



SEREGI TAMÁS

„...itt halok meg finnugorul...”

Tamkó Sirató Károly késői korszakáról

A megtalált szintézis, az 1936-os utolsó, dimenzionista kiáltvány után a nagyszabású program gyakorlati megvalósítása következett volna. Ismert a kiáltvány nemzetközi támogatottsága, Arp, Delaunay, Moholy-Nagy, Kandinszkij, Duchamp, Picabia, Miro szerepeltek az aláírók között. S még ha ebből a névsorból nem akarunk is túlságosan messzemenő következtetéseket levonni, a felsorolt személyiségek markánsan kijelölik a harmincas évek egyik meghatározó művészetfelfogását, amely az absztraktabb, kísérletező szürrealizmus, a késői dada és a konstruktivizmus közötti kapcsolatteremtésben látta a továbbvezető utat. A nevek közül csak kettő hiányzik, Theo van Doesburg és Kurt Schwitters, mindketten a dadaizmus hatása alatt álltak, bár mindketten elég rövid ideig, s azután a húszas évek elejétől azokhoz a kísérleti kutatásokhoz csatlakoztak, amelyek az egyes művészeti ágak nem pusztán külsődleges, hanem egyfajta redukción, elementarizmuson keresztüli összekapcsolását kívánták végrehajtani. Ebben az időszakban erre vonatkozólag már komoly kísérletek és fantáziálások folytak Man Ray, Marcel Duchamp, Hans Richter, Raoul Hausmann, László Sándor, Alfréd Kemény, Wiking Eggeling, Walter Brinkmann és mások részvételével, amelyek az optophonetik, a lichtklavier és más eszközök és alkotások (fotogrammok, ortoreliefek stb.), illetve egy Moholy-Nagy által felvázolt Gesamtwerk megvalósítását tűzték ki maguk elé, amely a wagneri Gesamtkunstwerkkel szemben az egyes művészetek nem-additív egyesítését hivatott volna megvalósítani. Rosalind Kraus greenbergiánus elméletével szemben, miszerint az absztrakció a festészetben a nyelvnek a képzőművészet feletti több évszázados uralmától kívánta volna felszabadítani a különböző művészeti ágakat, nemcsak az ezzel szembeni tétel bizonyításával lehet vitázni, ahogy azt W. J. T. Mitchel teszi *Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language* című tanulmányában,² hanem azokra az összművészeti kísérletekre hivatkozva is, amelyek az absztrakcióban éppen az irodalom és a zene, vagy az irodalom és a képzőművészet, vagy a film, a színház és az építészet egyesítésének lehetőségét látták.

¹ Lásd ehhez Isabelle Ewig, *Kurt Schwitters en Hollande*, Wulf Herzogenrath: *Quand eut lieu la rencontre entre Merz et le Carré noir*, mindkettő in *Kurt Schwitters*, Centre George Pompidou, Paris, 1994. Poésure et Peintrie, Centre de la Vieillesse-Charité, Marseille, 1993, leginkább 459-464.

² Rosalind Kraus: *Grid*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, 1986, 9., W. J. T. Mitchel, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1994, 213-239. Mitchel azt írja: „a festészet (az absztrakcióval) nemcsak 'saját lényegéhez juthatna el', hanem az irodalom számára is modellül szolgálhatna”.

