhoz való kötődést is felerősítette. [...] A hagyomány és a nóvum között a határvonal eltűnőben van: a szemlélet hasonlósága válik egyre hangsúlyosabbá. A jel-típusú avantgárd és a gondolati-meditatív művészetközpon-tú »konzervativizmus« természetes rokonsága ez [...]. Az ideológiai háttér eltűnésével a szemlélet és a gondolkodás mikéntje került előtérbe: emiatt a meditatív, befelé forduló és anyagcentrikus,

<sup>333</sup> PETŐCZ András, *A szöveg átlényegülése (1)* = PETŐCZ, *Non-figuratív*, 1989.

ám klasszikus formanyelvvel fellépő alkotó a jel-típusú törekvések művelőivel tart rokonságot, nem pedig a politikai-társadalmi realizmussal...<sup>334</sup> Ez az az álláspont, amelyik világossá tette a számomra, hogy igenis létezhet egyetlen életművön belül egyszerre többféle költői megformálás, szonett, képvers, szabad vers, kötött forma.

Tamkó Sirató – ahogy azt ennek a munkának az elején megfogalmazom – posztmodern korban lépett fel jelben gondolkodó avantgárd műveivel. Végigkísértük életútját, első kudarcait, a *Papírember* című kötetének negatív visszhangját is megismertük. Párizsba érkezve Tamkó képessé vált megteremteni azt a közeget, amelyben aztán kifejthette planista és dimenzionista elképzeléseit – a kor legnagyobb művészei csatlakoztak hozzá, igen nagy lelkesedéssel. Mára elmondhatjuk, hogy a *Dimenzionista manifesztum* egyike a XX. század nemzetközileg is jegyzett kiáltványainak, ilyen értelemben Tamkó mindenképpen maradandót alkotott. De maradandót alkotott azért is, és ezt szintén hosszan tárgyalom a korábbi fejezetekben, mert törekvései a legkülönbözőbb szerzőknél találtak visszhangra, mert a dimenzionista elveket Tamkó hatására, vagy tőle függetlenül a világ legkülönbözőbb pontjain, a legkülönbözőbb szerzők valósították meg, utalnék csak a brazil Noigandres csoportra, vagy olyan antológiákra, mint az Emmett Williams szerkesztette konkrét költészeti gyűjtemény.

## AZ UTOLSÓ SZÓ ELTŰNÉSE

A szót, amit leírtam, külső tényezők hatására visszavontam

A szót, amit leírtam, külső tényezők hatására.

A szót, amit leírtam, külső tényezők.

A szót, amit leírtam, külső.

A szót, amit leírtam.

A szót, amit.

A szót.

A.

.

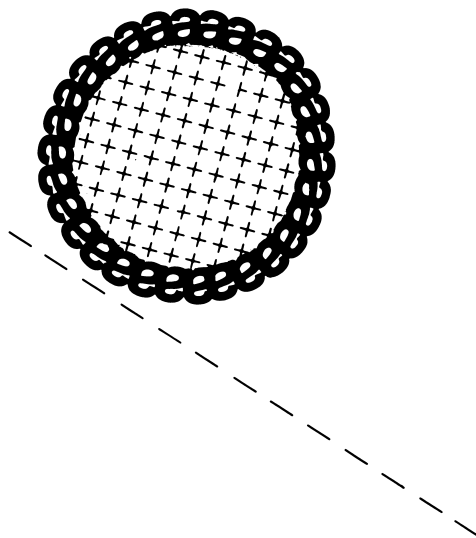
335

<sup>334</sup> PETŐCZ András, *A médium-art jelenléte* = PETŐCZ, *A jelben-lékezés méltósága*, Colosseum, Budapest, 1990, 12.

<sup>335</sup> PETŐCZ András, *Az utolsó szó eltűnése* = PETŐCZ, *Non-figuratív*, 1989.

Mint láthattuk, Tamkó Sirató Károly életműve megtanít minket arra, hogy léteznek olyan területei a költészetnek, amelyek felé tovább lehet lépni, vagyis a költészet kereteit ki lehet tágítani, de ez nem jelenti semmilyen formában a költészet egyéb, akár hagyományos formáinak az eltűnését. Ahogy Mallarmé írja, a költészet „egyetemes forrás”, nincs okunk bármit is kizárni abból: Tamkó és az egész XX. századi költészeti kavalkád szintén erre tanít. Hiszen – néhány villantás erejéig – láthattuk azt is, mi minden fér bele a költészetbe napjainkban, a konkrétizmus, a lettrizmus, az akcióköltészet, a fluxus, a talált költészet és mindezek mellett élnek továbbra is a hagyományos formák, a klasszikus költői szerepek. Tény, hogy „a Dimenzionista Manifesztum törvényét nem csak nagyszerű aláíróik, hanem a megjelenése óta eltelt harminc esztendő művészeti fejlődéseredményei is hitelesítették,”<sup>336</sup> de tény az is, hogy a „magasabb egyensúlyhoz” – ahogy Tamkó fogalmazott – valóban „nélkülözhetetlenül” jelen van a „hagyományos” költészet is, vagyis a *költészet* minden formája.

Mondhatnánk így is, összegzésként: Tamkó életművét és az elmúlt évtizedeket vizsgálva azt állapíthatjuk meg, hogy szerencsére *minden belefér a költészetbe*, vagy – hogy egy verseskötet címére is utaljak – *majdnem minden*.<sup>337</sup>



338

<sup>336</sup> TAMKÓ, I. m., 101.

<sup>337</sup> Vö.: PETÓCZ András, *Majdnem minden, összegyűjtött és új versek*, Ister, Budapest, 2002.

<sup>338</sup> PETÓCZ András, „a”-sorozat (2) = PETÓCZ, *Non-figuratív*, 1989.

# Bibliográfia

- ACZÉL Géza, *Teremtő avantgárd*, Szépirodalmi, Budapest, 1988.
- ACZÉL Géza, *Tamkó Sirató Károly*, Akadémiai, Budapest, 1981.
- ACZÉL Géza, *Képversek*, Kozmosz könyvek, Budapest, 1984.
- An Anthology of Concrete Poetry*, szerk. Emmett WILLIAMS, Something Else Press, New York, 1967.
- Anthology of concretism*, szerk. Eugene WILDMAN, Swallow Press Inc., Chicago, 1969.
- Approches n° 3. Vers un nouveau langage*. szerk. Jean-François BORY – Julien BLAINE, Approches, hely nélkül, 1968.
- BACSÓ Béla, *Reduktív művészet. Megyik János műveihez*, <http://www.raiffeisen.hu/raiportal/raiportal/gallery/hu/megyik/muelemzes.pdf>
- BALJEU, Joos, *Theo van Doesburg*, Studio Vista, London – New York, 1974.
- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Librairie Georg & Cie – Librairie C. Klincksieck, Genève–Paris, 1951.
- BANDINI, Mirella, *Arrigo Lora Totino. Il teatro della parola*, Lindau–Torino, 1996.
- Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, szerk. Ann JEFFERSON – David ROBey, Osiris, Budapest, 1995.
- BENSE, Max, *Esztétika és reklám = Strukturális I–II.*, Európa, Budapest, 1972.
- bit international, [Nove] tendencije – Computer und visuelle Forschung, Zagreb 1961–1973*, szerk. Peter WEIBEL – Margit ROSEN, ZKM, Karlsruhe, 2007.
- Umberto BOCCINI – Carlo CARRA –Luigi RUSSOLO –Giacomo BALLA –Gino SEVERINI, *A futurista festők manifesztuma*, Poesia 1910. február 11.
- BOHÁR András, *Aktuális avantgárd*, Ráció, Budapest, 2002.
- BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Osiris, Budapest, 2006.
- A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturálisig (szöveggyűjtemény)*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998.
- BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Fórum, Újvidék, 1969.
- BOTÁR Olivér, *Természet és technika: Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916–1923*, kiállításkatalógus, Pécs, 2008.
- BUJDOSÓ Alpár, *A pergamenttekerctől a videóig*, Életünk 1982/11.
- BUJDOSÓ Alpár, *Irreverzibilia zeneon*, Magyar Műhely, Párizs, 1985.
- BUJDOSÓ Alpár, *Vetített irodalom*, Magyar Műhely, Párizs 1993.

