

**Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Doktori értekezés tézisei**

**„Dimenzionista” művészet:
Tamkó Sirató Károly
költészeti törekvései
a két világháború között, illetve
annak hazai és nemzetközi megfelelői**

Petőcz András

Budapest, 2008

I. AZ ÉRTEKEZÉS TÉMÁJA, MÓDSZERE ÉS CÉLJA

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, újabb és újabb csoportosulások hirdetnek új és új utat a művészi megformálásban.

Mint azt a disszertációmban kifejtem, az úgynevezett „jelben létező” avantgárd része lesz maga a dimenzionizmus. 1936-ban jelenik meg a Tamkó Sirató Károly által megálmodott *Dimenzionista Manifesztum*, és a kor vezető, napjainkra klasszikussá lett alkotói csatlakoznak hozzá. Picabia, Duchamp, Kandinszkij, Moholy-Nagy többek között azok a művészek, akik fontosnak érzik nevüket adni a Tamkó Sirató által életre hívott kiáltványhoz. Hogy ez a fiatal magyar költő, aki addigi munkásságával még Budapesten sem tudott elismerést kivívni magának, hogyan tudta megnyerni ezeket az akkor már nemzetközi hírű alkotókat kiáltványa aláírásához, ez disszertációm egyik fő kérdése. Kérdés továbbá az is, milyen körülmények játszottak szerepet abban, hogy Tamkó elképzelése nem valósulhatott meg itthon, illetve, hogy mekkora jelentősége volt ennek az irányzatnak a maga idejében, hogyan hatott a kor művészeire, illetve a század újabb avantgárd törekvéseire.

A disszertációban részletesen szólok Tamkó Sirató pályájáról, egészen a *Manifesztum* megszületéséig, és foglalkozom a *Manifesztum* utóéletével is. Nagy segítségemre volt mindebben Tamkó Sirató máig kiadatlan kézírata, *A Dimenzionizmus (nem-euklideszi művészetek) I. albuma* című munka¹, amelyben a szerző részletesen számol be a dimenzionizmus születéséről.

Mára ezek az alapelvek – többnyire Tamkó Siratótól függetlenül – a legkülönbözőbb művészeti irányzatokban, sőt, számelméleti, informatikai újításokban jelentek meg. A XX. század második felében sorra születnek azok az elméletek, amelyek a műalkotás zártságát, egyediségét oldani kívánják. A disszertációban arra is utalok, hogy a „nyitott mű” elve, amelyet többek között az olasz Umberto Eco² is megfogalmaz, már a tamkói életműben is feltűnik.

Irodalomtörténetünk egyik alapvetően fontos fejezetéről van szó,

1 TAMKÓ SIRATÓ Károly: „*A Dimenzionizmus (nem-euklideszi művészetek) I. albuma. Az avantgárd művészetek rendszerbe foglalása*”, az 1974-es kézirat Tóth Gábornak dedikált példánya (Artpool Archívum), szöveggondozás: Klaniczay Júlia

2 ECO, Umberto, *A nyitott mű*, Gondolat, Budapest, 1976.

amikor a dimenzionizmusról beszélünk. Céлом volt, hogy ehhez a különös törekvéshez közelebb hozzam az olvasót, hogy a nemzetközi és a hazai kortárs művészetből példákat mutassak a tamkói elképzelések legújabbkori megvalósulásáról, és hogy saját munkáimmal is igazoljam a tamkói életmű máig meglévő hatását. Hangsúlyozni szeretném, hogy nem törekedtem, nem is törekedhettem teljességre: oly sokszínű lett az a költészet és művészet, amelyik valamiképpen kapcsolódik Tamkó Sirtó törekvéseihez, hogy csak példákat sorolhattam, jellemző alkotásokat elemezhettem ezen munka keretei között.

II. AZ ÉRTEKEZÉS FELÉPÍTÉSE

1. Bevezető

Mint arról a disszertációban részletesen szólok, sokszor meglepően nehéz a különböző avantgárd mozgalmak között kapcsolatot felfedezni, meghatározni azt a közös nevezőt, aminek alapján egy-egy mozgalom az avantgárd kategóriába sorolható. Megállapítható azonban – visszatekintve a XX. századra –, hogy az avantgárd törekvések létfeltétele valamiféle *civil társadalmi jelenlét*. Hiszen az avantgárd művészet 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 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 *szituációs avantgárd* létrejöttére.

A 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 tehát idegen a kor társadalmi közegében, amelybe beleszületik, idegensége a többség érzelmeinek mindenkori felkorbácsolója, ténylegesen is „*polgárpukkasztó*”. Természetéből adódóan elítéli az antidemokratikus megnyilvánulásokat, még akkor is, ha nem mindig demokratikus az a program, amit meghirdet. Ugyanakkor az avantgárd mozgalmak önmagukban is paradoxonok sorozatát produkálják: hiszen inspirálói is lehetnek – voltak is – politikai mozgalmaknak és totalitáriánus ideológiáknak. Paradoxon az is, hogy a „*társadalmi elkötelezettség*” mellett és azzal együtt bizonyos avantgárd megnyilvánulások tökéletesen „*életidegenek*” lehetnek, „*érzéketlenül*” fordulnak el társadalmi

problémáktól, arisztokratikusan „elefántcsonttoronyba” vonulnak vissza, ha művészi elkötelezettségük ezt diktálja számukra.

