

Petőcz András

A Nyugat és a jelben létező avantgárd

(Tamkó Sirató Károly ellentmondásos megítélése a 30-as években)

Volt egy fiatal magyar költő a 30-as évek Párizsában, aki, ha rövid időre is, de a nemzetközi művészeti élet fontos alakjává nőtte ki magát, aki olyan, már akkoriban elismert, mára pedig avantgárd klasszikussá lett alkotók munkatársa volt, mint Moholy-Nagy László, Duchamp, Miro, Picabia és Kandinszkij, hogy csak néhányat említek. Ezen művészek életműve napjainkban olyan egyértelműen a XX. század megkerülhetetlen teljesítményei közé tartoznak, hogy kötelességünknek érezzük megvizsgálni, hogy a költő, aki születési dátumát tekintve József Attila és Illyés generációjába tartozik, milyen helyet is foglalt el a korszak magyar irodalmában. Mint tudjuk, Tamkó Sirató Károly, aki dimenzionista elképzeléseivel Párizsban sikert aratott, korábban itthon a glogoista kiáltványával botrányt kavart. A kérdés, ami ebben az esetben joggal feltehető, volt-e arra esély, hogy Tamkó Siratót a maga különlegességében másképpen fogadja a hazai szakmai kritika, hogy minimálisan elismerjék elképzeléseiben a művészi invenciót és a kreativitást?

A kor meghatározó kánonteremtő központja a *Nyugat* volt, Tamkó Sirató, a fiatal költő részére a vakmerő újítási szándék valamiféle támogatását jelentette volna, ha egyfajta figyelemre talál a *Nyugat*ban, ha személyét és terveit, akkori műveit, képverseit minimálisan, de értékeli. Utólag megállapíthatjuk, hogy erre szinte semmi esélye sem volt. Tamkó Sirató 1930-ban úgy érkezik meg Párizsba, hogy itthon sem Kassák és köre, sem a *Nyugat* szerkesztői nem tudnak mit kezdeni a – hazai közegben egyenesen botrányosnak ható – törekvéseivel.

A következőkben arra keresünk választ, miért is volt ez így. Előjáróban csak annyit, hogy Tamkó elutasítása a *Nyugat* részéről utólag is érthető, sőt bármilyen furcsán is hangzik, de érthető Kassákék idegenkedése is. Talán meglepő, ha mégis azt mondom, Tamkó közelebb állt gondolkodásban, mentalitásban a húszas évek *Nyugat*jához, mint a korszak kassáki hagyományához.

Mint Kenyeres Zoltán *A Nyugat és kora* című tanulmányában megfogalmazza, „a *Nyugat*-korszak egyik legfontosabb eszmetörténeti sajátosságának mutatkozik az a már kifejezett tudatosság, ahogy az emberi méltóság kanti eszméje tételesen és *ars poetica*-szerűen megjelent benne. (...) Nem azonnal következett ez be a folyóirat megszerveződése után, hanem abban a belső folyóirat-periódusban jelent meg, amelyben már teljesen kifomálódott arculata. Ez pedig az első világháború alatt történt, mélyen összekapcsolódva a tragikus világégés és az addig nem tapasztalt embertelenség döbbenetével. A *Nyugat* nem volt politizáló folyóirat (...), csak 1916-ban, a megfelelő kaució letétele

után kapott jogot politikai jellegű írásközlésére. Amit azonban máig »nyugatoságnak« nevez a literátus köztudat, az 1916 után sem politikum volt, hanem etikum: magatartás, erkölcsi humanizmus. S ez áthatotta munkatársi gárdáját akkor is, ha közleményeiket más fórumokon bocsátották közre.” (1) Mindez, jegyzi meg Kenyeres az említett tanulmányában, természetessé tette az idegenkedést mindenféle szélsőséges eszmével szemben, és itt nemcsak politikai, de akár esztétikai szélsőséget is kell értenünk. „Babits (...) mindvégig rendíthetetlenül ragaszkodott az emberi méltóság humanista fogalmához. Egyenesen következett ebből a magatartásból sajátos katolicizmusának megformálódása a 20-as évek első felében, a Sziget és tenger előszava. Egyenesen következett később az új militarizmus és az embereket kizáró és megalázó nacionalizmus elutasítása, egyenesen következtek vitái a szellemi életben is fel-feltörő szélsőséges és tévesztett eszmékkel” (2) – írja Kenyeres.