- BUOT, François, *Tristan Tzara*, Grasset, Paris, 2002.
- BÜRGER, Peter *Theory of the Avant-garde*, Manchester UP, Manchester, 1984.
- CAMPOS, Augusto de – CAMPOS, Haroldo de – PIGNATARI, Décio, *Plan pilote pour la poésie concrète (Plano-piloto para a poesia concreta)*, Noigandres n°4, 1958, ford. Michel RIAUDEL = Modernidade, Paris, 1987.
- CAMPOS, Augusto de – PIGNATARI, Décio – CAMPOS Haroldo de, *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*, Brasiliense, São Paulo, 1987.
- CAMPOS, Augusto de, *Poesia*, Brasiliense, São Paulo, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de, *Poemas*, Global, São Paulo, 1992.
- CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S, mode d'emploi, histoire formes et sens des poésies expérimentales*, Al dante, 2004.
- CAWS, Mary Ann, *Manifesto: A Century of Isms*, U of Nebraska Press, 2001.
- CHOPIN, Henri, *Poésie sonore*, Jean-Michel Place, 1979.
- COHN, Robert Greer, *Toward the Poems of Mallarmé*, University of California Press, Berkeley, 1965.
- Concrete Poetry: A World View*, szerk. Mary Ellen SOLT, Indiana UP, New York, 1967.
- CSERNIK Attila, *Text*, Fórum, Újvidék, 1985.
- DAMASE, Jacques, *Révolution typographique depuis Stéphane Mallarmé*, Galerie Motte, Genève, 1966.
- DOMONKOS István – TOLNAI Ottó, *Mao-poe*, Híd, 1968.
- DONGUY, Jacques, *Une génération 1960–1985. Poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle*, Veyrier, Paris, 1993.
- DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales*, Du Reel, Paris, 2007.
- DUPRENE, François, „D'un prélettriste à l'ultralettrisme”, Grâmmes 1958. március 10.
- ECO, Umberto, *A nyitott mű*, Gondolat, Budapest, 1976.
- ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London, 1985.
- Eugen Gomringer*, Cahier du Refuge 140, CIPM, 2005/10.
- FAHLSTRÖM, Öyvind, *Essais choisis*, előszó Vincent PÉCOIL, Les presses du réel, domaine *Écrits d'artistes*, Paris, 2002.
- FAUCHEREAU, Serge, *Picabia*, Cercle d'Art, Paris, 2002.
- FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2005.
- FRÁTER Zoltán, *Látványköltészet* = szerk. FRÁTER Zoltán – PETÓCZ András, *Medium-Art*, Magvető, Budapest, 1990. (JAK füzetek 51)
- GAJDOS Tamás, *Szabadka képzőművészete. Történeti áttekintés a kezdetektől 1973-ig*, Szabadka, 1995.
- GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris, 1968.
- GILBERT, Annette, *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizavete Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Aisthesis, Bielefeld, 2006.

- GILLMOR, Alan M., *Erik Satie*, Twayne Pub., Woodbridge, 1988.
- GOMRINGER, Eugen, *konstellationen constellations constellaciones*, spiral press, Berne, 1953.
- GOMRINGER, Eugen, *konkrete poesie poesia concreta. 5 mal I konstellation*, eugen gomringer press, Frauenfeld, 1960.
- HANGAY Sándor, *Egy új magyar „verseskönyv”*, Budapesti Hírlap 1928/138.
- HEGYI Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető, Budapest, 1986.
- HEGYI Lóránd, „*Trans-avantgárd*” – „*post-modern*” – „*új szubjektivizmus*”, *avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén*, Aktuális Levél 1983. március. (Az AL/3 melléklete)
- HEIDSIECK, Bernard, *Poésie sonore et musique*, Tartalacreme n. 21, Paris, 1982.
- HEKERLE László, *Kevés-e a valamennyi? = „Kováts!” – Jelenlét-revű*, Magvető, Budapest, 1986. (JAK-füzetek)
- HLEBNYIKOV, Velimir, *Zangezi*, Helikon, Budapest, 1986.
- HOFMAN, Irene E., *Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection*, Art Institute of Chicago, Ryerson and Burnham Libraries, 2001.
- HOLZ, Arno, *Phantasmus*, Reclam, Ditzingen, 1986.
- HOUSEZ Judith, *Marcel Duchamp*, Grasset, 2006.
- ILLYÉS Gyula, *Hunok Párizsban*, Magvető, Budapest, 1978.
- ILLYÉS Gyula, *Papírember. Sirató Károly versei*, Nyugat 1928/I.
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle conception de la silence*, Lettrisme, 1973. január–február–március
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1947.
- JACKSON, K. David – Vos, Eric – DRUCKER, Johanna, *Experimental, visual, concrete: avant-garde poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta, 1996.
- JAKOBSON, Roman, *Hang-jel-vers*, Gondolat, Budapest, 1971.
- JANICOT, Françoise, *Poésie en action*, Loques–NePE, Issy-les-Moulineaux, 1984.
- JAUSS, Hans Robert, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999.
- KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Magvető, Budapest, 1983.
- KASSÁK Lajos, *Levél Kun Bélához a művészet nevében*, Ma 1919. június 15.
- KENYERES Zoltán, *A Nyugat és kora*. Irodalomtörténet, 1995/2-3. 369-383.
- KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai = KENYERES Zoltán, Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat korából*, Budapest, Anonymus, 2001.
- KENYERES Zoltán, *Etika és esztétizmus*, Anonymus, 2001.
- Kép-írás, Jelenlét* 18., főszerkesztő PETŐCZ András, Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998.
- KINTSURASHVILI, Ketevan, *David Kakabadze*, Ketevan Kintsurashvili's Art Line, Tbilisi, 2006.



