

Kumin Mónika

„N+1”, avagy „egy ember élete”

Tamkó Sirató Károly: *Dimenzionista Manifesztum*¹

■ A fűszöveg afféle tamkói „izmusok történetét” ígér, talányosan bővülnek a címek is; a külső borítón ez áll: *Dimenzionista Manifesztum*, a belsőn: *A dimenzionista manifesztum története. A dimenzionizmus (nemeuklideszi művészetek) I. albuma. Az avantgárd művészetek rendszerbe foglalása*. Az eddig főként gyerekvers- és tudományos-fantasztikus íróként ismert Tamkó az Artpool 2007-es programsorozatának, egy idei kötetnek és egy kiállításnak köszönhetően a konkrét és experimentális költészet előfutáraként végérvényesen bekerült az irodalmi kánonba,² és talán most végre feltárul a teoretikus Tamkó „rejtett arca” is. Alaposan átolvastva a könyvet, a beígért „izmusok-történetének” nem akadtam nyomára, sokkal találóbbr a Magvető egykori főszerkesztőjének, a kézirat kiadását egy 1988-as levélben elutasító Alföldy Jenőnek megfogalmazása: „dokumen-

1 Artpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010 (A szöveget gondozta és a jegyzetek írta: Klaniczay Júlia)

2 Petőcz András: *Dimenzionista Művészet*. Magyar Műhely, 2010; illetve a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) által szervezett *KÉP / VERS, vizuális és konkrét költészet* című kiállítása (Vasarely Múzeum, Budapest, 2010. január 13. – április 25. ld. Balkon, 2010/4., 2-4., ill. 5-7.)

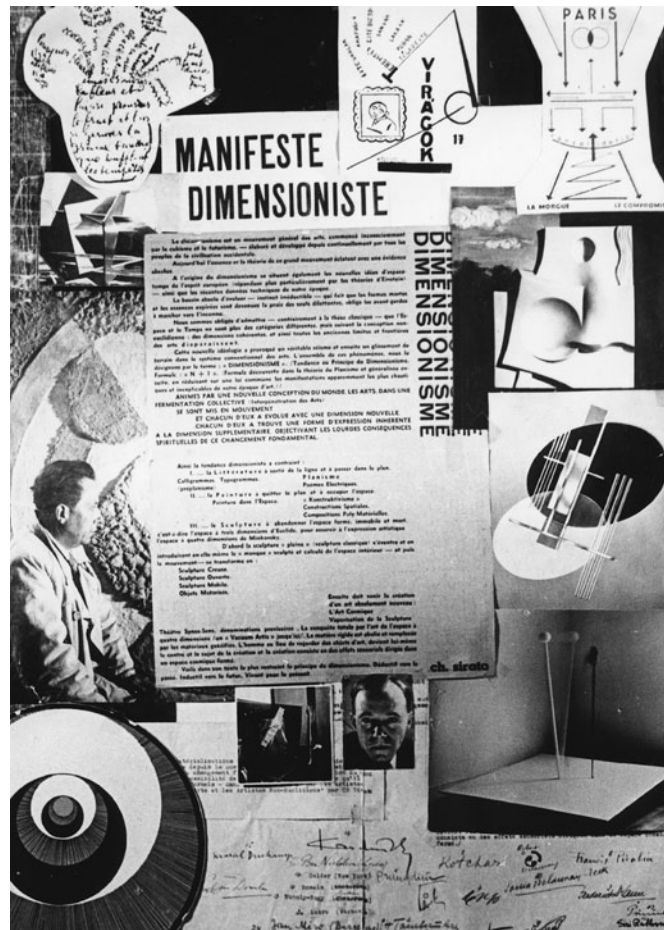
Az első borítón: Camille Bryen, Tamkó Sirató Károly és Julien Moreau a *Dimenzionista Manifesztum* szövegezésének idején, 1936-ban, Párizsban
Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



tum értékű visszaemlékezés”.³ Az emlékezés tárgya a *Dimenzionista Manifesztum*, melynek magyar nyelvű verziója mellett mellékletként az első kiadás reprintje (egy nagyméretű, kihajtogatható, mindkét oldalán nyomtatott lap), sőt az eredeti kéziratos változat reprodukciója is megtalálható. A *Manifeste Dimensioniste* először francia nyelven, 1936-ban José Corti kiadásában, másodszor pedig a Sophie Tauber Arp és Cesar Domela által közösen szerkesztett *Plastique* (Plastic) című avantgárd folyóirat 1937/2-es „Dimensionisme” című különszámának mellékletként jelent meg. Majd csaknem három évtizeddel később, 1965-ben Pán Imre párizsi művészeti folyóirata, a *Morphèmes*, 1966-ban pedig az újvidéki Híd közölte. 1969-ben Tamkó *A Vizöntő-kor hajnalán* című verseskötete, míg újabban a Pesti Műhely által 1981-ben kiadott Tamkó-mappa, illetve Béli Miklós és Pomogátás Béla 1988-as avantgárd szöveggyűjteménye is tartalmazta a manifesztum szövegét. A *Dimenzionista Manifesztum története* című „fűszöveg” egy több verzióban is létező 1974-es, illetve egy 1966-os kézirat alapján állt össze és most jelent meg először. Akárcsak a kötet harmadik, nagyobb egységét képező *Illusztráció*,

3 Tamkó Sirató Károly: *Dimenzionista Manifesztum*. Artpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010. (A továbbiakban: Tamkó 2010)

A hátsó borítón: Tamkó Sirató Károly: Az Első *Dimenzionista Album* montázsja, 1964
Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



MANIFESTE DIMENSIONNISTE

ch. sirato

Librairie José Corti
6, rue de Clichy, Paris 9

Le dimensionnisme est un mouvement par le cubisme et le futurisme. — élaboré par les peuples de la civilisation occidentale.