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

Ha Tamkó fogadtatását nézzük, megállapíthatjuk, hogy az egyáltalában nem volt rosszindulatú a Nyugat munkatársai részéről. 1928-as Pápiember című kötetét Illyés így értékeli a Nyugatban: „Ifjúkori pongyolaság, a legújabb kül- és belföldi irodalmi iskolák rekvizitumai, modorosságba eső újat akarás, de mindezek mögött itt-ott meglepő fényvel oly eredeti tehetség villan föl, oly zabolázatlan, friss egyéniség, amely arra kényszerít, hogy minden stílusbeli szerte-terjedésének ellenére is érdeklődéssel olvassuk végig ezt az egész könyvet. Sirató Károlynak legfőbb törekvése, hogy korának költője legyen, s ha verseiből egyelőre csak ez az akarat tűnik is elsősorban elő, már ebből a bátor hangú nekikészülődésből is megállapíthatjuk, olyan költő állt itt ki, akinek nem sok kell, hogy ezt az ígéretet bevaltsa. (...) Mint legtöbb fiatal »új költő«, Sirató Károly is abba a tévedésbe esik, hogy a költészet egyes elemeinek aránytalan kidomborításában lát valami újszerű, szuggesztív kifejezési lehetőséget” (3) – írja Illyés a Nyugatban, 1928-ban. Bár a cikk végén még hozzátézi mintegy „baráti tanácsként”, hogy „(Tamkó) a garabonciás-köpenyét tegye le a bejártnál”, mielőtt elérkezne a „költészet területére”, elmondhatjuk, hogy tulajdonképpen Tamkó Siratót nagyon is „megbecsülte” a Nyugat ezzel a recenzióval.

Főleg, ha összevetjük azt a kor egyéb fórumainak reakciójával.

A jó szándékú kritikák mellett, amilyen például Berda József írása a Széphalom című lapban, aki Tamkó „képvers-vicceiről” beszél, vagy amilyen az akkori avantgárd lap, a Magyar Írás főszerkesztőjétől, Raith Tivadartól született, aki szintén fanyalogva fogadja Tamkó kötetét, olyan ismertetéseket olvashatunk, mint a Pesti Hírlap cikke, amelyik már gúnyolódik a könyvön, vagy mint a Budapesti Hírlap írása, amelyik egyenesen vezércikkben támadja a fiatal költőt, vallásgyalázást, erkölcstelenséget emlegetve. Tamkó könyve nagy vihart kavart, Ady versei óta nem keletkezett ekkora botrány, mint a Pápiember megjelenésekor, de a botrány most, Ady esetével ellentétben, nem vált a költő előnyére. Szeretnék ismételtlen arra emlékeztetni, hogy a Nyugat, pontosabban a recensens Illyés írása nem beszélt dilettantizmusról, örültségről, sőt jóindulatú volt, de nem ismerte fel Tamkóban azt a kísérletezőt, aki befelé forduló attitűddel egy művészetcentrikus avantgárd megvalósítására törekszik.