Tamkó Sírátó 1936-os kiáltványa tehát művészettörténeti szempontból egyáltalán nem mondható abszolút novumnak, sőt, a dimenzió-kérdést is meglehetősen megkésve teszi meg a jövő művészet kulcspontjának. A század elejétől folyamatosan jelenlévő probléma erre az időszakra már leáldozóban van, s a második világháború utáni művészet problémaköréből gyakorlatilag teljesen eltűnik. (Tegyük hozzá, Tamkó soha nem követelt magának eredetiséget a dimenzionizmus gondolataival kapcsolatban, inkább csak egy kirajzolódó út vagy irányvonal összefoglalásának tartotta.) Művészete azonban ennek ellenére az egyik leginkább méltott jelenség a hatvanas-hetvenes évek magyar neoavantgárd mozgalmában. Forgács Éva szerint Tamkó Sírátó „a konstruktivizmus irodalmi megjelenési formáját”³ hozta létre költészetében, s ez a fajta elvontabb, jelszerűbb, kevésbé az expresszív-aktivista versnyelvet használó avantgárd kifejezőmódot használó költészet több kapcsolódási pontot is lehetővé tett számára a neoavantgárd irányzatokhoz. Petőcz András *Napjaink vizuális költészeti előfutára: Tamkó Sírátó Károly* című tanulmányában például a kassági képvers tipográfia-orientáltságával a tamkói képverseket állítja szembe, amelyek a fehér lapból mint szabad sík felületből indulnak ki, s mind elrendezésükben, mind felhasználatukban sokkal összetettebbnek és előremutatóbbnak tekinthetők.⁴ Aczél Géza Tamkó Sírátóról írott monográfiájában szintén az akkori, „szemiotikai líra” előfutárának tartja, s műveit Tandori verseihez kapcsolja.⁵ Turi Gábor az *Új Symposion* hasábjain szintén méltatja.⁶ Sőt, a hetvenes években egyértelmű követőit is találhatunk. Szombathy Bálint Tamkóval készített interjújában életképesnek minősíti a dimenzionizmust, s éppen azért feddi meg Tamkót, mert az mintha eltávolodni látszana a dimenzionizmusból következő költői gyakorlatától. Tamkó azt válaszolja, hogy a dimenzionizmus tulajdonképpen győzött, csak a kifejezés nem honosodott meg a művészettörténetben, majd pedig kijelenti, hogy ma már nem érdekli ez a probléma, s a magyar körülményeknek köszönhetően tért vissza a hagyományos kifejezési formákhoz.⁷ Természetesen állandó kritikák is érik költészetét, s nemcsak a hivatalos közeg részéről (A *Vízöntő-kor hajnalán*t hétszer adják vissza átdolgozásra), hanem az avantgardizmus iránt elkötelezett körökből is. Aczél Géza többek között – s tegyük hozzá, joggal – „tipográfiai modorosságról” beszél újabb költészete kapcsán, Papp Tibor pedig – szintén joggal – „próféta pózban való tetszelgéssel” vádolja.⁸ Ennek ellenére azonban feltétlen hívét is találni, például Tóth Gábor személyében, aki 1972-ben Utrechtben jelentetett meg egy *Dimenzionista album* című kiadványt. A rövid album hűen követi Tamkó Sírátó főbb elméleti eszméit – bevezető programszövegében ez olvasható: „A modern művész belső kényszerből adódóan továbblép, s ezen az új alapon megteremtí a perspektívát, a Ma és Holnap valós formációit, úgy mint: Villanyvers, Összérzéki Művészet, Kozmikus Művészet, Négydimenziós Művészet és a ma még ismeretlen egyéb formációkat.”

³ Le a széplelkek macskazenéjével. A dada a magyar művészet perifériáján 1915–1930, in *Az ellopott pillanat*, Jelenkor, Pécs 1994, 180.

⁴ In Petőcz András: *A jelben-létezés méltósága*, Colosseum, Budapest 1990.

⁵ Aczél Géza: *Tamkó Sírátó Károly*, Akadémiai, Budapest 1981, 169–170. Tamkó bizonyos verseivel ezt kétségtelenül nem is lehet nem megtenni, hogy csak a legkézenfekvőbb példát említsük: *Lomp és Lösz vögösz*.

⁶ Turi Gábor: *Felszabadult kiáltozás a Holocénből*, *Új Symposion*, 1975/126.

⁷ Szombathy Bálint: *Kérdések Tamkó Sírátó Károlyhoz*, *Híd*, 1977/3.

⁸ Aczél Géza, i. m. 175., Papp Tibor, *A szavak határfoka*, *Magyar Műhely*, 1969/szeptember.