Aujourd'hui l'essence et la théorie absolue.

A l'origine du dimensionnisme se situent les temps de l'esprit européen répandus par le cubisme et le futurisme. — ainsi que les récentes données techniques.

Le besoin absolu d'évoluer — instigé par les essences expirées sont devenues la marche vers l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre que l'Espace et le Temps ne sont plus des catégories euclidiennes : des dimensions cohérentes, des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel de l'art. Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel de l'art. Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel de l'art.

ANIMÉS PAR UNE NOUVELLE FERMENTATION COLLECTIVE (interpénétration des arts)

LE DIMENSIONNISME.

/ Premier Manifeste . Paris , 1936./

Le dimensionnisme est un mouvement général des arts, commencé inconsciemment par le cubisme et le futurisme — élaboré et développé depuis continuellement par tous les peuples d'Europe. Aujourd'hui, l'essence et la théorie de ce grand mouvement se révèlent d'une évidence absolue.

A l'origine du dimensionnisme se situent également les nouvelles idées d'espace-temps de l'esprit européen (répandues plus particulièrement par les théories d'Einstein), ainsi que les récentes données techniques de notre époque. Le besoin absolu d'évoluer — instinct irréductible — qui rend les formes mortes et les essences expirées la proie des seuls dilettantes, a obligé les avant-gardistes à aborder l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre — contrairement à la thèse classique, que le Temps et l'Espace ne sont plus des catégories différentes, mais — suivant la conception non-euclidienne : des dimensions cohérentes, et ainsi — toutes les anciennes limites et frontières des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable séisme ou plutôt un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel des arts. Ce phénomène, nous le désignons par le terme :

"DIMENSIONNISME". Formule : "N+1" (théoriquement découvert dans la théorie du Planisme et généralisée après //).

Les arts, dans une fermentation collective (interpénétration des arts) se sont mis en mouvement et chacun d'eux a évolué avec une dimension nouvelle.

Chacun d'eux a trouvé une forme d'expression inhérente à la dimension supplémentaire, objectivant les lourdes conséquences spirituelles de ce changement fondamental.

Ainsi la tendance dimensionniste a entraîné :

I./ ...la Littérature à sortir de la ligne et à passer dans le plan. (Planisme. Poèmes Dimensionnels.)

II./ ...la Peinture à quitter le plan et occuper l'espace. (Peinture en Espace. Konstruktivisme. Constructions Spatiales.)

III./ ...la Sculpture à abandonner l'espace fermé et immobile, à-d. l'espace à trois dimensions d'Euclide, pour asservir à l'expression artistique l'espace à quatre dimensions de Minkovski. D'abord la sculpture "pleine" (sculpture classique) s'éventra et en introduisant en elle-même le "manque" sculpté et calculé de l'espace intérieure se transforma en Sculpture Ouverte. Ensuite viendra la création d'un art absolument nouveau, qui est en train de naître sous nos yeux : la Sculpture à quatre dimensions (l'art cosmique, le Théâtre Synoptique, la Vaporisation de la Sculpture). La matière rigide est abolie, et remplacé par les matériaux gazéifiés, l'homme au lieu de regarder des objets d'arts devient lui-même le centre et le sujet de la création, et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé.

15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

Tamkó Sirató Károly a Dimenzionista Manifestum eredeti (kézirat) példányáról és az első kiadás egy részletéről készült fotómontázsa
Forrás: Artpool Művészettudományi Központ

az 1963 és 1966 között összeállított „dimenzionista album” rekonstrukciós kísérlete. A nemrég előkerült, korabeli művészeti könyvekből Tamkó által kireprózott fotóanyag, a „nemeuklideszi művészet” irodalomból, festészetből és szobrászatból „származtatott mutációit” veszi sorra a szerkesztők által rekonstruált beosztásban.⁴

Míg a manifestum sokadik kiadását éli, addig annak valódi kontextusa – és ez a kiadvány legnagyobb érdeme – ezúton vált megismerhetővé. A tamkói oeuvre avantgárd mozzanatának figyelemre méltó filológusi és művészettörténeti aprómunkával összeállított, eddigi legteljesebb rekonstrukciós kísérlete az Artpool és a Magyar Műhely közös kiadványa.

„Jól kidolgozott elmélet”: Glogoizmusból a Dimenzionizmusba

A kötetben elmondott történetben Tamkó a glogoista manifestumtól a dimenzionizmusig eljutó gondolat folytonosságát hangsúlyozta. Az 1927-es *A glogoizmus* lényegében egy dadaista jellegű képvers-manifestum. Nem véletlen az első sor Kassákra utalása: „Szétbontunk és összeteszünk. Kassák volt, aki nálunk először bontotta meg a sorokat a vízszintesből.” „A glogoizmus az

irodalom absztrakt időművészetét reális síkművészetben szervezi meg (háromdimenziós költészet). A versépítést a glogoista képvers fizikai törvényszerűségei szerint geometrikus (figurális) kivetítéssel hajtja végre. A vers akusztikai esztétikája mellé kapcsolja az optikai esztétikát.”⁵ A glogoizmus „tömegművészet”, melynek ideális médiuma a villanyplakát és a rádió. 1928 és 1930 között készült síkkölteményeit és novelláit, *Korszerű remekművek* című „versciklusát” (négy üres lap) és a *Törtészavak művészete* című „alternatívista” manifestumát Tamkó a „régivonalon belüli” irodalom végső felszámolásaként és a „korszerű, új művészetalakzat” megszületéseként értelmezte. A modern költészetéről elsősorban francia kontextusban gondolkodó Tamkó saját síkverseit Marcel Raymond *De Baudelaire au Surréalisme* című köte-

⁴ A kiadástörténetről részletesen ld. Klaniczay Júlia: *Kiadás- és kutatástörténet* és L. Simon László: *Utószó*, in: Tamkó 2010, 186–197.