A paradoxonok sorozata folytatódik. Hegyi Lóránd, a téma egyik kutatója sokat foglalkozik például a dadaizmus „kettős” természetével, azzal, hogy jelen van a dadában – és általában az avantgárd mozgalmakban – az „anti-művészeti” oldal destruktív, defetiszáló, anarchikus és ironikus természetének, és az „új művészetet teremtő” oldal esztétikai célkitűzéseinek összevetéséből fakadó ambivalencia.³ Vagyis, 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. Disszertációmban ilyen értelemben is megvizsgálom Tamkó Sirató hatását, egészen a legújabb, a 80-as években megvalósult törekvésekig bezáróan, hiszen ez is alapja annak, hogy Tamkó éppen a kádári diktatúra utolsó évtizedében lesz olyannyira fontos számos fiatal alkotó számára.

2. Kétféle avantgárd: küldetéses 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 ma: nem beszélhetünk egységes avantgárd indíttatásról. Másképpen szólva: a sokszínű avantgárd mozgalmak mindegyike alapvetően két kategóriába sorolható, a kiáltás típusú, vagy másképpen küldetéses, és a jelben létező, vagyis anyagcentrikus avantgárdba. A legfontosabb kérdés, amire választ keresek ebben a fejezetben, mi jellemzi a jelben létező avantgárdot, és mennyiben sorolható a dimenzionizmus ebbe a kategóriába.

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” háttérében a művészi önkifejezés megújításának igénye mellett alapvetően a társadalmi változások iránti akarat volt jelen, az a ma már megmosolyogtatóan romantikus elképzelés, hogy jön egy kor – esetünkben ez a XX. század lett volna –, amely majd elhozza a „társadalmi igazságosságot”.

3 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.)

A századelő avantgárdja pillanatok alatt lesz igen sokszínű. A fejlődés iránti kezdeti és naiv lelkesedés látványosan hagy alább az első világháború kitörésével, a pozitív világgépet felváltja a csalódás és a düh: megjelenik a dadaizmus. Tristan Tzara vagy Kurt Schwitters műveiben már semmiféle társadalmi illúzió nincsen. A futurista és/vagy expresszionista lendület alábbhagy. A művészet önmaga felé fordul, nem feltétlenül a társadalmi változásban, inkább a műalkotás szerves egységében akar kiteljesedni. Az első világháború utáni avantgárd legfőbb hozadéka ez: gondolkodás a műalkotásról, a műalkotás belső törvényeinek feltárása. Ez lesz a XX. század első fele avantgárd mozgalmainak a harmadik szakasza: a társadalmi elkötelezettségű avantgárdot, illetve az azt követő önromboló, „kaotikus” avantgárdot felváltja a megformálás mikéntjére koncentráló avantgárd, az a törekvés, amit összefoglaló jelleggel *jelben létező* avantgárdnak hívhatunk.

A jelben gondolkodó alkotó, ahogy elfordul a politikától, azzal együtt a társadalmi kérdésekbe való beleszólás igényéről is lemond, aminek következtében műalkotása átpolitizáltsága megszűnik. Sőt, többről is szó van, napjainkban ez is nyilvánvaló: a jelben létező avantgárd valójában a társadalmi fejlődés elvéről is lemond a művészi gyakorlatban. Oly mértékben művészete anyagára koncentrálnak, 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* 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, és ez nem könnyíti meg számára azt, hogy művészetét minimális szinten elfogadtassa.

3. Posztmodern szituáció

A húszas években sajátos vákuumhelyzet alakul ki a társadalmi szerepvállalást illetően: a politikai szerepvállalás jelentősége csökken, „posztmodern korba” értünk. Tamkó Sirató ebben, a háború utáni „posztmodern szituációban” 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. Ugyanakkor a költők és olvasóik jó részének túl politikamentes, túl formalista volt az az avantgárd, amely nem a baloldali, főleg munkásmozgalmi eszmék hirdetőjének mondta magát, és az olvasók szépségigénye is egyre inkább visszafordult a formai klasszicizmus örökségéhez – maga az avantgárd egyébként sem tudott

meggyökeresedni. Ennek megfelelően a harmincas évekre az avantgárd hatása alatt indult magyar költők – köztük József Attila és Illyés Gyula, Radnóti Miklós, Szabó Lőrinc – a hagyományos formák felé fordultak. A korszak vizsgálata kapcsán, illetve a „tanítványok” és a fiatal nemzedék avantgárdhoz, vagy Kassákhoz való viszonyát jól jellemezve jegyzi meg Tverdota György *Kassák avantgárdja, a harmincas évekből visszatekintve* című tanulmányában, hogy mind József Attila, mind Illyés semmissé tették a költői konvencióknak Kassák által kezdeményezett reformját a maguk pályáján, és „kétségbe vonták az avantgárd totális hagyománytagadásának létjogosultságát”⁴.