Sajnálatos módon azonban a szövegek poétikailag semmilyen újdonságot nem tartalmaznak Tamkó költészetéhez képest, viszont hiányzik belőlük a Tamkó szövegeit ma is élvezhetővé tevő humor és merészség. Az *ABCD...* kezdetű szöveg például a Budapest meglehetősen utánérzésének tekinthető, *A postával szét...* kezdetű a *Válópernek* stb. A várt újdonságot a következő kiadványok hozzák meg, amelyekben Tóth egyfajta „vizuális topológia” irányában próbálja továbbfejleszteni a Tamkó harmincas évekbeli kevés számú képvers-kísérletét. A lebontás konstruktivizmusa, melynek programja a *Dimenzionista album*ban került meghirdetésre (s amellyel közelebb tudott volna kerülni a dadaista elődökhöz, mint Tamkó, aki leggyakrabban csak a fogalmi nyelvre való szétbontásig, illetve ezekből épített szürrealista szóösszetételekig jutott), itt már nem egy folyamatként tárul elénk, vagyis olyan szövegekkel találkozunk, amelyek nem visszaépíthetők és megfejthetők, hanem mintegy idegen, néha talált anyagként tárulnak elénk (például *Az ég, amely újságkivágásokból építkezik*), másrészt valódi vizuális alapú jelcsoportok rendszerének építését kapjuk, amelyek alapja már a betű-jel vagy annak csupán tisztán vizuálisan befogadható darabjai. Ebben a szintén a hetvenes évekre (valószínűleg 1973-ra) datálható kártyasorozatban már teljesen a jelszerűség dominál. Tóth azt írja a sorozatot kezdő kártyán: „a betű-jel mint nyelvi elem eddigi funkciójától elidegenítve, mint tisztán vizuál-kommunikációs dolog alkotja tárgyát vizsgálódásaimnak”.⁹

Tóth Gábor művészetének alakulástörténete jó példával szolgálhat a tamkói elméleti program egy fontos problémájához, amelyet Bori Imre fogalmazott meg.¹⁰ Állítása szerint a dimenzionizmus a művészeti ágak közül az irodalomnak kínálta a legkevesebbet, vagyis éppen annak a területnek, amin maga Tamkó tevékenykedett. Kalligramok, tipogramok, planizmus, villanyversek – vagyis alapvetően két lehetőség, a képvers-költészet és egy újfajta tömegművészet, ahogy az már a glogoizmus kiáltványában is olvasható. Ha az előbbit a maga radikalitásában végigvisszük, hamar a Tóth Gábor-féle tisztán vizuális szemiotikához jutunk, a második lehetőségnek pedig mondhatni objektív feltételei lennének, olyan feltételek, amelyek az irodalom intézményrendszerének és végső soron az az életnek az átalakítását tennék szükségessé. Tamkó ebben az irányban soha nem tájékozódott komolyan, irodalmi munkásságának későbbi szakaszát mégis ez határozta meg. A negyvenes években megszülető biologizmusa, amely a Kállai Ernővel közösen kidolgozott pánbiologizmus- és bioromantika-elméletben öltött testet¹¹, a jógába vetett feltétlen hite¹², reklámszövegírói tevékenysége, gyermekversei vagy éppen kései „tudományos-fantasztikus” regénye mind az irodalom új funkcióinak keresését, az emberek minél szélesebb rétegeinek megszólítását, az ember életmódjának megreformálását sejtetik, még akkor is, ha a művek egy része épp ennyire tekinthető megélhetési kényszer hatására születettnek vagy kétségbeesett elismertetési kísérletnek is. A hazatéréssel megkezdődő hosszú gyógykezelés és lábadozás után is egész életművét át- meg átjárják a

⁹ Tóth Gábor művei tudomásom szerint szakkönyvtárban nem férhetők hozzá, Gellért B. Istvánnak tartozom köszönettel, hogy rendelkezésemre bocsátotta őket.

¹⁰ Bori Imre: *A szürrealizmus ideje*, Fórum, Újvidék 1970, 144.

¹¹ Vö. Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*, 1947, amelynek Tamkó mintegy társszerzőjének tekinthető.

