

# Teória mint műalkotás

Gondolatok Erdély Miklós életművéről

Eredetileg az volt a célom, hogy kísérletet tegyek Erdély Miklós (1928–1986) esztétikájának rekonstruálására. Azután, ahogy elmerültem a kritikák, teoretikus szövegek, versek, filmek, festmények, happeningek, előadások, beszélgetések stb. rengetegében, világossá vált, hogy lehetetlen dologra vállalkoztam. Alkotásai elméleti megállapításainak illusztrációi, illetve továbbgondolásai, azaz gondolat és mű az ő esetében ugyanaz: lehetetlen és értelmetlen megkülönböztetni ezeket egymástól.

Sajnos, az 1990-es évektől az érintett művészettörténészek nem vagy csak teljesen esetleges szimpátiák mentén dolgozták fel monografikus igénnyel saját nemzedékük vezető művészeinek életműveit. Így mára az a szomorú helyzet állt elő, hogy a magyar művészet történetének egyik legizgalmasabb nemzedékét nem be-, hanem inkább kiírták a művészeti közgondolkodásból. Nincs monográfia Erdély Miklósról, Hajas Tiborról, Vető Jánosról, Szentjóbó Tamásról, Koncz Csabáról, Baksa Soós Jánosról, Bódy Gáborról, Molnár Gergelyről, a Halász-színházról, és még hosszan folytathatnám a sort. Szerencsére ez nem azt jelenti, hogy e nemzedék egyéb jeles képviselőiről ne lennének kiváló monográfiák (például Halász András, Bak Imre, Galántai György, Papp Tibor, Szombathy Bálint, Tóth Gábor, Donáth Péter, Szentendrei Vajda Lajos Stúdió stb.), sőt még azt sem, hogy fent nevezett művészekről ne lennének színvonalas publikációk, szöveggyűjtemények. Csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy mivel látványosan elmaradt a hazai neoavantgárd szisztematikus feldolgozása, így „csak” maga e progresszív korstílus belső logikája, mibenléte, azaz: lényege tűnt el a bennfentes szakmai homályban.

Az pedig már végképp a képzőművészeti szcena szubkulturális kódéba vész, hogy Erdély Miklós milyen zseniális művészeti gondolkodó volt. A művészetelmélet még a kísérleti művészetnél is nagyságrendekkel kevesebb embert érint meg, akár a szakmán belül is. Nyilván nem könnyíti meg saját dolgát az irodalomtudományi alapú esztétika azzal a fásasztóan modoros, tudományoskodó bikkfanyelvvel sem, ami mintha direkt azt célozná, hogy elrettenesse a gyanútlan olvasót. Pedig épp a komoly elméleti vénával is bíró művészek abszolút érthető nyelven írt teoretikus szövegeiből lehet olykor megtudni a legmélyebb sejtéseket a művészet mibenlétéről. Füst Milán, Weöres Sándor, Mészöly Miklós, Pilinszky János,

Tandori Dezső, Esterházy Péter – íme, csak néhány név a legnagyobb magyar „művész esztéták” közül. És mind közül tán a legnagyobb gondolkodó épp Erdély Miklós volt.

Az 1960-as, 70-es évek magyar neoavantgárdja a sajátos politikai-földrajzi helyzetből következően számos helyszínen működött: Budapest, Szentendre, Pécs, Párizs, Bécs, Újvidék, Velence stb. Voltak, akik az 1910-es, 20-as évek klasszikus avantgárdjának örökségét gondolták újra, mások inkább a kortárs amerikai, nyugat-európai stílusokra figyeltek. Erdélynek egyértelműen a kortárs neoavantgárd korszakjellemre volt antennája, ezen belül is döntően a konceptuális-fogalmi irányzathoz vonzódott. Nyilván gondolati irányultsága összefüggött személyes szellemi attitűdjével, amely a művészetén kívül főleg a tudományok felé irányult. (Tájékozottsága azonban, ezeken túl is, megdöbbentően tágas volt. Magába foglalta a zsidó miszticizmust, az okkultizmust, a komolyzenét, a buddhizmust, a zent és még számos egyéb területet.) „A biztos ember. Azért akar biztos lenni pont, mert nem bírja a hullámokat, nem ismeri az állomásokat. Nem tetszik neki az önnön kiszolgáltatottsága... és az nem tud élni, annak csak erőszakosság az élete, merő erőszakosság. [...] És nagyon jó lenne, hogyha én is csak olyan mondatokat tudnék itt fabrikálni, amik olyan módon lukasak, hogy mindig befúj rajtuk keresztül az ismeretlenség szele és átjárja őket. [...] én nem akarok foglya lenni se saját céljaimnak, se saját akaratomnak... semminek se szeretnék a foglya lenni” (*Hasbeszélő*, 210–211.).

Ezek az idézetek egy 1983-ban, Bartholy Eszter által készített interjúból valók. Számomra ez Erdély Miklós valódi hangja. Szerencsére több ilyen, előre nem teljesen átgondolt, improvizatív beszélgetés maradt meg tőle. Úgy vélem, ezek nagymértékben pontosítják és árnyalják életművét. A leírt szövegek, művek mellett egyenrangú részét képezik esztétikai teljesítményének.

Az életmű lényegi részét alkotják a magnószalagokon fennmaradt interjúk, leírt beszélgetések. Erdély maga is különös jelentőséget tulajdonított ezeknek. Íme, egy 1985-ben készült diskurzus ide vonatkozó részlete: „Sok mindenről beszélhettünk volna még, azt tudom. De most nagyon alakul... olyanokat mondok, észrevettem, amire magam sem számítok. Szóval (valahogy így:) »De szép mondat«... mit mondtam én? Ezt sose gondoltam – most

gondolom. Ez ilyenkor alakulást jelent. Mert olyat mondok – amit kimondok, olyan, amit sose gondoltam. És pont beszéd közben gondolom. Csak akkor gondolom, amikor mondom. Tehát nem egy megelőző gondolat. Ez olyankor szokott lenni, mikor az ember változik. Egyszerre gondolkodik a beszédjével... Nekem nagyon gyakran beszélnem kell ahhoz, hogy tudjam, mit gondolok” (*A filmről*, 36.).

Természetesen a művek befogadása első lépésben mindig szubjektív és referenciális. A naiv befogadó többnyire meg is áll ezen a ponton: tudom-e a művet valamely személyes emlékemmel párhuzamba hozni, illetve hasonlít-e valamely ismerős látványhoz, érzéshez, hangulathoz, gondolathoz? Ha igen, ezzel lényegében be is fejeződött a befogadás, ha nem, akkor nincs dolgom a művel: számomra értelmetlen. A szakértő befogadás első lépésben ugyanígy azonosít, de nem áll le itt. Műtörténeti és esztétikai ismereteit is bevonja az elemzésbe, ahogy személyes befogadói rutinját, kreativitását és ízlését is mozgósítja, vagyis azt az elemzői tehetségét, amelynek veleszületett természete nagyon is hasonlít az alkotói született tehetséghez. Nemcsak a művész alkotó, amikor alkot, hanem a befogadó is alkotó, amikor aktívan, érzékenyen, figyelmesen, kompetensen és kreatívan befogad. Az intuíció, a kvalitásérzék vagy a misztikum iránti szenzibilitás már a professzionális befogadás ritka magasiskolái.

Erdély Miklós kritikái és publicisztikái alapján kiváló befogadó és elemző művészeti író is volt. Pop-tanulmánya 1968-ban íródott. Nem jelent meg, elutasították a közlését a folyóiratok. Szomorú és felháborító egyben, hogy egy ilyen briliáns és aktuális esszé felforgatónak, érthetetlennek vagy épp érdektelennek vélték a hivatalosságok. Szinte pontosabban megírta benne a pop-koraszellemet, mint maga a Pop art tette, pedig saját művészete meglehetősen távolságban állt a neoavantgárd e laza, ironikus stílusától: „Pop art a tartalmat nem kéri számon: nemlétezőnek tekint. A tartalmat is csomagolásnak tekint, amiben nincs semmi, ill. mindent a semmi csomagolásának tekint [...] Pop artnak nincs dolga a múlttal. Számára a múlt a jelenben fellelhető maradék, nem ritkán hulladék. Számára Rembrandt aukció, hamisítvány, reprodukció, tolvajnak jó fogás. Jelenre ügyel. [...] Mióta az igazságot egy áttekinthetetlen hierarchikus adminisztráció szolgáltatja, az emberek számára inkább szorongás és létbizonytalanság forrása, mint a jogé és a biztonságé: a közelmúlt számos példával szolgált, hogy az igazságszolgáltatás egész gépezete tetszőleges programra beállítható végrehajtó apparátus, mely adott esetben épp oly könnyörtelen gépiességgel szolgáltatja az igazságtalanságot, a jogtiprást olyan olajozottan végzi, mintha csak arra lenne megalkotva. [...] Szokás a Pop art-ot a Dada utódjának tartani, de a Dada csak vakaródzott, a Pop elkapta a bol-

hát. [...] a szépség nem lehet korlátja, hanem jele a szabadságnak. Amit a művészet áthághatatlan törvényeinek szokás nevezni, az a legkevésbé sem hasonlít egyéb törvényekre: – az a meg nem zavart szabadság természetes rendje. Az un. formabontók nem a formát, hanem a kereteket akarták bontani, az aranyozott blondel keretet, mely ketrecben évszázadokig mutogatták a szabadságvágyat, az emberi eszményeket, mint a vásárban a gorillát. Gyakran még úgy se” (*Művészeti írások*, 24–36.).