Akik folytatni akarták az avantgárdot, de annak politikai és társadalmi hátterét nem tartották meg, hanem töretlenül folytattak egy politikailag el nem kötelezett (bár baloldali-humanista) avantgárd kísérletezést – azok irodalmi légüres térbe kerültek, mint az éppen első műveinél tartó Tamkó Sirató.

Mint ebben a fejezetben arról részletesen szólok, és ahogy azt Hegyi Lóránd is kifejti⁵, a modern művészet történetében különféle történeti szituációkat különböztethetünk meg, így beszélhetünk *modern* és *posztmodern* helyzetekről, mégpedig aszerint, hogy melyik korszakban, történeti helyzetben érvényesülnek a radikális avantgárd törekvései, az expanzionista kísérletek, és melyik korszakban bontakoznak ki az introvertált művészet jelenségei. A posztmodern korszakokban felerősödik a tradícióérzékenység, a művészet önmagára koncentrálnak, kevésbé a társadalmi kérdésekre, politikai aktivitása csökken. A tipikusan „modern” szituációk kapcsolódnak nagy társadalmi és politikai átalakulásokhoz, és látványos, sokszor radikális kulturális változásokkal függnek össze. Ugyanakkor, a posztmodern szituációkban mindig erős a defenzív törekvés, a művészeti megnyilatkozások anyagelvűek, vagyis ilyenkor a művészet nem akar más lenni, mint *csak művészet*.

Feltehetjük a kérdést, hogy mindezek a hangsúlyváltások, a politikum, a társadalmiság, illetve a művészi attitűd értékelése vajon csak az avantgárd művészetet érintik? Nyilvánvalóan nem. A Nyugat történetét vizsgálva⁶ is egyértelműen látható a „modernség” és „posztmodernség” korszakainak jelenléte. Ady Endre költészetét egy alapvetően modern, azaz társadalmilag érzékeny, nyitott korban fogadták revelációszerűen, és nem véletlen az sem, hogy a költészetével szembeni kritikai attitűd felerősödése, a túlzott átpolitizáltság hibaként való értékelése egy posztmodern

4 TVERDOTA György, *Kassák avantgárdja, a harmincas évekből visszatekintve*, <http://www.epa.oszk.hu/00000/00002/00042/tverdota.html>

5 HEGYI Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Bp., Magvető, 1986.

6 Vö.: KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai*, http://m-szilvi.web.elte.hu/kz_periodus.pdf

korszakban jelenik meg, az első világháború után.

Elgondolkodtató, hogy a Nyugat is abban az időszakban vált „posztmodern irányba” hangot, amikor az aktivista avantgárdot a jelben gondolkodó váltja fel. A húszas évek második felében, egy tipikusan „posztmodern szituációban” a Nyugat is az új klasszicizmust, a hagyományok felértékelést, ezen belül a művészi megformálást helyezi előtérbe. Mondhatnánk így is: hasonlóan a kor experimentális művészeihez.

4. Tamkó Sirató pályája

4.1. A glogoista művész

Tamkó Sirató 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.

A fejezetben részletesen szólok arról, hogy Tamkó miképpen újítja meg a kassáki képverset, és hogyan talál új formát sajátos mondandója kifejezésére. Tamkó síkban terjeszkedik, és ez a terjeszkedés egy újabb „dimenzió” megjelenését eredményezi. Megmunkálja, hasznosítja a teret, a két dimenziót, és a papírlap maximális kihasználása mellett, sajátos komponálásával, a *mozgás* érzetét kelti az olvasóban. Vagyis: *a tamkói síkvers legsajátosabb vonása, hogy nem tipografikus*. Nem változtatja a betűnagyságokat, nem törekszik a nagyobb betű, a tipografikusan *más* betű által keltett hatásra. Tamkó vonalai életre keltik, mozgásba hozzák a betűket, a szavakat, miközben maguk a szavak nagyon is hagyományos módon jelenítődnek meg. Tamkó a szót, a mondatot a síkba helyezi, éppen 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.

Síkversei megszületése után Tamkó megalkotja a *Glogoista Manifesztumot*, amelyik olyan alapelveket hirdet meg, melyekhez hasonlóak évtizedek múlva születnek az avantgárd költészet

legkülönbözőbb köreibben, Franciaországban, Hollandiában vagy Dél-Amerikában.

Maga a *Manifesztum* megmutatja számunkra, miért éppen Tamkó Sirató nevezhető a XX. század második fele vizuális költészetének, és a 80-as évek avantgárd irodalma előfutárának, miért éppen ő tudott az avantgárd válságában is avantgárd irányzatot létrehozni, a korai avantgárdot továbbgondolni. Meglepő, hogy Tamkó planizmusa, az abból kinövő dimenzionizmus, illetve a glogoista kiáltványban körvonalazódó költészeti elvek mennyire hasonlatosak a század második felének konkrét-experimentális művészeti elképzeléseivel. Ha összevetjük a glogoizmus egyes téteteleit például a braziliai Noigandres csoport olyan elméleti kijelentéseivel, hogy „*az új költészet szerkezeti eleme a grafikai felület*”, a szavak vizuális és térbeli szintaxist alkotnak, „*amellyel a költészeti szövegbe lineáris-időbeli sorrendiség helyett térbeli-időbeli struktúrák iktathatók be*”⁷, vagy Isidore Isou lettrista törekvéseivel, amelyek a szöveg betűkre való felbontását szorgalmazták 1950 körül⁸, meglepődünk a hasonlóságokon, egyezéseken.

