

BALÁZS IMRE JÓZSEF

## *A vizuális elem a dadaista költészetben és azon is túl*

A magyar dada szövegtörzsének körvonalazásakor újra és újra a vizuális elem megkerülhetlenségébe ütközünk. Az olyan alkotók, mint Déry Tibor, Gerő György vagy Tamkó Sirató Károly, akik mindannyian kapcsolatba hozhatók a dadával, számos vizuális kísérletet folytattak a húszas években. Közülük Tamkó Sirató Károly volt az, aki egyik versének címében explicit módon is utalt a dadaizmusra (*Dadaista szerenáda*, 1925), később pedig újabb és újabb elméleteket dolgozott ki (glogoizmus, planizmus, dimenzionizmus) a vizualitás és költészet lehetséges összekapcsolására. Annak ellenére, hogy ezek a húszas és harmincas években kifejtett elméletek már egyértelműen a dada mozgalom utániak, izgalmas konvergenciát mutatnak a dada nemzetközi alkotóinak ebben az időszakban folytatott kísérleteivel. Írásomban a vizuális elem funkcionális jellegű megközelítését végzem el a magyar, illetve a román kultúra néhány dada szövegéből kiindulva, további analógiákat keresve a későbbi időszak avantgárd munkáiban.

### A VIZUALITÁS FUNKCIÓI

Számos kísérlet történt az egyes avantgárd irányzatokat poétikai leírására. Mikor ezzel próbálkozunk, mindazonáltal figyelniünk kell arra, hogy nem mindegyik irányzat esetében jár egyforma sikerrel a poétikai leírás – ebből a szempontból az avantgárd gyűjtőfogalma heterogénnek bizonyul. Míg a kubizmusban például a formai innovációk jellege magát az irányzatot is behatárolja, más irányzatok, mint például a futurizmus vagy a dada poétikai jegyeiket sokkal inkább funkcionalitásukban mutatják meg. Amint David Hopkins mondja *dadakönyvében*,

a dada és a szürrealizmus magát a tapasztalás jellegét tették próbára. A megélt tapasztalat iránti elkötelezettség egyben azt is jelentette, hogy a dada és a szürrealizmus ambivalens módon viszonyult az élettől elválasztott, netán kultikusan kezelt művészet koncepciójához. Ez alapvető jellegzetesség, és éppen ezért téves a dadát és a szürrealizmust stilisztikailag körülírható izmusokként kezelni a művészet történetében. Valójában az érintett művészek stilisztikai szempontból igen kevésbé alakítottak ki homogén stílust, és az irodalom és a vizuális művészetek egyformán fontos területet jelentettek számukra. Pontosabb ezeket az irányzatokat koncepciócentrikusként leírni, olyanokként, amelyek számára az étellel kapcsolatos attitűdök fontosabbak, mint az, hogy festészeti vagy szobrászati iskolákká váljanak. Ahhoz, hogy

egy dada vagy egy szürrealista gondolat testet öltön, bármilyen forma – szöveg, „ready-made” tárgy vagy fotó – alkalmas lehetett.<sup>1</sup>

Ebből a gondolatmenetből az alábbi elemzésekre nézve az következik, hogy a vizuális elemeket inkább „testet öltött gondolatokként” vizsgálom a továbbiakban, és nem valamiféle dada poétika reprezentánsaiként. További érvként szolgálhat ehhez a kelet-közép-európai avantgárd művek azon jellegzetessége, hogy sokkal inkább különböző irányzatok hibridizációiként, szintéziseiként és átfedéseiként írhatóak le, mintsem egyetlen irányzat melletti határozott választásként. Az egyes alkotók életművében gyakori, hogy bizonyos technikák újabb és újabb funkcionalitások szerint értelmezhetőek. A dada abból a kételyből eredeztethető, amelyik a művészet terrénumát túlságosan szűkösnek érzékeltte, és kritikailag viszonyult a művészet korabeli intézményrendszeréhez. Éppen ezért izgalmas megvizsgálni, milyen irányba mozdultak el dada pályaszakaszuk lezárulása után az érintett művészek: legtöbbször számára a dada csupán egy mérőföldkő volt pályájukon, de a dada koncepciók és technikák ihlető ereje váratlan új értelmelek felé mozdult el újabb kontextusokra vetülve.

