

Müllner András

# Tükör a sötétséghez

Erdély Miklós *kollapszus orv.* című kötetéről



M A G Y A R M Ű H E L Y

Müllner András

## Tükör a sötétséghez

Müllner András

# Tükör a sötétséghez

Erdély Miklós *kollapszus orv.* című kötetéről

MAGYAR MŰHELY KIADÓ

Budapest, 2016

A kötet megjelenését  
a Nemzeti Kulturális Alap



támogatta.

A szerző a kötet megírása közben  
az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának  
támogatásában részesült  
(ügyszám: BO/00179/09).

A borítót Arany Imre tervezte  
Albert von Schrenck-Notzing *Phenomena of Materialisation* című,  
1920-ban Londonban kiadott könyvében megjelent fotó felhasználásával.

© Müllner András, 2016  
© Magyar Műhely Kiadó, 2016

*„A szójáték felé halad az egész század”*

SZENTKUTHY MIKLÓS

*„szádirány ellen”*

WALTER BENJAMIN

# Tartalom

Előszó	9
I. AZ IRODALMI TÉR	
<i>A kollapszus orv.</i> megjelenése; a neoavantgárd recepciója	15
Az utókor adaptációi	19
Kortárs kapcsolatok	22
A hivatalos irodalmi tér	24
Az esztétikából az etikába – a nyelvtől a kijelentésig	27
A természettudomány mint retorikai és morális minta	32
II. KIRAGADOTT; NÉHÁNY	
<i>miserere orv.</i> – ima és verbális excrementum	39
Szójáték és történelem – a Joyce-kapcsolat	44
A szójáték mint viszonyparadigma	48
Montázs és piramis	50
A szép helye	55
<i>szórol szóra</i> – nyelv és megismerés	60
Konceptuális konkretizmus	66
A <i>néhány</i> című fejezet más szövegeiről	70
III. HANGOS	
Multiplatform kísérleti művészet	77
<i>dirac a mozipéztár előtt</i>	81
<i>rejtett paraméterek</i>	89
<i>antiszempont</i>	97
A Tandori-anekdota	101
IV. SZÁAMOS	
A kijelentés mint tett	109
<i>Számozottak</i> – egy enigmatikus szentenciasorozat	111
<i>fényismeret</i> – egy időallegória	118
<i>sejtések I.</i> – egy természetfilozófiai allegória	123

<i>sejtések II.</i> – ismétlés és esemény	133
<i>molluszkumok</i> – a vonagló koordinátarendszerek retorikája	143
<i>neumák</i> – egy ironikus utópia	153
A költészet mint önösszeszerelő rendszer	161
<i>nagy számok</i> – önmaga metaforája	164
<i>kollapszus</i> – más terekbe	169
Utószó	177
Bibliográfia	181
Névmutató	191

## Előszó

A jelen tanulmányban Erdély Miklós *kollapszus orv.* című verseskötetéről lesz szó.<sup>1</sup> E kötetet egy szűk olvasói réteg kis részben kultikusnak, nagyobb részben intertextuálisnak mondható emlékezetén kívül kevésbé tartják számon a mai magyar irodalmi kánonban. Ezért Erdély Miklóstra úgy általában, de költészetére kiváltképp alkalmasnak tartom a magyar irodalomtörténetben ma már teljes mértékben terminusértékűnek számító *ködlovag* kifejezést. Ez a kifejezés az irodalomtörténetben sokak munkája révén kapott többrétegű jelentést az elmúlt évtizedekben. A fogalom egyik jelentése szerint olyan irodalmi megnyilatkozót takar, aki a konvencionálisan szervesnek tekintett formákat valamilyen értelemben opponálja, akár irodalmi ellenállóként, akár megkésett utódként és határiszony alatt álló szerzőként, akár a szövegtermelés modern kori formája áldozataként. Az említett ellenállás a nyelv kisajátításában, a konvencionális formáktól való megfosztásban, kísérteties témákban, kontúrt nélküli alakokban, az emlékezés szubjektív és relatív koncepciójában valósul meg. Ezen túl a *ködlovag* kifejezés egy olyan pozíciót jelöl a diskurzusban, melynek elfoglalója és annak munkássága kiesett az irodalmi emlékezetből, nem függetlenül a fent említett eljárások provokatív természetétől. A felejtés azonban soha nem teljes; az irodalmi emlékezet, hasonlóan a szubjektum emlékezetéhez, nem homogén, sokkal inkább uralhatatlanul heterogén. Amit feledés övez, az közben erősen munkálhat is, bár nem hivatalosan elismerten, nem explicit módon. Noha a szocializmus hivatalos kánona, amely a korban a kultúra tudatfeletti részeként funkcionált,<sup>2</sup> elfojtotta a kísérteties emlékeket felidéző, vagy akár

<sup>1</sup> ERDÉLY Miklós, *kollapszus orv.*, magyar műhely, párizs – bécs – budapest, 1974. A kötet címét, valamint a verscímekeket kisbetűvel írom, követve az eredeti címek borítón látható és tartalomjegyzékbeli tipográfiáját.

<sup>2</sup> Mihail Bahtyin legalábbis ekként adaptálta Freud pszichoanalitikus elméletét a kortárs kultúrára a nem-hivatalos és hivatalos kultúra ellentétében, mely a tudatos-

a nyelvnek a (kísértetiességgel szorosan összefüggő) uralhatatlanságát bemutató költészetet, és ez az elfojtás rányomta a bélyegét a rendszerváltás utáni irodalmi tudatra is, ám az elfojtás nem lehetett maradéktalan. Így gyakorolt például latens és „kísérteties” hatást az elfeledett ködlovagok (Csáth Géza, Krúdy Gyula, Cholnoky Viktor, Cholnoky László és mások) kísérőzai öröksége a szocialista realizmus hivatalos kánonán kívülről, és lett az újraolvasás során a hetvenes évekbeli irodalmi paradigmaváltás megelőlegezője. Ezt a tézist tartom érvényesnek Erdély Miklós avantgárd költészetére is, amely irodalomtörténeti szempontból (nyilván nem egyedülként) újraolvasásra szorul, amennyiben a hatvanas-hetvenes évek irodalmának (költészetének és prózájának) elfeledett hagyományához tartozik. Nem véletlen egybeesés, hogy a traumatikus emlék folytonos tematizálásával az Erdély-féle avantgárd költői beszéd, hasonlóan sok második világháború után keletkezett költői életműhöz, maga is a felejtés-emlékezet diskurzusát szövi tovább.<sup>3</sup>

A jelen tanulmány azonban nem annyira az évtizedekben mérhető irodalomtörténeti vonatkozásokra koncentrálna (bár azokra is, amennyiben hagyományról, elődökről, utódokról is szót ejt), sokkal inkább arra, hogy a történelmi trauma milyen helyet kap vagy tud elfoglalni egy radikálisan szövegszerű paradigma keretei között működő antiköltészetben, és e találkozás hogyan alakít ki egy verziót a kisebbségi irodalmon belül. Ezzel párhuzamosan a kérdésem az, hogy miként mozdította el az Erdély Miklós-i költészet a beszédet a helyéről az elemzésem tárgyául szolgáló kötetben. Deleuze és Guattari olvasatában a karkai írás radikálisan deterritorializálja azt a német nyelvet, amelyet Kafka cseh zsidóként választ.<sup>4</sup>

tudattalan ellentétet volt hivatva lefordítani. Mindezt a Volosinov neve alatt publikált *A marxizmus és a nyelv filozófiája* című könyvében tette meg. Lásd erről Michael HOLQUIST, *The Politics of Representation = Allegory and Representation*, szerk. Stephen J. GREENBLATT, The John Hopkins UP, Baltimore – London, 1981, 163–183.

<sup>3</sup> A magyar nyelvű költők közül Pilinszky Jánost említhetjük, aki egyébként Erdély jó barátja volt, továbbá Orbán Ottót, Székely Magdát, Mezei Andrást. Erdély és az említett költészetek között van egy azonnal kiütő különbség: Erdély verseinek beszélője a legkritikább esetben szólal meg egyes szám első személyben. A külföldi szerzők közül Paul Celan költészetének bizonyos jellegzetes vonásait állítom párhuzamba Erdély szövegeivel.

<sup>4</sup> Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Qadmon, Budapest, 2009.

A deterritorializálás értelmezésében azt jelenti, hogy Kafka a választott (nem mellesleg Kafka íróvá válásakor még uralmi pozícióban lévő, gyarmatosító, hivatalos-adminisztratív) német nyelvet birtokba veszi, kisajátítja, újrahasznosítja, vagy másik vonatkozásban, ami ugyanezt jelenti, megfosztja alapjától, jelölő potenciáljától. A jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy Erdély Miklós költészetét a magyar nyelv deterritorializálásának kísérleteként olvassa. Az Erdély Miklós-i szövegkorpusz esetében a Deleuze–Guattari-szerzőpáros Kafka-értelmezéséhez képest egy eltérő deterritorializációs mozgásról van szó, amennyiben a kötet anyagát Erdély diszkurzív írásainak keretébe ágyazva felfedezhetjük a kisajátítást ellensúlyozó-visszavonó reterritorializációs folyamatokat. Valamennyire megelőlegezve az elemzésben foglaltakat, Erdély költészetét a szépség, az egység és a szabadság itt *korlátozó módon* utópikus, nagyelbeszélésként érthető fogalmi szegélyezik.