- Kleine Anthologie konkreter Dichtung*, szerk. Daniel SPOERRI, Darmstadt, 1960.  
*kleine anthologie konkreter poesie* = spirale 8, internationale zeitschrift für  
 konkrete kunst und gestaltung, spiral press, Bern, 1960.
- Text-Sound Texts*, szerk. KOSTELANETZ, Richard, Morrow-Quill, New York, 1980.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az én kívülhelyezése* = BEDNANICS–  
 BENGI–KULCSÁR SZABÓ–SZEGEDY-MASZÁK (szerk.), *Hang és szöveg*. Budapest,  
 Osiris, 2003.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szöveg ártatlansága. A (nemzeti) kánon és a modernség  
 emlékezete* = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalom és hermeneutika*. Budapest,  
 Akadémiai, 2000.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Poesie directe*, Opus, Paris, 1994.
- Le Cahier du Refuge 163*, Isidore Isou, CIPM, Marseille, 2007.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Le Procès-Verbal*, Paris, 1963.
- LENGELLÉ, Martial, *L'Œuvre poétique de Pierre Garnier*, Presses de l'université  
 d'Angers, 2001.
- LISTA, Giovanni, *Filippo Tommaso Marinetti*, Paris, Éditions Seghers, 1976.
- LOCHER, Hans, *Piet Mondrian. Colour, Structure, and Symbolism*, Gachnang &  
 Springer, Bern–Berlin, 1994.
- Lotta Poetica 1971–75*, factatum-art, Calaone–Baone, dátum nélkül.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Kockadobás*, ford. TELLÉR Gyula, Helikon, Budapest, 1985.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Change er-  
 rant - d'atelier, Paris, 1980.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Manifeste du futurisme*, Le Figaro 1909. február 20.
- MARKOV, Vladimir, *Russian Futurism*, University of California Press, Berkeley, 1968.
- MAURER Dóra, *Kép-Írás*, Jelenlét 18., Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998.
- Médium-Art*, szerk. FRÁTER Zoltán – PETŐCZ András, Magvető, Budapest, 1990.  
 (JAK füzetek 51)
- MICCINI, Eugenio, *Poesia visuale e dintorni*, Meta, Firenze, 1995.
- MICHELI, Mario de, *Az avantgardizmus*, Gondolat, Budapest, 1969.
- Morphèmes*, 1965 = *Les Feuillettes de Morphèmes*, szerk. Imre PAN, Paris, 1963–1970.
- NABER, Gregory L., *The Geometry of Minkowski Spacetime*, Springer, New York, 1992.
- NAGY László, *Szárny és piramis*, Magyar Helikon, Budapest, 1980.
- NAGY Pál, *Az irodalom új műfajai*, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti  
 Intézete – Magyar Műhely, Budapest, 1995.
- NAGY Pál, *journal in-time*, Magyar Műhely, Párizs, 1984.
- « *Note liminaire : Plan pilote fondant le Spatialisme* », szerk. André SILVAIRE,  
 Les Lettres 1963/31.
- H. NAGY Péter: *A művészet expanziója – Szombathy Bálint vizuális költészete*,  
 Híd, 2005. december
- PALASOVSKY Ödön, *Punalua*, Budapest, 1926.

- PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel. Költészetről, irodalomról*, Magyar Műhely, Budapest, 2004.
- PAPP Tibor, *Szavak hatásfoka*, <http://www.artpool.hu/2007/tavaszi/Papp.html>
- PAPP Tibor, *vendégszövegek 2, 3*, Magyar Műhely, Párizs, 1984.
- PASSUTH Krisztina, *Honnan hová?* Élet és Irodalom 2007. december 6.
- PERNECZKY Géza, *Revízió a magyar avantgarde kezdeteinek kérdésében*, Holmi 2007/3.
- PETŐCZ András, *A jelben-létezés méltósága*, Colosseum, Budapest, 1990.
- PETŐCZ András, *Betűpiramis*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984.
- PETŐCZ András, *Majdnem minden, összegyűjtött és új versek*, Ister, Budapest, 2002.
- PETŐCZ András, *Műalkotás: látható nyelven* = PETŐCZ, *A jelben-létezés méltósága*, Colosseum, Budapest, 1990.
- PETŐCZ András, *Non-figuratív*, Magyar Műhely, Budapest, 1989.
- PETŐCZ András, *Önéletrajzi kísérletek*, Magvető, Budapest, 1984. (JAK-füzetek)
- PIGNOTTI, Lamberto, *Nuovi segni*, Marsilio, Padova, 1973.
- PIRES, Maria da Natividade, *Da Literatura Tradicional a Literatura Contemporanea*, Caminho, Lisszabon, 2005.
- Plastique* [PLASTIC] No. 2, *Dimensionisme*, szerk. Sophie H. TAEUBER-ARP, Paris – New York, 1937.
- Portrait d'un poète-éditeur d'art : Imre Pan*, Musée-bibliothèque Pierre-André Benoit, Ales, 1996.
- PRATHER, Marla, *Alexander Calder 1898–1976*, National Gallery of Art, Washington D.C., 1998.
- QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1961.
- « *Qu'est-ce que le spatialisme ?* », szerk. André SILVAIRE, Les Lettres, 1964/32.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire Au Surrealisme*, J. Corti, Paris, 1963.
- REICH, Steve, *Writings on Music*, New York UP, 1975.
- ROTH, Dieter, *Boeken Van DiETEROTH Livres De DiETEROTH*, spiral bound, 48 pages, 21 x 22 cm, ed/400, Gent, 2006.
- ROSSI, Paul Louis, *Hans Arp*, Virgile Eds, Paris, 2006.
- SABATIER, Roland, *L'oeuvre plastique et romanesque d'Isidore Isou*, Revue Bérénice N° 4, Lucarini, Rome, 1982.
- SCHMIDT, Siegfried, *Izbor tekstova*, Studencki kulturni centar, Belgrád, 1977.
- L. SIMON László, *Konkrét költészet – konkrét vers*, Jelenlét 18. sz., Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998.
- SIPOS Lajos, *Tamkó Sirató Károly glogoista manifestuma*, Magyar Szemle 1995/3.
- SIPOS Lajos, *Tamkó Sirató Károly játékos versei* = TAMKÓ SIRATÓ Károly, *Tengerecki – összegyűjtött játékos versek*, Gesta, Budapest, 1995.
- SPATOLA Adriano – VANGELISTI Paul, *Italian Poetry from Neo to Post-Avantgarde*, Red Hill Press, San Francisco, 1982.
- SPATOLA, Adriano, *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno, 1969.

- SPENGLER, Oswald Arnold Gottfried, *Der Untergang des Abendlandes*, C. H. Beck, München, 1922.
- STRZEMINSKA, Nika, *Katarzyna Kobro*, Scholar, Warszawa, 2004.
- SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest, 1981.
- SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005.
- SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai III.*, Új Symposion, Novi Sad, 1976.
- SZOMBATHY Bálint, *Poetry*, Fórum, Újvidék, 1981.
- TAMKÓ SIRATÓ Károly, *Az Élet tavaszán*, Mezőtúr, 1921.
- TAMKÓ SIRATÓ Károly, *A Dimenzionista manifesztum története* című 1966-os kéziratának fotómelléklete (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár, MDK-C-I-22)
- TAMKÓ SIRATÓ Károly, „*A Dimenzionizmus (nem-euklideszi művészetek) I. albuma. Az avantgárd művészetek rendszerbe foglalása*”, az 1974-es kézirat Tóth Gábornak dedikált példánya (Artpool Művészetkutató Központ), szöveggyűjtés: Klaniczay Júlia
- TAMKÓ SIRATÓ Károly, *Papírember*, Tevan Nyomda, Békéscsaba, 1928.
- TAMKÓ SIRATÓ Károly, *Tengerecki – összegyűjtött játékos versek*, szerk. a szöveget gond., az utószót írta Sipos Lajos, Gesta, Budapest, 1995.
- Teoria da Poesia Concreta*, szerk. D. PIGNATARI – H. de CAMPOS, Invenção, São Paulo, 1965.
- TARJÁN Tamás, *Matt, három lépésben: Tandori Dezső „sakk trilógiájáról”* = TARJÁN Tamás, *Egy tiszta tárgy találgatása*, Orpheusz, Budapest, 1994.
- The Art Book*, Phaidon Press, 1997.
- TINDALL, William York, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, Syracuse UP, New York, 1996.
- TISDALL, Caroline, *Futurism*, Thames and Hudson, London, 1977.
- TOTINO, Arrigo Lora, *Poesia concreta*, Collana: Archivio della poesia del 900, Sometti, Mantova, 2002.
- TVERDOTA György, *Határolt végtelenség, József Attila-versek elemzése*, Osiris, Budapest, 2005.
- TVERDOTA György, *Kassák avantgárdja, a harmincas évekből visszatekintve*, Alföld, 1999/9. 92-98.
- Ver/s/ziók*, szerk. és vál. KULCSÁR SZABÓ Ernő – ZALÁN Tibor, Magvető, Budapest, 1982. (JAK füzetek 2.)
- vízUállásjelentés*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, Budapest, 1995.
- WALDEMAR, George, *Kotchar et la peinture dans l'espace*, [Catalogue], Paris, 1966.
- WARNCKE, Carsten-Peter, *L'idéal en tant qu'art, de stijl. 1917–1931*, Taschen, Köln, 1991.
- WHITE, Michael, *De Stijl and Dutch modernism*, Manchester UP, Manchester, 2003.