Elképesztően pontos, szellemes és bölcs esszé! A művészet törvényeit lényegében választja el az egyéb szellemi formák – tudomány, vallás, filozófia – törvényeitől, és végső soron a korlátlan szabadsággal azonosítja. Ebben van némi intellektuális nagyvonalúság, hisz a hivatalos államművészet sokkal inkább az állami és egyházi reprezentációt szolgálta, mintsem a művészet szabad szellemét a műtörténet folyamán. De a mindenkori progressziót félelmetes éleslátással definiálja: „az un. formabontók nem a formát, hanem a kereteket akarták bontani” stb. Az avantgárd tehát egyáltalán nem a művészeti hagyományt tagadja, csak azt az intézményes akadémikus hazugságrendszert, amely kisajátítja, s megfosztja a művészetet valódi jelentésétől, a szabadságvágytól, és valami kellemes, idilli szalon-dekorációvá degradálja az emberi szellem egyik legfontosabb teljesítményét. (Természetesen ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy az avantgárdban ne lettek volna közepes vagy gyenge életművek: a progresszió ugyanolyan arányban tartalmaz ilyesmit, mint a hagyományos kortárs művészet.)

Véleményem szerint Erdély Miklós született tehetsége művészetfilozófiai természetű volt, nem pedig költői, filmes vagy festői. Az a nagyszabású gondolat-akrobatika ami őt az egyik legnagyobb magyar művészetfilozófussá teszi, nem párosult valamely konkrét művészi ágat érintő tehetséggel is egyúttal. Viszont kivételes teoretikus tehetségét erőteljes kreativitás is jellemezte. Ez a kíváncsisága tágasságot, ötletességet, önreflexiót és határtalanul szabad szellemi mozgásteret biztosított számára. Erdély teóriája ettől következetes és paradox egyszerre: emiatt szárnyal igazán. A konkrét művészi tehetség hiányától nem hagyta zavartatni magát: bátran írt költeményeket, rendezett filmeket, festett képeket. A „csinálás” tapasztalata fontos új belátásokhoz vezette el, amiket beépített esztétikájába. Nála az alkotás is elmélet, és a teória is mű, és épp ettől is emelkedik esztétikája a nagyszabású műalkotás szintjére.

Kukorelly Endre: „Erdély hihetetlen szerkezeteket csinált. Filmeket és festményeket. Film, kép, vers, miegyéb. Ezeket addig rontotta, amíg iszonyúan jók nem lettek” (*Kedvenxc*, 149.).

Még szobrászatot is tanult Bokros Birman Dezsőtől még 1946–47-ben. 1965-ben a szobrászról szóló televí-

ziós dokumentumfilmhez lejegyezte, hogy miket tanult el mesterétől: „Bokros Birman azonban megállt a legkritikusabb ponton: a teljesíthetetlen feladatot, mint olyat mutatta fel. Érzékből, kénytelenségből a szobrait akkor nyilvánította befejezettnek, mikor a kompromisszum a legkínosabb volt. Az anyagot ábrázolásra fogta és ezzel megalázta, de nem járt jobban az ábrázolt sem: az anyag is elvégezte rajta a maga könyörtelen torzításait, helyesebben nem engedte, hogy a tőle idegen forma belőle kibontakozzon. A szobrász a kilátástalan küzdelmet igazságosan levezette, és műhelyéből sorra kerültek ki a burgonyától csak kevésbé különböző, apró József Attila, Bartók és önportrék. S miért tetszenek nekünk (nem tudom, hányan vagyunk) igazán ezek a portrék? Mert belátjuk, hogy nem lehet többet tenni az ábrázoltak érdekében... [...] Ezzel tudta kifejezni a szobrászat, ill. általában az ábrázoló művészetek válságos helyzetét, és igazát – visszatekintve – egyre világosabban látjuk... [...] Az biztos, hogy mestere volt az abbahagyásnak: erre nagyon oktatott mindig: »Most hagyd abba, tudni kell, hogy mikor kell abbahagyni egy szobrot – legalábbis aznapra –, amikor kezd a fáradtság mutatkozni minden ujjadon«” (*Művészeti írások*, 74–76.).

Az önkifejezés igyekezete tehát megtörhet az anyag saját akarátán, s épp e kudarc felmutatása lehet a hiteles mű maga. A tökéletesség elvileg is kizárt állapot az evilági művészetben, csak törekedni lehet felé, elérni nincs remény. Ha a művész elérné a tökéletességet, eltűnne a titok. Ha eltűnne a titok, eltűnne a művészet... Időben abbahagyni – tán ebben áll az alkotás egyik lényegi fogása: amikor még frissek és élnek a gesztusok, mikor még nem rándul görcsbe a kifejezés szándéka: „Mintha [...] a szobor abban a stádiumban lenne a legszebb, mikor a legüresebb” (*Művészeti írások*, 75.).

Íme, a zen világlátás lényege: Isten üres hely a fogalmaink felől nézve, amely minél üresebb, annál sugárzóbb: „Láttam őt mintázni és főleg rajzolni. Én még úgy rajzolni senkit sem láttam. [...] Úgy tűnt, mintha valamilyen mágikus szertartást végezne, aztán rendszerint eldobta a rajzát. Megrendítő tevékenység volt ez, valami olyan koncentráció látszott rajta, ami az ösztönösséget és tudatosságot a lehető legmagasabb fokon igyekszik vegyíteni. Talán azért volt ilyen kevés rajza. Az ilyen intenzitású munka nagyon igénybe vehette őt, ez látszott is rajta” (*Művészeti írások*, 77.).

A hazai klasszikus avantgárd és neoavantgárd nemzedékek és irányzatok közötti folytonosság és különbség lényegi kérdése lehetne a műtörténeti kutatásnak, de valamiért mégsem az. A klasszikus avantgárd iskoláján sok jelentős fiatal festő és író ment keresztül az 1910-es, 20-as években, például a Nyolcak társaság, Farkas István, Bernáth Aurél, illetve József Attila vagy Déry Tibor. Ám

életműveik egészét tekintve az avantgárd többnyire csak epizodikus mozzanat volt náluk. Kassák Lajos és a *Ma* folyóirat körének (Uitz Béla, Bortnyik Sándor, Nemes Lampérth József, Barta Sándor, Berény Róbert stb.) radikális aktivizmusa sem nagyon élt tovább a lap 1925-ös megszűntével. Az 1930-as, 40-es, 50-es években az avantgárd úgyszólván szünetelt. Az 1960-as évek közepén, amikor végre a hazai neoavantgárd elindult – a sötét szocialista realizmus árnyékában –, a fiatal művészek annak reményében keresték fel Kassák Lajost, hogy az ő tekintélye segíthetne egy új avantgárd folyóirat indításában. Kassák azonban hallani sem akart a neoavantgádról... Nem értette, vagy inkább nem akarta érteni, hogy ismételen eljött a progresszió ideje majd harmincévnyi híg és tét nélküli újrealizmusok, illetve rettentő bolsevik és náci újakadémizmusok után. Nem értette, hogy ez végre megingt az ő ideje: az avantgárd progresszió egy új nemzedékben ismét életre kelt és új értelmet nyert.