A tanulmányban megpróbálok követni az Erdély-kötet felépítését. De mielőtt ezt tenném, az első fejezetben megvizsgálom a kötetet övező tágabb (irodalomtörténeti) kontextust. Ennek a kontextusnak a része az a költői önkép, melyet Erdély felépített és melynek nem egy helyen explicit módon hangot adott. Ezt a fejlődésen alapuló nagyelbeszélést véleményem szerint irányadónak tekinthetjük az elemzéskor. Tudniillik a joyce-i paradigmától a természettudományos metaforákig, illetve az azoknak keretet biztosító kategorikus költészetig tartó út egyszerre mutat radikális szövegfelfogást, és tükrözi a mindenkori avantgárd utópiát az esztétikaiból az etikaiba való átmenetről. Továbbá a fent említett irodalomtörténeti kontextus része az Erdély-féle költészetnek egyrészt a saját kortársaira, másrészt az időben őt követő írókra való hatása, konkrét idézetekben és utalásokban való megjelenése azok műveiben – az első fejezetben ennek tematizálására is sort keríttek. Ezzel párhuzamosan azt is vizsgálom, hogy miként nem épült be a hivatalos irodalmi tudatba az Erdély-féle irodalom, és hogy ennek milyen (intézményi vagy személyes) okai voltak. Bár a tanulmányban, amikor csak mód van rá, utalok a *kollapszus orv.*-ről írott kevés számú másodlagos irodalomra, de az első fejezet lehetőséget nyújt arra,

hogy ott áttekintő módon mutassam be a recepció különféle irányait, legyen szó kortárs vagy későbbi esszékről, tanulmányokról.

A második, harmadik és negyedik fejezet szoros olvasásokon alapuló elemzéseket tartalmaz, és mint említettem, követi a kötet fejezeteinek sorrendjét. A második fejezetben tárgyalom a bevezető hosszú verset, a *miserere orv.*-ot, mely Erdély kötetének első fejezetében, a *kiragadott* címűben olvasható, továbbá a *néhány* fejezetcím alatt olvasható versek közül kettőt hosszabban (*szóról szóra, perforált vers*). Jelen tanulmány harmadik fejezete megpróbálja átfogni a *kollapszus orv.* harmadik fejezetének szövegeit (*hangos*), és hasonlóképpen a negyedik fejezet a kötet negyedik (*számos* című) ciklusát, illetve annak darabjait elemzi részletesen. A tanulmányban arra törekedtem, hogy mindig a szövegekből kiindulva jussak megállapításokra, de próbáltam elkerülni a textuális empiricizmust, mely hallgatólagosan feltételezné a művek strukturalista egészelvűségét, és így akarná totalizálni a kötet anyagát. Erdély kötete már a borítójától kezdve kinyílik más művek és más médiumok irányába. Ezt a paradigmátikus nyitottságot itt néhány szóban megjelölöm: az elemi jelölőkkel való manipuláció, amit szójáték-paradigmának nevezhetünk, végigkíséri a kötetet, és ebben az eljárásban felfedezhetjük azt a nagy múltra visszatekintő avantgárd hagyományt, mely a játékon túl, vagy inkább a játék révén a nyelv kritikai gyakorlatát műveli, és persze azt az állandó iróniát lopja a szövegekbe, hogy egyáltalán milyen feltételek között beszélhetünk jelentésről.<sup>5</sup> A kötet explicit természettudományos és filozófiai hivatkozásai révén e diskurzusok felé is megnyílik, felvetve annak lehetőségét, hogy talán itt allegóriákban részesül az olvasó (a recepcióban több helyen észrevételezik az allegorikus folyamatokat, például a szubjektum és a természeti jelenségek viszonyában). Hasonlóképpen megnyílnak a *kollapszus orv.* szövegei a történelem felé, legtöbbször a traumatizáló emlékek töredékes felidézése révén. A zsidósággal és a ho-

<sup>5</sup> A nyelv írása, vagyis a konvencionális jelölők szétbontása és montázsokban való újraserkesztése az Erdély és társai által készített hangjátékokban, filmekben is jellemző (fono-grafikus és foto-grafikus) eljárás.

lokauszttal összekapcsolódó jelölőfragmentálás a textuális montázsnak az (iszonyatos értelmében vett) fenséges megjelenítésében játszott szerepére reflektál. Végül, de nem utolsósorban ott kísértének e szövegekben a hozzájuk kapcsolódó, őket illusztráló vagy általuk mint „feliratok” által egykor kísért akciók, performanszok, hangjátékok. Ezek a „hangos” és „számos” művek mondhatni folyamatosan emlékeztetnek önnön multiplatform természetükre, mely kifejezés alatt permanensen adaptált jellegüket értem.

Fentebb nem véletlenül utaltam arra, hogy ez a kötet már borítójától kezdve nyitott. A *kollapszus orv.* borítóján szereplő képen két arcot látunk. Az egyik egy médiumé, a másik az általa megidézett és kibocsátott szellemé. A szellem a sikeres szellemidézéskor a médium szájából előtörő *ektoplazmában* materializálódik. A magam részéről ezt az eseményt, hangsúlyosan és nyilván önellentmondó módon, Erdély avantgárd verseinek *tanulságaként*, a szövegek olvasása allegóriájának tartom. Abban az értelemben, hogy az ektoplazmában (amely egyébként vagy kollektív suggesztio vagy csalás révén, mondjuk libazsíros vatta segítségével buggyant elő) arcot látó spiritizsta hívők az olvasás allegóriáját mutatják be. Tehát ebben az allegorikus értelemben a kötet borítója is a nyitottságról árulkodik, vagy más szóval a jelentés bizonytalanságáról és lezárhatatlanságáról.

Bár ez az értekezés akkor született, amikor már nem voltam a Szegedi Tudományegyetem kutatója, de az ott dolgozó kollégák nagyban hozzájárultak ahhoz, ami itt olvasható. Köszönöm Németh Gábornak a beavatást, akitől az 1990-es évek elején először hallottam Erdély Miklósról; Odorics Ferencnek pedig azt, hogy másfél évtizeden keresztül pártfogolt, és nagy része volt abban, hogy az irodalomtudományon belül helyet találtam. Kovács Sándor és Szilasi László órái, a velük és a deKON-csoport többi tagjával, Kiss Attilával, Hárs Endrével, Hódosy Annamáriával folytatott beszélgetések alapvető módon formálták gondolkodásomat irodalomról, szövegről, diskurzusról. Köszönettel tartozom nekik és rajtuk kívül minden tanáromnak, kollégámnak és barátomnak, akikkel Szegeden, Pécsen, Budapesten, Kolozsváron e tárgyban



érkeztem. Név szerint itt nem tudok mindenkit megemlíteni, aki az Erdéllyel kapcsolatos munkám eredeténél jelen volt és befolyásolta azt, de a szegedi Czóbel Minka Társaság tagjaival és közeli barátaimmal szeretnék kivételt tenni: Bocsor Péter, B. Kiss Attila, Deák Botond, Kovács Zoltán, Milbacher Róbert, Nagy Andrea. A Pécsen élt Kiss Sándor (Klein Alex) emlékeimben egyszerre él barátként és kivételes tanítóként. Orbán Jolán és Kálmán C. György doktori disszertációm bírálóiként segítettek az Erdély-szövegek minél jobb fókuszálásában, Fried István pedig az Ösz-szehasonlító Irodalomtudományi Tanszék doktori iskolájának vezetőjeként. Első kötetem társszerzője, Fogarasi György következetes kritikai gondolkodásával ösztönzött és ösztönöz a figyelem élesztésére. Köszönöm az Artpool Művészeti Kutatóközpontnak és vezetőinek, Galántai Györgynek és Klaniczay Júliának az archívumi kutatás lehetővé tételét, hasonlóképpen Peternák Miklósnak a C3 anyagához való hozzáférést. Beke László, Szőke Annamária, Erdély György, Erdély Dániel, Kukorelly Endre, Rigó Mária, Szegedy-Maszák Mihály, Rajk László, Lábás Zoltán, György Péter, Havasréti József személyes beszélgetések során formálták az Erdély művészetével kapcsolatos gondolkodásomat. Végül köszönet mondok Deréky Pálnak, aki elsőként olvasta e kötet kéziratát, és hasznos tanácsokkal látott el – igaz, megismerkedésünk óta nem először, hiszen az általunk közösen szerkesztett tanulmánykötet munkálatai közben is megtörtént mindez, a 2000-es évek elején.

## I. Az irodalmi tér

### *A kollapszus orv. megjelenése; a neoavantgárd recepciója*

*A kollapszus orv.* 1974-ben jelent meg a párizsi Magyar Műhely gondozásában, mivel Magyarországon nem akadt kiadó a számára. Ezt a megjelenést egy precedensértékű esemény előzte meg, Weöres Sándor *Tűzkút* című verseskötetét a Magyar Műhely adta ki 1964-ben.

Nagy Pál a Műcsarnokban rendezett 1998-as átfogó Erdély Miklós életmű-kiállítás alkalmából szervezett szimpóziumon felidézte a Weöres-kötet megjelenésének körülményeit, továbbá részletesen beszámolt Erdély kötetének kiadásáról is.