⁵ Tamkó 2010, 31.

tének egy fejezete alapján, az „Appolinaire-Baudouin(!) irányzat további fejlődési lehetőségének” tartotta.⁶ Tamkó maga sem titkolta, hogy síkverseinek egyik forrása Kassák képvers-költészete, és hogy a nemzetközi avantgárdal kapcsolatos ismereteit részben Pán Imre rövid életű IS című lapjából és a bécsi MÁból szerezte.

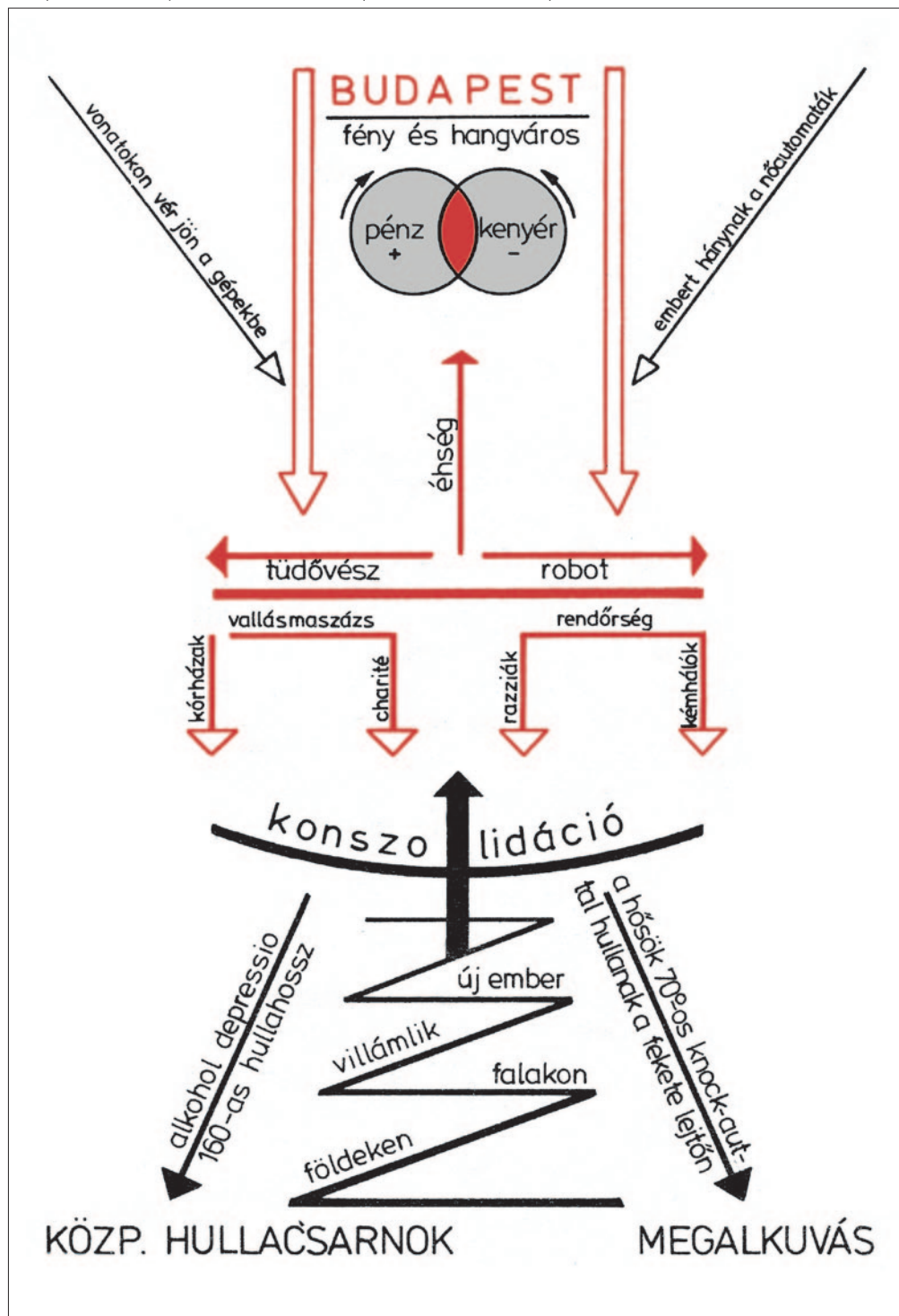
A MA 1920 és 1925 közötti külföldi lírai felhozatalából ezúttal Nicolas Beauduin-t (Tamkó fenti elírásában „Baudouin”-t), az előbbi említett „irányzat” meghaladni kívánt „végpontját” emelném ki. Beauduin a futurizmus franciaországi párhuzamának tartott, 1913 és 14 között szórványosan működött *paroxista* csoport alapítója.⁷ Az új költői lélek és kifejezési eszközei című írása a MA 1924/6-7. számában jelent meg, melyben Beauduin saját, 1914-es *La Poésie de l'Époque* című, a paroxista esztétikát összegző írását idézi: „A napisajtó nagy elterjedése,

⁶ I. m. 48.