Az avantgárd értékelése kapcsán ma már konszenzus alakult ki a téma kutatóiban abban a kérdésben, hogy maguk a klasszikus avantgárd mozgalmak, különösen megszületésük idején, erősen kapcsolódtak társadalmi mozgalmakhoz, azok ideologikus hátere meghatározó volt, akár az expresszionizmust, a futurizmust, akár a dadaizmust nézzük, és ugyanígy volt ez a kassági aktivizmus esetében is. Mint tudjuk, bizonyos futurista alkotók művészetüket sok tekintetben politikai elkötelezettségük alá rendelték, elég csak Majakovszkijra vagy az olasz Marinettire gondolnunk. Sok esetben a politikai, társadalmi szerepvállalás oly mértékű volt, hogy ez alkotói válságokhoz, személyes tragédiákhoz is

vezetett, mint Barta Sándornál, aki, miután Kassák Lajost a szocializmus „elárulásával” vádolta meg, hátat fordított Kassáknak és csoportjának, Bécsből Moszkvába „emigrált”, hogy aztán a legkeményebb sztálini diktatúra idején egy munkatáborban fejezze be írói pályafutását.

Majdnem egy évszázad távlatából visszatekintve és a modernizmus sajátosságait vizsgálva, egyet kell értenünk Hegyi Loránddal, aki *Avantgárd és transzavantgárd* című művében úgy fogalmaz, hogy az 1970-es évek végén, 1980-as évek elején bekövetkezett változások a művészet életében azzal a tanulással szolgáltak, hogy kimondhatjuk: „a nézet (...), miszerint a modern művészet egyfajta egyenes vonalú, lépésről lépésre logikusan fejlődő, önmagát tisztító, nemesítő, célirányosan előrehaladó és szükségszerű folyamat, többé nem állja meg a helyét” (4). Ennek alapján világos, hogy a modern művészet történetében „különféle korszakokat vagy történeti szituációkat különböztethetünk meg” (5), és „így beszélhetünk »modern« és »posztmodern« szituációkról, mégpedig aszerint, hogy melyik korszakban és történeti helyzetben érvényesülnek a radikális avantgárd törekvései, az expanzionista kísérletek, s melyik korszakban bontakoznak ki az introvertált művészet jelenségei”. (6)

Mai, a posztmodern utáni korból visszatekintve megállapíthatjuk, hogy – Hegyi Loránd szavaival élve – az egész huszadik század modern és posztmodern korszakváltások sorozataként írható le. Ahogy arra Hegyi utal idézett tanulmányában, a posztmodern korszakokban felerősödik a tradícióérzékenység, a művészet introvertált lesz, kevésbé koncentrált társadalmi kérdésekre, sőt nem egy esetben el is fordul a társadalmi vonatkozású összefüggésektől, politikai aktivitása a művészet egészének csökken. A tipikusan „modern” szituációk általában kapcsolódnak nagy társadalmi és politikai átalakulásokhoz, és látványos, sokszor radikális kulturális változásokkal függnek össze. Ugyanakkor „a posztmodern szituációkban (...) mindig erős a defenzív törekvés, a művészet viszonylagos autonómiájának és függetlenségének erősítése, s a művészeti megnyilatkozások »introvertált« jellegűek”. (7)

Még ennél is érdekesebb eredményre jutunk akkor, ha megvizsgáljuk a különböző avantgárd irányzatok jellegét a XX. század első évtizedeiben. Jelentős a különbség a futurizmus és az expresszionizmus extrovertált és társadalmilag elkötelezett orientációja és a konstruktivizmus, vagy a konkrétizmus befelé fordulása, anyagcentrikussága között. Hegyi így fogalmaz: „A »posztmodern« szituációban a művészet nem akar más lenni, mint 'csak művészet'. Reználtan tekint a társadalom és a kultúra gyakorlati alakításának programjára. Nem hisz az expanzionista küldetés sikerében. Nem akarja kiterjeszteni a maga tevékenységét a társadalmi és kulturális élet egészére, mert a művészet »belső teljességét« tekinti céljának”. (8) Ha a konkrétizmus ideológusait és művészeit nézzük, Theo van Doesburg vagy Mondrian pontosan ezt a már említett posztmodern alapvetést tekinti sajátjának.