Amikor 1973–74 körül (de lehet, hogy már korábban is) Erdély kísérletet tett arra, hogy megjelentesse összegyűjtött irodalmi szövegeit, hamar világossá vált, hogy ezt a kötetet Magyarországon senki nem fogja megjelentetni, s utóbb Miklós már nem is akarta, hogy könyvét az országban működő könyvkiadó adja ki. Mi természetesen felajánlottuk, hogy megjelentetjük a *kollapszus orv.*-ot. Erdély tanult a *Tűzkút* körüli hercehurcából. [...] Miklós minden magyarországi kiadótól, ahová benyújtotta kéziratát, írásbeli választ kért. Az így összegyűjtött elutasító levelekkel ment be a Szerzői Jogvédő Hivatalba, ahol megmutatta a Magyar Műhely szerkesztőségének levelét, amelyben az állt, hogy a zsűri Erdély Miklós költőt Kassák Lajos díjjal jutalmazza; a díj formája: Erdély *kollapszus orv.* című kötetének megjelentetése.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> NAGY Pál, *Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához*, Magyar Műhely 110–111 (1999), 18–19. Erdély 1964-ben járt Párizsban, ekkor ismerkedett meg a Magyar Műhely szerkesztőivel, és adta nekik az *Anarchisták Párizsban* című novelláját. Ez volt az első Magyar Műhely-beli közlése, melyet aztán több követett. A magyar neoavantgárd háttérét, vagyis publikációs felületét a hatvanas és a nyolcvanas évek között határon túli magyar lapok jelentették: az Új Symposion, a Híd és a Magyar Műhely.

A *kollapszus orv.* lett aztán Erdély Miklós egyetlen életében kiadott kötete. A kötetet a tanítványok és pályatársak hasonló kulturális áhítattal övezték, mint a szerző személyét.<sup>7</sup> Fontos azonban hozzátenni, hogy a kultuszon túl már a hetvenes években született kongeniális kritika a kötetéről Tábor Ádám tollából, aki maga is a második nyilvánosság szereplője volt, csakúgy, mint Erdély.<sup>8</sup> Ugyanakkor az irodalomtudomány akadémiai képviselői (egy kivételtől, Szegedy-Maszák Mihálytól eltekintve, akinek szempontjaira később visszatérek) nem méltatták túlzott figyelemre a kötetet, sőt leginkább támadólag viszonyultak a neoavantgárdhoz, ahogy erről több dehonesztáló kritika, kritikai megjegyzés, továbbá az alapvető elhallgatás tanúskodik.

Szerdahelyi István a Kortárs 1983/84-es regényvitájához kapcsolódva (Népszabadság, 1984. jan. 14.) arra a veszélyre figyelmeztetett, hogy a „neoavantgárd stílusdiktatúra”-ja fenyegeti – itt utalt Esterházy műveire is –, ha időlegesen is, a korszerű, szocialista realizmus irodalmát. Ungvári Tamás *Frázis és parafrázis* c. vitacikkében (Kortárs, 1984. 5. sz.) ugyancsak a realizmus védelmében igyekezett ironikusan diszkreditálni az ún. „nemzetiszínű neoavantgárd” irodalmat.<sup>9</sup>

Jól ismert a szocialista irodalomkép megerősítése örvén lezajlott diszkreditálás története, mely az avantgárdot sújtotta.<sup>10</sup> Jelen tanul-

<sup>7</sup> Lásd PETŐCZ András, *Jegyzet Erdély Miklósról*, Holmi 1990/9., 1039.

<sup>8</sup> TÁBOR Ádám, *A váratlan kultúra*, Balassi, Budapest, 1997, 82–92.

<sup>9</sup> „[A] csak [Esterházyhoz képest] egyetlen nemzedékkel korábbi alkotók pályáivét vizsgálva kitűnik, hogy egyáltalán nem vagy másfél-két évtizednyi késéssel kapott részleges hazai nyilvánosságot a hatvanas évek magyar neoavantgárd irodalma (Erdély, Balaskó, Hajas, Szentjóbby stb.) [...] Az irodalmi lapok fő epikai elvárásmentait – a politikai-ideológiai rejtett cenzúra, öncenzúra mellett – a történetközpontú, valóságanalóg, a kritikai és lélektani realizmus formaelveit követő poétikai normák határozták meg.” MÉSZÁROS Sándor, *A kritikus olvasó. Esterházy Péter műveinek recepciója 1986-ig*, Alföld 1989/1., 5. Nem hagyható ki ebből a felsorolásból a Szabolcsi Miklós válogatta 1981-es *Neoavantgárdé*, melyben (az Izmusok-sorozat hagyományával ellentétben) nem volt magyar példatár (csak egy-két példa: a *Tűztánc*-antológia, Juhász Ferenc költészete, és egy-két, neoavantgárd műveket közlő folyóirat: az Új Symposion, a Mozgó Világ, a Művészet, valamint Jancsó filmjei), továbbá Erdély Miklós anekdotikus formában ránk maradt konfliktusa az egyébként avantgárd-szakértőnek számító Pomogáts Bélával. E konfliktus oka Erdély kimaradása az egyébként átfogó *Az újabb magyar irodalom 1945–1981* című kötetből. Lásd erről PETŐCZ, *I. m.*, 1038.

<sup>10</sup> Csak egy példa a fentiekre: *Az irodalom és a művészetek hivatalos társadalmunkban* című helyzetelemző tanulmányban, melyben kijelölik a hivatalos, és az ad-

mányban nem térek ki arra az irodalompolitikai és esztétikai ideológiai bázisra, melyről a diszkreditálás lezajlott, mindössze annyit említek meg, hogy érthető módon a Lukács György nyomdokain haladó irodalomtudósoknak ebben nagy szerepe volt.<sup>11</sup> A diszkreditáló attitűd aztán a neoavantgárd rendszerváltás utáni kanonizálásakor rossz emlékké vált.<sup>12</sup> Egyrészt maga a neoavantgárd méltóbb helyett látszott elnyerni az irodalmi és irodalomtörténeti kánonban, másrészt maga Erdély és a *kollapszus orv* is.<sup>13</sup>

A rendszerváltás utáni kritikai olvasatokat nem befolyásolta már irodalompolitikailag előírt esztétikai ideológia. Többségük

digiakhoz képest bizonyos fokig megengedőnek minősíthető kultúrpolitikai reakció, az *avantgárd* szó egyszer fordul elő, a következő mondatban: „a sznobizmus a szélsőségesen külön, avantgardista, modernista változatok formáiban tartja meg a polgári művészet antihumanizmusát”. Lásd Társadalmi Szemle 1966/7–8., 504. (A szöveg Takács Ádám révén jutott el hozzám – köszönet érte.) A tanulmány 1966-os – ebben az évben zajlik le az első magyarországi happening, melyet sok szempontból, de mégsem egyedülálló módon a magyar neoavantgárd kezdetének tekinthetünk. Kürti Emese kutatásai adnak szakmat arról, hogy milyen rejtett korai előzmények járultak hozzá az irányzat hatvanas évek második felében történő kialakulásához és megerősödéséhez. Ezzel együtt is tény, hogy vezető irodalmárok még a nyolcvanas években is elutasították az irányzatot.

<sup>11</sup> Szabolcsi Miklóst Erdély személyesen is ismerte még a háború előttről, és egy objektívén meg is szólította (*Fiúing-merevítő*). A Pomogáts Bélához kapcsolódó történetről fentebb már volt szó. Rajtuk, a szocialista realizmus elkötelezett irodalmár hívein kívül azonban más kutatók is váltak Erdély (hol személyes közegben, hol műveken keresztül történő) aposztrophéinak címzettjeivé. Így a *Marly tézisek* kapcsán Horányi Őzsebet említi, akit szemiotikai téren talált meg.

<sup>12</sup> „[E]zek a [neoavantgárd] poétikai jellegzetességek nem előzmény nélküliek: a *Szógettő* című antológiát (a hatvanas-hetvenes évek magyarországi neoavantgárdjának fontos szövegeit összegyűjtő kötetet) társszerzőként jegyző Kukorelly Endre több ízben is pontosan mutat rá arra, hogy a nyolcvanas években belül 1986 utáninak nevezet etap »rejtett hagyományá« Erdély Miklós, Szentjóbby Tamás, Hajas Tibor és mások – egyébként nem mindig ’irodalomszerű’ – munkásságában található meg.” CSUHAI István, *Hátra és előre. Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához*, Korunk 1992. Lásd még KUKORELLY Endre, 666 999 = *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004. (<http://www.tankonyvtar.hu/ha/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch19.html>); valamint MÉSZÁROS, *I. m.*, 43.