Az egyes – vizuális és szövegcentrikus – dada technikák funkcionalitása után nyomozva fontos lehet egy pillanatra eredeti kontextusukhoz odagondolni őket: a zürichi kávéházak és kabarék világához. Ebben a kontextusban a vizuális, a szöveges és a performatív művészi formák evidensen átfedik egymást, együttműködve egyfajta szabad társulásban. A performatív dimenzió dominánsnak tekinthető ebben a kontextusban a vizuális és a szöveges technikákhoz képest. A performanszok tépje pedig maga az újrakontextualizálás: az, hogy a művészet új, látszólag periférikusnak számító terepekre vándorol a korábbi színterekről, intézményi keretekből. A rekontextualizáció a közönség számára is új lehetőségeket nyitott meg a(z ellen)művészeti formákkal kapcsolatos attitűdök megélésére. Míg a képzőművészeti kiállítások vagy költészeti estek klasszikus közege a kontempláció légkörének megteremtésére irányult, a dada performanszok aktívabb és akár kritikusabb részvételre buzdítottak. Az alábbiakban tárgyalt technikák mögött tehát ott kell látnunk a korabeli művészeti formák kritikáját is, illetőleg maguknak a művészetet közvetítő intézményeknek és a közönség befogadási szokásainak kritikáját.

<sup>1</sup> DAVID HOPKINS: *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2004, 4. Saját fordításom. – B. I. J.

TÚL AZ ILLUSZTRÁCIÓN: DÉRY TIBOR AZ ÁMOKFUTÓ / DER AMOKLÄUFER CÍMŰ  
MŰVÉNEK VIZUÁLIS ÉS TEXTUÁLIS KOLLÁZSAI

Déry Tibor illusztrált költeménye sajátos dialógust működtet szöveg és kép között. Jelen tanulmány szempontjából különösen a mű vizuális aspektusai fontosak – tézisésem, hogy a dada kritikus világszemlélete Déry munkájának dialogikus rétegében legalább annyira megnyilvánul, mint magában a szövegben.

Déry 1921–1922-ben hozta létre a költeményt Bécsben, képi rétegéhez korabeli magazinok és újságok képkivágatait használva. Nem sokkal később Déry a mű német fordítását is elkészítette egy berlini publikáció reményében – a fordításhoz viszont más képanyagot használt, így a német változat inkább adaptációnak tekinthető, nem annyira pontos fordításnak. A szerző életében egyik változat sem jelent meg teljes terjedelmében (csupán a magyar nyelvű szöveg egy rövid részlete a képanyag nélkül, Déry 1922-es verseskötetében), végül posztumusz kiadásban váltak elérhetővé mindkét nyelven, a Déry gépiratos változatainak 1985-ös faksimile kiadásában.<sup>2</sup>

Ha a dadát a koncepció és nem a poétika felől próbáljuk megragadni, akkor azt kell megvizsgálnunk, milyen dada gondolat megtestesüléseként foghatjuk fel Déry kollázsát. Egy 1921-es cikkében Déry arról beszélt, hogy a dada az élet eredendő irracionálisát, illetve az ember által alkotott tárgyak és az emberi cselekvések értelmetlenségét mutatja meg. Ha a külvilág értelem és rend nélküli képződmény (és a háború korabeli kontextusa ezt látszott alátámasztani), a dada nem más, mint ennek tárgyiasult kifejeződése.<sup>3</sup>