¹² Vö. *Ne légy többé beteg!* című kéziratban maradt jógakönyvével.

személyes és irodalomtörténeti önsajnálát hangjai, a meg nem értettség miatti panasz.¹³ Tamkó valószínűleg Kassák korábbi – egyébként szintén sikertelen példáját – követve fordult az ifjúság felé, és írta meg a hatvanas évek végén *A három úrsziget* című regényét. Aczél Gézának teljesen igaza van, amikor a mű sikerületlenségéről beszél.¹⁴ Tamkó mint-ha nem tudta volna eldönteni, hogy kinek is szánja művét. A regény egy meglehetősen sablonos sci-fi történet, ugyanakkor művészetfilozófiájának átfogó kifejtése és újrafogalmazása. Kritikai fogadtatása gyakorlatilag nem volt. Tamkó így vall róla egyik írásában: „*A három úrsziget* című regényemben az emberiség jövőjét igyekeztem felvázolni a jelen valósággyökereiből dúsan kinövő lehetőségei között. Sajnos, ez a tudományos-fantasztikus regény, bár nagyon gyorsan elfogyott, mind ez ideig semmi komoly kritikai méltatást nem kapott, pedig óriási felkészüléssel, gondal alkottam, s életem egyik főművének érzem”.¹⁵ Döntő szerepe lehetett ennek a hűvös fogadtatásnak abban, hogy a hetvenes években már nem táplál olyan feltétlen hitet dimenzionista elveinek megvalósulása iránt. Pedig a regényben kifejtett művészetelméletben sokat visszavesz korábbi önmagához képest. Alteregója, Tasi Dzsill, akinek életrajza kísértetiesen hasonlít Tamkó életútjához¹⁶ (nem is beszélve nevéről, amiben nem lehet nem felismerni a Tamkó Sirató nevet), nem híve többé a pánbiologizmusnak, sem Zeo Utopszkij „boldog anyaggal” kapcsolatos kísérleteit nem helyesli, sem Lucifer Pastuborn patéria, másnéven atyag újfajta anyagának előállítását. Tasi Dzsill a „rövid út” híve, röviden humanista, aki az ember gondolkodásának átalakításán és egészséges életmódra való nevelésén keresztül próbálja elérni az áhított úr-ember megszületését. A regény egyébként az ún. petálok és fugálok harcát mutatja be, akiket az különböztet meg (azonkívül, hogy a szocialista és kapitalista rendszer meglehetősen pontos leképezései), hogy a Föld problémáit a centrifugális vagy a centripetális erőbe vetett hit alapján remélik-e megoldani, ami annyit jelent, hogy a Föld belseje felé vagy a világűr felé kívánnak-e terjeszkedni. Természetesen a fugálok, a jók győznek, miután a dekadens, befelé forduló, irracionalizmust hirdető petálok Úrvakondja, amely a Föld középpontjának elérésére lenne hivatott, újra és újra kudarcot vall feladata teljesítésében.

A történet sematikus jellege ellenére azonban a mű nagyon is érdekes művészetelméleti szempontból. Ha egy gyors szeret – nem szeret táblázatot akarunk csinálni (ami lehetséges, mivel teljesen egyértelmű és egysíkú értékítéletek kapcsolódnak a különböző személyekhez és irányzatokhoz), hamar rájövünk, mennyire kevés tétel szerepel a szeret

¹³ A fent idézett interjúban Szombathy Bálintnak arról panaszodik, hogy *A Vízöntő-kor hajnalán* kötetet hétszer adta vissza a kiadó, míg végre publikálhatóvá vált (i. m. 381). Hozzá kell azonban tenni, hogy költészete a világháború előtt sem volt könnyebben elfogadható. 1926-ban Raith Tivadar nem adta ki verseskötetét, s amikor Tamkó megtalálta Palasovszky akkor megjelent *Punalua* című kötetét, és rohant Raithhoz igazolandó önmagát, Raith „máris legyintett: – Hát ez Ödönke! A fő örült!!! Hát ehhez akarsz te hasonlítani. Hisz ezt be fogják zární a Lipótmezőre!” – a szöveget idézi Forgács Éva, i. m. 180.

¹⁴ Aczél Géza, i. m. 178.

¹⁵ Lengyel Péter (szerk.): *Látogatóban*, Gondolat, Budapest 1971.