<sup>13</sup> Mindehhez alapfeltételként járult hozzá a kötet másodszori faksimile kiadása 1991-ben, és egy második kötettel való kiegészítése, továbbá Erdély egyéb, a '91-es kiadásból kimaradt verseinek megjelenése különböző válogatásokban és folyóiratokban. Ezek többek között a Magyar Műhely (1983. július); a Fráter Zoltán és Petőcz András válogatta *Médiom-Art. Válogatás a magyar experimentális költészetből* című kötet (Magvető, Budapest, 1985.); a *Lélegzet 2.* című antológia (Magvető, Budapest, 1987.); a Papp Tamás válogatta *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból* (Jelenlét 1989/1–2.); *Hasbeszélő a gondolatban. A Tartóshullám antológiája*, szerk. BEKE László – CSANÁDI Dániel – SZÓKE Annamária, Bölcsész Index, Budapest 1987.; a Holmi (1990/9.); az Árgus (1991. szeptember-október); a Nappali ház (1992/1); a Pompeji (1992/2.); a Kilincs (2006/1., <http://www.artpool.hu/Erdely/Kilincs.html>); és az Artpool Művészetkutató Központ weboldala.

azonban csak egy-egy Erdély-művet választott elemzése tárgyául, tehát relatíve kis merítéssel dolgoztak, sőt a tudományosnak tekinthető szövegelemzések általában ugyanarra a két-három szövegre irányultak, mint az intertextuális adaptációk.<sup>14</sup> Éppen ebből kifolyólag aztán nem is született olyan átfogó fogalmi háló és ennek segítségével elvégzett kimerítő elemzés a *kollapszus orv.*-ről, mint amilyen annak idején Tábor Ádám kritikája volt. Jellemzőnek tartom Sz. Molnár Szilvia egy megjegyzését, melyben tükröződik a neoavantgárddal kapcsolatos recepcióesztétikai álláspont. Sz. Molnár tanulmányának utolsó lábjegyzetében megemlíti a *szóról szóra* című Erdély-verset mint a nyelv alkalmatlanságát tematizáló szöveget, és hozzáteszi, hogy a *kollapszus orv.* „mindenképpen alaposabb elemzést érdemelne, a neoavantgárd tekintetében különösen az *Imádság után*, *szabadon*, a *Jövőidejű találmány* című versek.” E hiányérzet, mint láttuk, alapvetően jogos, bár a szerző nem hivatkozik Tábor Ádám áttekintésére. Az a kijelentés már a tanulmány irodalomtörténet-elméleti, korszakküszöb-metaforában gondolkodó, fejlődéselvű, és bizonyos értelemben önellentmondó, mert a tudatosságra hivatkozó alapállásából fakad, hogy Erdély költészete „csupán csak számot adni képes a megváltozott nyelvbeliségről, nem pedig belekerülni”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> FÖLDÉNYI F. László, *Tanulj meg felejteni!* = Uő., *A testet öltött festmény*, Jelenkor, Pécs, 1998 (az *Ásványgyapot*ról); Uő., „...saját lábába botlik...”. Erdély Miklós és az irodalom = *Néma?*, 72–77., <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch04.html> (a *Metán*ról); KÉKESI Zoltán, *Nyelviség és színrevitel. Erdély Miklósról és Nagy Párról* = *Néma?*, 39–54., <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch02.html> (az *Ásványgyapot*ról); Sz. MOLNÁR Szilvia, *Neoavantgárd poétikájáról* = *Néma?*, 86–98., <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch06.html>; továbbá saját *antiszempont*-, *Metán*- és *Ásványgyapot*-elemzéseim a doktori értekezésemben: *Neoavantgárd szövegek posztstrukturalista olvasatai. Erdély Miklós* (kéziratban).

<sup>15</sup> Sz. MOLNÁR, *I. m.*, 98. Ellentmondás alatt azt értem, hogy a recepcióesztétikai szempont érvényesítésekor egy szövegen túli tudatra kell hivatkozni, aki még nem látott be vagy már belátott valamit, holott, mint azt a belső idézetből meg tudhatjuk, a nyelv nem a valóság képe, így tudatot sem tükrözhet maradéktalanul: „Az avantgárd kanonizálta szövegalkotási módok alkalmazása nem egyenlő az avantgárd hagyomány közvetítette nyelvi magatartás tudatosulásával, s az avantgárd technikák működtetése nem vonja maga után azok tapasztalattá válását, mely szerint »a nyelv nem a valóság képe, hanem bizonyos konvencióké«, márpedig a konkrét költészet óta hódító neoavantgárd irányzat legfontosabb eredménye éppen a nyelvnek a kommunikációban való megalapozása volt/lett volna.” Uő.

### *Az utókor adaptációi*

Erdély művészetének a fiatalabb nemzedék, és később az utókor által történő értelmezése már a rendszerváltás előtt elkezdődött. Az egyik kanonizáló gesztus egy előbb neoavantgárdnak, majd posztmodernnek tekintett életműben, annak is az egyik központi művében következett be. Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című kötetének idézett szerzők-listájában megtalálható Erdély Miklós neve. A *próza iszkolása* című rész eposzi szónumerációja a *kollapszus orv.* első szövegének *Démonok felsorolása* részére emlékeztet, ahol ráadásul az Esterházy által (barthes-i alapon) akkreditált szóválogatás eseménye zajlik: „108–110. Démonok felsorolása: ajtó nem, ablak, alma nem, ananász, aludttej, altiszt, alumínium, agancs, stb., balta, bot nem, bokor nem [...]”<sup>16</sup> Majd a felsorolás, még ugyanezen számozás alatt így folytatódik: „Egy környezet: saláta, vonalzó, kerámia, teológiai szemle, bádóg, ragasztó, kockás papír, gépselyem, pohár, gipszforma, tekercs, kerámia, terítő nincs, nyári kesztyű, nő, sísapka [...]”. Ez utóbbi részlet mint privát műtermi környezet leírása, valamint ismétlésekkel teli felsorolás Erdély úgynevezett „önösszeszerelő költészetének” egy példája. Bizonyos itt szereplő fogalmak önkomentárként is érthetők, például az „orvosi könyv” kifejezés önreflexív módon utal a kötet címére, valamint annak első és utolsó szövegére. A *kollapszus* jelentése ’ájulás’, a *miserere* jelentése ’belsőhányás’, de nem tekinthetünk el attól, hogy mindkét verscímbe emelt fogalom kiegészül egy szakmai minősítéssel: *orv.* Ez hangsúlyos utalás a szótár-műfajra, és arra, hogy itt a test állapotának tudományos-orvosi definíciójával, fogalmi kereteivel, egy meghatározott diskurzussal szembesülünk.<sup>17</sup> Mindezzel együtt fontos támpont a kötet értelmezésekor, hogy van kezdetnek egy „belsőhányás”-vers, végnek pedig egy „ájulás”-vers, a kettő fogja közre

<sup>16</sup> ERDÉLY Miklós, *miserere orv.* = Uő., *kollapszus orv.*, 13. A *miserere orv.* egyébként nyitóversként magában foglal egy sor olyan témát, mely a kötetben később újra előkerül. A versről alább részletesebben lesz szó.

<sup>17</sup> Azon keresztül persze az ötvenedik Dávid-zsoltár Vulgata-féle kezdősorával: ’Könyörülj, Uram!’

a kötet többi szövegét. Ez feltétlenül meghatározó keretnek minősül, legalább annyira, mint a *Bevezetés...* „világot” kizáró zárójelei. Más oldalról, míg Esterházynál „a szavak bevonulásával” szembesül az olvasó az első oldalakon, addig Erdélynél a *kiragadott* fejezetcím alatt olvasható *miserere orv.* című szabadvers vonatkozó szakaszának szavai „démonokként” sorjáznak. A gnózis és az okkult hagyomány Erdély írásaiban összekapcsolódik az avantgárrdal, annak nem egy esetben titkos vagy nem titkos előképévé válik. A szavak felsorolása ebben a kontextusban az Erdély művészetében amúgy máshol is tetten érhető kettősséget jelzi: egyszerre nyelvkritikai bázisú radikális szövegszerűség és ugyanakkor kriptó-orális szómágia.<sup>18</sup>

Erdély az Esterházyval együtt, vagy egy-két nemzedékkel később induló szerzők állandó hivatkozási pontjává vált. Így többek között Kukorelynél, Németh Gábornál, Garaczi Lászlónál. Ezek a szerzők, a Bán Zoltán András által „a semmi költészetének” nevezett művek szerzői fordultak kiváltképp Erdély szövegeihez, azokon belül is néhány kitüntetett darabhoz. Ez semmiképpen sem tekinthető véletlennek, ahogy arról Földényi F. László alábbi sorai tanúskodnak:

[E]legendő beleolvasnom verseibe, hogy a későbbi magyar posztmodern irodalmat is lássam előlegezve. A *miserere orv.*-ban például ott lappanganak Tábor Ádám káprázat-versei („Ami a sötétségben villan az fény, ami fényben villan, az káprázat”, írja Erdély), a *Találka Pál* Rác Péter verseit juttatja eszembe, a démonok felsorolása pedig *A próza iszkolását* előlegezi Esterházytól. *A Toborzó* mögött Kukorelly tűnik fel, az olyan szavak, mint „fehérneműbrikett” vagy „bugyimóló” Parti Nagy Lajost idézik meg, a „szörmecsókról” meg Garaczi jut eszembe. (Zárójelben: a hatvanas évek magyar avantgárd iro-

<sup>18</sup> A neoavantgárd hermetikus-ezoterikus hagyományba ágyazottságáról lásd HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Typotex, Budapest, 2006, 44–50. *A kollapszus orv.* borítója, melyről már tettem említést, és amelyre később még részletesebben visszatérek, szintén az ezoterikus-spirituális hagyományt idézi fel.

dalmának története, különösen pedig poétikai sajátossága a mai napig nincs körültekintően feldolgozva; így azután még ma is a meglepetés erejével hat, hogy mindaz, ami a hetvenes és nyolcvanas években látszólag a „semmitől” született meg, mennyi hajszálygökörrrel kapcsolódik azokhoz, akiket a magyar irodalomkritika később oly könnyedén kihullajtott az emlékezetéből – akár politikai okok miatt, akár pedig egyszerű – bár mégis bonyolult – ízlésítéletek miatt.)<sup>19</sup>

Az 1980-as *Marly tézisek* című kvázi szemiotikai manifesztuma (amúgy pedig kategorikus költészetének egyik darabja) például a kioltott jelentés fogalmával járult hozzá a maga kvázi diszkurzív természetében a magyar posztmodern irodalom reprezentációkritikai és szubjektumkritikai hagyományának kialakulásához. Innen nézve a Bán Zoltán András által kritikusan a „semmi költészetének” nevezett posztmodern szövegvilág valóban számon tarthatja a *Marly téziseket* egyik elődjeként. Az *antiszempont* című szöveg, mely az antiszemitizmust szójátékkal parodizáló, emlékezet tárgyú traumaszövegnek tekinthető, a posztmodern szerzők jóvoltából hol az identitás kríziseként, hol a referencialitás kételyeként olvasott és akként alkalmazott szöveggként adaptálódott a változóban lévő irodalmi világhoz. Az *antiszempont* intertextuális környezeteire még az is jellemző, hogy leginkább csak néhány sor vált újra és újra idézetté.<sup>20</sup> A *Metán* vagy az *Ásvány-*

<sup>19</sup> FÖLDÉNYI, „...saját lábába botlik...”, 34.