Az *ámokfutó* / *Der Amokläufer* azt sugallja kollázstechnikája révén, hogy az ember napról napra egy kaotikus világgal szembesül. A költemény képanyagának forrása nyilvánvalóan a korszak sajtója, és maga a szöveg is számos utalást tartalmaz, hogy a mű egyfajta szabálytalan újságlapszámként olvasható. A dada technika csupán felerősíti a tények, események egymás mellé kerülésének véletlenszerűségét – azt a jellegzetességet, hogy az újságok különálló történeteit voltaképpen az kapcsolja össze, hogy egyazon térben bukkannak fel egy újság oldalain. A relatív szimultaneitás egy másik olyan véletlenszerű elem, amelyre már korábbi avantgárd művészek is építettek, hangsúlyosabban Apollinaire-rel kezdődően. Ez az aspektus, amelyik a korszak sajtóját és Déry költeményét egyaránt jellemzi, megmutatja, hogy a városi térben való élés megnövekedett számú eseménnyel és történettel való szembesülést jelent, amelyeknek nincs egyértelmű kapcsolata egymással.

Következésképpen Déry művének mindkét verziója az élet abszurdításának, a koherens struktúrák hiányának tapasztalatához kapcsolódik. Az organikus struktúrák érvényének megrendülését vizuálisan olyan emberi testek reprezentálják, amelyeknek hiányoznak bizonyos testrészei, vagy amelyeket közbeékeltek szöveg-

<sup>2</sup> DÉRY TIBOR: *Az ámokfutó. Der Amokläufer*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum, 1985.

<sup>3</sup> DÉRY TIBOR: Dadaizmus. = *Nyugat*, 1921. április 1., 552–556.; *Napkelet*, 1921/7, 397–398.

részek választanak el egymástól. Mivel a mű címe a futáshoz kapcsolódik, ezzel kapcsolatos vizuális jelölők is megjelennek – számos kivágott láb képét iktatja be Déry.

Legtöbb esetben a lábak a testek többi részeitől elkülönülten jelennek meg – ez a mozgások értelmetlen, céltalan voltát hangsúlyozza. Maga a mű címe is arra utal, hogy a futás a megsemmisülés, a halál felé vezet. A szöveg bevezető paragrafusai, ahol egy hóhéri állásra való jelentkezésről esik szó, ugyanezt jelöli meg fő témaként.

A kép és szöveg közötti dialógus számos esetben túlmutat a szó szoros értelmében vett illusztratív funkción. A magyar és a német változatok közötti különbség, amely eredetileg annak következményeként jött létre, hogy Dérynek nem állt rendelkezésére két sorozat egyazon képekből, már eleve azt vetíti előre, hogy a képek inkább szabad asszociációk révén kapcsolódtak a szöveghez, mintsem a hasonlóság elvét követve. Az illusztratív funkciót azonban ezen túlmenően is dekonstruálja a mű, az alábbi két példa ezt a jellegzetességet meggyőzően alátámasztja. Egyik szöveghelyen (mindkét nyelvű változatban) ezt találjuk: „mi a különbség ember és állat között? / mi a különbség férfi és nő között? / mi a különbség isten és egy kő között?” Az első sor közelében elhelyezett képek „helyesen” egy bajuszos férfit illetve egy tehenet ábrázolnak. A második sor esetében viszont a képek felcserélve jelennek meg a várt elhelyezéshez képest: a „férfi” szó mellett mindkét esetben egy-egy táncosnő meztelen lábai láthatók, a „nő” szó mellé viszont egy-egy szakállas, kalapot viselő férfi képe került. Az istennel és kővel kapcsolatos kérdés mellett archaikus istenszobrok képei láthatók. A dialógus logikája így afelé mutat, hogy a dekonstrukció nem egyszerűen a felcserélés révén, hanem – mint az istenszobrok esetében – az azonosság elvének komplexebb játékba hozása révén valósul meg.