Ha az avantgárd második hulláma nem is találta meg őset személyesen a régi avantgárd még élő néhai vezérében, az esztétikai folytonosság egyértelmű. Kassák konstruktivizmusa a festészetben a hazai minimal art egyik legfontosabb igazodási pontja lett, költészeti aktivizmusa pedig számos vonatkozásban hatott a neoavantgárd költészetre: jelesül Erdély Miklós verseire is. További érvényes analógia még kettejük között a progresszív mozgalmak vezető pozíciójára való törekvés, illetve a széles körű tájékozottság, a provokatív vitamodor és az elméleti igényesség is. Személyesen is kapcsolatban álltak, de Erdély érdemben nem emlékezett meg Kassákról – ami fordítva is igaz. (Erdélynek kiterjedt baráti köre volt saját nemzedékéből is – Kondor Béla, Pilinszky János, Bálint Endre, Csernus Tibor, Ágh István –, de igazán a fiatalokkal értett szót.)

Az 1940-es, 50-es években, azaz a háború és a hidegháború alatt az avantgárd aktivitása gyakorlatilag megszűnt, s majd csak az 50-es évek végén, a 60-as évek elején indul ismét, egy új neoavantgárd nemzedék színre lépésével, immár az Egyesült Államokban (Kerouac, Ginsberg, Pollock, Warhol stb.). A nyugati demokráciákban gyorsan elterjed és népszerű lesz a modernizmus új hulláma, de a szovjet blokk országaiban is, a politikai tiltás ellenére, tíz év késéssel szintén megszólalt a neoavantgárd korszak a fiatal művészekben. Tehát mindenütt, még a Szovjetunióban (!) is, volt autentikus absztrakt expresszionizmus, pop-art, happening, performance, minimal art, hiperrealizmus, fluxus, konceptuális művészet – persze csak az underground második nyilvánosságban – és a 80-as éveket itt is a posztmodern uralta, mint az euroatlanti kultúrkörben mindenütt. Úgy vélem, a posztmodern alighanem az utolsó neoavantgárd irányzat volt, bár elszánt teoretikusai pont ezzel szemben próbálták definiálni,

mondván, hogy a neoavantgárd társadalmi expanziójától a posztmodern kényesen elhatárolódik, s a szubjektum privát terébe húzódik vissza immár. Manapság ez az érvelés már tökéletesen érthetetlen; vajon miféle társadalmi expanziót képviselt az illegálisba kényszerített, mélysegesen dezilluzionista neoavantgárd? A világon semmi-félet...

Erdély Miklós életében megjelent egyetlen verskötetét a párizsi *Magyar Műhely* folyóirat adta ki, *Kollapszus orv.* címmel, 1974-ben. A kötetben – amelyet itthon számos könyvkiadó elutasított – az 1957 és 1972 közötti prózaverseit, szövegeit gyűjtötte össze. A cím (*Összeomlás*) tán leginkább az egyértelmű jelentés eltűnésére, továbbá az eszméletvesztésre, illetve a kozmikus összeroskadásra vonatkozik egyszerre. A versek kitérnek ugyan a koherens értelmezés elől, de egyáltalán nem a forszírozott értelmetlenségbe futnak bele, inkább egy nagyon is következetes és újszerű hangütés bontakozik ki bennük. Ez a versvilág lényegileg a klasszikus avantgárd poétikájára épül, egyúttal újra is értelmezi e hagyományt. E jellegzetesen neoavantgárd megszólalás kerüli az egyértelmű valóságvonatkozásokat, a pátoszt, a politikai állásfoglalást, a próféta szerepet és a világmegváltás optimizmusát. Kifejezetten antilírai megszólalás ez: a szimbólumokat és metaforákat végképp felváltja a tudományos-filozófiai-esztétikai-hétköznapi-objektív-tárgyas-misztikus stb. beszédmodok többszólamú kollázs, kombinációja, permutációja. E kifejezetten képzőművészeti indítatású szubkultúra fluxuspoétikája általában kerüli az eklektikus idézeteket, nyelvtani reflektáltságot, szövegköztséget, intertextualitást – mindenesetre nem teszi kötelező programmá, mint majd a 80-as évek posztmodernista esztétái. Magyarán: nem lopkod szakmányban fűtől-fától... E versekből eltűnik ugyan a klasszikus avantgárd kozmikus nővelt kollektív énje, és a vallomásos lírai én is csak egy lesz a rengeteg szimultán szólam között. Nem tűnik el teljesen az alanyiség, de nincs is kitüntetett szerepe. A versek erős önreflexivitása nem nyelvi, hanem inkább filozófiai természetű: a neoavantgárd szabadvers nem a valóság le-sújtó verbális megragadhatatlanságán rugózik egyfolytában, hisz eszébe sem jut, hogy a művészet a valóság reális tükre kéne, hogy legyen. Csak a mű által kijelölt saját szabályok formai és szellemi követelményeit tartja szem előtt, hogy az alkotás önálló életre kelhessen. A neoavantgárd művészet öntörvényű, zárt esztétikai másvilág, teremtett extra dimenzió. Nem a valóságra akar hasonlítani, hanem saját magára. A művészet immanenciáján kívül nem bízik senkiben és semmiben: sem társadalomban, sem valóságban, sem nyelvben. A mű egyfolytában önmagán gondolkodik, azt vizsgálja, hogy valóban működik-e mint önálló esztétikai máslet.

„Mint madarak, melyeket röptükben kitömtek, s azóta ott lógnak az égen, oly mozdulatlan az elhunytak emléke, oly unalmasan megszokhatatlan, nevetségesen fennkölt. A kutató feladata megkeresni az elhunytak lelkeit. [...] Rejtélyesen kénytelen építkezni, a romlás mozdulataival” (*VÁRATLAN KANTÁTA*).

A *VÁRATLAN KANTÁTA* című korai (1959) versében Erdély halálkutatóként tűnik fel, azaz mint minden öntudattal bíró és felelősséggel élő ember. A halál a végső, megfajthatatlan titkok egyike – hasonlóan a művészethez. Mindenekelőtt a halál kétségbeejtő pátoszt tagadja meg egy bátor gesztussal, majd saját józan logikáját. A kutató tehát: „Fejest ugrik a sötétség medencéjébe, kibontja a medence oldalfalát, közben cseveg a gondnok feleségével. [...] A kutató álmában is következetes. [...] A kutató nem alszik, mert álmaiban sem következetes” (*VÁRATLAN KANTÁTA*).

Az 1960-as, 70-es években működő underground költők kifejezetten kerültek a direkt szövegköztséget (Algol László, Ajtony Árpád, Balaskó Jenő, Bálint István, Hajas Tibor, Lajtai Péter, Molnár Gergely, Szentjóby Tamás, Koncz Csaba, Urbán Miklós, Tábor Ádám stb.). Egyedül Tandori Dezső 1969–70-ben írt szövegverseiben van néha valami ilyesmi, s ezekből lett a korban itthon megjelent egyetlen autentikus neoavantgárd kötet, az *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973).

„Akkor inkább / el / gat-getek / Rémületemben” (Tandori: *Horror*). Az ilyen típusú bennfentes nyelvtani problémák Erdély költészetétől távol álltak – ezekre majd a posztmodern nyelvtudós teoretikusok építették terjedelmes életműveiket. A XX. századi esztétikai iskolák amúgy is kísértetiesen hasonlítanak egy végletekig túldimenzionált hetedik általános iskolai nyelvtankönyvre... Mintha a helyesírás agyongondolt szabályaiból a művészet szilárd törvényeire láthatnánk rá a jó nyelvészek segítségével. A forma mint a „magát előtérbe helyező nyelviség”, az alkotói életrajzot negligáló „szoros olvasás”, a „szerző halála”, amikor a nyelvi túltelítettség folytán immár „a nyelv beszél, és önmagát mondja”, a mű mint „jel és jelentés zárt rendszere”, vagy a dedukció helyett épp a konnotációt abszolutizáló „többértelműség és játékba hozás”, továbbá az „elbeszélhetőség” szörnyen kínzó kérdése, a „világszerűség helyetti szövegszerűség”, meg „mintha a könyvek immár egymással beszélgetnének” – azaz az „intertextualitás túlmozgása a műben” –, és persze arról se feledkezzünk meg, hogy „aktív befogadás útján megtörténik velünk a mű saját teljesítménye”, persze ezek a művek immár csak „önmagukra reflektálnak, ironikusak-önironikusak és extrém módon eklektikusak”. Ilyen és ehhez hasonló varázsszavakkal próbálnak ráolvasni a művészetre a nyelvész-irodalomtudósok immár több mint egy évszázada. Nincs baj ezekkel az el-

méletekkel – különösen, ha pregnáns példákkal is tudnának szolgálni hozzájuk. Tán az egyik legnagyobb irodalomtudós, Maurice Blanchot, középszerű regényei egész sorával próbálta illusztrálni ragyogó mélységű és páratlan csillogású költői esztétikáját (*Az irodalmi tér*, 1955). Néha sikerülni látszik a bűvészkedés, többnyire azonban nem – és gyenge iskolás belemagyarázássá silányul a nagy igyekezet. Azért, mert a művészet szerencsére nem tudomány, így nincsenek benne kemény törvények. Ami általános igazságnak tűnhet egy-egy korstílusra vonatkoztatva, azonnal érvénytelenné, érdektelenné, sőt röhejessé válik egy-egy fajsúlyos életmű tükrében. A remekművek ugyanis saját, csak magukra érvényes szabályokat is teremtenek – ez az egyik titkuk a sok közül.