<sup>20</sup> „NAGYTESTŰ PRÉMES ÁLLATOT LÁTTAM HÁTULRÓL. FEJE KÉNYELMETLENŰL BALRA FELFELÉ CSAVARVA, AMINT AZ ESTHAJNALCSILLAGOT NÉZTE MEREVEN. AZONBAN FÉNYTELEN ORRHEGYE NEM VOLT VALÓDI, SEM A PRÉMJE, SEM AZ ÁLLAT, SEM AZ ESTHAJNALCSILLAG NEM VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG – AZ VOLT VALÓDI.” ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 78., 82. Lásd KUKORELLY, 666 999, 319.; GARACZI László, *MetaXa*, Magvető, Budapest, 2006, 111–112.; NÉMETH Gábor, *A tejszínről*, Kalligram, Pozsony, 2007, 7. Kukorelynél az egész életműben folyamatos az utalás Erdélyre, az emlékek ajánlott versek (például az *Egy gyógynövény-kert*-beli *Hh*), vagy megismételt szókapcsolatok (például Erdély *rejtett paraméterekjéből* származó „egy meleg rongy” a *Tisztulás-tábla* című cikluscímű versben, *Egy gyógynövény-kert*) formájában. Egy konkrét, névvél élő példa: „[A] *langenau* [Hekerle László] Erdély Miklóst a mai magyar művészek legjelentősebbjének tartja”, majd a halál és a fájdalom említésén keresztül egy többértelmű kijelentés: „Nézzünk szembe ezekkel.” Lásd KUKORELLY Endre, *A Memória-part*, Magvető, Budapest, 1990, 67. Németh Gábor fent említett

gyapot szintén az utókor kitüntetett figyelmében részesültek. (Ezek közül egyik sem szerepel a *kollapszus orv.*-ban.) Az ilyen természetű (ki)válogatás a befogadás törvényszerűsége, de abból a szempontból sokat elárul Erdély költészetének utóéletéről, hogy a szóban forgó szövegek megfelelnek valamiféle szintaktikai szabványnak.

### Kortárs kapcsolatok

Erdélyt magát, illetve irodalmi műveit azonban nem csak a nála húsz-harminc évvel fiatalabb szerzők, a szerző ún. „örleykörös” kapcsolatai idézték meg.<sup>21</sup> Erdély bizonyos értelemben már a hatvanas évektől személyes és intézményes kapcsolatokon keresztül érintkezett a hivatalos irodalommal, annak képviselőivel, illetve bizonyos túrt szerzőivel. A személyes kapcsolatra két példát hozok, melyeknek jelen esetben az is az érdekessége, hogy ellentétes reakciókat mutatnak be. A hivatalos irodalmi kapcsolatra pedig egyrészt az Írószövetség szolgál például (melynek ugyan Erdély Miklós nem volt tagja, de amely nem egyszer akciói, felolvasásai színhegyül szolgált), másrészt azok az irodalmárok, akik a hivatalos irodalmat képviselték.

A kortársak közül többen megemlékeznek Erdély és Pilinszky János baráti kapcsolatáról, de költészeti kérdések vonatkozásában csak egy szóbeli közlés áll rendelkezésre, mely szerint Pilinszky dilettánsnak minősítette volna a *kollapszus orv.*-ot.<sup>22</sup> Másrésztől (és ez szintén egy Petőczytől származó anekdota) Tandori Dezső egy kerti felolvasáson, az *antiszempont* fent már idézett ismétlése

kötetében a „Nagytestű...”-idézetet mottóba emelte, párban egy Ottlik-tól vett idézettel. Garaczinál pedig Karcsi, az elmegyógyintézet ápolója ezzel az idézettel válaszol, amikor azt kérdezi tőle, hol járt és mit látott, majd így fejezi be a beszámolóját: „csak a kényelmetlenség volt valódi, csak a kényelmetlenség, az volt valódi és az undor”.

<sup>21</sup> Az Örley Körről lásd TÁBOR Ádám, *Az Örley Kör*, Beszélő 1999/5., <http://beszelo.c3.hu/99/05/17tabor.htm>.

<sup>22</sup> Papp Tibor közlése: PETŐCZY, I. m., 1040. Lásd még KONRÁD György, *Csodafigurák. Portrék és pillanatfelvételek*, PIM, Budapest, 2011, <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000736&secId=0000068171&mainContent=true&mode=html>.

részét hallván extatikusan fejezte ki elismerését.<sup>23</sup> Maga Tandori a konkrét költészet kapcsán idézi fel az *antiszempont* ominózus sorait, bár nem említi a vers címét. A rövid írás Apollinaire-nek *A Mirebeau-híd* című költeményében bemutatott képe segítségével azt járja körül, hogy a vers konkrét tárgyisége, „lassú élete” milyen lehetőségekkel rendelkezik az „erőszakos reményekkel” szemben, melyek eltekintenek a tárgytól, magától a konkrét szövegtől, és magasabb szempontokat alkalmazva (tkp. jelentést adva) fedik el azt.<sup>24</sup> Tandori az esszében a konkrét művészet 20. századi történetében helyezi el Erdélyt, olyan képzőművészek társaságában, mint Kurt Schwitters és Joseph Beuys, valamint jó néhány magyar költő.<sup>25</sup> Továbbá úgy tűnik, hogy Tandori számára az *antiszempont* és annak sokat hivatkozott ismétlése valódi egyszerűség- és egyidejűség-allegória, amelyben az ismétlés, mely

<sup>23</sup> Uo. Az anekdotát elemzés tárgyává tettem a doktori értekezésemben, lásd az *Egy neoavantgárd ismétlés. Erdély Miklós: antiszempont* című fejezetet. Az az elemzés leginkább az ismétlés kontextuális meghatározottságát állította központba, és terjesztette ki a szóban forgó történetet az anekdotikus hagyomány, és általában a szövegek törvényszerű aktualizálásának, allegorikus adaptációjának tanmeséjévé. Nem terjedt ki azonban a szöveg egészére és a kötetre sem, így folytatta azt a hagyományt, mely meglehetősen szelektíven viszonyult Erdély szövegeihez.

<sup>24</sup> „Milyen lassú az élet / S milyen erőszakosak a remények”. Lásd GUILLAUME APOLLINAIRE, *A Mirebeau-híd*, ford. Vas István, <http://mek.oszk.hu/00300/00310/html/szeszek.htm#2>.

<sup>25</sup> „[A]ki nem egyszerűen arra érez hivatottságot, hogy valami kétes rend-képletbe helyretolja [a világot], máris igen eleven villódzás terében találja magát, csupa anyag közt, részlet között, csupa kapcsolási lehetőség erdejében, olyan terepen, amelyik a lélek mikroelektrodinamikájának is nevezhető volna, ha efféle hasonlatokra szükség lenne. De nincs, mert ez a költészet vagy fogalom-szobrászat vagy kép-gondolathajlítás, vagy nevezzük akárhogy, az egyszerűséget futtatja végletéig, és hangsúlyozza az egyidejűségét, és teszi végtelenné ugyanakkor. Ez az egyidejűség nagyon fontos. Esendő tárgyak, sosem hitt kapcsolatok – és teljes gondolat. Teljes gondolat, amely ezért arra is rámutat, hogy sem a hagyományos értelemben vett teljesség, sem a hagyományos értelemben csontszerű gondolat nincs többé igazi érvénnyel. Hallhatjuk, hogy nem, ez mind nem volt valódi, csak a kényelmetlenség, az volt valódi. A kényelmetlenség szót helyettesíthetjük szinte bármivel, ami létünket alapvetően illeti: a veszteség, a fájdalom, a becsapottság, a túlélés, a kérdezhetlenség, a viharokra emelt nyárderű, a halálos magas, a ki-eszelhet-ki-nála-szomorúbbat, az volt valódi. Például. Vagy ugyanez az öröm fogalmaival. Hogy magam e tárgyról szólni merek, aligha jogosít fel, persze, az említettek és társaik szeretésén túl, másra, mint hogy szintén próbálok a dolgot [...]” TANDORI Dezső, *Az éji folyó csillaga sincs kétszer. Közelítés a konkrét költészethez*, Kortárs 1989/1., 128–129. Egy másik írásában Tandori felidézi Erdély Miklós egyik barátját, aki egy felvevőgépet tervez, mellyel minden rögzíthető. Az emlék egyszerre ironikus, ugyanakkor utal a második nyilvánosság kísérletező csoportjaiban kialakuló, a technikai sokszorosítással kapcsolatos addikcióra is, melytől Erdély maga sem volt mentes. Uő., *Hogy már magunkra ne legyintsünk a bajban. Irodalom „1945” után, 1956 előtt-után: ahogy láthatam, megjegyzem, hál’ Istennek; 1990 májusában; S vidéke*, Alföld 1990/10., 55–63.