A konvencionális vizuális analógiák szubverziójának másik fontos helye az, ahol a szöveg annak a nőnek a gyermekeiről beszél, aki hét férjét mérgezte meg: „mégis nevető / arccal számtalan egészséges gyermeket szült: / pap, bankár, mézsáros, hittérítő, hóhér, bélyeggyűjtő”. A mesterségeket megnevező szavak mellett egymáshoz rendkívül hasonló sportolók képe jelenik meg – a magyar verzióban mindegyik szakmát egy-egy bokszoló képe reprezentálja, a német verzióban atléták/tornászok képe. A kivételt mindkét esetben a bélyeggyűjtő jelenti – a szó mellett egy-egy bélyeg képe jelenik meg. A vizuális poén itt ismét az azonosság elvének kifordítására épül. Egy lehetséges értelmezés szerint itt a kép-szöveg dialógus arra utal, hogy az emberi társadalom berendezkedésének logikájában a polgárok teljes mértékben behelyettesíthetők egymással, funkcionalitásuk által egyformák és lecserélhetők: a hóhér, a bankár, a mézsáros és a többiek a funkcionalitás azonos szintjét képviselik.

Egy általánosabb szinten a két szöveghely jelentése azzal is kapcsolatba hozható, hogy a dada dezillúziós perspektívája felől az emberi társadalmat irányító elvek elbuktak – a bukást pedig a versben az azonosság elvének és más klasszikus

logikai elveknek a megkérdőjeleződése jeleníti meg. A dada mintegy szembesíti az olvasót/nézőt azzal, ahogyan a sajtó manipulálja őt és általában a kortárs társadalmakat. Ahogyan Seregi Tamás mondja: „A költemény maga is ilyen olvasmány vagy annak provokatív képmása, amelyben az egész világ sűrítménye foglaltatik benne. A hatás azonban éppen az ellenkezője, mint az érdekességek és borzalmak színes tálalását nyújtó folyóiraté: egy világon keresztülszáguldó ámokfutás, amelynek az olvasó is részévé válik.”<sup>4</sup> Déry költeménye voltaképpen nyílt kritikát fogalmaz meg mindennemű agresszióval szemben.

#### A PIKTOVERS „FELTALÁLÁSA”

Kétségtelen, hogy az avantgárd jellegű vizuális költészetnek (Apollinaire, Cendrars, Marinetti, Tzara, Picabia és mások munkái nyomán, amelyeket a huszadik század első két évtizedében publikáltak) létezett már néhány fontos változata, mikor Ilarie Voronca és Victor Brauner 1924-ben a piktovers (*pictpoezie*) fogalmát lanszírozta a bukaresti *75 HP* című folyóiratban. Jelen tanulmány szempontjából a „találmány” azért érdemel kiemelt figyelmet, mert a *75 HP*-t a román avantgárd szakirodalmában általában a dada legjelentősebb romániai megnyilvánulásaként tartják számon. Ehhez a vélekedéshez természetesen hozzá kell gondolnunk azt is, hogy a *75 HP*-re vagy akár magára a piktoversre is érvényes az a szintézisjelleg, amelyet Kelet-Közép-Európa avantgárd mozgalmai általában mutatnak. Egyik, Victor Braunerről szóló munkájában Mihaela Petrov a folyóiratot és a műfajt egyaránt többes affiliációban tárgyalja:

A költő és festő alkotótevékenységét egyesítve, a piktovers egy új, „több-szörös művész” típusának felbukkanását jelenti be. (...) A dadaista poétikára építve, ugyanakkor konstruktivista és futurista képi világot használva, a *75 HP* folyóirat újraaktualizálja a dadaista irodalmi alkotások technikáit.<sup>5</sup>

Valóban, maga a műfajt népszerűsítő szöveg is avantgárd irányzatok szintéziséről beszél a *75 HP*-ben:

A PIKTOVERS (...) a jelen legújabb divatú találmánya. Minden dandynek a piktovers szabásmintáját kell követnie mostantól. A piktovers újjáéleszti az új művészet összes revelatív irányzatát. A PIKTOVERS végre igazi szintézisét hozza létre az összes futurizmusoknak, dadaizmusoknak, konstruktivizmusoknak. (...) A PIKTOVERS MINDENK FŐLÖTT GYŐZEDELMESKEDIK MINDENT REGISZTRÁL MEGVALÓSÍTTJA A LEHETETLENT.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> SEREGI TAMÁS: Déry Tibor: Az ámokfutó. Megjegyzések a magyar dadaista líra poétikájához. = *Literatura*, 1998/4, 398.