## Summary

Looking back on the 20th century we can say that the avant-garde has become a dominant artistic tendency and style of the past one hundred years. It indeed became that even if works of material importance were born as part of *just other than* the avant-garde trends during the past century, or even *by the disregarding of* such type of movements, moreover, they emerged *in opposition to* these movements, attired in the fashion of "anti-avant-garde". It is a fact that a variety of avant-garde trends does "sweep through" that century, with one group after another announcing ever new routes regarding artistic expression.

As I outline in my book, dimensionism itself shall be a part of the so-called avant-garde "existing in signs". The *Dimensionist Manifesto*, envisioned by Károly Tamkó Sirató, is published in 1936, and it is joined by the leading authors of the era who by now have become classical artists. Picabia, Duchamp, Kandinsky, Moholy-Nagy are, among others, those artists who consider it important to provide their names to the Manifesto brought to life by Tamkó Sirató. How this young Hungarian poet, who was unable to gain appreciation even in Budapest with his work until then, was able to win these artists of already international reputation to sign his Manifesto – that is one of the major questions of my book. In addition thereto, another question is: what circumstances played a role in the failure of Tamkó's idea at home, and, what was the extent of the importance of this trend in its own time, what influence did it have on the artists of that era and on the new avant-garde aspirations of the century.

I shall discuss in detail Tamkó Sirató's career, up to the birth of the *Manifesto*, and I shall also deal with the after-life of the *Manifesto*. Of great help was to me in all this a manuscript unpublished to date by Tamkó Sirató, the work entitled *A Dimenzionizmus (nem-euklideszi művészetek) I. albuma, [Album I of Dimensionism (Non-Euclidean Arts)]*, in which the author provides a detailed account on the birth of dimensionism.

By today, these basic principles – mostly independently from Tamkó Sirató – have emerged in various artistic trends, moreover, in arithmetic and information science related innovations. In the 2nd half of the 20th century, theories intending to ease the closed nature and individuality of a work of art, are born one after the other. I also refer to the fact that the principle of the "open work of art" also formulated, among others, by the Italian Umberto Eco, does already appear in Tamkó's life work as well.

It is one basically important chapter of our literary history, when we talk about dimensionism. My objective was to bring the reader closer to this special endeavour, to show examples from international and national contemporary art about the recent realisation of Tamkó's ideas, and to prove also via my own works the existence to this day

of the effect of Tamkó's life work. I would like to emphasize that I did not, and could not, seek perfection: the poetry and art that in some way relates to the endeavours of Tamkó Sirató became so colourful that I only had the possibility to quote examples and analyse typical pieces within the framework of this work.

As I discuss it in my book in detail, in many cases it is surprisingly difficult to discover a connection between various avant-garde movements, and to define the common denominator based on which one or another movement may be categorised as avant-garde. However, looking back on the 20th century, it can be stated that the condition of existence of avant-garde endeavours is some kind of *civil society presence*. Since avant-garde art is basically *civil*, i.e. *thinking in a different way*: the existence thereof is unimaginable in a totalitarian dictatorship. It is no coincidence that such kinds of creative efforts were prohibited one after the other after a certain period of time by Stalinist and Hitlerian terror. To be more precise: avant-garde is only viable in democracy or under such "soft" dictatorship that is not capable any more of exercising control over art as a whole: such were for example last time the 1980ies in Hungary, when avant-garde efforts could unfold in the slow dissolution of the total system, using the need for the establishment of a *situational avant-garde*.

For a totalitarian system, all outsider attitudes are unacceptable, therefore the avant-garde is strange and something to be persecuted, because the avant-garde is *difference, divergence* in itself, the demonstration of "*something-that-has-never-existed-before*". Thus, the avant-garde is strange within the society of the age that it is born into. Its foreign nature comprises the prevailing means to rouse the emotions of the majority, its aim really is to "*shock the middle-class*". The avant-garde, by definition, condemns anti-democratic manifestations, even if the program announced thereby is not always democratic. At the same time the avant-garde movements produce a series of paradoxes even in themselves: since they may be – and also were – inspirers of political movements and totalitarian ideologies. Another paradox is that in line with "social commitment" and together therewith certain avant-garde manifestations may be perfectly "alien to life", they "indifferently" turn away from social problems, they aristocratically withdraw to an "ivory tower" if that is dictated by their artistic commitment.

The series of paradoxes continues. Lóránd Hegyi, one researcher of the topic, puts a lot of emphasis for example with the "dual" nature of Dadaism, with the aspect that the ambivalence arising out of the comparison of the destructive, anti-fetishist, anarchic and ironic nature of the "anti-artistic" aspect and the aesthetic intentions of the aspect "creating a new art" is present in Dada – and in the avant-garde movements in general. That is, the immanent nature of the avant-garde is exactly that the "negative creation of art" is indeed "negative" as compared to the prevailing artistic structures, i.e. it has established an oppositional relation, it has *decentralised* the whole of the artistic approach – and that resulted in a new artistic formation also in the case of artists inspired by other than the avant-garde. I examine the effect of Tamkó Sirató in this respect as well,

entirely up to the latest endeavours realised in the 1980ies, since this also constitutes the basis for Tamkó becoming so important for several young artists exactly during the last decade of Kádár's dictatorship.

At the examination of Tamkó Sirató's endeavours one must not disregard the fact that had not at all been that explicit in the first decades of the 20th century as it is today: we cannot speak of a uniform avant-garde intention. In other words: each of the varied avant-garde movements may basically be classified into two categories: the exclamation type, or in other words one with a mission, and the one existing in signs, i.e. the material centred avant-garde. The most important question: what are the characteristics of the avant-garde existing in signs, and to what extent may dimensionism classified into this category.

The first decades of the 20th century passed under great artistic unrest. The avant-garde – the “different way of thinking” – at that time still emerges in conjunction with political and ideological ideas, evoking considerable reaction within various levels of society. In the background of the “isms” of the beginning of the century there was basically the wish for social changes present – in line with a demand for the renewal of artistic self-expression – the romantic notion now provoking a smile that there will come an era – in our case this would have been the 20<sup>th</sup> century – which shall bring about “social justice”.

The avant-garde of the first few years of the century becomes very multi-coloured within moments. The initial and naive enthusiasm for development spectacularly diminishes with the outbreak of the first World War, a positive world concept is replaced by disappointment and anger: Dadaism appears. In the works of Tristan Tzara or Kurt Schwitters there is no more social illusion present at all. The futurist and/or expressionist dynamism lessens. Art turns to itself, it intends to find fulfilment not necessarily in social change, but rather in the homogenous unity of works of art. This is the major yield of the post- World War I avant-garde: thinking about a work of art, the revelation of the internal laws thereof. This shall constitute the third phase of the avant-garde movements of the first half of the 20<sup>th</sup> century: the avant-garde of social commitment and the self-destructive, “chaotic” avant-garde to follow are replaced by the avant-garde focusing on the manner of formation, the endeavour that may collectively be called the avant-garde *existing in signs*.