Olykor azonban tényleg előfordul Tandori szóban forgó kötetében egy-két intertextuális utalás, mint megannyi keserű fintor. Mindjárt a csonka mottó: „s mint talált tárgyat visszaadja”. (Szegény József Attila, nem volt elég baja életében?!) De Tandori ezúttal nem kegyelmez: „A fűnyírógép (odakint) / Villanyborotvám (idebent)” (Tandori: *Kant-émlékszaj*). József Attila itt Kanttal kerül egy platformra a megsemmisítő ironia jegyében. És még egy utolsó utalás: „Lesz vigasz / Lösz vögösz / laszvagasz / liszvigisz / luszvugusz / Ugyanez elmondható bármiről” (Tandori: *Hogy ki ne jöjjünk a gyakorlatból*). Itt Weöres Sándor játékos-kombinatorikus verseit idézte meg (például *Fughetta, Négy korál II. része stb.*), azaz saját magán kívül az egyetlen hivatalos magyar költőt, aki tudomásul vette, sőt még támogatta is a neoavantgárdot. 1970-ben kapott Kossuth-díjának összegét, Pásztor Béla-díj néven, tíz, fiatal költő közt osztotta szét, köztük a neoavantgárd több jeles képviselője is helyet kapott: Tábor Ádám, Szentjóbby Tamás, Oravecz Imre, Bálint István, Balaskó Jenő. Weöres kombinatorikus szerkesztésmódja, egy alkalommal, még Erdélyt is megihlette: „Fejveszetten takarítanak. Lúgos zár. Kilúgozták a kulcslukat. Kilukasztották a kulcslukot. Lúgos oldattal kimosták a gulácsot. Kicsontozták a lugast. Kilugasították a kalácsot. Megkényelmetlenkedték a lúgát. Elkényelmesítették a lugascsontot. Kulcsot suvasztottak a bizonytalanságába. Elkénytelenkedték a lúgbizonytalanságot. A bizonyíthatatlanságot. Az ablakban most fotel és szemét. Eszük nélkül takarítanak” (*MISERERE ORV.*).

Ez már Erdély verseinek a 70-es évek második felére jellemző antipoétikai, extrém módon többszólamú, gondolati ihletettséggű, egyúttal szabad asszociációkból építkező korszakából való, vélhetően. A kötet remek nyitó verse, amelyben nagyjából minden megvan, ami az ő poétikájára és a neoavantgárd költészetre jellemző. Hihetetlen erejű, radikális képekkel, kijelentésekkel, tézisekkel, gesztusokkal teli: „Visszatérés a bányába. A feketeséget lábaddal elé omlasztod, a sötétséget feketeséggel kevered, és

egymásba omlasztod. Ilyenkor mégis marad valami kevés szürke nesz. Felhozod a lenti beszédhangot és fönn is használod. Leviszed a fönti beszédhangot és lenn is használod. És tükröt szervezel a sötétséghez, hogy tükröztesd a sötétséget mindenféle szögben, és a lenti tükröt fönn is használhatod. [...] Nem hallottad? Tegnap a kozmosz egy kiterjedés nélküli ponttá zsugorodott. – Nem. – Nem éreztél semmit? – Nem, bár a feleségem panaszkodott, furcsán érzi magát, a nyakát fájlalta. [...] Ami a semmiben születik, az valami, ami zűrzavarban születik, az semmi. – Idefigyelj! – Ami a csöndben születik, az hang, ami a zajban születik, az zaj. – Idefigyelj! – Ami a sötétségben villan, az fény, ami fényben villan, az káprázat. [...] Csontváry Kosztká Tivadar felszólalása: Testvéreim! Angyalok! (Derűtség.)” (*MISERERE ORV.*).

A vers határozott jelentésű mondatait, idézeteit azonnal feloldja egy-egy abszurd-dadaista képpel, szabad asszociációval. Minden racionális fogódzót egy mozdulattal megsemmisít: semmi kézzel foghatót nem kínál fel, „csak” sejtet és sugalmaz egyfolytában valami fogalmakon túli extra létezését. „[Az irodalmi művekben] a fogalmi jelentés olyan durva, hogy annak szuggesztívója alól nem tudja kivonni magát senki. Mallarmé tanácsolta, hogy vonjunk ki magunkat, és teljesen adjuk át a terepet magunknak a szavaknak. Az anyagszerű költeményeknél a szavak döntenek, mint nyersanyag. S azok szervezése. Ugyanúgy, mint a festménynél a festék szervezése” (*Aktuális Levél* 10., 1984). Lehet tudni, hogy egyik kedvenc olvasmánya a Martin Buber által összegyűjtött *Haszid történetek* voltak. A zsidó misztikának ez az ága a XVIII. században alakult ki, Ukrajna környékén. Bálsém rabbi podóliai iskolájában azt tanította, hogy Isten mindenben jelen van a földön, amelynek bizonyítéka az örvendezés, a mosoly és a tánc. A kabbala szerint a *Tórát* szó szerint, metaforikus utalások mentén és misztikusan is lehet érteni. A „Kezdetben vala az ige” – passzus valódi értelme, hogy Isten először betűk formájában írta meg a világot az isteni ősnyelv, azaz a héber betűk segítségével. A haszidok a betűk misztikus eksztázisában éltek. Homályos értelmű történeteik Kafkára és Erdélyre is nagy hatással voltak. Például sok mindent megmagyaráz Erdély versei vonatkozásában, amit a kobryni csodarabbi tanít: aki magát nagyobbna képzele, mint a szó, arról nem érdemes beszélni. A szó Erdélynél szintén erősebb léttel bírt, mint a reális valóság: „A létezőt nyelvvé tesszük és beszéljük, és a nyelvet létté és éljük” (*Magyar Műhely* 110–111, 54.).

Nem teljesen világos számomra, hogy pontosan miféle új tudományos (?) vagy művészeti (?) igazságok közelébe került Erdély a nyelvi jelentés totális felszámolása által. A hétköznapi ember örül, ha eligazodik a naiv realizmusban, a művelt befogadó számára pedig, immár százötven éve, úgyszólván banális tapasztalat a metaforikus-anti-

poétikai nyelvhasználat a költészetben-irodalomban (és a többi művészeti ágban). Amikor Erdély azt mondja, „a művész az emberek tudatában akar zavart okozni, abból indul ki, hogy az emberek csak hülyeségeket tudnak gondolni, tele vannak konvenciókkal, esetlegességekkel [...] a művész hatása semmi más, mint ennek a megzavarása” (*Híd*, 1982, 3. sz., 371.), nyilván csak az utóbbi – értő, kompetens befogadóra gondolhat. A kompetens befogadó is tele van ócska előítéletekkel, „meg nem gondolt gondolatokkal”, de a provokációra már abszolút immunis. Túl sokat provokálta őt az utóbbi másfél száz év modern művészeti gyakorlata. Ha a mű valami új igazsággal, megrázó élménnyel szembesíti, majd akkor arra nyitott lesz (remélhetőleg...). A kötetben sajnos mintha túl komolyan vette volna saját „jelentéskioltság” elméletét, miáltal a versek kissé egyhangúra sikeredtek: mintha leginkább egymással diskurálnának, és egymást írják tovább a végtelenségig. Ha stílusát kéne definiálni, nekem a konceptuális-szabad asszociációk paradoxona jut az eszembe.

Erdély élete végéig írt további verseket, de költői szövegeiből már csak halála után lett retrospektív kiadvány (*Kollapszus orv., Második kötet*, 1991). Ebben található a *METÁN* című verse kb. 1983-ból, amelyben az egymást követő manifesztumszerű mondatokban egyfolytában kommentálja, megkérdőjelezi korábbi kijelentéseit. Ez a túlhajtott meta-önreflektivitás gondolatvilágának végső elmélyülésére utal. Mivel a vers magáról a költészetéről szól, érdemes felidézni néhány emlékezetes passzusát, mivel ars poeticaként is olvasható, bár Erdélyre kevéssé jellemzően, gyilkos módon szarkasztikus hangvételű végig: „A nyelvezet mindenképpen szomorúan nevetéses – nem ám tragikomikus –, ezt elkerülni nem, csak feledtetni lehet.