<sup>5</sup> MIHAELA PETROV: *Victor Brauner pictpoet*. București, Fundația Gellu Naum, 2013, 13.

<sup>6</sup> Saját fordításom. – B. I. J.

Szembeötlő a megfogalmazás sajátosan humoros tónusa, amelyik a költői „találmányt” a divatvilág logikája szerint vezeti fel. A kérdés, amelyik itt felmerül, hasonló ahhoz, amelyet már Déry munkája esetében is felvetettünk: milyen értelemben tekinthető Brauner és Voronca piktoverse valamiféle dada koncepció kifejeződésének?

Mindenekelőtt a reklámok túlzó nyelvhasználatának jelenlétére érdemes odafigyelnünk,<sup>7</sup> e nyelvhasználat révén itt a művészet igencsak közel kerül a mindennapi tevékenységek közéjéhez: a művészet ebben a megfogalmazásban nem olyasvalami, ami a köznapi realitás fölött helyezkedne el. Ellenkezőleg, a tények, szavak, képek épp hogy saját materialitásuk hangsúlyozásával vannak jelen a műalkotásokban. A szavak véletlenszerű egymásmellettsége Brauner és Voronca kollázsain azt érzékelteti, hogy maguk a szavak is, a képekhez hasonlóan, a maguk nyers anyagiságában mutatkoznak itt meg, már a szavak közti szintaktikai kapcsolatok hiánya következtében is. Brauner és Voronca piktoversei ebben a vonatkozásban radikálisabbak Déry illusztrált költeményénél – azt közvetítik, hogy a jelentések anarchiája vesz bennünket körül, és hogy a klasszikus logika nem képes megragadni ezeket a jelentéseket. A dada viszont képes arra, hogy ezt az értelmetlenséget radikális és kritikai módon mutassa fel.

A *75 HP* más módon is dekonstruálta a befogadók (lineáris) olvasási rutinját. A piktoverseken belül az egyes szavakat különböző irányok szerint lehet kiolvasni, a szavak a felülettel elválaszthatatlan egységet alkotnak;<sup>8</sup> a szótár pedig, amelyből az egyes lexikai elemek származnak, a modern, városi életformához kapcsolódik, illetőleg a reklámok világához. Az olvasói rutin kiközösítése arra is vonatkozik, hogy némelyik esetben a lap oldalait forgatnunk kell ahhoz, hogy mindent elolvashassunk.

A dadaisták meggyőződése az volt, hogy a standard viselkedésmód standard gondolkodáshoz vezet – a dada épp ezért új viselkedésmodelleket próbált meghonosítani, új alternatívákat kínálva. A *75 HP* valamely oldalának elolvasása arról győzhet meg bennünket, hogy a lineáris olvasás pusztán konvenció. A piktovers illetőleg a lap tipográfiája azt mutatja meg, hogy az irodalmi lapok oldaltükrének további kreatív felhasználási módzatai lehetségesek – olyan módzatok, amelyek új dinamikát biztosítanak az olvasásnak.

Voronca és Brauner nemsokára a szürrealistákhoz csatlakoztak, így külön fontos kiemelni a piktoversek véletlenszerű szókombinációit – a véletlen találkozások a szürrealizmus filozófiájának centrális elemévé váltak.

Voronca ugyan abbahagyta a szavak vizuális dimenziójával való foglalatosságát, de Victor Brauner festőkarrierje egy „piktoköltő” következetes alakulástörténeteként is leírható. Őt a vizualitás érdekelte elsősorban, illetve az, ahogyan

<sup>7</sup> CAMILLE MORANDO: Victor Brauner's Writing in/at Work: Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet. = *Dada/Surrealism* no. 20 (2015), 6.