¹⁶ Tamkó Sirató Károly, *A három úrsziget*, Móra, Budapest 1969, 121-122 – a következő oldalszámok erre a műre vonatkoznak.



rubrikában. Gyakorlatilag három nevet lehet csak említeni, Duchamp, Calder és Joyce nevét, de róluk sem tudunk meg túl sokat. Leginkább csak az elsőről. 1969-et írunk (már-mint nem a regényben), Duchamp-nak viszont szinte csak a húszas évekbeli vizuális és kinetikus kísérletei kerülnek említésre: „A preürkori XX. században Marcel Duchamp és Calder nyomán a mozgás maga lett a megújuló művészetek egyik fő témája. Variálható, mozgatható vagy maguktól 'lüktető', 'villogó' képeket, villanyerőre működő 'gépiesített szobrokat' alkottak, aztán vaporizálták magát a szobrászatot: a négydimenziós 'anyag-tartályt', a fizikai teret keltették életre, és mozgatták fizikai és szenzorikus hatásaiban” (138, lásd még 469). A dimenzionista kiáltvány „vaporizációjának ráolvasása a duchamp-i negyedik dimenzió-problémájára igazi leleménye az írói fantáziának, s ezt még kiegészíti egy másik tétellel, amelyben egy újfajta logika megszületését ünnepli, a „mindenben mozgást látó, forgást, keringést érzékelő világkép” léggör feletti logikáját, amelynek előfutárját szintén Duchamp-ban látja (345). A művészet problémája inentől kezdve elszakad minden elődtől, és az anyagzene, a vaporizált műalkotás fogalmában kristályosodik ki. Ezek a műalkotások „aleatrikus” (!) (280) jellegűek voltak, egyik eredendő kifejeződésüket pedig a táncban lelhetjük meg. A tánc leírásába pedig visszalopakszik az egyszer már elutasított pánbiologizmus- és eleven anyag-koncepció. A Galaxy-bárban járunk, amely különböző szintekből épül fel, a tánc pedig ennek megfelelően maga is más kifejeződésben jelenik meg: „A keszonpincében, ahol hely alig volt, egy álló helyükben rezegtették, remegtették magukat a párok, s ez a tánc leginkább a híres magyar rezgő csárdásnak, egyeseknél az úgynevezett 'mártogatós' lett úrkori ükunokája. Az Eusteau-féle Vízparkban – a csökkent szellemi képességűek vízipólójához hasonlított a legjobban. A földszinten – a delíriumosok árnyékbokszolásához. A légszinten élő biliárdpartizhoz. És úrszinten – a méhek akácvirágtáncához.” (280). Azt viszont nem tudjuk meg, hogy valaki hogyan kerülhet egyre feljebb és feljebb, illetve hogy miért is kell neki éppen azt a táncot járnia. Csupán annyit olvashatunk, hogy „mindenki úgy táncolta, ahogy tudta” (uo.). És még annyit, hogy „közegváltás – tudatváltás” (345). A művészet azonban nem merül ki ennyiben, csak az összművészet formájában valósulhat meg igazán, ami a következő formát ölti: „A művészi hatásokkal is bőségesen dolgozó kondicionáló téruralom-gépezet ekkor az aerizmus, brüitizmus és odorizmus nagy komponistájának: Sünquinarinak Világtér-passzázs című hatalmas oratóriumából vetített-intonált-ventillált és odorált néhány rövid részletet” (54). A művészet persze szerves része az életnek, tanító funkciója van, ahogy a művésznek is általában a tömegeket mozgósító funkciója. Hogy mit tanít, az nem egészen világos, az azonban igen, hogy álom-párnákon keresztül, s utána az emberek „ragyogó arccal mentek be munkahelyükre” (221).

Mindennél sokkal érdekesebb dolog az ellentétes pólus. Pasttubornék kedvenc költője Osszián, ezenkívül egy Weörduszi nevű perzsa költő, akinek egy nem éppen Weöres Sándor-i rímbravúrt bemutató versét idézik egy helyen: „Hej, de igaza is volt a nagy perzsa költőnek, Weörduszinak, aki híres versében nyíltan 'leleplezte' korunkat: A kifordított pöttöm elme / új tudnivalót mindig lelne: / s nem ébresztheti fel a lelket” (84). Se a szótagszám, se az ütembeosztás, se a rímelés nem stimmel – tekintsük szándékosnak, bár Tamkó gyermekverseiben sokszor előfordul hasonló probléma. Gyakorlatilag minden-