– Ezért versírás közben kerülni kell, kívül-belül, a költői magatartást. Egyrészt erősen el kell határozni, másrészt alig kell tudomásul venni, hogy most költemény készül. [...]

– Az elhatározás, hogy verset írok, ugyanis rajta hagyja majd érintését a szövegen.

– Csak a lélek ne adja hozzájárulását, mert a lélek, a költészettörténet tanúsága szerint, a leguniformizálhatóbb. [...]

– A felsőbbsséggel pedig különösképpen törődni nem kell, felettesednek amúgy is kisebbségi érzése van: minél felettesebb, annál kisebbségi az érzése. [...]

– Magadról vett bolhácskákkal is oktathatsz higiénia, mint ahogy ez a szöveg is attól vers, hogy saját lábába botlik, folyamatosan dől saját dugájába. [...]

– Bárki kétségbe vonhatja, hogy amit olvas, az vers, hiszen a szövegben teljes mértékben prózai viszonyok uralkodnak. Mégis költőinek kell neveznem ezt a törekvést

két okból: másodszor, mert az az elhatározás, hogy verset írok, a felelősségérzetet írás közben felfokozza. Hogy először miért, azt elfelejtettem, de később – bizonyos vagyok benne – eszembe fog jutni. [...]

– Először is azért, mert amiről itt szó esik, nem annyira fontos, hogy prózában megjelenhetne. A költészet mindig is az elhanyagolhatóval foglalkozott, és éppen ezáltal jutott bensőséges fontossághoz. [...]

– Tehát attól vers a vers, hogy nem törekszik ellentmondásmentességre.

– Attól még nem lesz valami valami, hogy valamilyen nem.

– Azonban ez nem valamilyen, hanem igenis zavaros. Attól a prózából nem lesz vers, hogy zavaros.

– De igenis, mert ha jókor zavaros, akkor a vers a próza. [...]

– Nemcsak a bűnt bevallani, hanem töredelmesen be is lehet fejezni a verset. [...]

– Az egymás hegyén-hátán kígyózó képzavarokat óvja a mindenható.” (*Szógettő*, 109–112.).

Akárhányszor olvastam életem folyamán ezt a remek stilisztikai pamfletet, mindig könnyesre röhögtem magamat. A posztmodern nyelvtudomány egy varázsszavának: az „önreflexiónak” az abszolutizálása vezette el ehhez a „szomorúan nevetéses” nyelvezethez. Valóban végtelen lesújtó, hogy mi lesz az esztétikából, ha bigott nyelvtudósok kaparintják meg benne a vezető szöveget... Erdély költészete lényeges ponton árnyalja e divatos nyelvtudományi esztétikát. Arra gondolok, hogy íme, egy irodalmi remekmű, amelyben tökéletesen megvalósul az önreflexió teóriájának minden mozzanata! Ha viszont megtörténik az a nonszensz, hogy egy mű tökéletes illusztrációja egy elméletnek, akkor abból bizony ilyen ordenáren groteszk szatíra lesz. Az önreflexivitáson kívül természetesen a mű mélyen intertextuális is, hisz egyszerre idézi Wittgenstein tézisszerű beszédmódját, illetve Karinthy Így írtok ti című könyvének jellegzetes hangütését.

Erdély Miklós már a 60-as évek végétől készített saját gyártású kísérleti montázs-filmeket „tévészemét” nyersanyagból – például: *Rejtett paraméterek* (1968), *Antiszempont* (1971), *Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* (1972), *Anaxagoras* (?) stb. – amelyeket több alkalommal, szűk körben, be is mutatott. 1973-tól a Balázs Béla Stúdió filmnyelvi sorozatot indított, amelyben teret adott nem filmrendező végzettségű művészeknek is, hogy megvalósíthassák elképzeléseiket. Számos értékes experimentális film született így, például: Maurer Dóra: *Relatív lengések* (1973), Szentjóbó Tamás: *Kentaur* (1975), Birkás Ákos: *Tükröződés* (1976), Hajas Tibor: *Öndivatbemutató* (1976) stb. E program keretében készíthette el Erdély is a maga filmjeit: *Partita* (1974), *Álommasolatok* (1977), *Vonatút* (1981), *Verzió* (1981), *Tavaszi kivégzés* (1985).

Az 1960-as évek művészeti szempontból a rockzene az újhullámos filmművészet és a neoavantgárd képzőművészet esztétikai forradalmainak bűvöletében telt. Andy Warhol felmérhetetlen jelentőségű munkásságában össze is ért e három terület: a pop art, az art-rock (Velvet Underground) és kísérleti filmjeinek özöne. Aktivitása és figyelme úgyszólván minden lényegi mozgásra kiterjedt, ami a progresszív művészeteknek ebben a – csak a klasszikus antikvitáshoz és a reneszánszhoz fogható – bámulatos virágkorában egyáltalán szóba jöhetett. Warhol az elvont kísérleti film műfajához szólt hozzá, de ugyanekkor volt napirenden az alanyi narratív művészfilm radikális megújításának programja is: döntően a francia és csehszlovák újhullám remekműveiben. Ebben a gazdag és inspiratív szellemi erőterben jelent meg a *Valóság* folyóiratban Erdély *Montázs-Éhség* című írása 1966-ban, amely felkelte az épp ekkor aktiválódó fiatal neoavantgárd nemzedék figyelmét iránta, és innentől kezdve ismerték el az induló új avantgárd vezéregyéniségének: „Összetéveszthetetlen műfaji követelmény azonban a film esetében még nem alakult ki, a film megjelenített irodalom, mozgó illusztrációvá vált. Többek között a vágás is legtöbbször csak arra szorítkozott, hogy a filmvásznon kibontakozó cselekmény érthetőségét zavaró momentumokat kiküszöbölje, következésképp harmadrendű tevékenységgé degradálódott. [...] Mindez a csúfság feltehetően azért történt, mert a film elhanyagolta a legsajátosabb és legérzékenyebb hajtását, a montázst” (*F.I.L.M.*, 139–140.).

Soha azelőtt és azóta nem volt olyan erős a filmművészeti progresszió, mint amikor ezeket a sorokat papírra vetette. Ráadásul e forradalmi jelentőségű filmek többsége látható is volt itthon, nem úgy, mint a vonatkozó színházi, zenei, képzőművészeti, irodalmi stb. teljesítmények. Azok a formanyelvi specifikumok, amelyek összességét modern filmművészetnek nevezzük – akár a montázs tekintetében is! –, máig azok, amelyek pont akkoriban alakultak ki... Erdélynek nem volt szeme az épp megújuló újhullámos filmművészetre. Többször említette, hogy egyedül Godard-nál érzékeli, hogy a film saját lehetőségeire figyel. Szinte felfoghatatlan, hogy Truffaut, Chabrol, Resnais, Robbe-Grillet, Forman, Menzel, Fellini, Antonioni, Bergman, Wajda, Tarkovszkij, Pasolini, Cassavetes, Huszár vagy Jancsó filmjei hogyan kerülhették el a figyelmét. Nyilván nem kerültek el, de az ő neoavantgárd érzékenysége felől ezek túlságosan esztétizáló, művészkedő, szépelgő, fékezett habzású újításoknak tűnhettek. Még az aranyozott „blondelkeret” részeit képezték a neoavantgárd korszak radikális mozgóképi képest. Máshogy fogalmazva: az originális művészi tehetség újításai nem érdekelték, csak a kreativitás – döntően intellektuális természetű – abszolút újdonság erejével ható, radikális mozdulatai.

Úgy vélem, Erdély Miklósnak nem volt számottevő született művészi tehetsége, ellenben elképesztően erős és originális intellektuális tehetsége volt, amihez egyúttal rengeteg kreativitás társult. E különös képlet adta ki végül is e fantasztikus minőségű életművet, amelyben minden mozzanat mintha egy rendkívül nagyszabású esztétikai teória eleme lenne.

Hogy valóban nem látta-e meg a filmművészeti újhullám nagyszerűségét, ami a szeme előtt zajlott, vagy csak nem akart tudomást venni róla radikálisan neoavantgárd nézőpontja felől – ez ma már eldönthetetlen. Lényeg az, hogy a modern filmművészetben a klasszikus filmi montázs lehetőségeinek kutatását kérte számon, amely a hangosfilm megjelenésével –1930-körül– megszakadt.