<sup>8</sup> PASSUTH KRISZTINA: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Budapest, Balassi, 1998, 215.

vizuális üzenetekhez jelentések kapcsolhatók. Abban az utolsó példában, amelyet az alábbiakban bemutatok, olyan művészek választásairól lesz szó, akik pályájuk egy bizonyos pontján kapcsolatba kerültek a dadaival, később pedig mintegy új-rakontextualizálták korábbi tapasztalataikat. Míg Victor Brauner a mágikus gondolkodás irányába lépett tovább, több más pályatársa a tudományos gondolatkörök felé fordult. Tamkó Sirató Károly például, aki magyarországi pályakezdése idején még a konvencionális, „lineáris” költészetet művelte, a húszas-harmincas évek folyamán a vizuális költészet izgalmasan új elméleteit fogalmazta meg, és olyan korábbi dadaistákat sikerült meggyőznie róla, hogy aláírják 1936-os dimenzionista manifesztumát, mint Hans Arp, Francis Picabia vagy Marcel Duchamp.

Tamkó Sirató Károly azon kevés magyar költő közé tartozik, aki egyik versének címébe is beemelte a dadaizmus irányzatának nevét: 1925-ben jelentette meg *Dadaista szerenád* című versét, egyfajta ironikus szerelmes versként, amelyben a társadalmi konvenciókat, illetve a racionalitást célzó kritika meglehetősen explicitnek mondható. A költészet tradicionális felfogását, illetve a művészetet közvetítő intézményrendszert ugyancsak érinti a versben megfogalmazódó kritika: „Új hazugságokat kell kitalálni, mert a régieket már mindenki utálja, és hazugság nélkül nem lehet élni. / Kikiáltjuk: / hogy a van ige múlt ideje nem volt, hanem nincs! / hogy a mondatok alanyát alá kell pincézni és belezárni egy szimbólumot, de a homály pincekulcsát csak az életrajzírók belső zsebébe szabad rejteni!” A versek metaforikus vagy biográfiai olvasatát ironiával kezeli Tamkó szövege. Ugyanakkor fontos megjegyezni azt is, hogy a cím ellenére a vers szintaxisa, de akár a képanyaga is illeszkedik a korszak versfelfogásához – semmiképpen sem tekinthetjük valamiféle dada poétika radikális példájának.

Vizsgálódásunk szempontjából sokkal fontosabb Tamkó költészetének későbbi alakulása, amelyik 1925-ben vesz váratlan fordulatot, a vizuális réteg előtérbe kerülésével.<sup>9</sup> 1927-ben manifesztumot is fogalmaz, glogoizmusként nevezve meg azt az irányzatot, amelyet követ, és olyan fogalmakat vezet be, mint a „síkköltészet” vagy a „villanyvers”. Bár a glogoizmus terminust (amelyet a szláv eredetű glogao = beszélni igéből képzett) nemsokára elhagyta, a mögötte álló koncepciót megtartotta és továbbfejlesztette. A glogoista manifesztum arról beszélt, hogy a verset sokkal inkább képként kell felfogni, és nem olyasvalamiként, ami szükségszerűen kötődik a könyvtárgyhoz, hiszen bármilyen síkban-térben kivetíthető. Amint a manifesztum mondja, leginkább inspiratív új médium a költészet számára voltaképpen az utcai hirdetések közege, a „villanyvers” terminusa pedig épp a városi fényreklámokra és a plakátok vizualitására épül.

A glogoista manifesztum leginkább innovatív tézise következőképpen a vizuális költészet potenciálisan dinamikus jellege – a villany használata révén egyfajta performatív elem is belekódolható. A kombinatorikus logika használata révén,

<sup>9</sup> Tamkó Sirató Károly vizuális költészetrel kapcsolatos elméleteit és kiáltványait az alábbi kiadás alapján tárgyalom: TAMKÓ SIRATÓ KÁROLY: *Dimenzionista manifesztum*. Budapest, Artpool – Magyar Műhely Kiadó, 2010. Online elérhetőségük: <http://artpool.hu/TamkoSirato/content.html>

illetve a vers partitúraszerű felfogása révén (a véglegessé formáltság koncepciójához képest) Tamkó egy olyan dinamikus verseszményt körvonalaz, amelyik ebben a vonatkozásban túljut Apollinaire kalligrammainak vagy Voronca és Brauner piktoverseinek síkbeliségén. A *75 HP* lapjain hasonló dinamika létrehozásához az olvasónak el kellett forgatnia a folyóiratoldalakat. Tamkó Sirató versei esetében inkább arról van szó, hogy a versek egy időbeli kibontakozás vagy egy performatív aktus forgatókönyveivé válnak.