⁷ Milton A. Cohen: *Movement, Manifesto, Melee, The Modernist Group: 1910-1914*. Lexington Books, Oxford, 2004., 260-261.

TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY

Budapest, 1927, Villanyvers (Dim. I.); Forrás: Artpool Művészettudatói Központ



a telefon és a drótnélküli távíró átalakította gondolkodásunkat. Bennünk él, cselekszik az ellentétekkel teli világ. És már joggal üdvözölhetjük a sokféleségből kilépő új lelket, mindenütt-jelenválóságunkat, a modern embert, aki a földgömb sokrétegű eseményét szimultán és naponként végigéli, A KOZMOGONIKUS VILÁG-ÉRZÉST.” [...] megszakítás nélküli rádióhullámok, sebes kinematográfok, vetítik felénk messzi események híreit és képeit.” Éppen ezért – folytatja tíz évvel korábbi gondolatát Beauduin – az új költői alkotás „elsősorban szubjektív cselekedet, aktív nyugtalanság szülte és az aktivitásban való realizálódás felé törekszik.”⁸ Az új költészethez pedig „új technikára” van szükség, mivel „a régiformájú versek két tengelye: a vízszintes és a függőleges irányú, minden nagyobb szintézist megakadályoz, túlmerev és megrontja az egységet.” A megoldás a „több tengely irányában való versírás”, az „új típusú háromhasábos líra”. Beauduin-nek a „többsíkú synoptizmus” előbbi formáját a paroxizmus dinamikus aktivizmusával, a kozmikus élet iránti entuziazmusával és gépkultuszával ötvöző, *A kozmoszember* című költeményét a MA is közölte.⁹ Az efféle „synoptikus költemény” – összegzi gondolatait Beauduin – „egy új elemet hoz magával, melynek alapelvéről, a »kiterjedés lehetőségéről« a költők idáig semmit sem tudtak. Nemcsak az időbeli szétterülést, hanem a térdimenziókat is kihasználhatjuk és ezzel a költészetet a többi plasztikus művészet színvonalára emelhetjük.”¹⁰ Ez persze csak egyetlen a Tamkót ért sokféle hatás közül, de nem kizárt, hogy a „kiterjedés lehetőséget” konkrétan síkverseiben látta, a térdimenzió felé való továbblépés, az „összművészeti” illetve a „kozmozgonikus” gondolat pedig a dimenzionista manifesztumban teljesedett ki.

Tamkó lényegében egy új, sajátos *Kunstwollen*ként határozta meg a dimenzionizmust, melynek „életre hívói a modern szellem teljesen új tér- és időkonceptiója, másrészt korunk új technikai adottságai.” Tamkó szerint: „El kell fogadnunk továbbá, hogy a tér és az idő nem különböző kategóriák [...], hanem a nemeuklideszi koncepció értelmében: összefüggő dimenziók.” Ennek következményei a művészetekre nézve, hogy: „[a művészetek] 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 változás-

⁸ Nicolas Beauduin: *Az új költői lélek és kifejezési eszközei*. MA, 1924/6-7.

⁹ Nicolas Beauduin: *A kozmoszember I*. MA, 1922/4.; *Kozmosz-ember II*. MA, 1923/2-3.

¹⁰ Nicolas Beauduin: *Az új költői lélek és kifejezési eszközei*. MA, 1924/6-7.

* Tamkó Sirató Károly a képekhez fűzött kézírásos megjegyzései

nak.¹¹ Ez az „N+1” képlet az irodalom vonatkozásában a vonalból történő „kilépést” és a síkba való kiterjedését; a festészet térbe mozdulását, illetve a zárt szobrászi formák, a szobrászi „tömeg” megszűnését jelenti. A szobrászat mozgó szobrokon túli lehetséges végpontja „A Szobrászat Vaporizálása”, „gázneművé tétele” és az „összérzékszervi színház”, mely már a „Kozmikus Művészet” megvalósulása.¹² A manifesztum szobrászatra történő erőteljes kifuttatásában valószínűleg fontos szerepe volt Ervand Kotchar örmény szobrásznak, akinek *Festészet a térben* (Peinture dans l'espace) című kiáltványára Tamkó is többször hivatkozott.

Az 1936-os *Manifeste Dimensioniste* aláírói között a harmincas évek Párizsának meghatározó művészei: Hans és Sophie Tauber Arp, Robert és Sonia Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Vaszilij Kandinszkij és Moholy-Nagy László, Antoine Pevsner, Francis Picabia és Joan Miró szerepelnek. A kiáltvány hátlapján az aláírók rövid *statement*-jei tartalmazó *Mozaik* mellett a tervezett *La Revue N+1* című folyóirat, különféle témába vágó kiadványok és „Az első nemzetközi dimenzionista kiállítás” ajánlóját is közölték. Jelen kiadvány egyik nagy előnye, hogy a manifesztum első kéziratosa – az aláírók kézjegyével ellátott – francia verziójának reprodukálása¹³ lehetőséget nyújt az első kiadással és a magyar nyelvű verzióval történő összevetésre. Jól látszanak a módosítások, az apró különbségek. Például, hogy az olyan „radikálisabb” felvetések, mint a „mozgó-szobrászat”, vagy a „mozgás-szobrászat” még nem szerepeltek a kéziratban (ahogy a *Mozaik* rész sem), illetve hogy a legmeghökentőbb felvetést: „A Szobrászat Vaporizálását” Tamkó a kéziratból ceruzával kihúzta, ám – feltehetőleg a művészek tanácsára – mégis bekerült az első kiadásba. A glogoizmusból dimenzionizmusba forduló narratíva azonban mégsem olyan „sima ügy”, mint amilyennek tűnik. Hiszen a párizsi években kibontakozó nemeuklidészi program egyik jellemzője épp a költészettől való eltávolodás. A kassáki szellemben íródott késő-dadaista képvers-manifesztum 1936-ra képzőművészeti kiáltvánnyá változott, melynek a költészet egy lényeges, ám alárendelt elemévé vált. Mindez azért is érdekes, mert – ha hihetünk a visszaemlékezésnek – párizsi évei alatt Tamkó egy irodalmi vonatkozású, átfogó teoretikus mű (*Le Planisme*) megírásán fáradozott, melynek prospektusa 1936-ban el is készült.¹⁴ Tartalomjegyzékében a *Planista manifesztum*, a *Síknyelvtan*, és a *Planizmus bevezetése az Einstein-Minkowski-féle téridő elmélet alapján* című fejezetek mellett a Pre-planizmus kép-