The artist thinking in signs, as he turns away from politics, therewith he at the same time waives the demand for having a say regarding social matters, as a result of which the politicized character of his work of art shall cease to exist. Moreover, there is even more to that, nowadays this is also obvious: in reality, the avant-garde existing in signs even abandons the principle of social development in artistic practice. He focuses to such extent on the material of his art, on the new type of construction, that he submits his “social message” to the construction process, to formation itself. This is also the case with Tamkó Sirató for example, who – although he believed that his work entitled *Budapest* was “left-wing” – in reality he was able to create a pure, so to say “l'art pour l'art” work

of art pursuant to the principle of *construction*. We may put it also this way: the artist existing in signs solely represents himself, and this does not make it easier for him to have his art accepted at a minimum level.

In the 1920ies there is a special vacuum situation developed regarding the undertaking of social roles: the importance of political roles decreases, we have reached a “post-modern” era. This post-war, “post-modern situation” is the one where Tamkó Sirató understands that the avant-garde is not primarily a social, political phenomenon, but also really an artistic and creative attitude. This recognition on his behalf inspires him to place his artistic principles into the centre of his activity. At the same time, the avant-garde that claimed to be other than the propagandist of left-wing, mainly labour movement ideologies, was much too free of politics, too formalist for a considerable number of poets and readers, and the need of the readers for fineness also more and more returned to the heritage of formal classicism – the avant-garde itself was not able to strike roots anyway. In accordance therewith, by the 1930ies the Hungarian poets who had started out under the influence of the avant-garde – including Attila József and Gyula Illyés, Miklós Radnóti, Lőrinc Szabó – turned towards traditional forms. In relation to the examination of the period, and properly capturing the relationship of the “students” and the young generation with the avant-garde or Kassák, György Tverdota observes in his essay entitled *Kassák avantgárdja, a harmincas évekből visszatekintve* [*Kassák's avant-garde, looking back from the 1930ies*], that within their own career both Attila József and Illyés nullified the reform initiated by Kassák of poetic conventions, and “they questioned the justification of the avant-garde’s total denial of traditions.”

Those who wished to continue with the avant-garde, but did not maintain its political and social background, however pursued with unbroken confidence a politically non-committed (however, left-wing – humanist) avant-garde experimentation, they ended up in a literary vacuum, just like Tamkó Sirató, the poet just about composing his very first works.

As I discuss in detail, and as also outlined by Lóránd Hegyi, in the history of modern art we may distinguish between various historical situations, thus we may speak of *modern* and *post-modern* situations, depending on in which era or historical situation the endeavours of radical avant-garde and expansionist experiments prevail, and in which era the phenomena of introverted art are unfolded. In the post-modern periods sensitivity to tradition is enhanced, art concentrates on itself and less on social issues, its political activity decreases. It is the typically “modern” situations that are connected to major social and political transitions, and they are related to spectacular, oftentimes radical cultural changes. At the same time, in post-modern situations, defensive endeavours are always intensive, artistic manifestations are of material principle, i.e. in that case art does not intend to be anything other than *just art*.

We may ask the question, whether all these changes in emphasis, the political matter, the social conditions and the artistic attitude only affect avant-garde art. Obviously not.

Also by examining the history of Nyugat, the presence of the periods of "modernism and "post-modernism" are clearly visible. The poetry of Endre Ady was received in a revelatory manner in a basically modern, i.e. socially sensitive and open era, and it is not by chance either that the increase of the critical attitude expressed in relation to his poetry, the exaggerated politicized character being evaluated as an error appears in a post-modern era, after the first World War.

It is thought-provoking that also Nyugat changes its tone towards a "post-modern" direction in the period when the activist avant-garde is replaced by the one expressed in signs. In the second half of the 1920ies, in a typically "post-modern situation", Nyugat also emphasises new classicism, the revaluation of traditions, and therein artistic formation. We may also say: similarly to the experimental artists of the era.

The literary start of Tamkó Sirtó is characterised by expressionistic and surrealist experiments. In 1924 he writes his first visual poem, then, due to the shape poetry of Kassák, he constructs more and more visible linguistic poems. Early, at the age of seventeen, he realises that written poetry may be more than linguistic units conveying thoughts: one-dimensional line writing does not any more satisfy modern requirements and the expectations set by the future's literature. Within a brief period of time he elaborates several original visual types of poems breaking up line writing: numeric kinetic poem structures, electric poems and horizontal poems.

I shall in detail talk about how Tamkó renews Kassák's visual poetry, and how he finds a new form to express his special message. Tamkó expands in the horizontal, and this expansion results in the emergence of another „dimension". He converts and utilises space, the two dimensions, and, in line with the maximum use of the sheet of paper, by special composing, he inspires the sensation of *movement* in the reader. That is: *the most specific feature of Tamkó's horizontal poems is that they are not typographical*. He does not change the type size, he does not strive for the effect created by larger letters, or typographically *different* letters. Tamkó's lines bring life into the letters and words, make them move, while the words themselves are shown in a very traditional manner. Tamkó places the words and sentences into the horizon, and this is exactly how he manages to make them move. This is all due to Tamkó achieving the sensation of movement not by the highlighting of letters or words, but by the structure, the communications chain, by *making* the text *explode*, disseminate. He demonstrates his message, what he intends to say, by way of a process, and the unweaving, *decoding* thereof will be the task of the reader. The comparison of various and optional interpretations requires active participation on the recipient's behalf.

After the creation of his horizontal poems, Tamkó composes the *Glogoist Manifesto*, which announces basic principles like no other until those born decades later in the most diverse circles of avant-garde poetry in France, the Netherlands or South-America.

The *Manifesto* itself demonstrates to us why it is exactly Tamkó Sirtó who may be addressed as the visual poetry of the second half of the 20th century, and the fore-runner



of the 1980ies' avant-garde literature, why it is him who was able to create an avant-garde trend even within an avant-garde crisis, and to further develop in his mind the early avant-garde. It is surprising how similar Tamkó's planism, the dimensionism arising out of that, and the poetic principles taking shape in the *Glogoist Manifesto* are to the concrete-experimental artistic notions of the second half of the century. If we compare certain theses of Glogoism to e.g. such theoretical declarations of the Brazilian Noigandres Group as: "the structural element of new poetry is graphic surface", the words shall comprise a visual and dimensional syntax, "by which spatial-temporal structures may be incorporated into the poetic text instead of a linear-temporal sequence", or to the Lettrist endeavours of Isidore Isou, which encouraged the disintegration of a text into letters around 1950, we shall be surprised at the similarities and conformity.

Tamkó has his volume entitled *Papírember* published in 1928, which contains both his *Glogoist Manifesto* and his horizontal poems. The volume gave rise to scandal and created incomprehension. It demonstrates the author's determination that he stood by his notions even after several humiliating situations. Though, the least we can say, by studying the press of the age, is that the young poet was simply laughed at when he presented his „extreme ideas” in academic, literary or artistic circles. Even decades later he recalls the difference between reactions in Budapest and in Paris by saying that in Paris he “dared to show” these works of his, there he „was not afraid” to present the “planistic opuses”, because there he never sensed any “sarcasm” in relation to them.

Extensively deals with the ideas of Tamkó Sirató – after the creation of the *Glogoist Manifesto*. It is characteristic of the works planned during this time that most of them are large-scale ideas, but the implementation thereof is not complete: they are not published, and they do bear the signs of hopelessness and uncertainty. In 1929, following the publication of his volume, he plans works that incorporate the idea of the reader's activation, similarly to the principle of the “open work of art” that became popular in the 1960ies. The *alternativism* of the manifesto by Tamkó entitled *Tört szavak művészete [Art of Broken Words]* was just the characteristic expression of the avant-garde underground art of the 1970-80ies. There are two other works of art prepared in 1929 that belong to the radical assertions of the sign-type way of thinking: the horizontal short story entitled *Egy éjszaka története [One night's story]* and the “four-dimensional novel” *Bernát élete a regénytégglában [The Life of Bernát in the Novel Brick]*.