1926-ban, illetve 1927-ben alkotta meg Tamkó Sirató a *Vizuális ballada / Ballada-gép* és a *Budapest* című munkáit, amelyeket 1936-ban franciára is lefordított (*Appareil ballade, Paris*). Ezek a vizuális költemények<sup>10</sup> döntő jelentőségűnek bizonyultak akkor, amikor a dimenzionizmus irányzatához toborzott híveket a párizsi művészek körében.

Párizsba költözése kétségtelenül összefüggésbe hozható azzal, ahogyan 1928-as magyarországi kötetét, a *Papírembert* (benne a glogoista manifesztummal illetve az említett dinamikus vizuális költeményekkel) fogadta a korabeli sajtó; 1930-ban hagyta el Magyarországot, azzal a szándékkal, hogy Párizsban bekapcsolódjék a korabeli avantgárd művészeti csoportok tevékenységébe. Párizsban használt írói neve Charles Sirato lett.

A dimenzionizmus alapelvét Párizsban fogalmazta meg, és ez történetileg szemlélve egybeesett a korszak számos más művészi kísérletének irányultságával. Az elv voltaképpen rendkívül egyszerű volt: arra vonatkozott, hogy az egyes művészeti ágak, amelyek különböző számú dimenzióban (lineárisan, 2D-ben vagy 3D-ben) nyilvánulnak meg, azt a tendenciát követik, hogy egy plusz dimenziót adjanak hozzá korábbi létezési formájukhoz. A *Dimenzionista Manifesztum* a következőképpen fogalmazza meg ezt az elvet:

Korunk egyik élő és előrevezető művészetakarata a dimenzionizmus. Öntudatlan kezdetei visszanyúlnak a kubizmusba és a futurizmusba. (...) ÚJ VI-LÁGÉRZÉSTŐL VEZETVE A MŰVÉSZETEK EGY ÁLTALÁNOS ERJEDÉSBEN (A Művészetek egymásbahatolása) MOZGÁSBA JÖTTEK ÉS MINDEGYIK EGY ÚJABB DIMENZIÓT SZÍVOTT FEL MAGÁBA, MINDEGYIK ÚJ KIFEJEZÉSFORMÁT TALÁLT A +1 DIMENZIÓ IRÁNYÁBAN, MEGVALÓSÍTVA A LEGSÚLYOSABB SZELLEMI KÖVETKEZMÉNYEIT ENNEK AZ ALAPVETŐ VÁLTOZÁSNAK.

A dimenzionista tendencia parancsa volt, hogy:

I. az Irodalom kilépjen a vonalból és behatoljon a síkba:

Kalligramok. Tipogramok. Planizmus. (Preplanizmus) Villanyversek.

<sup>10</sup> A *Vizuális Ballada* nyelvi anyaga kapcsán egyébként Aczél Géza egyfajta érzelmes dadaizmus halandzsájáról beszél – ilyen értelemben a *Dadaista szerenáó* meghosszabbításaként fogható fel. Vö. ACZÉL GÉZA: *Tamkó Sirató Károly*. Budapest, Akadémiai, 1981, 73.



II. a Festészet kilépjén a síkból és behatoljon a térbe: Festészet a térben. Konstruktivizmus. Szürrealista tárgyak. Térkonstrukciók. Többanyagú kompozíciók.

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

A manifesztumot olyan művészek írták alá Párizsban, mint Hans Arp, Francis Picabia, Kandinszkij, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Camille Bryen, Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp, Pierre Albert-Birot és még sokan mások.