ki kap egy rúgást a regényben, még az egykori példa, a dadaizmus és a szürrealizmus. A dada keleti szektának minősítődik, leginkább azért, mert nihilista. Vezérük, Nihilistus Arkalinof (a nevet nem tudom beazonosítani) születését így írják le a róla szóló emlékezések: „A nagy dadaista drámát adják vala a Zürichi Körszínházban. Az élet értelmetlenségét, céltalanságát és hiábavalóságát oly erővel fejezte ki ez a dráma, hogy a közönség tapsorkán helyett – fojtogatni kezdte önmagát... s nemsokára halálhörgés takará be az egész nézőteret” (336) – akkor születik meg Arkalinof, az Abszolút Megváltó. A szürrealizmus és a lettrizmus szintén megjelenik a szövegben, mégpedig Asztrolga egy versén keresztül, amelyben „sikerült Osszián férfias hangját a szürrealizmus és lettrizmus szintoly nemes hagyományába oltva érvényesítenie” (407-408). A vers a lettrista elemeket leszámítva minden további nélkül beleilleszhető lenne saját korai köteteibe. Mi marad még? A Magyarországra az ötvenes évek végén, igaz ekkor is erős lukácsi szűrőn át újra megérkező filozófiai és irodalmi irányzat, ami a könyv megjelenésének idejére már meglehetősen sikereket mondhat magáénak, az egzisztencializmus. Az egzisztencialisták, akik itt egzisztencialisták néven jelennek meg, szoronganak. Több irányzatuk is van, elsősorban Dél-Amerikában hódítanak, de természetesen van német és francia változat is (magyar nincs). „A lét alapja, az élet lényege, az ismeretszerzés egyetlen forrása – a SZORONGÁSI!” – írta Jappol Tartre, az irányzat egykori európai őse a 'Sors és humanizmus' című tanításában” (250) – olvashatjuk az irányzatról. Hogy a „Sors” szó honnan származik Tamkónál, rejtély számomra, ám az egzisztencializmusnak láthatóan az egyik kulcsfogalma, ahogy az Pedró Szorongorilló versrészletéből is kiderül:

„A Sors bongó korongja sok...
Szorongjatok... borongjatok...” (uo.)

amit egyébként egy író-olvasó találkozáson olvas fel, ahol egy „naiv és műveletlen olvasó” azt a kérdést teszi fel a versre reagálva, hogy „De miért szorongjak, mikor jól érzem magamat?” Szorongorilló pedig így válaszol: „Halála előtt senki sem érezheti jól magát!” – mondta már egyik nagy elődünk, Hokratész Schneidigger... Egyébként is, jegyezzétek meg jól: 'Művelt ember sohasem nem érzi jól magát!'” Majd mindezek után azt is megtudhatjuk, miért viseli az irányzat az egzisztencialista nevet – egy másik nagy latin költő áll fel ugyanis és azt mondja: „Én szorongok, mert félek! Félek mindentől. Elsősorban attól, hogy rosszul leszek, és hányni fogok... Ezért hordok magamnál állandóan egy staniclit... – ezzel fel is mutatta a fehér staniclit, amelyen sárga betűvel ez állt: BELÉM HÁNYJI!” (251). Egyébként az irányzat kényelmes és gazdaságos volt, mert „nem kellett világgá menni és zarándokolni, ahogy a mabokuk kívánták, félni, szorongani, dadogni, makogni – otthon is lehetett. S aránylag a stanicli sem került sokba” (252). Mindezek után pedig az egzisztencialisták csoportjához még mellékesen csatlakozik „a többi, egykori 'klasszikus' irányzat és műfaj is”, „az antifesztészet, az ellenregény, a metaszínház és az abszurd dráma” (uo.) – egyszóval nagyjából minden, amit akkoriban új művészetnek neveztek, és amelyek egyike sem illett bele a tamkói utópia világába, amelynek legfőbb elve a KGP volt, azaz „Képesítés – Gépesítés – Pépesítés” (29).