Both the “horizontal short story” and the “novel brick” are expressly related to some large-scale and world famous literary experiments of the second half of the century. These ever continuable “option blocks” consisting of the placement of “horizons” on each other are in full conformity with the principle of variables also announced by Raymond Queneau, which materialises in the work entitled *Cent mille milliards de poèmes* of the French author. The interchangeability of sentences, word-horizontal sheets is a typical characteristic of an open work of art, the interactive invention according to which it is sufficient to create a framework for the reader in the case of a work of art.

By 1930 the still young author definitely has the feeling that “literature is over”, and, that here in Hungary he would not be able to implement his ideas. With ever increasing curiosity he turns towards the latest periods of French lyric poetry and the artistic revolutions ongoing since the beginning of the century. As several artists in a similar situation, Tamkó also tries to educate himself in order to find support and guidance for his artistic ambitions. He decides to try his luck in Paris, the capital of arts.

As he relates himself and as we may know from his letters and other documents, Tamkó Sirató arrives in Paris on one late August day of 1930. He is received by friends, he speaks French as well, he has quite a substantial knowledge of French artistic life. He spends six years in Paris, and he provides for his own living. I shall demonstrate how he reaches the most important characters of the artistic life of that period – under quite unfavourable circumstances. How he gets acquainted with Camille Bryen, surrealist poet, who – through her extensive circle of friends – proves to be a very effective help and a good friend during Tamkó’s stay in Paris. And the most important issue: how he gains his first successes with his horizontal poems translated into French.

The actual turning point in the life of the Hungarian poet is brought about by his encounter with Cesar Domela, Dutch painter, in 1934. That was the year when Domela had a significant exhibition at the Galerie Pierre on Rue de Seine. Tamkó is very impressed by the various material compositions, glass and plastic constructions, therefore he visits Domela at his studio to show him his horizontal poems translated into French. This is where he explains for the first time that, in reality, there is a correlation between “horizontally placed” poems and paintings “placed in space”, since he has *added another dimension to lines*, the form of expression available to literature, by adding height to length. This is how the horizontal dimension may be expressed. And what did Domela do? *He added depth, the third dimension, to the horizontal, the two-dimensional form*, and thus placed the art of painting into space.

After the encounter with Domela, Tamkó now also consciously started to “gather” those artists, with whom he assumed to discover a similar way of thinking. He was already in contact with Robert Delaunay, who created reliefs onto wall surfaces, and who, together with his wife Sonia Delaunay-Terk, lived a very significant social life. Tamkó, after having discovered the implementation of his own ideas at several artists, grows consciously, and thinks about the name of a new “ism” together with his fellow artists. Finally, by starting out from the “+1 dimension”, the “additional dimension” known from non-Euclidean geometries, which had everywhere been a material element of development, he proposes the term “dimensionism”, which he also discusses with Domela and others. In June 1935 – after a debate night in a café – *dimensionism* is born.

This is when, at the culmination of his successes he decides to prepare and word the *Dimensionist Manifesto* itself. Of course, from the aspect of the future thereof there still is the most important thing outstanding: to convince as many famous artists to sign it as possible.

It is obvious that the *Dimensionist Manifesto*, with regard to its message and its attitude towards art is different from most of the artistic trends of the century: as compared to Dadaism, but also futurism or even surrealism, dimensionism emphasises construction, the possible development of art, therefore Tamkó considered his own trend to be more positive and more progressive as compared to the other tendencies. He considers it important to determine the character of dimensionist works of art for the selection of artists working within the trend. All this he summarizes in three points, because he states that those artists who are in some way inspired by the “dimensionist spirit” can basically be classified into three categories: there are works that are dimensionist both intellectually and as to their form, i.e. they step out of the Euclidean framework with regard to both their form and contents. Such are for example the hollow sculptures of Calder. There are works of art that only intellectually step out, i.e. they do maintain the Euclidean framework, however, as to the contents they still burst open the boundaries thereof, such are the paintings of Kandinsky. Finally, there are works that only formally overstep the framework, i.e. the artist seemingly creates his work of art in the spirit of the +1 dimension, but, in reality, as to the contents and his way of thinking he is traditional. Tamkó considers the works of art emerging in all the three options dimensionist the same way.

He requests the artists to sign the Manifesto in accordance therewith. Each signature is placed under special circumstances. As I shall relate in detail, the encounter with Picabia, Kandinsky and Duchamp may be viewed as extraordinary.

The correspondence with László Moholy-Nagy is very special. He is the first to remind Tamkó of the copyright: he suggests that *only* Tamkó should sign the Manifesto, the other artists should just join this signature, since the text itself is at the same time the intellectual product of Tamkó. Tamkó loses a lot by his identity as an author not being well-known today in the artistic market of the world.

Finally, the following artists joined the Manifesto: *Hans Arp, Pierre Albert-Birot, Camille Bryen, Robert Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Frederick Kann, Ervand Kotchar, Nina Negri, Mario Nissim, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Prinner, Siri Rathsmann, Sonia Delaunay-Terk, Sophie Taeuber-Arp, Ben Nicholson (London), Alexander Calder (New York), Vincent Huidobro (Santiago de Chile), Kakabadze (Tbilisi), Kobro (Warsaw), Joan Miró (Barcelona), László Moholy-Nagy (London), Antonio Pedro (Lissabon).*

It is important to note that Tamkó provided an opportunity to all signatories to express their possible special opinion. There comments were attached to the Manifesto itself under the title *Mosaic*, does publish this document as well. Everything is all together – manifesto, artistic audience, knowledge and determination – for a large-scale international movement to commence. It seems that Tamkó, the young poet, shall become an artist of international fame. There is one thing that intervenes: Tamkó Sirató’s illness.

I shall be dealing with the after-life of the Manifesto. Tamkó Sirató spent six years in the French capital, in constant existential uncertainty, supporting himself by casual

works. The constant uncertainty of existence seriously undermined his health: in the spring of 1935, during his work as a press photographer, he caught a cold and the flu, then he had rheumatic complaints. Later on these rheumatic complaints became constant, he had arthritis and carditis, and he then suffered from akinesia. He was lying in a Paris hotel room alone, without money.

In May 1936 Tamkó is still able to manage the issues regarding the *Manifesto* at a certain level, he organises signatures, and also works on the publishing, but the publishing itself is undertaken in the shadow of the knowledge of his serious illness: therefore he plans the publishing of the Manifesto to be of the simplest format possible, i.e. he has it published as a leaflet. In the meantime he is hardly able to move even, he has constant fever. While the dimensionist “leaflet” and the brochure prepared by Tamkó gains significant success, and is distributed at exhibitions and in bookstores, it becomes clear that the intellectual leader, Tamkó, shall not be able to be available to the movement any longer.

On 2 June 1936, four days after the publication of the *Manifeste Dimensioniste*, Tamkó is taken by taxi by Bryen and Moreau to the Gare de l'Estre, to the train leaving at 6 a.m.: he gets on the Orient express. He feels as if everything was over.

He is the more surprised when in the autumn of 1937 the nurse places a white envelope on his hospital bed in Hungary, containing a booklet, the second, New York edition of the Manifesto. Typographed exactly the way as Tamkó had prepared it back in the first edition.

Tamkó is tied to bed by his disease for decades. After several decades some attention is turned again to the Manifesto in the 1960ies. At the beginning of the 1960ies he decides to revive the period in his life when he was dealing with dimensionism. He starts work in the summer of 1963, in order to process the events of 30 years before, based on his existing documents.