4.2. A „papírember” mint dimenzionista költő

Tamkó 1928-ban jelenteti meg *Papírember* című kötetét, amely *Glogoista Manifesztumát* és síkverseit is tartalmazza. A kötet botrányt kavart, értetlenséget szült. A szerző eltökéltségét mutatja, hogy a számos megalázó szituáció után is vállalta elképzeléseit. Pedig a legkevesebb, amit elmondhatunk, áttanulmányozva a korabeli sajtót, hogy a fiatal költőt, amennyiben egyetemi, irodalmi vagy művészeti körökben mutatta be „extrém ötleteit”, egészen egyszerűen kinevették. 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”.

Ez a fejezet hosszan foglalkozik Tamkó Sirató – a glogoista kiáltvány megszületése utáni – elképzeléseivel. Jellemző az ebben az időben eltervezett munkák esetében, hogy többségük nagyszabású ötlet, megvalósulásuk azonban nem teljes: publikálatlanok, és magukon hordozzák a reménytelenség és a bizonytalanság jegyeit. 1929-ben, kötete megjelenése után olyan műveket tervez, amelyekben az olvasó

7 SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005, 4.

8 Vö.: ISOU, Isidore, *Introduction à une Nouvelle Poésie et une Nouvelle Musique*, Paris, [Gallimard](#), 1947.

aktivizálásának a gondolata van jelen, hasonlóan a hatvanas években divatos lett „nyitott mű” elvéhez. A *Tört szavak művészete* című tamkói kiáltvány *alternativizmus*a éppen a hetvenes-nyolcvanas évek underground avantgárd művészetének volt jellemző kifejezése. A jel-típusú gondolkodás radikális megnyilvánulásai közé tartozik még két, 1929-ben készített műalkotás, az *Egy éjszaka története* című síknovella, és a „négydimenziós regényzet”, a *Bernát élete a regénytégla*ban.

Mind a „síknovella”, mind a „regénytégla” kifejezetten kapcsolódik a század második felének néhány nagyszabású és világhírű irodalmi kísérletéhez. Ezek a „síkok” egymásra helyezéséből álló és folytonosan továbbírható „lehetőségtömbök” pontosan megfelelnek a Raymond Queneau által is hirdetett variábilis elvnek, annak, ami a francia szerző *Cent mille milliards de poèmes* című munkájában⁹ valósul meg. A mondatok, a szó-síklapok felcserélhetősége tipikus jellemzője a nyitott műnek, annak az interaktív leleménynek, hogy az olvasó számára elég a kereteket megteremteni egy-egy műalkotás esetében.

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 legújabb korszakai, valamint a század elejétől tartó művészeti forradalmak felé. Mint számos hasonló helyzetben levő alkotó, Tamkó is megpróbálja képezni magát, hogy művészi törekvéseihez támaszt, útmutatást találjon. És elhatározza, hogy a művészetek fővárosában, Párizsban próbál szerencsét.

5. A Dimenzionista Manifesztum

5.1. A Manifesztum születése

Mint arról ő maga is beszámol, illetve, ahogy azt leveleiből, egyéb dokumentumokból tudhatjuk, Tamkó Sirató 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. Ebben a fejezetben bemutatom, hogyan is jut el – meglehetősen mostoha körülmények között – az akkori művészeti élet legfontosabb alakjaihoz. Hogyan ismerkedik meg Camille Bryen szürrealista költővel, aki Tamkó párizsi tartózkodása ideje alatt – kiterjedt baráti köre révén – rendkívül hatékony segítőtársnak és jó barátoknak bizonyul. És a legfontosabb: hogyan aratja első sikereit franciára

⁹ QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1961.

fordított síkverseivel.

A magyar költő életében az igazi fordulópontot az hozza el, amikor 1934-ben találkozik Cesar Domela 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 fejt 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 gyűjteni kezdi 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. Tamkó, miután számos művésznél felfedezte saját elképzeléseinek megvalósulását, tudatosan építkezik, és művésztársaival az új „izmus” elnevezésén gondolkodik. Végül a nem-euklideszi geometriákból ismert „ráadás-dimenzió”-ból, a „+1 dimenzióból” kiindulva, mely mindenütt a fejlődés lényeges eleme volt, a „dimenzionizmus” elnevezést javasolja, amit Domelával és másokkal is megbeszél. 1935 júniusában – egy kávéházi vitaest után – megszületik a *dimenzionizmus*.

Ekkor, sikerei csúcsán határozza el, hogy elkészíti, megszövegezi magát a *Dimenzionista Manifesztumot*. Persze, annak jövője szempontjából hátravan még a legfontosabb: minél több nagy nevű művészt megnyerni az aláíráshoz.