A regény azonban esztétikai „sikerületlensége” ellenére helyenként – részben éppen az idézett művészetelméleti allúzióknak köszönhetően – rendkívül élvezetes olvasmányt jelent a mai olvasónak. Ahogy Tamkó kései költészetét is leginkább az teszi érdekessé, ahogy a dimenzionizmus megváltó eszméi poétikai és tematikai szinten is egyre inkább csak sallangoknak számítanak a versekben. Ha a hatvanas-hetvenes évek költeményeit olvassuk, nagyon jól megfigyelhető, mennyire eltűntek már belőlük az avantgárd jegyek, a tipográfiai elemek egyre inkább csak kötelező tartozékoknak számítanak, talán csak a korai Kassák-lírára jellemző patetikus messianizmus emlékeztet még a hajdani ambíciókra, az azonban oly mértékben árasztja el a szöveget, hogy gyakran éppen ezért érezzük hiteltelennek. A kései versek egyik alapvető hangnemét még mindig az önsajnálát adja, személyes és művésztörténei értelemben egyaránt. Olyannyira, hogy *Kozmogrammok* újra felveszi azt az 1932-ben írt verset (*Párizs felé*), amelyben egy akkor még ki nem adott irodalomtörténeti munkára hivatkozik, melynek egy részébe saját irodalomtörténeti helyét olvassa bele: „A világirodalomban / nyitva hagytak egy helyet nekem... / megtalálhatjátok: Marcel Raymond: / DE BAUDELAIRE AU SURREALISME / 288-289. oldalon.” A mű 1933-ban jelent meg (Tamkó valószínűleg Párizsban ismerhette a később elismert irodalom- és eszmetörténészé lett Raymond-t), a hivatkozott helyen pedig szürrealizmus-bírálat szerepel. A szerző Cendrars, Dieu La Rochelle, Paul Morand és mások írástechnikáját azért marasztalja el, mert túlságosan átengedték magukat a külső valóság pusztá benyomásszerű, asszociatív véletleneken alapuló rögzítésének, s egy ennél sokkal tudatosabb művészet eljöttét óhajtja egy nagy költő személyében: „Holnap talán jön egy nagy költő, egy új Verhaeren – nem hasonlít majd az elsőhöz –, aki már előkészített talajon halad, és epikus módon megéneklí a modern életet és világot” – írja.¹⁷ Néha az újabb líratörténeti fejleményekkel szembeni lemaradottság érzése sejlik fel a versekből (*Szomor, Antivers*), még ha meglepően sok öniróniától átítatva is. Tamkó kései verseinek egyik – sokak által értékelt – erénye ez a hangnem. A versek ódaiak, himnikusak, szózatokat, beszédeket, fohászokat olvashatunk, hetykeség, játékoság és önirónia hatja át a szövegeket, miközben egyre nagyobb méreteket ölt *A három úrsziget*ben megkezdett kozmikus perspektíva utópikus eredet- és jövőképeinek felvázolása. A tematikát a regényből ismert „úrszerűség” határozza meg, egy olyan nézőpont, amely már nem is a jelent – a „korszerűséget”, ahogy a regényben olvashatjuk – tekinti kiindulópontjának, hanem kizárólag a jövő beteljesedett paradicsomi állapotából hajlandó – az abszolút nézőpontot immár megtalálva – csak a már mellékes, de fontos megvalósítás érdekében visszapillantani. A verseket Tamkó folyamatosan frissítette, „úrszerűsítette”, az *Utcarészlet* című versbe bekerültek a „csillagképek”, a rendőr már nem biciklin, hanem autón gurul, ám a versek a javításoktól függetlenül is határozottan jobbak, letisztultabbak lesznek. A „historianarkománság”, amit *A három úrsziget*ben a német „hírárosoknak” tulajdonít, változatlanul bűncselekménynek számít, ahogy a regényben (nem is beszélve arról, amit az első

¹⁷ Marcel Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Éditions R. – A. Correa, Paris 1933, 289.