Jelen tanulmány gondolatmenete szempontjából az alábbi vonatkozásokat kell mindenképpen kiemelni: 1. számos korábbi dadaista alkotó (Arp, Duchamp, Picabia) ismerte fel saját posztdadaista kísérleteiben a dimenzionista tendenciát. Tamkó Sirató „N+1” elve voltaképpen egyszerre leíró és programatikus jellegű; 2. a Minkowski-utalás jelzi, hogy a korszak művészei érdeklődtek a korabeli tudományosság úttörő elméletei iránt; 3. a tudományos megközelítés a dada absztrakció irányában (a négydimenziós tér irányában) történő továbbfejlesztését erősítette.

A *Dimenzionista Manifesztum* megjelentetésekor a kezdeményező azt a lehetőséget is felajánlotta az aláíró művészeknek, hogy személyes kommentárjukat is hozzáfűzzék ahhoz, ami saját munkásságukat a dimenzionizmushoz kapcsolhatja. A legismertebb alkotók közül ketten is az élet és művészet szintézisszerű megközelítéséről, illetve az új, még ismeretlen művészeti formák kialakításának fontosságáról beszéltek: „Világnézetünk alapvető változása, az a mély átalakulás, melyből művészeink nagy forradalma ered: a tiszta materializmus és a tiszta spiritualizmus abszolút tagadásában áll. Ez a változás megérlelője egy új szintetikus gondolatnak, amelyben szellem és anyag egyetlen egységet, egyetlen processzust képeznek. A művészetben a forrás a szellem, az anyag (a forma) a kifejezés.” (Kandinszkij); „Forgás... világegyetemek életformája. Eddig ismeretlen létforma a művészetekben. Mozgást hozunk létre a síkban, hogy formákat alkossunk a térben. Íme a Forgásreliefek.” (Duchamp).

Annak következtében, hogy a kezdeményezőt, Tamkó Siratót betegsége hosszú időre megakadályozta bármiféle művészeti tevékenységek folytatásában a manifesztum publikálását követően, a dimenzionizmus irányzata viszonylag ismeretlen maradt a nemzetközi avantgárd szintéren. Egy olyan elméleti láncszemként tekinthetünk rá azonban, amelyik a vizuális költészetet dinamikus jellegűvé változtatja, a dada technikákat pedig további, szintézisre irányuló művészeti fejleményekhez kapcsolja.

## ÖSSZEGZÉS

A magyar és román avantgárd vizuális költeményeinek és elméleti háttérüknek rövid áttekintése alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a dada irodalma számára a vizuális elem lehetőséget jelent az azonosság elvéből, illetve a lineáris olvasás konvencióiból való kilépéshez. Tágabb kontextusban ez a dada anarchikus szabadságeszményével függ össze, amelyik azzal a konvencionális gondolkodásmóddal fordul szembe, amelyik agresszióhoz és háborúhoz vezetett.

Déry Tibor illusztrált versében a szövegkollázs hatásának felerősítését figyelhetjük meg a vizuális aspektusok révén, amelyek ugyanakkor a korszak sajtójával mint médiummal is kapcsolatba hozzák Déry művét – a vers így egyfajta szabálytalan, kritikus szellemiségű újságlapszámmá válik. Déry költeménye, akár csak Brauner és Voronca piktoversei, a korabeli reklámok nyelvével is párbeszédbe lépnek, ugyanakkor a műalkotásokon belül sajátos polifóniát hoznak létre. Maga a médium használata is kizökken például azáltal, hogy a *75 HP* egyes szövegeit csak a lapot forgatva tudjuk elolvasni.

A dinamizmus és a performatív aktusok további típusait figyelhetjük meg Tamkó Sirató Károly „síkverset”, „villanyverset”, dimenzionizmust teoretizáló írásaiban. Megközelítésmódja számos dada művész későbbi tájékozódásának leírásához nyújt támpontokat – az 1930-as évek tudományos trendjei felé fordulást is jelzi, ugyanakkor azt az eredeti dada meggyőződést is példázza, hogy a művészetnek nem kell elválnia a mindennapi emberi tapasztalatoktól – ugyanazokban a terekben kell megnyilvánulnia, mint más, általánosan „funkcionálisként” elgondolt emberi tevékenységeknek.