Montázként költői, metaforikus, szabad asszociációs filmes alakzatot képzelt el, amely épp a film optikai alapanyagának gumicsizmás naturalitását zökkenti ki földhözragadságából és emeli fel az elvont esztétikum szférájába. Pont azt kérte számon tehát, ami az új hullámban épp megtörtént a szeme láttára, hisz a montázs pont ilyen finom és érzékeny eljárás lett, sőt a belső montázs által a művészi kifejezés új, speciálisan csak a filmre jellemző, extra dimenzióját is megteremtette.

1973-ban szintén a *Valóság* közölte Erdély *Mozgó jelentés (zenei szervezés lehetősége a filmben)* című tanulmányát. Ha egy film rövid előzetesét nézzük, az többnyire hatásosabb, mint maga a film, pedig nem lehet érteni, azaz: „annyira fölhalmozódnak a lehetséges jelentésvonatkozások, hogy direkt módon emocionális szférába csapnak át: verbálisan megközelíthetetlen, lefordíthatatlan jelentéshalmazok sodrába kerülünk. Egész biológiai és pszichikai apparátusunkkal reagálunk a bennünket ért hatásra, egyszerűen mondva: az állapotunk változik meg” (*F.I.L.M.*, 170.).

E tanulmányban szinte minden originális kulcsfogalom, amely Erdély esztétikájának paradigmáit képviseli – jelen van. A montázs elemeinek jelentése nincs kapcsolatban együttes jelentésükkel: „Alig képzelhető el még egy olyan jelrendszer (ha az ilyet még jelrendszernek lehet nevezni), ahol az analízis feltétlenül téves eredményre vezet, a részek semmiféle összefüggést nem mutatnak az egészszel. Míg az egyéb sikerrel vizsgált rendszereknél kimutatott tény, hogy a holdudvarosan értelmezhető, elmosódott értelmű jelek csak a kontextusban nyerik el pontos jelentéstartalmukat, itt az eredetileg világos jelentésüket épp a »kontextusban« veszti el, mégpedig – ideális esetben – nyomtalanul. Ez a jelenség más-sal nem magyarázható, mint hogy egy más szférában összegződik az a jelhalmaz, ami a befogadót éri. Minden irritáció egy állapotszférában rakódik le, amely tökéletesen új minőséget képvisel, és amely neutralizálja az eredeti jelentést” (*F.I.L.M.*, 171.). A szemiotika által vizsgált

jelrendszerekben jelölő és jelölt között valamilyen megfelelés, izomorfia áll fenn. „A művészi alkotás lényegileg – és erre nagy hangsúlyt kell tennünk – nem izomorf azzal, amit kifejez. [...] A mű [...] nem jelöli az alkotó közlendőjét, inkább közvetítő stimulátorként fogható fel, mely a befogadóban azt a »jelentést« gerjeszti, ill. azt az állapotot stimulálja, melyben a jelentés megjelenik. [...] a mű »jelentése« sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre. A »van benne gondolat« szintén közkeletű dicsérete a műre vonatkoztatva azért hibás, mert nem benne van, hanem általa. Még egyszerűbben: az alkotó ihletét viszi át a közönségre” (F.I.L.M., 171–173.).

Hogy a film lényegében a zene analógiájára épülő emocionális-strukturális művészeti ág volna, amelyben az irodalmi-narratív irányzat csak egy speciális lehetőség – nos, ezt a feltételezést, az azóta eltelt majd fél évszázad tapasztalata alapján, a világon semmi nem támasztja alá. Még Erdély saját filmjei sem, amelyekben megpróbálta direkt módon illusztrálni saját elméletét.

A *Partita* egy dokumentum- és természetfilmekből kihagyott, rövid „tévészemetekből” összevágott, strukturalista montázsfilm, amely vélhetően zenei szerkesztésmódot követ, de nem derül ki, hogy ez a módszer miben is áll voltaképpen adott esetben. A montázs abszolutizálása ez, amikor – mivel minden montázs benne – gyakorlatilag már semmi nem az.

Az *Álommalátokban* az álmaikat mesélik el az emberek, s megpróbálják rekonstruálni is ezeket. Előre lehet tudni, hogy ez egy halva született gondolat: az álmok pusztán titokzatosnak tűnő, banális pszichés kollázsok. Az agy alvás közben úgy pihen, hogy az aznap átélt események, olvasmányok, filmek stb. képeit jól összehavarja, úgy, hogy közben mindent az én-re vonatkoztat. Egy látáshoz szürreális álmoképet elemeire bontva könnyedén felidézhető, hogy az előző nap, amely konkrétan átélt, személyes mozzanatóból jött. Bonyolíthatják a képet a személyes és a kollektív tudatalatti tartalmak, de ezek mibenlétehez olyan zseniális gondolkodók, mint Freud vagy Jung kutatásai, elméletei sem vitték közelebb az emberi tudást lényegében. Van egy fölöttébb kínos és hosszú része a filmnek, ahol egy túlérzékeny, neurotikus férfi próbál beszélgetni az álmairól egy vászonra vetített nővel, aki előre megírt kérdésekkel és válaszokkal zaklatja. Soha modorosabb, mondvacsináltabb, filmszerűtlenebb kitalációt még nem láttam. És a beszélgetés közben és végén a „nagy poén”: a vetített nő átszakítja a vásznat, előbújik, és bemutatkozik élő valójában szegény, riadt férfinak, akit láthatóan mélyen felzaklat ez a váratlanul ostoba, abszurd és bizarr szituáció...

1981-ben készült el a *Verzió* című filmje: talán ez sikerült a legjobban az összes közül. Maga a téma is figyelemre méltó: a tisztaeszlári vérvádat (1882–1883) dolgozta fel

benne, Krúdy Gyula dokumentum értékű könyve nyomán. Ez a máig számos rejtéllyel övezett, sötét és zavaros történet nemcsak az antiszemitizmusról szól, de egyszerre idézte meg benne az 1950-es évek koncepciók pereit és az álmot, az emlékezés és a vágy ingoványos dimenzióit. A főszereplő Scharf Móricz, a kiskorú koronatanú, aki valóban bevádolta a bíróságon a zsidó hitközség néhány tagját, hogy kileste, midőn meggyilkolták Solymosi Eszter keresztény szolgálólányt. Hogy valójában miért tette ezt, máig homályban van: Erdély meglepő feltételezése szerint szerelmes lehetett a lányba, de az apja eltiltotta tőle. Itt bizony egy történetet kellett elmesélnie a saját, kísérleti filmes eszköztárával, ami – meglepő módon – egész jól sikerült is neki.

Az experimentális filmzés egészét nézve Erdély filmjei illeszkednek az átlagszínvonalhoz: Warhol filmjei sem jobbák, mint az övéi. Sajnos nem közelíti meg az olyan kísérleti csúcsteljesítményeket, mint Viking Eggeling: *Átlós szimfónia* (1924), Fernand Léger: *Gépi balett* (1924), Szergej Eisenstein: *Patyomkin páncélos* (1926), Salvador Dalí-Luis Bunuel: *Andalúziai kutya* (1928), Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* (1929), Huszárík Zoltán: *Elégia* (1965), Jean-Luc Godard: *Week-end* (1967), Szentjóbó Tamás: *Kentaur* (1975), Bódy Gábor: *Amerikai anizs* (1975), Hajas Tibor: *Öndivatbemutató* (1976) vagy Jeles András: *A kis Valentino* (1979) című, bámulatos filmjei.

Erdély Miklós akcióművészetéről általánosságban annyit érdemes megjegyezni, hogy nem a Szentjóbó Tamás-féle dadaista-költői-káoszba hajló happening, és nem is a Hajas Tibor-féle öndesztuktív-misztikus performance vonalát képviselte, hanem a helyszínen felolvasott szövegekre épülő, konceptuális változatot, amelyben a gondolat volt inkább a lényeges, mint a cselekedet. Ez mélységesen ellentmondott a műfaj alapvetően zsigeri karakterének. Azok a szövegek, amik ott elhangzottak és máig fennmaradtak, bonyolult és mély eszme-futtatások, amelyek megfejtéséhez az azóta eltelt évtizedek is kevésnek bizonyultak. Akik ezeket élesben, először hallották, gyaníthatóan vajmi keveset érthettek belőlük.