viselői is inkább költők: Cendrars, Apollinaire, (és ismét helytelenül) Baudoin(!), Albert-Birot, Huidobro és Picabia. Bár Tamkó emlékei szerint franciára fordítva a síkversek „az európai kultúra életszerves folytatódásának hatását keltették”¹⁵, mintha titkon mégsem bízott volna a *planisme* párizsi sikerében. Ahogy Tamkó monográfusa, Aczél Géza is megjegyezte: „A [teoretikus] feladatra készülődve síkköltészete végleg elakadt – Párizsba vitt tíz »opuszát« [...] nem követték újabb vizuális költemények.”¹⁶ Tamkó párizsi közege elsősorban művészekből és nem költőkből állt, így nem kínálkozott más lehetőség, mint hogy közöttük próbáljon érvényesülni.

A harmincas évek első felében egyértelműen a szürrealizmus vitte a prímet Párizsban. Tamkó az öt ért revelatív művészeti hatások közül Miró egyik szürrealista *objet*-jét emelte ki.¹⁷ Épp a költészettel való szoros kapcsolat miatt lett volna

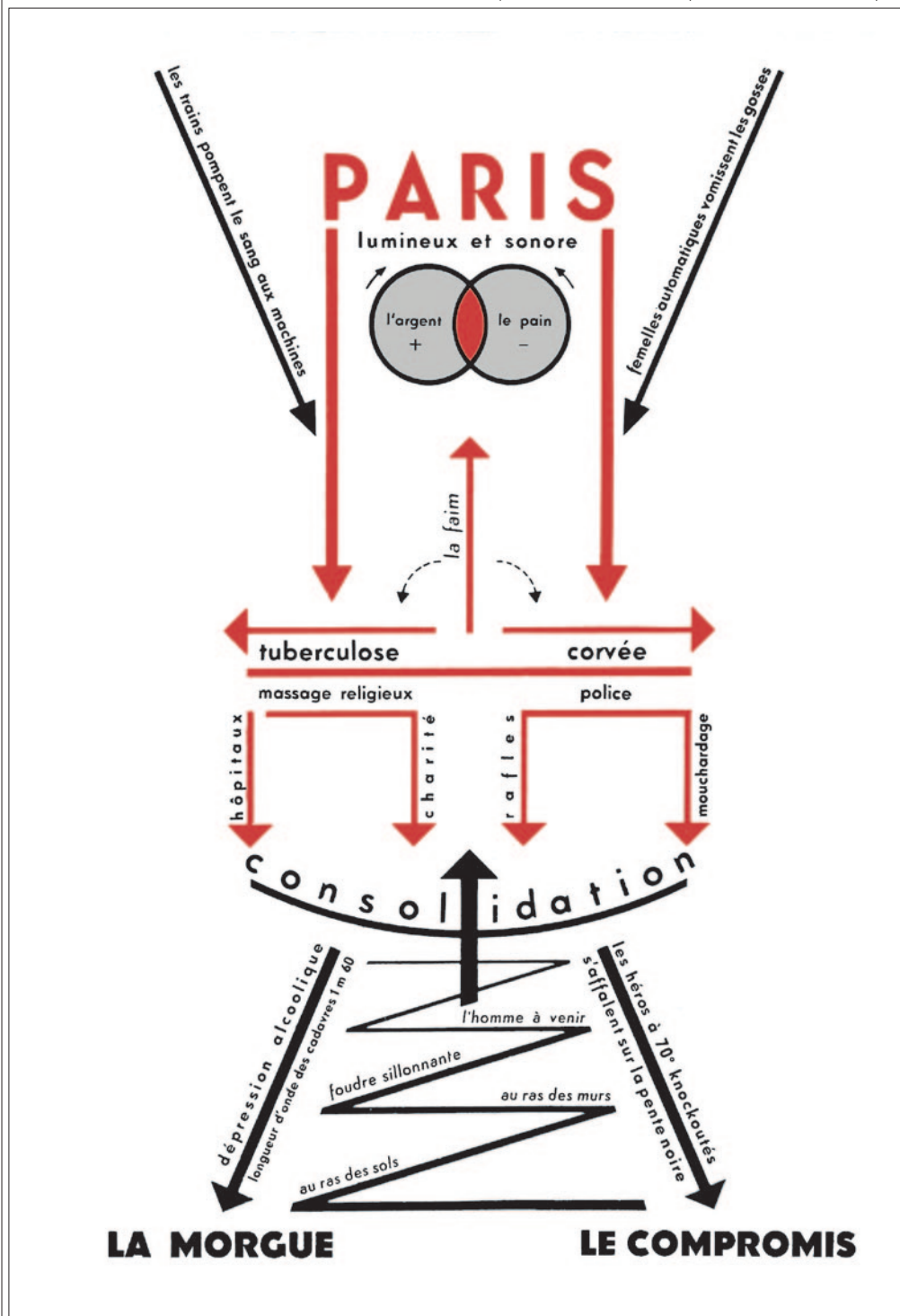
15 I. m. 57.