Feltehetjük a kérdést, hogy mindezek a hangsúlyváltások, a társadalmiság, a politikum, illetve a művészi attitűd értékelése vajon csak az avantgárd művészetet érintik, a XX. század modernizmusában vajon csak az avantgárd éli meg ennyire élesen a különböző korszakváltásokat, a modern és a posztmodern időszak sajátos hullámzását? Nyilvánvalóan nem. A *Nyugat* történetét vizsgálva egyértelműen látható a „modernség” és „posztmodernség” korszakainak jelenléte. Ady Endre költészetét egy alapvetően modern, azaz társadalmilag érzékeny, nyitott korban fogadták revelációszerűen (ahogy azt Pernecky Géza a *Revízió a magyar avantgárd kezdeteinek kérdésében* című tanulmányában meg is jegyzi, a képzőművészeti avantgárd, a Nyolcak csoportjának megjelenése mögött is Ady állt (9), és nem véletlen az sem, hogy a költészetével szembeni kritikai attitűd felerősödése, a túlzott átpolitizáltság hibaként való értékelése egy posztmodern korszakban jelenik meg, az első világháború után, amikor, ahogy Pernecky írja, a *Nyugatban* is megszűnni látszik a képzőművészeti avantgárddal a „fegyverbarátság” (10). Az Ady-féle váteszi attitűd a „modern” korok sajátja, a babitsi művészetcentrikus, a költészetet a

„szépségeszmény” kiteljesítéseként értékelő szemlélet egy posztmodern időszak terméke. A szonett, a formai tökéletesség, a műalkotás mint bezárult egész jelenléte éppen ebben az időszakban, a húszas évektől erősödik meg a *Nyugat*ban, Babits szépségkultusza válasz egy posztmodern korszak igényeire.

Ha a művészetcentrikus, valamint a műalkotást mint önmagában érvényesülő egészet képviselő szemléletet megfigyeljük, láthatjuk, hogy a kísérletező, konkrétista, jelben létező művészet nem is áll olyan távol az önreflexív, a tradíció felé forduló, hagyományos forma-művészettől. Másképpen fogalmazva, a szonett, valamint a szöveg képvisését mint önmagában való értéket képviselő konkrétista képvers között nem olyan nagy a különbség, mint egy szonett és egy expresszionista szabad vers között. Azért, mert mind a szonett, mind a konkrétista képvers a műalkotás formájában, anyagszerűségében hisz, azt vizsgálja. Ilyen megközelítésből érthetőbb, hogy olyan költő, mint Mallarmé munkásságában hogyan jelentkezhettek egyszerre a szonett mint művészi tökéletesség, és a képvers mint a szó legnemesebb értelmében vett kísérlet. Mallarmé igazi posztmodern alkotó.

A *Nyugat* egész időszakára az apolitikusság a jellemző, hiszen 1916-ig nem is volt lehetőségük, helyzetüknél fogva, az aktív politikai megnyilvánulásra. Mint ahogy Kenyeres írja: „A *Nyugat* egész irányára jellemző volt, hogy fenntartásokkal és gyanakvással kezelte a politikai szférát, s vele szemben az etikai cselekvést tartotta magasabb rendűnek még a háború végének átpolitizálódott történelmi szakaszában is” (11), és ez az attitűd megmaradt a továbbiakban is. Sőt elmélyülni látszik a befelé fordulás, Kenyeres Zoltán, bár némileg erőszakoltnak érzi a húszas évek periodizálását, úgy fogalmaz, hogy létezhet olyan felosztás, amely „A *Nyugat* új korszaka című szerkesztőségi programírással és Babits *Új klasszicizmus felé című tanulmányával 1925-ben kétfelé bontaná az évtizedet, egy extrovertáltabb és egy introvertáltabb szakaszra*” (12). Ez a felosztás nagyon fontos a számunkra ebben a pillanatban, a Tamkó Sirató (tehát a jelben létező avantgárd) és a *Nyugat* viszonyának vizsgálatakor, hiszen ez a felosztás pontosan megfelel a fentebb elmondottaknak. A húszas évek második felében egy tipikusan, Hegyi Loránd szavaival élve, „*posztmodern szituációban*” a *Nyugat* is az új klasszicizmust, a hagyományok felértékelését, ezen belül a művészi megformálást helyezi előtérbe. Mondhatnánk így is: hasonlóan a kor experimentális művészeihez. Hogy a kapcsolat nem jöhetett létre a jelben létező experimentalizmus és a „l’art pour l’art megformálás”, az „új klasszicista” attitűd között, hogy nem valósulhatott meg az az egység, ami Mallarmé egyívű életművében olyan természetes egységben volt jelen? Magyarországon semmilyen hagyománya nem volt annak, hogy a kísérleti és a klasszicizáló irodalom felismerje egymásban a közös indíttatást.