Legelső, torokszorítóan drámai proto-happeningje – *Az őrizetlen pénz az utcán* – még az 1956-os forradalomhoz kapcsolódik (pontosan: november 3–4.). E két nap alatt majd kétszáz ezer forintot sikerült összegyűjteni Budapest öt pontján elhelyezett ládákban, amelyből számos áldozat hozzátartozóját tudta segíyezni az Írószövetség.

Egyik legpontosabban rekonstruálható klasszikus akciója a *Kalcedoni zsinat*, amelyet 1980. március 18-án prezentált a Bercsényi Klubban. A padlóra egy nagy latin keresztet rakott ki kátránypapírból, amelynek közepére egy halom maceszlapot tett. Forró ólommal görög kereszt formában leöntötte a maceszhalmot. A terem falán körben



egy kék telexpapírt erősített, amelyen „Az univerzum 99,9999...%-a fölösleges” felirat volt olvasható, tehát a végtelenségig ismétlődő és egyre halványodó számsor. A kereszt végében állva, égő cipőfűzőkkel olvasta fel e mű hosszú és mély interpretációját. Voltaképp tárlatvezetést tartott saját alkotásához. A bravúros szöveg – amely fennmaradt – máig értelmezési nehézségekbe ütközik.

„A kalcedoni zsinat határozatából: »A szent atyákat követve egybehangozóan valljuk az egy és ugyanazon fiút és urunkat, Jézus Krisztust, aki tökéletes az istenségben és tökéletes az emberségben. Valóságos isten és valóságos ember, értelmes lélekkel és testtel, egylényegű az atyával istensége szerint, egylényegű velünk embersége szerint. Mindenben hasonlatos hozzánk a bűn kivételével.« [...] Most felolvasom, hogy az alkalmazott anyagok milyen jelentéssel rendelkezhetnek. A kátránypapír: szigetelő papír. Téliesítésnél használják építkezésen. Úr jelentésű itt, eltemettség – így föld jelentésű is –, halál, semmi. Keresztbe rakva két semmi: születés előtt és halál után, mint koordináta-tengely és a nemtudás keresztje. Macesz. Kenyér, test, zsidóság, papirusz, időrétegek, az idő-dimenzió, az időbe vetettség, áldozatvállalás, szenvedés, a jogtalanság elviselése. Ólom. Gravitáció, a betű, ólom-betű, törvény, az arany rokona, a kereszt súlya, a szeg, a pánt, a pogányság, a folyékony tükör, a pokol forrósága, a ravatal ezüstje. [...] Hogy ezekkel a dolgokkal miért foglalkozom ezekben az években? Mert a 70-es évek voltak a kozmikus reményvesztettség éve. [...] A remények szertefoszlása akkor kezdődött, mikor az úrutazás megkezdődött. Ahhoz mindenki valami olyan reményt fűzött, hogy valami olyat fogunk megtudni, ami a világszemléletünket valamilyen úton-módon megújítja: valami olyan információ birtokába jutunk, hogy az ember szellemi lényege nem teljesen magára hagyott, hogy legalább az életnek valami nyomát föl fogjuk fedezni valahol. De a hírek, amik sorozatosan érkeznek, mind valami olyasmit éreztetnek, hogy nincs semmi rajtunk kívül: ami a reményeket szertefoszlatta, ugyanakkor a felelősséget az ember-mivoltért növelte” (*Szógettő*, 106–108.).

Az akció és az elhangzott szöveg üzenete számomra az, hogy a zsidó és keresztény vallások lényegében azonosak, üres és mondvacsinált hatalmi-politikai érdekek mentén váltak szét és helyezkedtek szembe egymással a történelem folyamán. A macesz durva, kegyetlen – folyékony ólom általi – keresztre feszítése az egyesítésükre tett szimbolikus aktus. Viszont mindezt az akkori történelmi jelen időben felülírta az az aktuális kozmológiai sejtés, hogy a teremtés nem valami intelligens tett volt egykoron, inkább az anyagnak az időben való véletlen önszerveződése. Tehát a Teremtő feltételezése a tudományos eredmények tükrében egyre inkább kérdésesé vált. Ezek a dilemmák máig fennállnak, s a tudomány hihet-

len fejlődése az azóta eltelt évtizedekben sem vitt közelebb a megfejtésükhöz. A véletlen abszolutizálása – azóta is – csak egy a lehetséges magyarázatok közül, de a tudomány nézőpontja felől valószínűbbnek tűnhet az isteni teremtő aktusnál. Hogy azután ennek voltaképpen mi köze van Jézus Krisztus két természetének problémájához – arra nincs megfejtési javaslatom.

Erdély Miklós – fanatikus neoavantgárd kortársaival szemben – lelkesen üdvözölte a posztmodern fordulatot, tudta, hogy a művészet alakulástörténete önjáró, organikus folyamat, amelyben a teoretikus önreflexió túlterjeszkedése is a történet része, így értelmetlen dolog volna szembehelyezkedni vele. Saját megszokott konceptuális – azaz a művészet mibenlétére egyfolytában rákérdező – útját járta tovább, ám elkezdett festményeket is készíteni ebben a szellemben, ami művészi aktivitásának mégis egy teljesen új irányát jelentette. A posztmodern nélkül ezek a képek nagy valószínűséggel nem jöttek volna létre, pedig gyakorlati művészi teljesítményének alighanem legértékesebb részét képezik.

„Az a művész, aki belemegy a kétségbe. [...] Ha én egy képet csinállok, és jön valaki, azt mondja nekem, hogy az a piros rossz, akkor elgondolom, hogy kiveszem. [...] a művészetet nem úgy csinálja az ember, mint egy vázesz. Rengeteg a véletlen... [...] Tehát én mindig a nem biztosra megyek. [...] mindig éjjel festek. Iszonyú zajt csapok, mert őrzöngök, és az egész fal zeng... Nekem nagyon zajos a festézetem. Ez a fő probléma... a fő probléma, hogy iszonyú zajos... A (négyzetgyök mínusz egyet), azt festetem én mostanáig... Az imaginárius szám... mert nincs olyan (valós) szám, aminek a négyzete mínusz egy lenne. Formailag szép. [...] Az ember elkezdte ezt a jelet festeni, s akkor valami képzete támad. [...] Észrevettem, ha azt gondolom, hogy megfestem a négyzetgyök mínusz egyet, akkor már kimozdultam a realitásból. Teljesen. Érted: ettől az elhatározástól, hogy valami képtelenséget festek” (*A filmről*, 14–35.).

Cy Twombly (1928–2011) absztrakt expresszionista és minimalista stílusa hatott rá leginkább. Twombly szabadon firkált, monokrómra hajló, az ősművészetekre és a gyerekrajzokra hasonlító, kalligrafikus festészete köszön vissza leginkább Erdély festői stílusában. 1979 és 1981 között kátránypapírra csorgatott bitumen alapra dolgozott, ebbe ragasztott különféle anyagokat. Sötét, vastos, zsigeri kollázsok voltak ezek, amelyek sajnos az efemer anyagválasztás miatt többségükben rövid időn belül megsemmisültek. (Erdély posztthumusz kiállításain jórészt az eredetiről készült fotók alapján létrehozott rekonstrukciókat lehetett látni.) 1981 és 1986 között komoly és maradandó festői életművet alkotott. Többnyire geometrikus-matematikai jeleket, illetve síkszerűen ábrázolt tárgyakat festett (például *Ablak*, *Kenyér*, *Rádió* stb.).

Kevés színnel megoldott, gesztusszerűen felrakott, álnaiv, kalligrafikus képek ezek, amelyekben ugyanakkor semmi újhullámos, frissen festett lazaság nincsen, inkább nagyon is görcsös és agyongyötört festmény-firkák, szigorúan zárt kompozícióba kényszerítve. A homályos jelentésű, ám erős gondolati aura, az antiesztétikai attitűd mereven fegyelmezett keretezése, s a tudományos, illetve banális jelek vad és kezdetleges festői megfogalmazása mind egy irányba mutat: nagyszabású esztétikáját meggyőző táblaképekben is sikerült megfogalmaznia.

Erdély Miklós esztétikai előadásaiiban is rendre ott csillogott különleges intellektuális fölénye, eredetisége. Számomra különösen az *Optimista előadás* lenyűgöző, amelyben művészet és tudomány kapcsolatát fejtegeti, meglehetősen pesszimista felhangokkal... Az előadás az ELTE Esztétika Tanszékén hangzott el, 1981. április 22-én. Az előadás kilenc tétellel indít, amelyeket egy bravúrosan felépített gondolatmenettel magyaráz meg. A kilenc tétel önmagában is annyira erős, hogy mindenképp érdemes kitérni rájuk. Így néz ki egy kísérleti önéletrajz Erdély Miklóstól, amikor önmaga ethoszáról beszél: „Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell.