a nyelv alaptulajdonsága, megvonja a dolgoktól valódiságukat („CSAK A KÉNYELMETLENSÉG VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG – AZ VOLT VALÓDI.”). Ez a nem-ismétlő ismétlés tagadja a versben megképződő illuzórikus (József Attila-i parafrazissal élve) „éji folyóban” tükröződve-ismétlődő és „égre kelő” örök jelentéseket, például az *antiszempont*-beli esthajnalcsillagot. Nem mellesleg az Esthajnalcsillag néven keresztül az ismétlés és az azonosság témája már önmagában megjelenik a szövegben.<sup>26</sup>

### A hivatalos irodalmi tér

A fent részletezett Pilinszky- és Tandori-kapcsolat Erdély személyes „irodalmi” viszonyaira világított rá, legalábbis két olyan szerzőre, akiknek életműve ma a kánon középpontjában áll. Ha a poétika nem is feltétlenül, de a téma összekötötte Erdélyt Pilinszkyvel, hiszen mindkét költői életműre jellemző, hogy bár igen eltérő módokon, de világháborús traumákat idéz fel. Tandorival pedig az ún. avantgárd filozofikusság és nyelvi önreflexió rokonítja, és kettejük esetében nyilvánvaló poétikai párhuzamokról is beszélhetünk.

Erdély és a hivatalos irodalom kapcsolata szimbolikus és egyben ironikus módon 1956-ban kezdődött, az *Őrizetlen pénz az utcán* című akcióval.<sup>27</sup> Ez a kapcsolat aztán 1967-ben nyert egy új

<sup>26</sup> Erdélynek és Tandorinak az ismétlés/azonosság-téma iránti közös érdeklődése a képzőművészetben is nyomon követhető: „Az általa kifejlesztett technikával készült a Dekalokomániák című grafikasorozata 1974-ben, vagy a Tandoritypiák, melyben Tandori – Erdély Miklós indigó munkáihoz hasonló, de attól függetlenül feltalált – indigón alapuló frottázs-technikát alkalmazott.” DÉKEI Krisztina, *Witti, Héri meg a Szüszifoszi. Tandori Dezső és a képzőművészet*, Beszélő 2008/11., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/witti-heri-meg-a-szueszifoszi>. – Szintén Dékei Krisztina emlékezik meg Erdély egyik legfontosabb alkotótársáról, Altorjai Sándorról, valamint kettejük kollaborációjáról. A hatvanas évek második felében kerültek szoros kapcsolatba, és Erdélynek több műve is tükrözi a vele való közös munkát. (Hangjátékaikat, vagy ahogy Dékei nevezi, „irodalmi kreativitási gyakorlataikat” a szerző a wittgensteini nyelvjáték, a szürrealista véletlen, a John Cage-féle kísérleti zene, valamint a fluxus poétikája alapján értelmezi. Lásd Dékei Krisztina: „Az örvényféreg társát megette”. Szövegtípusok Altorjai Sándor művészetében, in BEKE László – DÉKEI Krisztina (szerk.): Altorjai Sándor (1933–1979), Műcsarnok – Első Magyar Látványtár – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003, 99–122., különösen 105–111.

<sup>27</sup> Lásd *Két 1956-os konceptualista akció*, Artpool Művészeti Kutatóközpont, <http://www.artpool.hu/Erdely/sajto/Boros.html>.

formát, mégpedig a hivatalosnak mondható szóbeli irodalmi kultúrában való megjelenéssel, egy felolvasással az Írószövetségben. Bár ez a „hangos” helyfoglalás nem történhetett meg a szűk értelemben vett állami médiumokban. A Peternák Miklós által Erdély happening-korszakának nevezett időszakban keletkeztek olyan technikailag sokszorosított művek, melyek nem találtak fogadó-készségre a hivatalos kulturális médiumoknál. Erdély a Magyar Rádióknak 1966-ban eljuttatott egy hangjátékot, melynek közlését élcelődve megtagadták: „a tünetet, mely e mikro-hangjáték középpontjában áll, nem tartjuk jellegzetesnek, még kevésbé pestinek: inkább egyedi jelenség, mely a lélekgyógyászat, esetleg az ideg- vagy az elmekörtan hatáskörébe tartozik, kiváltképp ebben az Ön által valóban szélsőségeig feszített megnyilvánulásában”.<sup>28</sup> Ugyanakkor 1967-ben az Írószövetségben a fent említett szóbeli irodalmi kultúra részeként, egy happening-bemutatón elhangzott a *furcsa zokogás* (lehetett akár ez a mű is, amit a rádió visszautasított), melynek szövege szerepel a *kollapszus orv.*-ban.<sup>29</sup> Tizennyolc évvel ezután, élete vége felé egy önálló Írószövetség-beli felolvasóestet rendeztek számára. (Ahogy az Óbuda Galériában önálló kiállítást.) Az 1985-ös program Györe Balázs közreműködésével valósult meg, és ekkor négy művet olvastak fel (*Azonosításelemleti vizsgálatok, Tavasz kivégzés, Kitüntetéseimről, Aranyfasisztáim*).<sup>30</sup> Ezek közül csak a *kitüntetéseimről* szerepel a *kollapszus orv.*-ban.

Bár a *kollapszus orv.* 1974-es megjelenése, majd Erdély Magyar Műhely által adományozott Kassák-díja a magyarországi elisme-

<sup>28</sup> *Jegyzetek, dokumentumok = ERDÉLY Miklós, A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*, összeáll. PETERNÁK Miklós, Balassi – BAE Tartóshulám – Intermedia, Budapest, 1995, 48–49. (*Válogatott művei*, 2.)

<sup>29</sup> *Artportal Lexikon (happening szócikk)*, [http://artportal.hu/lexikon/fogalmi\\_szocikkek/happening](http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/happening). (A hangjáték Altorjai Sándor előadásában meghallgatható az Artpool Művészetkutató Központ weboldalán: <http://www.artpool.hu/Erdely/furcsa.html>.) Rendelkezésre áll egy másik beszámoló is, mégpedig Pomogáts Béláé: „[...] a vita (egy szintén megrendezett) hozzászólásaként a fiatal írőcsoport egyik tagja – igaz, szabadders formában – szabályosan állatoknak titulálta a jelenlevőket.” POMOGÁTS Béla, *Happening*, Magyar Ifjúság 1967. május 6. A szóban forgó vers Erdély *Szamarak* című szövege volt, melyet a szerző eredeti szándékával ellentétben végül nem válogatott be a *kollapszus orv.*-ba, így az csak az 1991-es második kötetben jelent meg.

<sup>30</sup> Artpool-hangarchívum: CD 02.02., <http://www.artpool.hu/Erdely/azonositaselméleti.html>.

rést nyilván nem tudta pótolni, de valamelyest mégis visszaigazolta a szerzőt és azokat, akik úgy gondolták, az Erdély-féle szövegeknek van helyük az irodalmi térben.<sup>31</sup> Mint említettem, a kötet iránt érdeklődő (tudomásom szerint) egyetlen akadémiai pozícióban lévő irodalmár Szegedy-Maszák Mihály volt.<sup>32</sup> Egy 2008-as visszaemlékező írása szerint az MTA Irodalomtörténeti Intézetének munkatársaként Szegedy-Maszák strukturalista szempontú elemzést írt a *kollapszus orv.*-ről, amely azonban nem jelenhetett meg. Ennek okaként a szerző nem is annyira a rendszer szemében abszolút nem szalonképes Erdély-féle avantgárd szójátékokat nevezi meg, hanem az abszurd humorral élő, egyébként próza-poétikai szempontból teljesen hagyományos rövidtörténetet, a *kitüntetéseimről* címűt. Valóban, az elbeszélő ironikus kitüntetésfixációja zavaró lehetett, még inkább az, hogy kitüntetéseinak halmazállapota változik, minek következtében azok a nadrágjába csorognak. De legalább ennyire zavarhatták a hivatalos irodalom képviselőit az ismétlések és a bennük permutálódó (Szegedy-Maszák kifejezésével) „nyelvroncsolások” is, melyek képtelenek voltak a tükrözés bármiféle elméletének megfelelni. A köztük zajló beszélgetéseket, valamint ezek kulminációs pontját, az Irodalomtörténeti Intézetben 1973-ban megrendezett *Ismétlődés, párhuzamososság, ritmus* című ülészakot felidézve Szegedy-Maszák az ismétlődés és a semmi Erdély számára rendkívül fontos össze-