5.2. A Manifesztum aláírói, kortársi értelmezések

Nyilvánvaló, hogy a *Dimenzionista Manifesztum* mondandójában, a művészethez való hozzáállásában más, mint a század művészeti irányzatainak többsége: a dadaizmussal, de a futurizmussal, vagy akár a szürrealizmussal szemben a dimenzionizmus az építkezést, a művészet lehetséges fejlődését hangsúlyozza, ezért Tamkó a saját irányzatát pozitívabbnak, előremutatóbbnak érezte a többi irányzathoz képest. Szükségesnek véli 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 alkotások, amelyek szellemileg és formailag egyaránt dimenzionisták, vagyis formájukat tekintve és tartalmilag is kilépnek az euklideszi keretből, ilyenek például Calder üreges szobrai, vannak, amelyek csak szellemileg lépnek ki, vagyis megtartják az euklideszi keretet, de tartalmilag mégis szétfeszítik annak határait, Kandinszkij festményeit ilyenek 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.

Ennek megfelelően kéri fel az alkotókat a Manifesztum aláírására. Mindegyik aláírás sajátos körülmények között zajlik. Mint ebben a fejezetben erről részletesen szólok, különlegesnek mondhatóak a Picabiával, a Kandinszkijjal és a Duchamp-mal történt találkozások.

Egészen sajátos a Moholy-Nagy Lászlóval történt levélváltás. Ő az, aki először figyelmezteti a szerzői jogokra: javasolja, hogy a Manifesztumot *egyedül* Tamkó írja alá, a többi művész csak csatlakozzon ehhez az aláíráshoz, hiszen a szöveg egyben Tamkó szellemi terméke is. Tamkó sokat veszít azzal, hogy szerzősége nem közismert napjainkban a világ művészeti piacán.

Végül a Manifesztumhoz a következő művészek csatlakoztak: *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, 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. Ezeket a megjegyzéseket *Mozaik* címmel csatolta magához a Manifesztumhoz, a disszertációnak ez a fejezete ezt a dokumentumot is közli. Minden együtt van – manifesztum, művészi közösség, tudás és eltökéltség – ahhoz, hogy egy nagyszabású nemzetközi mozgalom elinduljon. Úgy tűnik, Tamkó, a fiatal költő a következő években nemzetközi hírnévű művésszé nő ki magát. Egy dolog közbeszól: Tamkó Sirató betegsége.

5.3. A Manifesztum megszületése után

A disszertáció ezen fejezetében a Manifesztum utóéletével

foglalkozom. Tamkó Sirató hat évet töltött a francia fővárosban, folyamatos egzisztenciális bizonytalanságban, úgy, hogy alkalmi munkákból tartotta fenn magát. Az állandó létbizonytalanság alaposan megviselte egészségét: 1935 tavaszán fotóriporteri munkája közben megfázott, influenzás lett, majd reumás panaszai jelentkeztek. Később a reumás panaszok állandósultak, ízületi és szívizomgyulladás keletkezett, mozgásképtelenné vált. Egyedül, pénz nélkül feküdt egy párizsi hotelszobában.

1936 májusában Tamkó még képes valamilyen szinten irányítani a *Manifesztum* körüli teendőket, szervezi az aláírásokat, a megjelentetésen is dolgozik, de maga a publikálás már annak az árnyékában történik, hogy tudja, súlyos beteg: éppen ezért a *Manifesztum* kiadását a lehető legegyszerűbb formára tervezi, vagyis röplapként jelenteti meg. Közben már mozogni is alig tud, állandóan lázas. Miközben a dimenzionista „röplap”, és a Tamkó által készített prospektus jelentős sikert arat, kiállításokon, könyvesboltokban terjesztik, aközben világossá válik, hogy a szellemi vezér Tamkó nem tud a továbbiakban a mozgalom rendelkezésére állni.

1936. június 2-án, négy nappal a *Manifeste Dimensioniste* megjelenése után, Bryen és Moreau taxin viszik ki Tamkót a Gare de l'Estre, a reggel hatkor induló vonathoz: felszáll az Orient-expresszre. Úgy érzi, mindennek vége.

Annál nagyobb a meglepetése, amikor 1937 őszén itthoni kórházi ágyára fehér borítékot helyez az ápoló, benne egy füzet, a *Manifesztum* második, New York-i kiadása. Pontosan úgy tipografizálva, ahogy azt Tamkó készítette el még az első kiadásban.

Tamkót évtizedekre ágyhoz köti betegsége. Több évtized után a 60-as években fordul újra némi figyelem a *Manifesztum* felé. A 60-as évek elején határozza el, hogy feleleveníti azt a korszakot életében, amikor is a dimenzionizmussal foglalkozott. 1963 nyarán kezd munkához, hogy meglévő dokumentumait felhasználva feldolgozza a 30 évvel korábbi eseményeket.

A hatvanas évek kedvez az avantgárd törekvéseknek, de nem csak annak: Tamkó játékos költészete, illetve – némileg pontatlan kifejezéssel – „gyermekköltészete” is ekkor indul virágzásnak. A szerencse is mellé szegődik: 1965 nyarán a postás egy negyedíves borítékot kézbesít, benne a *Dimenzionista Manifesztum* harmadik kiadásával. A *Morphèmes* című folyóirat¹⁰ jelentette meg az első és a második kiadásra történő rövid utalással. A *Morphèmes* egy kis terjedelmű folyóirat volt, a világ irodalmi és művészeti fejlődésének a legmodernebb „gyöngyszemeit”, csemegéit

10 Vö.: *Morphèmes*, 1965, In: *Les Feuilletés de Morphèmes*, Imre Pan, Paris, 1963–1970.

adta ki. Kiadója az a Pán Imre¹¹ – az egykori *IS* című magyar avantgárd folyóirat szerkesztője –, aki már itthon, Budapesten is ismerte a Manifesztumot.