úrutazás ténye jelentett Tamkó számára, s ami verseire is határozottan hatással volt¹⁸). A szövegek modalitása állandóan e mindig is birtokolt bizonyosság és a belső kétségbeesés, mellőzöttség és önirónia regiszterei között ingadozik. E kései szövegeket, véleményem szerint, ez teszi rendkívül élvezetessé. A hetvenes évek egyre szélesebbre terjedő neoavantgárd közege a Tamkó-lírának önkéntelenül is éppen ezt a rétegét fedte el. A Tamkót méltatók is számon kérik rajta, hogy irodalmi gyakorlata és művészetelméleti gondolkodása egyre jobban eltávolodik egymástól, hogy versei a programosság és a sematizmus felé tolódnak el, még akkor is, ha azok többrétegűvé válását éppúgy kiemelik.¹⁹ Ám a neoavantgárd művészet végével éppen ezt a programosságot nézzük kicsit más szemmel. Nincs itt már lelkes jövőbe szédülő avantgárd tettvágy, sem neoavantgárd kísérleti költészet, csak feltétlen hit a civilizációban és a technikában, és egy önjáró mítoszgyártó gépezet, amely egyszer a kozmosz születésében, egyszer a magyarság őstörténetében, egyszer egy új tökéletes nyelv megalkotásában (vö. a frangosz nyelvre vonatkozó passzusokkal *A három úrszigetből*, illetve az *Új írásjeleket!* című verssel), egyszer pedig a modern technicizált civilizáció életjobbító vívmányaiban talál anyagára. A legsikerültebb pillanatainak ennek a költészetnek éppen azok, amikor Tamkó erről a már önmagától is működő gépezetről maga sem tudja eldönteni, hogy komolyan vegye-e vagy sem. Ilyen szöveg *A Staphilococcus* című nagyszabású és helyenként meglehetősen terjengős példázat a létezők és a létezés dimenzióiról, vagy a *Fohász a WC-hez* patetikusságával magával ragadó szövege. Ilyen a *Korfordulók* a gépkultuszt és a magyar őstörténetet egymásra vetítő történelmi látomása, vagy a *Visszapillantás* személyes és történelmi sorsot, az Európán kívül rekedtséget érzélgős-ironikus hangnemben tematizáló költeménye. A szöveg az alábbi passzussal zárul: „És aztán összeomlottam. / És most mégegyszer összeomlottam. / És ha nem történik valami csoda / derékatörve újra / kiteljesedetlenül / itt halok meg finnugorul”. A himnikus hang néha archaizáló bibliai nyelvbe csap át, mintegy újraírva magát a bibliai bűnbeesés-történetet is – aktualizálva és profanizálva: „És bizony mondom néktek: / azóta csepegnek mind a vízcsapok... / s azóta csacsognak szüntelenül a gondolkodásra képtelenek / hogy a gondolkodó koponyák / nehogy egy kicsit is / jól merjék érezni magukat” (*A „bűnbeesés”*).²⁰

A játékoság és az önmaga ellen forduló irónia néha teljesen egyértelműen, néha csak a többi vers kontextusában tárul elénk. A *Pályám emlékezete* gyógyszernevek felsorolásából áll csupán, rendkívül jó eszközt találva egy életút tömör és szarkasztikus összefoglalására, s egyszerismind költészeti szempontból is kihívást tud jelenteni, ha a korabeli kísérleti költészet szempontjából tekintjük – ugyanakkor a vers zárása már a kései önirónia megnyilvánulását hordozza. Az *Apafej* hetyke, kurjongató hangja és az öniróniába átcsapó

¹⁸ Aczél Géza megjegyzése szerint a *Kozmogrammok II, Az ember éneke még az úrutazás előtt*, a *Szózat a Pont-emberhez* vagy a *Csillagünnep* viszont már jól láthatóan az úrutazás után készült. Vö. Aczél Géza, i. m. 179.

¹⁹ Vö. Aczél Géza, i. m. 170, Szombathy Bálint idézett interjúja, Papp Tibor idézett kritikája.

²⁰ Már *A három úrszigetben* megjelenik a Bibliából átvett modalitás, sőt a regény egy részén szinte elárasztja a szöveget, először a szereplők beszédében jelenik meg, majd a narrátor is átveszi tőlük az archaikus hangot és az ismert beszédfordulatokat, tegyük hozzá teljesen motiválatlanul. Vö. *A három úrsziget*, 211.



rezignáció itt poétikailag is talajra találhat. Az egybeírások („zokognomkellmiattuk” – *A világúr szeretője*), a tipográfia, a párbeszédes jelenetezés a sikerültebb alkotásokban mind ennek a hatásnak az elérését segítik elő. Ez a kései verseket átjáró feszültség pedig a Tamkó-líra egy eddig ismeretlen elemének felszínre bukkánását készíti elő, a van és a nincs (*Nulla-szorzó*), a holt anyagból születő élet (*Küszöb*) és az egészségen átsejlő halál rejtélyének mélyrétegét (*Séta a kórházban*).