Ami létét érinti, akár közvetlenül, akár közvetve, arra illetékessége kiterjed.

Ami rossz, hibás, kínzó, veszélyes és értelmetlen, azt merészelnie kell észrevenni, legyen az a legelfogadottabb, legmegváltoztathatatlanabbnak tetsző ügy vagy dolog.

Bátorkodnia kell, akár a legirrealisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolni.

Ezekről a változatokról el kell tudni képzelnie, hogy megvalósíthatók.

A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyanúgy számba kell vennie, mint a nagy valószínűséggel keresztülvihető, de kis előnyt biztosító eshetőségeket.

Amit a maga korlátozott eszközeivel megtehet, azt késedelem nélkül tegye meg.

A szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkodjon” (*Művészeti írások*, 133.).

Nagy vonalakban végigtekintve Erdély Miklós életművén, feltételezem, világosan kitűnt, hogy nála teória és mű különös egységben volt jelen. Mégis akad egy kitüntetett szövege – *A Marly tézisek* – amelyben lényegre törően újfogalmazza esztétikáját. A rövid szöveg a *Magyar Műhely* nyolcadik, marly-i konferenciáján hangzott el, 1980 májusában. Ezt értelmezték, interpretálták elhangzása pillanatától máig a legtöbben, s e rövid szöveg lett – teljes joggal! – életműve centruma.

„Hogy mi a művészet, azt megállapítani nem, csak eldönteni lehet.

Ami a bevett művészeti ágakban közös, azt érdemes művészetnek, illetve annak lényegének nevezni.

Fordítva: azért tekinthetők a különböző műfajok egyaránt művészetnek, mert ami bennük közös, az a lényegük.

Minél különbözőbb tevékenységeket, készítményeket tekintek művészinek, annál szűkebb az a terület, ami bennük közös.

Minél több különböző tevékenységet folytató egyént tekintek művésznek, annál kisebb az esélyem arra, hogy találjak bennük valami közöset.

Ha úgy döntök, hogy az összes műfaj minden jelentős alkotóját művésznek tartom, az őskortól napjainkig, akkor nem tudok kimutatni tevékenységükben semmi olyat, ami mindannyiuknál közös lenne” (*Művészeti írások*, 125.).

„A műalkotás tehát olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja, így a műalkotást, mint egészet megfosztja attól a lehetőségtől, hogy jelentéssel bírjon” (*Művészeti írások*, 127.).

Íme, a jelentéskioltás mint Erdély Miklós esztétikájának lényegi pontja: a mű mint érvénytelenített jelentés. Ha lefordítom ezt a művészetéről szóló hagyományos nyelvre, akkor a metafora definíciója közelít ehhez leginkább. Eszerint a metafora kiolt minden határozott jelentést, olyan kép, amely önmagába omlott jelentésként létezik csak. Erdély továbbmegy egy lépéssel: nemcsak a fogalmi jelentés tűnik el, de a poétikai konnotációk is.

„A műalkotás mintegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, és mint ilyen, jelentéstartóként működik.

A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.

A befogadó ezt az ürességet fogadja el.

A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó »megérti«.

A befogadó ilyenkor azt mondja: »szép«, ami szintén üres kijelentés.

Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a »felismert szükségszerűség« láncolatában: hely.

Hely: a még-meg-nem-valósult számára.

A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.

A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik” (*Művészeti írások*, 128.).

Az ideális befogadó tehát a saját túltelített ürességét szinkronizálja a műalkotásával. Ekkor jön létre az állapot-kommunikáció, amely a gondolati sémák és a fogalmiság feloldásán keresztül tart az Abszolút Semmi irányába. A mű autentikus máslet: gondolati sémákkal megközelíthetetlen.

Mint látható, e tézisek nem jelentik Erdély esztétikájának legpontosabb összefoglalását – az a *Mozgó jelentés*

című cikkében olvasható –, itt csak a jelentéskioltást és az Abszolút Semmit fejt ki részletesen. Gyengesége a téziseknek, hogy a *Mozgó jelentés* ismerete nélkül szinte érthetetlen, erőssége az üresség mint abszolútum radikális megfogalmazása. Szerintem totális jelentéskioltó mű nincsen – még Erdély művei sem azok –, mivel alkotó és befogadó egyaránt ösztönösen referenciális jelentést tulajdonít annak is, amiben ilyesmi egyáltalán nincsen. Ezek nem föltétlenül lapos sémák, inkább tudattalan pszichés mintázatok, amelyek alapján ösztönösen eligazodunk az életben. De maguk a művek is kijelölik azt a helyes értelmezési tartományt, amin belül a szubjektív felismerések mozoghatnak. (Nincs kellemetlenebb a buta és parttalan belemagyarázásoknál...). A semmi mint abszolútum csak nagyon kevés ember számára jelent valamit, hisz ehhez nagyon sokat kell gondolkodni, meditálni. Így az ürességben fogant emocionális befogadói állapot szintén csak roppant kevesek kiváltsága. A katarzishoz is különleges figyelem, érzékenység és tehetség kell.

A jelentős esztétikai szövegeknek az ereje nem abban rejlik, hogy valami általános igazságot fogalmaznak meg a művészetről, hisz a művészet egyik lényege a paradoxon: tehát az általános igazságok ellenkezője is, megfelelő érveléssel és különösen pregnáns műalkotások bizonyító erejével, könnyedén bizonyítható. A fontos szövegek attól fontosak, hogy egy konkrét sejtsre precízen és meggyőző-

zően mutatnak rá. Erdély esztétikája engem leginkább egy nagyszabású műalkotásra, egy igazi remekműre emlékeztet, amelyben még a hibák is az egész nagyszerűségéhez járulnak hozzá. Minél kevésbé értek vele egyet, annál jobban szeretem. Ráadásul könnyedén fennáll a lehetőség, hogy bennem van a hiba: csak nem pontosan értem azt, amit tévedésnek, túlzásnak vagy túlgondolásnak vélek. Erdély szövegeit már évtizedek óta olvasgatom, és mindig komoly szellemi izgalmat jelentettek. Nem fárad el bennem soha provokatív gondolatainak elevensége. Most, hogy először néztem végig szisztematikusan az életművet, egészen új, ismeretlen dimenziók tárultak fel benne. Világossá vált, hogy e szerteágazó aktivitás végső soron egyetlen, organikus egész, amelyben mindig ugyanazokat az alapkérdéseket járja körbe újra és újra, egyre mélyebben, szellemesebben, provokatívabban. Nagyon jó vele vitatkozni gondolatban, abból is csak tanulok: saját kérdéseimmel szembesülök általa.

Végezetül: ez az esszé azért született, hogy felhívjam a figyelmét minden, művészetfilozófia iránt érdeklődő kollégának vagy leendő kollégának erre a roppant nagy formátumú magyar esztéta-művészre, akinek az írásai semmit nem avultak az időben. Egyfolytában a lényegről beszél, csak a legvégső kérdések érdeklik, és észjárása, stílusa, teóriája egyaránt a magyar esztétikai gondolkodás abszolút csúcsteljesítményei közé tartozik.

*Aktuális Levél (Artpool Letter)*, 10. sz., Bp., Galántai Artpool, 1984

BUBER, Martin: *Haszid történetek*. Ford. RÁCZ Péter, Bp., Atlantisz, 1995

ERDÉLY Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*. Bp., Balassi, 1995

ERDÉLY Miklós: *Kollapszus orv.* Párizs, Magyar Műhely, 1974

ERDÉLY Miklós: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*. Szerk. PETERNÁK Miklós, Bp., Képzőművészeti, 1991

ERDÉLY Miklós-szimpózium. *Múcsarnok – Magyar Műhely 110–111*. Bp., Magyar Műhely, 1999

F.I.L.M. *A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. PETERNÁK Miklós, Bp., Képzőművészeti, 1991

*Hasbeszélő a gondolában. A Tartóshullám antológiája*. Szerk. BEKE László, CSANÁDY Dániel, SZŐKE Annamária, Bp., ELTE BTK, 1987

KUKORELLY Endre: *Kedvenxc*. Pécs, Jelenkor, 1996

SEBŐK Zoltán: *Új misztika felé. Beszélgetés ERDÉLY Miklóssal = Híd* (Novi Sad), 1982, 3. sz., 365–376., 371.

*Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból = Jelenlét* (ELTE BTK), 1989, 1–2. sz., 14–15.

TANDORI Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Bp., Magvető, 1973