16 Aczél Géza: *Tamkó Sírátó Károly*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981, 106.

17 Tamkó 2010, 52.

TAMKÓ SIRÁTÓ KÁROLY

Paris, 1936, Villanyvers (Dim. I.); Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



11 Tamkó 2010, 7.

12 I. m. 8.

13 I. m. 91.

14 I. m. 99.

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 alakatlan sorok nyomasztón egyirányú szövegdékének tekinti a papírost, hanem területnek, ahol a mondatok és szavak elhelyezése építő jelentőséget nyernek.

3. A versek eddig az abszolút papírúres 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 transzparensen. Csakhogy, amíg a zenében csak lassan fog ki-fejldni az úgynevezett rádióművészet, addig a glogoizmus már most mint kész transzparensművészet jelentkezik, mert

a síkvers és a villanyplakát

azonos elvi megfontolásokon épülnek fel.

A transzparens, amely fonetikus masszákat vetít ki az időben 200%-os előadási tere a síkversnek, 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

AZ ÚJ TÖMEGMŰVÉSZET

TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY

A glogolizmus (Glogolista Manifestum), 1927

Megjelent Tamkó Sirató Károly: A papírember (Tevan nyomda, Békéscsaba, 1928) című kötetének függelékében; Forrás: Artpool Művészetkutató Központ

logikus a szürrealista művészet irányába történő továbblépés, ahogy az volt Arp számára is, aki a *Mozaik* szövegében a költői kifejezés három-dimenziós formájának tartotta a „Szürrealista Tártyakat”. Tamkó viszont – talán a Pestről hozott éthosz miatt is – inkább a helyi „konstruktivisták” egy csoportjával talált kapcsolatot. A manifestum aláírói nagyjából azon művészek közül kerültek ki, akik 1930-ban a *Cercle et Carré*, majd 1931-től 1936-ig az *Abstraction-Création* csoportokban képviselték a nonfiguratív művészet és a „tisztá plasztikai kultúra” ügyét. Az *Abstraction-Création* olyan meglehetősen nyitott, sokféle izmust felszívó csoport volt, melynek lényegében mindenki tagja lehetett, aki alapvetően vallotta a nonfigurativitást.¹⁸ A csoport feloszlásának évében talán egy pillanatra a dimenzionizmus jelenthetett (volna)

¹⁸ A csoportokról részletesen: (Norbert Nobis ed.): *Abstraction-Création 1931-1936*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978. (Kiállítási katalógus).

egy olyan közös platformot, mely alkalmas a sokféle érdeklődésű, de alapvetően absztraktban gondolkozó művészek összefogására. Egyébként Tamkó tervezett folyóirat- és fotóalbum sorozatának összegző, dokumentáló szándéka is az 1932-től megjelenő *Abstraction-Création* évkönyveivel volt rokon. Tamkó manifestuma feltehetőleg mégsem újdonsága, hanem a benne megfogalmazott gondolatok általános érvénye miatt kelthetett szimpátiát még az olyan, sok tekintetben eltérő érdeklődésű művészekben is, mint Kandinszkij és Duchamp. Sikerét minden bizonnyal szintézisreteremtő jellegének köszönhetette, amit Tamkó is az egyik legfontosabb célnak tekintett.

Egy speciális aspektusból ugyanerre utalt *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* című alpművében Linda D. Henderson is.¹⁹

A negyedik dimenzióra és a nemeuklidészi geometriára történő hivatkozás ugyanis egy idő után állandó eleme volt az avantgárd „beszédmódnak”; a kubisták éppúgy étek vele, mint a futuristák, az orosz konstruktivisták és a szürrealisták. Henderson szerint a negyedik dimenzió a „művészi szabadságba”, és – a 19. századi idealista filozófiák hatására – egy csak a művész által megragadható, „magasabb rendű valóságba” vetett hit, valamint a reális valósággal és az ábrázolási konvenciókkal (centrális perspektívával) kapcsolatos szépségszisztematizációs kifejezési formájaként értelmezhető. Míg a szűkebb körben népszerű nemeuklidészi geometria a „tudás relativitását”, „az elfogadott törvények zsarnokságától” való szabadu-

¹⁹ Linda D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, Princeton, 1983.