Maga a Manifesztum azóta több helyen is megjelent, legutóbb abban a Mary Ann Caws-féle gyűjteményben, amelyik egészen egyedülálló módon foglalja egybe a XX. századi kiáltványok egész sorát.¹²

6. A tamkói út folytathatósága/folytathatlansága

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

Ebben a fejezetben arra kereselek 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. Az újabb kori vizuális költészetben kétségtelenül Stéphane Mallarmé *Un Coup de dés*¹³ és Arno Holz *Phantanus*¹⁴ című alkotásai képviselik azokat az első kezdeményezéseket, amelyek a „hagyományos” költészet nyelvének 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 futurizmusban teljesedik ki, ahogy azt Marinetti munkáin láthatjuk. Mallarmé nyomán a brazil *Noigandres* csoport szintén azt hangoztatta, hogy a grafikai felület, 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 vizuális üzenetté minősül át. Erre a műalkotásra jellemző a tér pontos kihasználása, pontosan olyan elvek szerint, mint ami Tamkó

11 Vö.: *Portrait d'un poète-éditeur d'art : Imre Pan*, Musée-bibliothèque Pierre-André Benoît, Ales, 1996.

12 Vö.: CAWS, Mary Ann, *Manifesto: A Century of Isms*, U of Nebraska Press, USA, 2001.

13 Vö.: MALLARMÉ, Stéphane, *Kockadobás*, fordította Tellér Gyula, Budapest, Helikon Kiadó, 1985.

14 HOLZ, Arno, *Phantanus*, Reclam Verlag, Ditzingen, Deutschland, 1986.

műveiben is megfigyelhető¹⁵.

Részletesen szólok itt Hlebnyikov különleges költői munkásságáról, illetve Isidore Isou lettrismusáról. Hlebnyikov a költészetet önmagában szemléli, művészi, szemantikai, zenei megformálásnak látja, és nem társadalmi problémák didaktikus válaszadójának. Szerinte a vers nem a „mondanivaló” formába öntésének lehetséges útja, hanem anyagformálás, a festészethez és a zenéhez hasonlóan. Hlebnyikov mellett kétségtelenül Isidore Isou volt a hagyományos, szintaktikai alapokon nyugvó költészet egyik igazán jelentős átértékelője¹⁶, lettrista elképzelései alapjaiban kérdőjelezték meg a korábbi verstípusok létjogosultságát.

A XX. század folyamán az experimentális költészeti törekvések felerősödtek, a legkülönbözőbb irányzatok jelentek meg az irodalmi palettán. Tamkó Sirató Károly elképzelései sok-sok rokonvonást mutatnak azoknak a szerzőknek a műveivel, akik irodalmi határterületeket vizsgálnak, vagy, ahogy azt a lettristák esetében láttuk, a kommunikáció új lehetőségeit kutatják.

Számos alkotót és törekvést mutatok be ebben a fejezetben. Most csak néhány példa ezek közül: a konkrét költészet kapcsán elemzem a braziliai *Noigandres* csoport tevékenységét, amely 1952-ben jött létre São Paulóban, főbb munkatársai a két alapító, Haroldo és Augusto de Campos mellett Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald és Pedro Xisto voltak. Szintén São Paulóban jelent meg az *Invençiação* című folyóirat Mário Silva Brito, L.C. Vinholes, Wladimir Dias Pino, Edgard Braga, Cassiano Ricardo és Alfonso Ávila szerkesztésében. Róluk is beszélek. Most csak egyetlen érdekesség: ezeknek a költőknek az igencsak szokatlan munkái még braziliai napilapokban is megjelentek ekkoriban.

Az ötvenes és hatvanas évek konkrét költészeti felfutása egyedülállónak tűnik a modern nemzetközi irodalmi mozgalmak történetében. Sorra születnek a kiáltványok, az antológiák, amelyek mind hasonló módon közelítenek a költészet nyelvi struktúrájához, annak vizuális, minimalista elemeihez. Itt említem Carlo Belloli olasz költőt, akinek 1948-ban olyan vizuál-szemantikai konkrét versei voltak, amelyek kifejezetten Pignatari későbbi munkáit előlegezték. Szólok a svéd Öyvind Fahlström költészetéről, aki 1954-ben publikálja konkrét költészeti manifesztumát, és ettől kezdve a műfaj meghatározó alakja. Ebbe a vonulatba illeszkedik a német Dieter Roth, aki az ötvenes évek közepén jelentette meg ideogrammainak a gyűjteményét, vagy szintén ide tartozik Carlfriedrich Claus, aki *Klang-gebilden* című művét 1959-ben készíti el.