The 1960ies are favourable from the aspect of avant-garde endeavours, but not only from that aspect: this is when the playful poetry of Tamkó, and – with a somewhat inaccurate expression – his “children’s poetry” commence to bloom. Good luck now also joins him: in the summer of 1965 he receives an envelope of a quarter sheet by mail, containing the third edition of the *Dimensionist Manifesto*. It was published by the periodical *Morphèmes* with a brief reference to the first and the second edition. The *Morphèmes* was a periodical of small volume, publishing the most modern “pearls” and delicacies of the world’s literary and artistic development. The editor thereof is Imre Pán – the editor of the former Hungarian avant-garde journal entitled *IS* –, who had already known the Manifesto back at home, in Budapest as well.

The Manifesto itself has been published at several locations since then, the last time in the Mary Ann Caws-type collection that very uniquely incorporates a whole series of 20th century manifestos.

I am trying to find an answer to what events were preceding the poetic endeavours of Tamkó Sirató, and who those artists are who precede or follow the ideas of dimensionism.

In the course of all these examinations we need to state that the most various artists come to similar conclusions mostly independently from each other – thus the questions of “who was influenced by whom” or “who was followed by whom” seem to be perfectly unnecessary. In the visual poetry of the recent ages it is undoubtedly the work of Stéphane Mallarmé entitled *Un Coup de dés* and that of Arno Holz entitled *Phantasmus* that represent those first initiatives that encouraged the fusion of the language of “traditional” poetry and graphic expression.

From all this it also follows that many interpreters identified these pieces of art as graphic poetry in the period concerned. This graphic, or rather typographic poetry then accomplishes itself in Italian futurism, as it is visible in Marinetti’s works. Pursuant to Mallarmé, the Brazilian Noigandres Group also claimed that the graphic surface and paper are determining structural elements of new poetry, and the arrangement and sequence of the words result in a specific spatial-visual relationship. A special alloy of setting and space, and of the text emerges in these works, where the poem is re-qualified into a visual message. The accurate use of space is characteristic of this work of art, exactly according to such principles as are perceivable in Tamkó’s works as well.

Here I would like to talk in detail about the special poetic work Hlebnikov, and the Lettrism Isidore Isou. Hlebnikov views poetry in itself, and sees it as an artistic, semantic, musical formation, and not as a didactic respondent to social problems. In his opinion a poem is not a possible way of giving shape to a “message”, but it is the formation of material, similarly to painting and music. In addition to Hlebnikov, Isidore Isou was undoubtedly a really important re-evaluator of traditional poetry based on syntactical origins, his Lettrist ideas basically questioned the justification of former types of poems.

In the course of the 20th century experimental poetic endeavours were enhanced, and the most various trends emerged on the literary palette. The ideas of Károly Tamkó Sirató show a lot of similarities with the works of those artists examining literary frontiers, or, as we saw in the case of the Lettrists, researching new options of communication.

Now just a few examples of these: in relation to concrete poetry I shall analyze the activity of the Brazilian Noigandres Group, which was formed in 1952 in São Paulo, the major collaborators of the Group, in addition to the two founders, Haroldo and Augusto de Campos, were Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald and Pedro Xisto. Also in São Paulo, the journal entitled *Invenção* was published, edited by Mário Silva Brito, L.C. Vinholes, Wladimir Dias Pino, Edgard Braga, Cassiano Ricardo and Alfonso Ávila. I will also talk about them. Now just one interesting aspect: the extremely unusual works of these poets were even published in Brazilian daily papers at that time.

The actual poetic rise in the 1950ies and 1960ies seems to be unique in the history of modern international literary movements. Manifestos, anthologies are born one after the other, and they all approach the linguistic structure of poetry and the visual, minimalist elements thereof in a similar manner. This is where I would like to mention Carlo Belloli, Italian poet, who in 1948 had such visual-semantic, concrete poems that expressly

advanced the later works of Pignatari. I would also like to talk about the poetry of the Swedish artist Öyvind Fahlström, who publishes his concrete poetic manifesto in 1954, and thus becomes a decisive figure of the genre. This trend also includes the German Dieter Roth, who had the collection of his ideograms published in the mid-1950ies, or this is where Carlfriedrich Claus also belongs, who prepares his work entitled *Klang-gebilden* in 1959. This is when the local group of concrete poetry is established in Vienna, and Daniel Spoerri, the leader of the Circle of Concrete Poets, has his anthology of concrete poetry published under the title of *Kleine Anthologie konkreter Dichtung*. The greatest and most extensive anthology of concrete poetry was published in the United States and edited by Emmett Williams. This anthology summarized the endeavours of the 1950ies. I shall discuss those in detail.

From all this it is clearly visible that the ideas of Tamkó Sirató, that were relating to the “self-construction” of the text, the placement of the poem into space, and its display as an “electric poster”, somehow re-emerged in the 1950ies and 1960ies, be it the artists of Europe or the American continent that we think about. Poems are placed on walls, not infrequently even on street walls, just like electric posters – in 1964 and 1965 a series of exhibitions of “poetry placeable on walls” are organised in well-known Italian art galleries and bookstores, such as the Arco d’Alibert Gallery in Rome, the Quadrante Gallery in Florence, the store of the Feltrinelli Publishing House, the Teatro Comunale in Reggio Emilia, the Blue Gallery in Milan, the Guida Bookstore in Neapel, however, as it turns out, poetry cannot compete with advertisements, and it cannot fully serve the demand for increased visuality either.

In the course of the past couple of decades there were several Hungarian visual poetic anthologies published, and experimental poetry did obtain a role also in Hungarian literature and gained certain acknowledgement as well. The compositions presenting the works were followed by studies and analyses that tried to process the demand to broaden the boundaries of poetry in Hungary as well, to have experimental literature also involving frontier areas to be expanded. There was the beginning of a new era in the poetic form of expression as well, this is demonstrated by the emergence of various trends. I shall talk in detail about this beginning of a new era. Just one single data: if we take the different visual poetic publications, the number of those artists who can be considered as well-known and who are dealing with visual poetry in Hungarian literature or art, is well over one hundred. I shall specially and in detail talk about the very different trends here, by quoting several works of contemporaries.

I shall discuss in detail the poetry of Tibor Papp, Pál Nagy and Alpár Bujdosó, since within the experimental literature of the 1970ies and 1980ies the trend that may be called “*visual text literature*” is the most remarkable one and that of the greatest effect. It was the already mentioned three editors of the *Hungarian Workshop* in Paris who established this style, this form of expression, and applied them to the most various kinds of media, slide projector, video, computer and – of course – books.

I also specifically deal with the art of Attila Csernik and Bálint Szombathy, who, as Hungarian artists living across the borders of Hungary established visible linguistic literature in Yugoslavia. Hungarian literature in Yugoslavia in the period following the war, and even in the 1960ies and 1970ies, was developing in an expressly *separated* and individual way, the Hungarian influence only prevailed indirectly. Serbian, Croatian, Slovenian experimental ideas had a significant influence especially on latest avant-garde endeavours. It also needs to be mentioned that as compared to the Eastern-European countries artistic life was in any case more open here, with more favourable options of orientation and greater space for movement for those living there in these years.

When mentioning Bálint Szombathy, I would like to talk about the most important avant-garde workshop of the late-1960ies and early 1970ies, the journal entitled *Új Symposion*, and the work entitled *Mao-poe* published in 1968 in the *Híd* and prepared by Ottó Tolnai together with István Domonkos. I provide a detailed analysis of Szombathy's volume entitled *Poetry*, which is a sort of "liquidation" of poetry. Szombathy is an exclamation type avant-garde artist, who recognises that – in the era concerned, the second half of the 1970ies – this tendency is impossible to be continued.

It is a fact that by today Tamkó Sirató's life work has become an inevitable and lasting fundament of experimental literature. Thus it is no wonder if he is viewed by young artists as a starting point in this field, they consider his art as one to be followed. I myself, who have created several visual poetic works during the past 30 years, received lots of reassurance from him – *subsequently*. This thesis was also about this reassurance, thus – maybe in a somewhat irregular way –, under the pretext of a summary, I would like to talk about the relationship between the visual poetic career of Tamkó Sirató and that of mine, so to say as a visual ars poetica.