lás metaforája volt. A húszas évek végétől, a tér negyedik dimenziójával kapcsolatos elméletek helyett az időt a negyedik dimenzióként meghatározó einsteini relativitáselmélet vált népszerűvé, és számos, a relativitáselmélet fényében újrainterpretált hipertér-elmélet jelent meg. A *Dimenzionista Manifesztumot* teljes terjedelmében közlő Henderson szerint Tamkó szövege is korábbi elméletek „visszhangja” a tér-idő elmélet alapján újrafogalmazva, amely épp a negyedik dimenzióval, valamint a nemeuklidészi geometriával kapcsolatos utalásai „homályosságának” köszönhetette sikerét.²⁰ Emiatt csatlakozhatott az aláírók közé az *Abstraction-Création*-ból „kilógó” Duchamp is, aki épp ekkoriban kezdett azoknak a *Rotoreliefs*eknek a sokszorosításába, melyekből Tamkó is kapott egy mappányit. Duchamp-ot már a húszas évek eleje óta foglalkoztatta a spirálmozgás optikai hatása, ami nála a dimenzióváltás: a negyedik dimenzióba való „átlépés” eszköze, a valóságok közti átjárás poétikai lehetősége volt. Hendersonéhoz hasonló eredményre jutott egy 1965-ös *Le Dimensionisme et le manifestes des peintres abstraits* című – Tamkó nevét sehol sem említő – tanulmány szerzője, Noëmi Blumenkranz-Onimus is, aki a manifesztumot a futurizmus, a rayonizmus, a De Stijl, a Henrik Berlewi által képviselt mechanofaktúra és a konstruktivizmus szintéziseként értelmezte. Tamkó szövegének a negyedik dimenzióval és a tér-idő elmélettel kapcsolatos passzusait többek között az 1909-es első Futurista kiáltvánnyal, Larionov 1913-as *Rayonista Manifesztumával*, vagy Naum Gabo és Antoine Pevsner 1920-as *Realista Kiáltványának*, valamint Van Doesburg *Manifeste de l'art concret*-jének részleteivel olvasta össze.²¹ Olyan populáris elvekről (a térbe való kilépés, mozgás, „új plasztikai valóság” stb.) van tehát szó, melyekkel akkoriban a legtöbb absztrakcióra kihegyezett avantgárd kiáltvány operált. Ráadásul néhányat közülük Tamkó még itthon, magyar nyelven is olvashatott. A MA leginkább a konstruktivizmus körébe sorolható szövegeket hozta. A Tamkó számos „vonalon belüli” versét közlő, mérsékelt avantgárd Magyar Írás viszont kritikai megfontolásból bár, de *A mai kultúrválság dokumentumai* címmel, Hevesy Iván bevezetőjével közölt többek között futurista, dadaista és szuprematista szövegeket, valamint Gabo és Pevsner 1920-as *Realista Kiáltványát*.²² Ez utóbbinak a szobrászatra vonatkoztatott kitételére: „Megsemmisítjük a szobrászatnak azt az ezeréves egyiptomi származású tévedését, hogy csak a statikus ritmusok képezik a művészet elemeit és hirdetjük,

hogy a művészet legfontosabb elemei a KINETIKUS RITMUSOK, mint időmeg-érzésünk alapformái” például igencsak rímelnék a *Dimenzionista Manifesztum* „mozgás-szobrászatig” kifutó gondolatai (nem mellesleg: Tamkó személyesen is ismerte Gabót).²³

Az előbbiekből is kitűnik a manifesztum recepciójának azon sajátossága, hogy a költészeti referencia idővel végleg eltűnt az értelmező szövegekből, Tamkó pedig – részben nemzetközi ismeretlensége okán is – képzőművész lett (Hendersonnál például festő). Vagy teljesen eloldódott saját szövegétől: a már említett 1965-ös tanulmányon kívül Mary Ann Caws például a „Francis Picabia and others” szerzői megjelöléssel közölte a manifesztum szövegét.²⁴

Egy ember élete

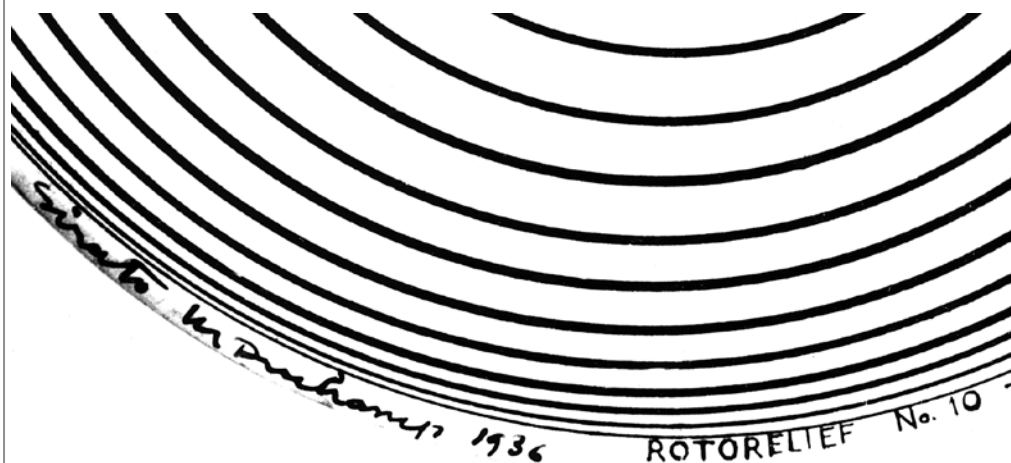
A *Dimenzionista manifesztum létrejöttének története* című fejezet, ahogy a bevezetőben már utaltam rá, visszaemlékezés. Tamkó Károly ifjúságától kezdődik és a „hős” szellemi és költői fejlődését meséli el a korai, Adys „vonalon belüli” költeményektől az első síkverseket (*Vizhidegtű hét leütéssel*, 1925; *Vizuális ballada / Balladagép*, 1926; *Válóper*, 1927; *Budapest*, 1927) és *A glogoizmus* című manifesztumot is tartalmazó kötet (*Papírember*, 1928) megjelenéséig és két évvel későbbi Párizsba történő távozásáig. A történet legizgalmasabb szála azonban mégis az 1930 és 1936 közötti párizsi időszakra vonatkozó, több alfejezeten átívelő szövegrész, amit talán „Felkészülés”, a „Megírás” és az „Aláíratás” történetének nevezhetnénk. Tamkó anekdotizáló elbeszéléséből többé-kevésbé összeáll a párizsi „közeg” képe, a középpontban Tamkóval és barátjával – a manifesztum francia nyelvű szövegezésében is segédkező – Camille Bryen szürrealista költővel, illetve a Dôme kávéház szövevényes művészkörével, melyből Cesar Domela holland festő, Ervand Kotchar, a Delaunay házaspár és „Madame Arp”, de mindenek előtt Kandinszkij és Duchamp figurája emelkedik ki. A velük való találkozás részletes történetét a *Kik és milyen sorrendben írták alá a Dimenzionista Manifesztumot* című – a szerző „autoritását” is hitelesítő – részben írta meg Tamkó.²⁵ A Kandinszkijnál tett vizit leírásában ügyesen „magára szabta” azt a Mondriannak Kandinszkijnál tett látogatását megörökítő, akkoriban közzsajon forgó, a két művész szemléletbeli különbségét jelző anekdotát, miszerint a rendezetlenséget nem tűrő Mondrian, ellentétben Kandinszkijjal, képtelen volt elviselni az eleje tároló természet „kínzó összevisszaságát”, így az ablaknak háttal ült le. Míg Kandinszkij