15 Vö.: *Concrete Poetry: A World View*, Mary Ellen Solt ed., New York: Indiana Univ. Press, 1967.

16 Vö.: SABATIER, Roland, *L'Œuvre plastique et romanesque d'Isidore Isou* Revue Berenice, N° 4, Lucarini Editore, Rome, 1982.

Ekkor alakul meg Bécsben a konkrét költészet helyi csoportja, és Daniel Spoerri, a Konkrét Költők Körének a vezetője megjelenteti a *Kleine Anthologie Konkreter Dichtung* című konkrét költészeti antológiát. Az Egyesült Államokban jelent meg Emmett Willams szerkesztésében a legnagyobb és legteljesebb konkrét költészeti antológia, amely összefogta az ötvenes évek törekvéseit. Mindezeket részletesen tárgyalom.

Mindebből világosan látszik, hogy Tamkó Sirató elképzelései, amelyek a szöveg „önépítkezésére”, valamint a vers térbe helyezése, illetve „villanyplakátként” való megjelenítésére vonatkoztak, 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, 65-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, illetve a megnőtt vizualitás iránti igényt sem tudja maradéktalanul kiszolgálni.

6.2. Néhány magyar alkotó experimentális költészeti munkássága

Az elmúlt néhány 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 követték, amelyek próbálták feldolgozni azt az igényt, hogy a költészet határait itthon is kitágítsuk, megvalósuljon a határterületeket is érintő experimentális irodalom térhódítása. Korszakváltás történt a költői formanyelvben is, a különböző irányzatok megjelenése ezt mutatja, ebben a fejezetben részletesen szólok erről a korszakváltásról. Csak egyetlen adat: ha a különböző vizuális költészeti kiadványokat sorra vesszük, jóval száz felett van azon ismertnek mondható alkotók száma, akik a magyar irodalomban vagy művészetben vizuális költészettel foglalkoznak. Külön és hosszan szólok itt a legkülönbözőbb kiadványokról, számos munkát idézek kortársaktól.

Disszertációm ezen fejezetében részletesen foglalkozom Papp Tibor, Nagy Pál és Bujdosó Alpár költészetével, hiszen a 70-es, 80-as évek experimentális irodalmán belül talán a legfigyelemreméltóbb és legnagyobb hatású a „vizuális szövegirodalomnak” nevezhető irányzat. A párizsi *Magyar Műhely* már említett három szerkesztője alakította ki ezt a stílust, ezt a

formanyelvet, és alkalmazta a legkülönbözőbb médiumokra, diavetítőre, videóra, számítógépre és – természetesen – könyvre.

Külön foglalkozom Csernik Attila és Szombathy Bálint művészetével is, akik határon túli magyar alkotókként, Jugoszláviában hoztak létre látható nyelvi irodalmat. 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.

Szombathy Bálinttal foglalkozva szólok a hatvanas évek végének, a hetvenes évek elejének legfontosabb avantgárd műhelyéről, az *Új Symposion* című folyóiratról, valamint Tolnai Ottó Domonkos Istvánnal közösen készített, és a *Hidban* 1968-ban publikált *Mao-poe* című alkotásáról. Részletesen elemzem Szombathy *Poetry* című kötetét, amelyik egyfajta „leszámolás” a költészettel. Szombathy kiáltás-típusú avantgárd művész, aki felismeri, hogy – az adott korszakban, a hetvenes évek második felében – ez az irány folytathatatlan.

7. Majdnem minden (összefoglaló helyett)

Tény, hogy Tamkó Sirtó életműve mára már megkerülhetetlen és maradandó fundamentuma az experimentális irodalomnak, nem csoda tehát, ha fiatal alkotók őt tekintik ezen a téren kiindulópontnak, az ő művészetét tartják 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 Sirtó és a saját vizuális költészeti pályám közötti kapcsolatáról beszélek ebben a fejezetben, mintegy vizuális ars poeticaként.

Fontos megerősítést kaptam tőle a többszólamúságra vonatkozóan. Az a 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”¹⁷, alapvetően épült bele alkotói szemléletembe. Annál is inkább világos volt mindez a számomra, mert vizuális költészettel, képverssel először Nagy

17 TAMKÓ, i. m. 96.

László munkái között talákoztam, aki nem volt avantgárd szerző, legalábbis nem szoktuk annak nevezni. Csak Nagy László képköltészete után fedeztem fel magamnak Kassák képverseit, és mindezek hatására készítettem el első, korai vizuális munkáimat.

A 80-as évek elején, amikor létrehoztam a Médium-Art című szamizdat művészeti folyóiratot, 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 fedeztem fel Tamkó Sirató művészetét, és értettem meg, hogy ő is – ahogy arról részletesen szólok – egy alapvetően posztmodern szituációban lépett fel saját jelben létező avantgárd elképzelésével.

Nagyon a rokonomnak, nagyon a sajátomnak éreztem tehát Tamkó Sirató Károlyt. Sokat 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.