<sup>31</sup> Leginkább és először a Magyar Műhely terében, de az 1980-as évektől a második nyilvánosság hivatalosan nem engedélyezett vagy legális lapjaiban is. A *második kötet* jegyzetapparátusa, valamint más források alapján Erdély versei a következő lapokban/kötetekben nyertek nyilvánosságot: Magyar Műhely (*Anarchisták Párizsban*: 1965/12., *baal-sém tov homloka a számlayon*: 1969/31., 1971. antológia-szám; *Ön-lehallgatás*: 1979/59.; *Marly tézisek, Arany közép, Az érdeklődés középpontjában, Az ellenszegülés szelleme, Próza-vers*: 1980/60–61.; *Mondolat, Metán, Esti és vándordal, Idő-möbiusz*: 1983/67., *{A semmiről}*: 1990/77.); Szétfolyóirat (*Pro domo*: 1970-es évek eleje); Jóvilág (*Ásványgyapot*: 1984); Aktuális Levél (*Nem sikerült*: 1984/7. melléklet); Szógetető/Jelenlét (*Ajánlattevők*: 1989/1–2.); Lélegzet 2. (*Aranyfasisztáim*: 1987.); A Lap/Új Hölygyfutár (*Hypatia kérdései*: 1988); A 84-es kijárat (*A véletlen története, Melyiket választod*: 1989/1.); Jelenkor (*Parton, Gúlában, Fekete és cifra*: 1987/11.); Magyar Lettre Internationale (*Gyönyörködik az úr*: 1991/1.); BEKE László, *Ismétlődés és ismétlés a képzőművészetben = Ismétlődés a művészetben*, szerk. HORVÁTH Iván – VERES András, Akadémiai, Budapest, 1980, 168–169. (*Isméltelméleti tézisek, Azonosításméleti vizsgálatok*).

<sup>32</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó és kép. Erdély Miklós szellemi öröksége egy irodalmár szemszögéből*, Épitészforum 2008. szeptember 9., <http://epiteszforum.hu/node/10466>.

függéseit említi, továbbá azt, hogy az ott elhangzott mondatok később visszaköszönnek Erdély egyes írásaiban. Ahogy azt az alábbiakban később részletezem, nem mellékes, hogy a megállapítások Joyce *Finnegans Wake*-je kapcsán születtek.

### *Az esztétikából az etikába – a nyelvtől a kijelentésig*

A magyar neoavantgárdban léteznek költői életművek (a hatvanas években indultak közül például Tandori Dezsőé, Szőcs Gézáé, Tolnai Ottóé, Domonkos Istváné stb.), és olyan életművek, melyek költői életműként indultak, de aztán maguk a szerzők lemondtak a költészetről a radikálisabb művészeti lehetőségek reményében. Ez utóbbiak közé tartozik többek között Hajas Tibor és Szentjóby Tamás, sőt a lemondás lehetősége bizonyos fokig megérintette azokat a szerzőket is, akik aztán továbbra is az irodalmi térben folytatták tevékenységüket. A költészetből az akcióba való átmenet a kortársak számára *etikai* fordulatként realizálódott. Például Tolnai Ottó az Új Symposionban cikket közölt egy versválogatás kapcsán, és ebben Szentjóbyt említi mint paradigmátikus alakot az etikai fordulatot élő kortárs magyar költészetben. Nem mellékesen ugyanezen az oldalon Altorjay Gábor visszaemlékezése olvasható az első magyarországi happeningről.<sup>33</sup> A fent említett magyarországi akcióművészek úgy távoztak az irodalomból, hogy a költészetet mint hagyományos szöveges formát egészében archaikusnak és anakronisztikusnak írták le. A költészeti (esztétikai) múlttal való (ön)kritikus leszámolás ironikus (ön)interjúban fogalmazódott meg, megfelelően a korszellemnek és a szerzők hangnemének, ezek segítségével a nem-fiktív műfajokba, például az interjú műfajába is igyekeztek becsempészni a fikciót, hogy a való-

<sup>33</sup> TOLNAI OTTÓ, *Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar líra című írásához*, Új-Symposion 34 (1968), 12–13. Az etikai és esztétikai paradigma konfliktusáról lásd még saját tanulmányomat: *Szakállas költészet? Az etikáról és az esztétikáról Domonkos István 1968-as verse, valamint a kritika és az irodalomtörténet kapcsán = Domonkos-symposion. Tanulmányok Domonkos István műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 2006, 123–145.

ság és a kitaláció határát mozgásban tartják.<sup>34</sup> A radikálisabb „ki-fejezési” mód (vagy mondjunk inkább performatív ígéretet) a modernizmus egyik alapvető igénye, amely azt célozza, hogy túl lehessen lépni a rögzített formák megkésettségén a pillanat művészetével, mely utóbbi a totalitást és az előd, valamint forma nélküli eredetiséget foglalja magában a remény szerint.<sup>35</sup> (Ezt az igényt ismerhetjük fel az „anyagra” koncentráció konkrét költészetben is, mely ebben az értelemben séma és hagyomány nélküli „akció” volna.) Bár van olyan felfogás, mely a happeninget (Szentjóby) és a performansz-művészetet (Hajas) a képzőművészetből eredezteti, nem tekinthetünk el attól, hogy ezen alkotók számára a tét térbeli és időbeli egyszerre. Így nagymértékben asszociálható hozzájuk az ismétlést tagadó (anti)színházi paradigma, amely a hagyományos színház szövegszerűségét támadja a totális „itt és most” nevében.<sup>36</sup>

Erdély Miklós (Hajassal és Szentjóbyval ellentétben) nem úgy nyilatkozik a versírásról, mint anakronisztikus cselekvésről, bár a versírás gyökeres reformjának igénye nála szintén felfedezhető. Erdély a saját írói tevékenységében fokozatos átmenetet lokalizál, „a nyelv végére” való eljutást, és ott egy új műfaj hirtelen invencióját, mely időpillanat rögtön egybe is esett az addigi művek nyilvánosságra hozásával:

SEBŐK ZOLTÁN: 1974-ben költészetedért kaptad meg a Kassák-díjat.

<sup>34</sup> *Barna Róbert interjúja Hajas Tiborral* = HAJAS Tibor, *Szövegek*, szerk. F. ALMÁSI Éva, Enciklopédia, Budapest, 2005, 420.; valamint UNGVÁRY Rudolf, *Leopárdok ültek a tigrisekhez. Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban* = HAJAS, *Szövegek*, 425.; BEKE László, *Beszélgetés Szentjóby Tamással = Szógettő*, 255.; valamint „*Dolgozzanak a Szent Automaták!*” Kovácsy Tibor interjúja St.Auby Tamással, a TNPU szuperintendánsával, Magyar Narancs 2009/51., [http://magyarnarancs.hu/film2/dolgozzanak\\_a\\_szent\\_automatak\\_-\\_stauby\\_tamas\\_a\\_tnpu\\_szuperintendansa-72851](http://magyarnarancs.hu/film2/dolgozzanak_a_szent_automatak_-_stauby_tamas_a_tnpu_szuperintendansa-72851).

<sup>35</sup> Lásd ezzel kapcsolatban Paul de Man tanulmányát a modernség, azon belül Baudelaire költészetéről, melyben eminens módon tükröződik az író kísértése az őt megelőző nyelv elpusztítására, valamint egy abszolút jelen vagy abszolút közvetlenség iránti vágy: vágy az irodalmon való kívül kerülésre. Paul de MAN, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 83.

<sup>36</sup> Nyilván nem függetlenül az Artaud-, Grotowski- és Kantor-féle színházi reformoktól, és a magyar alternatív színház hatvanas években induló hullámától: Egyetemi Színpad, Szeged, Szkéné stb.

ERDÉLY MIKLÓS: 15 évig írtam úgy, hogy senkinek sem mutattam meg, még a feleségemnek sem. Rengeteg füzetet írtam tele, s végül is átrágtam magam a nyelv minden szféráján. Ezzel, mondjuk úgy, eljutottam a nyelv végére. Tulajdonképpen ekkor éreztem, hogy nekem érdemes nyilvánosságra hozni irodalmi munkásságomat. Ekkor találtam ugyanis ki az úgynevezett kategorikus költészetet, ami nem a nyelv szintjén, hanem kijelentések szintjén nyilvánul meg.

SEBŐK: Fogalmi szinten?