23 Tamkó 2010, 61.

24 Mary Ann Caws: *Manifesto: The Century of Isms*. University of Nebraska Press, 2000.

25 Tamkó 2010, 77–81.

Marcel Duchamp dedikálása a 10-es rotorelief szélén: Sirato M Duchamp, 1936
Forrás: Artpool Művészetkutató Központ



20 l. m. 342–343.

21 Noëmi Blumenkranz-Onimus: *Le Dimensionisme et le manifestes des peintres abstraits*. Revue d'Esthétique 1965/1. 65–74.

22 *Realista Kiáltvány*. Magyar Írás 1924/ 7–8., 76–77.

cézanne-i „atyamesterként” jelenik meg Tamkó szövegében, addig Duchamp afféle önigazoló pandant-figura. A kötetet olvasva talán épp az a legérdekesebb, ahogy az előbbihez hasonló részek „labilissá” teszik a szöveget. Arra gondolok, amit Paul de Man az önéletrajz műfaji behatárolhatatlanságáról írt; hogy az önéletrajz a történeti dokumentum státuszát vindikálja, miközben a fiktív elbeszélés jegyeit viseli: „bármit is tesz az író, azt az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik.”²⁶ A Tamkó által elmesélt történetben épp az a rendkívüli, hogy követhetővé válik a folyamat, melynek során e hangsúlyosan kollektív műfaj (a művészeti manifesztum) az évtizedek távlatából individuális biográfiává alakult. Másképp fogalmazva: az, ahogyan a „hős” „beleírta” magát a manifesztum „történetébe”, tehát amint a manifesztum története saját élettörténetévé vált. Tamkó szövegében az a hajszálvékony határ válik plasztikussá, ami fikció és dokumentum között feszül. A *Dimenzionista album* által rajzolt (ön)arckép alapján Tamkó váteszi tudós-művész, aki fáradhatatlanul, saját fizikai erőit messze felülmúlva törekszik elmélete sokoldalú tudományos megalapozására és részletes kifejtésére. Rendszerbe foglal, szintetizál, rendet teremt az izmusok „zűrzavarában”, már-már a halállal dacolva áll egy „világméretű mozgalom” élére, s bár a kortársai cserbenhagyták, a „történelem” végül őt igazolta. Óhatatlan a Kassákkal vonható párhuzam. Mint megkerülhetetlen avantgárd „tekintély”, az irodalom és a képzőművészetek terén egyaránt jártas lapszerkesztő, önéletrajzíró, Kassák nyilvánvaló szerepminta lehetett Tamkó számára. „Kassák Lajos emlékét saját művészetemben őrzöm” – írta 1975-ös visszaemlékezésében maga Tamkó is.²⁷ A manifesztum megjelentetése és Tamkó párizsi tervei: a La revue N+1

kiadása, nemzetközi kiállítások szervezése és a „dimenzionista albumsorozat” a kassákai modell megvalósítására tett ambiciózus kísérletnek tűnik. De mint a lehetett Kassák 1959-ben is, amikor a kiadói főszerkesztőség felkérte Tamkót a manifesztum történetének megírására. Kassák 1955-ben kapott megbízást a „modern művészeti irányok” történetének összefoglalására; a Pán Imrével közösen jegyzett „izmusok története” 1956-tól jelent meg részletekben a Nagyvilágban.²⁸ A manifesztum 1965-ös Morphémes-beli közlése pedig Kassák – szintén Pán közreműködésével megvalósult – nemzetközi újralfedezésével esett egybe. Mindez persze már az avantgárd hatvanas évekbeli recepciójának ingoványos talajára vezet, ami a fentiekben vázolt néhány szemponttal együtt jelzi a Tamkó-kutatás további lehetséges útját: a manifesztum, illetve az „album” szövegének alapos történeti elemzését, melyhez e kötet megkerülhetetlen kiindulópontot jelent majd.

26 Paul de Man: *Az önéletrajz, mint arcrangolás*. Pompeji, 1997/ 1-2., 94.
 27 Tamkó Sirató Károly: *Emlékét saját művészetben őrzöm*. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. (Szerkesztette és sajtó alá rendezte Illés Ilona és Taxner Ernő). Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1975, 56-61.

28 Csaplár Ferenc: *Utószó az új kiadáshoz*. In: Kassák Lajos – Pán Imre: *Izmusok. A modern művészeti irányok története*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2003, 265-271.

TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY
 Önarckép, 1930; Forrás: Artpool Művészetkutató Központ