Mindez határozottan fogalmazódott meg bennem már a pályám elején is, ennek köszönhető a 80-as években az a gyűjtemény, amelyik *A jelben-létezés méltósága* címmel jelent meg 1990-ben, ahol kiállok amellett, hogy lehet egyszerre „konzervatív” verset és „jelben gondolkodó” avantgárd műveket 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, művészetközpontú 'konzervativizmus' természetes rokonsága ez (...). Az ideológiai háttér eltűnésével a szemlélet és a gondolkodás mikéntje került előtérbe: emiatt a meditatív, befelé forduló és anyagcentrikus, ám klasszikus formanyelvvel fellépő alkotó a jel-típusú törekvések művelőivel tart rokonságot, nem pedig a politikai-társadalmi realizmussal.”¹⁸ Ez az az álláspont, amit már ekkor képviselek: igenis létezhet egyetlen életművön belül egyszerre többféle költői megformálás, szonett, képvers, szabad vers, kötött forma.

18 PETŐCZ András, *A médium-art jelenléte*, in: P.A., *A jelben-létezés méltósága*, Colosseum, Budapest, 1990. 12.

III. EREDMÉNYEK

Ez a doktori disszertáció arra vállalkozik, hogy összegezze, mit jelentett Tamkó Sirtó Károly, illetve nemzetközi méretűvé duzzadt mozgalma, a *dimenzionizmus* a maga idejében, és mit jelent ma, az új és legújabb magyar irodalomban, mit is jelent mindaz, amit „+1 dimenzió” néven emlegetünk, hova fejlődött az, amit leegyszerűsítve *vizuális költészetnek* hívunk. A példák jelzik, hogy egy rendkívül sokszínű irányzatról van szó, amelyik talán 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.

Tamkó Sirtó – ahogy azt ennek a munkának az elején megfogalmazom – posztmodern korban lépett fel jelben gondolkodó avantgárd műveivel. Végigkísérjük életútját, első kudarcait, a *Papírember* című kötetének negatív visszhangját is megismerjük. Párizsba érkezve Tamkó megteremtí magának azt a közeget, amelyben kifejthette planista és dimenzionista elképzeléseit – a kor legnagyobb művészei csatlakoztak hozzá. 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 disszertációmban, mert törekvései a legkülönbözőbb szerzőknél találtak visszhangra, illetve a dimenzionista elveket Tamkó hatására, vagy tőle függetlenül a világ legkülönbözőbb pontjain, a legkülönbözőbb szerzők valósították meg.

Mint láthattuk, Tamkó Sirtó 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 írja¹⁹, a költészet „egyetemes forrás”, nincs okunk bármit is kizárni abból: Tamkó és az egész XX. századi költészeti kavalkád szintén erre tanít. Hiszen láthatjuk azt is, mi minden fér bele a költészetbe napjainkban, a konkrétizmus, a lettrizmus, az akcióköltészet, a fluxus, a talált költészet, a magatartásköltészet, 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”²⁰,

19 Vö.: MALLARMÉ, Stéphane, *Kockadobás*, Budapest, Helikon, 1985.

20 TAMKÓ, i. m. 101.

de tény az is, hogy a „magasabb egyensúlyhoz” – ahogy Tamkó fogalmazott – valóban „nélkülözhetetlenül” jelen van a „hagyományos” költészet is, vagyis a költészet minden formája.

Az eddigiek után nem kell különösebben hangsúlyoznunk a tény: Tamkó Sirató alig több mint tízéves „életműrésze” olyan maradandó alkotások és manifesztumok időszak, 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 ezzel a „győzelemmel” egy időben – és ez különösen figyelemreméltó – Tamkó megérti, és ki is mondja, hogy a dimenzionizmus és az avantgárd nem egyedül „üdvözítő”: „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-műfaj-ellenességüket' ('Le az irodalommal!', 'Anti-regény', 'Meta-regény', 'Ellen-színház', 'A festészet halála'), 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', rétegezettségében 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.*”

Fontos szavak. 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. Vagyis: napjaink adekvát művésze nem hisz a klasszikus avantgárd „esztétikai darwinizmusában”: téved, aki műfajok „haláláról” beszél, aki hisz a művészet egyenes vonalú „fejlődésében”.

Mondhatnánk így is, összegzésként: Tamkó életművét és az elmúlt évtizedeket vizsgálva azt állapíthatjuk meg, hogy – szerencsére – *minden belefér a költészetbe, vagy: majdnem minden.*

Publikációim a disszertáció témakörében

Vizualitás és líraiság, Új Symposion, 1985/11–12.

Műalkotás: látható nyelven, Alföld, 1987/3.

A redukált üzenet, Kritika, 1987/5.

Tamkó Sirató Károly, Tiszatáj, 1988/4.

Napjaink vizuális költészeti előfutára: Tamkó Sirató Károly, in: P. A.: A jelben-létezés méltósága, Colosseum, Budapest, 1990.

*"Dimenzionista" művészet: Tamkó Sirató Károly költészeti törekvései a két világháború között, Spanyolnátha,
<http://www.spanyolnatha.hu/archivum/sarospatak/21/tanulmany-kritika-recenzio/petocz-andras-tamko-sirato-karolyrol-/1434/>*

*Hommage à Charles Tamko Sirato, Artpool,
<http://www.artpool.hu/2007/tavaszi/Petocz1.html>*

A Nyugat és a jelben létező avantgárd, Forrás, 2008/11.

A Dimenzionista Manifesztum születése, Dunatükör, 2008/3–4–5.