I received important reassurance regarding polyphony. The thought that an artist thinking by way of signs does not strive for exclusivity, since the "traditional" formation of text has a reason for existence just as "multi-dimensional" art does, because these two "are not exclusive of each other, moreover, their mutual existence is essential for a higher balance", was basically incorporated into my view as creator. All this was the more clear to me, because the first time I encountered visual poetry and visual poems was among the works of László Nagy, who was not an avant-garde author, at least we usually do not call him that. It was only after the shape poetry of László Nagy that I discovered for myself the usual poems of Kassák, and due to the effect of all these did I write my first, early visual works of art.

At the beginning of the 1980ies, when I established the samizdat artistic journal entitled *Medium-Art*, I was already interested in how exactly concrete art could be realised in poetry. The idea of concretism, the art of Mondrian and Malevich had a great influence on me, just as the thought that a work of art bears the meaning of itself, i.e. it does not "express something", something "different" outside its scope, but it shows itself. This was when I discovered the art of Tamkó Sirató, and I understood that he also stepped up – as

I talk about this in detail – in a basically post-modern situation with his avant-garde idea existing in its own sign.

So, I did consider Károly Tamkó Sirató very much as a relative of mine, as my own. I received a lot of help from Tamkó, from Mallarmé, who made it clear to me that there is not only two kinds of avant-garde, and of those two it is not only the one thinking in signs that is more exciting to me, but this introvert conduct thinking in signs is well in harmony with ever reviving conservative tradition – as I referred to it earlier, for both Tamkó Sirató and Nyugat, the second half of the 1920ies intensifies the introvert attitude and the option of textual thinking.

All this was definitely formulated in myself already at the beginning of my career as well, the collection of the 1980ies is due to this, it is entitled *A jelben-létezés méltósága* [*The Dignity of Existing in Signs*] and was published in 1990. In this work I present that it is possible to create “conservative” poems and avant-garde works of art „thinking in signs” at the same time – as reference was made to it by both Mallarmé and Tamkó. Because if there is no traditional sense of “development” in art, then it is just not possible to strive for exclusivity: “The denial of evolution has also enhanced the attachment to tradition. [...] The border-line between tradition and novum is disappearing: it is the similarity of perception that gains more and more emphasis. It is the natural relation between sign-type avant-garde and conceptual-meditative, art centred “conservatism” [...]. Through the disappearance of the ideological background the manner of approach and consideration have come to fore: thus the meditative, introvert and material centred artist who is however stepping up with classical form of expression is related to those representing sign-type endeavours, and not to political-social realism.” This view that I represent already then is that there indeed can be several kinds of poetic forms of expression at the same time within one single life-work, sonnets, shaped poetry, free verse, fixed form.

This book undertakes to summarize the meaning of Károly Tamkó Sirató and his movement, *dimensionism*, that has grown to international dimensions, in their own time, and what they mean today in the context of new and latest Hungarian literature, what something that we refer to as “+1 dimension” means, and what something that we simply call *visual poetry* developed into. The examples indicate that we are talking about an extremely diversive trend, which perhaps has stepped out of the framework of literature, while at the same time it did not enter the scope of fine arts either. It remained somewhere in between those two, in the indeed manifold but fascinatingly excellent terrenum of artistic creation.

Tamkó Sirató – as I express it at the beginning of this work – stepped up with his avant-garde works thinking in signs in a post-modern era. We follow his course of life, his first failures, we learn about the negative feedback on his volume entitled *Papírember*. Arriving in Paris, Tamkó establishes for himself the medium in which he was able to express his planistic and dimensionist ideas – joined by the greatest artist of that period. By today we can state that the *Dimensionist Manifesto* is one of the also internationally



quoted manifestos of the 20th century, in that sense Tamkó has created something lasting in any case. But he has created something lasting also – and that is discussed in detail in my book as well – because his endeavours found response with various authors, and they were implemented by all different authors due to the influence of Tamkó with his dimensionist principles, or independently of him, in all kinds of locations of the world.

As we could see, the life-work of Tamkó Sirató teaches us that there are areas of poetry in the direction of which one may take a further step, i.e. the scope of poetry may be extended, but that shall not mean the disappearance of other even traditional forms of poetry in any form. As Mallarmé writes, poetry is a “universal source, and we have no reason to exclude anything therefrom: Tamkó and the whole poetic variety of the 20th century also teaches us that. Because we also can see all that may be incorporated in poetry nowadays, concretism, Lettrism, action poetry, Fluxus, found poetry, behavioural poetry, and in line with those the traditional forms, classical poetic roles still survive. It is a fact that “the law of the Dimensionist Manifesto was not only certified by excellent signatories, but also the results of artistic development of the thirty years that passed since the publication thereof”, but it is also a fact that “for a higher balance” – as Tamkó put it – “traditional” poetry – i.e. all forms of poetry – is “indispensably” also present.

After all this said we do not need to specifically emphasise the fact: the “life work section” of Tamkó Sirató of just over 10 years is a period of such ever lasting works of art and manifestos, which may be viewed as matchless in our literature not exactly packed with principles and manifestos. Tamkó Sirató’s influence – subconsciously, as a hidden creek – just emerges in new Hungarian poetry, his perceptions are identical to the endeavours of the second half of the 20th century, i.e. the principle of dimensionism was indeed accomplished and it “conquered”, the artistic notions on the one hand *followed the order of dimensionist tendency*, on the other hand at the same time with this “victory” – and this is especially remarkable – Tamkó understands and also states that dimensionism and avant-garde are not the only means of “salvation”: „this victory does not mean and shall never mean either that *the dimensionist tendency shall be exclusive in the life of arts*. Whereas this thesis is already self-explanatory for myself, however, we must deal with it in more detail, because dimensionism oriented art revolutions, as of Dadaism, strongly emphasized their “opposition to their own art” (“Down with literature!” “Anti-novel”, “Meta-novel”, “Anti-theatre”, “Death of painting”), and partly they still emphasize this, which may give rise to material misunderstandings, wrong concepts and false accusations. The life of arts, just as the process of the intellectual development of humanity must be conceived within its own “multi-coloured” nature, its stratification and its complicatedness. [...] Thus the Euclidean arts also survive and continue to live in their own way, *and even the founders and warriors of non-Euclidian arts turned to their well-tested forms not only once, made use of their possibilities and cultivated those.*”

Important words. They are specifically important words that are able to make multi-colouredness within one life-work more comprehensible. This is why we may say that



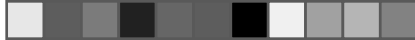
these comments by Tamkó are important not in the first place due to their *tolerance* but their *modern nature*. That means: the adequate artist of today does not believe in the “aesthetic Darwinism” of the classical avant-garde: those who talk of the “death” of genres are wrong, just like those who believe in the linear “development” of art.

As a summary we could also put it this way: by examining Tamkó’s life-work and the past decades we may state that – luckily – *poetry is able to incorporate everything, or: almost everything.*

*András Petőcz*







Magyar Műhely Kiadó  
Budapest 2010  
[www.magyarmuhely.hu](http://www.magyarmuhely.hu)  
Felelős kiadó: L. Simon László  
Felelős szerkesztő: Binder Amarilla  
Nyomdai előkészítés: Artcommando Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák:  
*MondAt Kft.* · Budapest  
[www.mondat.hu](http://www.mondat.hu)

Terjeszti a Ráció Kiadó ([www.racio.hu](http://www.racio.hu))

ISBN 978-963-7596-50-6