Ha megvizsgáljuk Tamkó Sirató másik lehetséges kapcsolódási pontját, vagyis az avantgárd hagyományokhoz, másképpen szólva, Kassák Lajoshoz való kötődés lehetőségét, megállapíthatjuk, hogy erre még kevesebb volt az esély. Tamkó Sirató Károly pályakezdeése az első világháború utáni időszakra esik, arra az időszakra, amikor Kassák még emigrációban van. Kassák ugyan hazajön 1926-ban Bécsből, de hamar felismeri, hogy eltűnt az aktivista avantgárd mögül a politikai, társadalmi háttér. Az „aktivizmus” mint olyan szerepét veszítette. Kassák maga is hangot vált újabb verseiben, konstruktivista festészete is azt mutatja, hogy letisztultabb formák felé orientálódik.

Ugyanakkor nem ismeri fel, hogy az expresszív avantgárd továbblépése egy posztmodern szituációban éppen az experimentális avantgárd. Kassák művészetete letisztul, klasszicizálódik, és ahol hangot vált, az éppen a festészet, de amit megvalósít a festészetben, nem valósítja meg az irodalomban. Nem érdeklí a kísérlet, a tamkói többdimenzió.

Tamkó Sirató egy posztmodern szituációban érti meg, hogy az avantgárd nem elsősorban politikai jelenség, hanem művészeti attitűd. A művészeti elvek radikális középpontba helyezése miatt sem találja meg Kassákkal a közös hangot.

Tulajdonképpen a jelben létező avantgárd törekvés szenvedett itt kudarcot, az a formai lelemény, amelynek megvolt a létjogosultsága, de nem volt meg a közege.

Párizsban odafigyeltek Tamkó tudományos alapozottságú elméleteire. Ezekben esztétikai – irodalmi és művészeti – következményeit vonta le annak, hogy Einstein fizikája megváltoztatta a tér és az idő dimenzióinak összefüggését, Bergson filozófiája pedig idő-élményünket és időszemléletünket. A „posztmodern szituáció” Párizsban kedvezett a jel-elméleti dimenzionista alapállásnak. Erre a befogadásra, az itthoni körülmények között, a modern művészeti megalapozottság hiánya miatt sem a *Nyugat*, sem Kassák és köre táborában nem volt semmiféle lehetőség.

Jegyzetek:

1. Kenyeres Zoltán: *A Nyugat és kora*, Irodalomtörténet c. folyóirat 1995. évi 3. szám
2. Kenyeres: i. m.
3. Illyés Gyula: *Papírember. Sirató Károly versei* [Tamkó Sirató Károly.] *Nyugat*, 1928. I. 899–900. p.
4. Hegyi Loránd: *Avantgárd és transzavantgárd*, Magvető, 1986. 8. p.
5. Hegyi: i. m. 12. p.
6. Hegyi: i. m. 12. p.
7. Hegyi: i. m. 13. p.
8. Hegyi: i. m. 21. p.
9. Perneczky Géza: *Revízió a magyar avantgárd kezdeteinek kérdésében*, p. 299.
10. Perneczky: i. m. p. 300.
11. Kenyeres: i. m.
12. Kenyeres: i. m.