ERDÉLY: Mondjuk rá, de talán jobb úgy, hogy gesztus-szinten. A kijelentés mint tett az érdekes. A jelszóban van meg ez egy kicsit. A jól megválasztott jelszó tetté válik. Fölállok, és azt mondom, hogy ön egy marha – mondjuk egy előadáson. Ez egy kategorikus költemény. Elég nagy igazságértéke lehet adott kontextusban. [...] [V]jerseskötetem első fele inkább Joyce-hoz kötődik, a nyelv mélylélektanhoz kötött megnyilvánulásait vizsgáltam. A második felében viszont olyan kijelentéseket próbáltam tenni, melyektől az a fajta agypörgés indul el, amire szükség van ahhoz, hogy ezen új szemléletmódok közelébe férközhessünk.<sup>37</sup>

Mielőtt az „új szemléletmódok” kérdését tisztáznám, a kötetet Erdély szerint jellemző kettősségről ejtek pár szót. A nyelv szintjéről a kijelentések szintjére való eljutás tulajdonképpen megfelel a joyce-i paradigmától a kategorikus költészet paradigmájához való eljutásnak. Továbbgondolva ezt az ellentétet, mindez a saussure-i oppozícióra is ráilleszhetőnek látszik: a nyelvtől a beszédig, vagyis az általános intézményes struktúrától a jelen idejű megvalósulásig tartó útról van szó, és ha mégoly elnagyoltnak tűnik is, de megkockáztatható, hogy az írás kommunikációs formájától az emberi hang médiumáig tartó útról is. Innen nézve a fenti költészeti fordulathoz képest kontextusában elsőre inadek-

<sup>37</sup> SEBŐK Zoltán, *Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal*, Híd 1982. március, 375–376. Erdély mások által debattánsnak nevezett természete jól tükröződik abban, hogy milyen teatrális performatívumot hoz példaként a kategorikus költészetre.



vátnak tűnő megfogalmazás megtalálja a helyét az esztétikai vs. etika ellentétben. Eme poétika tükrében a nyelv és az írás rögzített és rögzítő rendszerek, akár az esztétika (melyet a hivatalos művészettel asszociálhatunk), míg ezekkel szemben a beszéd és a hang eseményszerűek, tettértékkel bírnak és etikai természetűek, amennyiben nem csak rögzítik a világot, hanem annak menetét befolyásolják, illetve nem kompromittálódtak a mindenkori szabályozó és archiváló, az érzékelést elosztó uralmi rendszerek által.<sup>38</sup> Joyce a maga nyelvi experimentalizmusával, öncélú, vagy (a hivatalos korabeli irodalomfelfogásban) annak láttatott szó-játékaival „esztétikainak” számíthatott Erdély számára, hiszen formabontása az irodalom hagyományos médiumának, a könyvnek a keretei között maradt. Ezzel szemben a kategorikus költészet, mint afféle *parole*, amely egyszerre performatív tett és performansz, esélyt jelenthet az elzárt terrén megnyitására, átalakítására, a nyelv beszéden keresztül zajló forradalmasítására, helyéről való elmozdítására.<sup>39</sup>

Erdély „útjának” ilyen szempontú megfejtése persze nem tartható, két okból sem. Gondoljunk arra, milyen mértékben írta át a joyce-i szójáték- vagy *portmanteau*-paradigma a nyelv intézményes jelölőpotenciálját a szavak közti intézményesített határok megbontásával.<sup>40</sup> Joyce életműve, és azon belül a *Finnegans Wake*

<sup>38</sup> John L. Austin a valóságot leíró, tényeket rögzítő konstatív kijelentésekkel szemben részben az „etikai kijelentéseket” hozza föl, példaként a performatívumokra. Ezekkel „érzelmekeket akarunk kiváltani vagy a magatartást próbáljuk keretek közé szorítani, illetve sajátos módon befolyásolni”. A performatívumok sok esetben az etikai diskurzus részét képezik. Ezzel párhuzamosan, nem sokkal a fenti idézet után Austin magát a performatívumok kérdésének fókuszba állítását forradalmi metaforákkal írja le. A performatívumok etikai természetüknél fogva beavatkoznak a világ folyásába, míg az őket vizsgáló tudós tevékenysége szintén forradalmi változást idéz elő: „kezdeti zűrzavar, amelybe a filozófiai elméletet és módszert beletaszítottuk [...] mindez filozófiai forradalmat robbantott ki. Ha valaki ebben a filozófia történetének legnagyobb és legüdveőbb forradalmát szeretné látni, tulajdonképpen nem is nagyon túlozna. Nem baj, hogy kezdetben a dolgok ízekre szedve, *parti pri* és különdleges célként jelennek meg; ez minden forradalomnak velejárója.” John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford., bev. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 30., 31.

<sup>39</sup> Pontosan ebből a szempontból elemezte és ezért nevezte Keserő Katalin, ha nem is a hatvanas évekbeli neoavantgárd költészetet, de magát a neoavantgárd akcionizmust nyelvrobolásnak és nyelvújításnak. KESERŐ Katalin, *A nyelv flörtje a művészetrel Magyarországon*, Holmi 1990/9., 1021.

<sup>40</sup> Jonathan Culler a szójátékról szerkesztett tanulmánykötet bevezetőjében azt írja, hogy a szójáték a nyelv instabilitásának, az állandó újrarmotiválásnak, a jelölők

valódi „intézménytörténeti” esemény, amennyiben a nyelv intézményességét, illetve az intézményességgel járó megalapozottságot illuzórikusnak mutatja be. Tehát a joyce-i projekt nem tekinthető ellentmondásmentes módon esztétikainak és irodalminak, amennyiben ezek alatt az autonóm intézményességet és a szerves műalkotás fogalmát értjük. Ha a nyelv mindig már örökölt intézmény,<sup>41</sup> akkor Joyce semmiképpen sem áll ennek az intézménynek az alkalmazásában.

Egy további ellenérv az Erdély által megrajzolt fejlődéssel szemben, hogy semmilyen megtett „út” vagy vonalszerű mozgás nem tiszta mértani értelemben, legfeljebb a róla szóló narratíva tükrében szemléljük akként. Erdély kötetének második fele, ún. kategorikus költészet sem tudja maga mögött hagyni a szerző joyce-i múltját, a költészeti tudattalan terrénját: a nyelvi határsértések a performatívumokban is tovább kísértének, ha nem éppen ők maguk az igazi performatívumok. Annyit azonban mindenképpen rögzíthetünk az interjúkérdésre adott válasz fényében, hogy (legalábbis Erdély számára) a joyce-i szójáték még az esztétikai és autonóm nyelv területe,<sup>42</sup> míg a kategorikus költészet

közti határok fluid voltának, a nyelv szilárd megalapozása megrendülésének mindenkori színre vivője. Lásd Jonathan CULLER, *The Call of the Phoneme. Introduction = On Puns. The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Basil Blackwell, Oxford, 1988, 3. Mindez különösen igaz az úgynevezett *portmanteau*- vagy vegyülekiszavakra, melyek Joyce *Finnegans Wake*-jét megalapozzák, ha lehet ilyen eufemisztikusan szólni a megalapozhatóság radikális kritikájával kapcsolatban. A vegyülekiszó az egyszerű poliszémiánál „sokkal félelmetesebben világít rá az egyjelentésű nyelv és a jelentés előzetesen létező struktúrájának mítoszára, és sokkal erősebben kérdőjelezi meg a nyelvi átlátszóságban, állandóságban és ésszerűségben való hitet”. Derek ATTRIDGE, *Unpacking the Portmanteau, or Who's Afraid of Finnegans Wake?* = *On Puns*, 144.

<sup>41</sup> Lásd Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LÓRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1998, 96–97.

<sup>42</sup> Ezt a felfogást erősítik az olyan érvek is, mint Umberto Ecoé, aki az itt hivatkozott helyen egy *Isteni színjáték*-beli tercintát és egy *Finnegans Wake*-beli mondatot hasonlít össze: „Ami Dante terzinájában és Joyce mondatában történik, az az esztétikai hatás struktúráját tekintve végső soron hasonló: a denotatív és konnotatív jelentések csoportja egyesül a fizikai adottságokéval, hogy szerves formát hozzon létre. Esztétika szempontból mindkét forma *nyitott*: mindig megújul és egyre mélyebb műélvezetre ingerel. Mindazonáltal Dante esetében *egyértelmű* üzenet közlését élvezzük mindig új módon; Joyce esetében viszont a szerző azt akarja, hogy mindig eltérő módon használjunk egy üzenetet, amely önmagában is *sokértelmű* (az általa létrehozott formának köszönhetően). Itt az esztétikai élvezetre jellemző gazdagsághoz a gazdagság egy új formája társul, amit a modern szerző megvalósítandó értéként javasol.” Umberto Eco, *Nyitott mű*, ford. DOBOLÁN Katalin, Európa, Budapest, 1998, 136.

(amelynek megvalósulására, pontosabban elvart és képzelt megvalósulására alább több példát is bemutatok) bizonyos értelemben már túllép a nyelven, hogy etikai tetté – beszédakcióvá váljon.<sup>43</sup>

### *A természettudomány mint retorikai és morális minta*

Erdély számára tehát költészet és morál abszolút módon feltételezték egymást, és előképül számára a morális nyelvhasználat tekintetében a 20. századi természettudósok írásai szolgáltak. A fenti szöveghelyen, ahol a saját költészetéről mint a nyelvtől a tettig megtett útról beszél, részletesen kitér fő inspirációs forrására, a természettudományra. Saját élményét idézi fel, hogy mennyire megfogó volt számára az „igazságra való örült koncentráció”, amely egyrészt függetlenedni tudott attól, hogy kinek van igaza,<sup>44</sup> másrészt eljutott az „önkioltás” állapotába: „a tudomány

<sup>43</sup> A mindenkori avantgárd művészek kísérletei a másodlagos szóbeliség technikai környezetet alkotó rögzítő eszközökkel és a személyes jelenlétre építő műformákkal párhuzamos történeteknek tekinthetők, melyek nem függetleníthetők egymástól. Ugyanakkor a társadalmi környezet országonként másképp járul hozzá ehhez a kölcsönös kapcsolathoz. Ha a hivatalos kultúra és az általa uralt eszközpark politikai befolyás alatt működik, ahogy az a nem-demokratikus „demokráciákban”, például a szocialista Magyarországon is megfigyelhető és átélhető volt, akkor az egy további motiváció a hivatalos kultúrán kívülinek, tehát *ab ovo* felforgatónak tekintett orális vagy kvázi orális performanciák fetiszizálására.

<sup>44</sup> Más szavakkal: „A nagy fordulat a tizenhetedik és tizennyolcadik században történt, vagyis akkor, amikor a tudományos diskurzusokat kezdték önmagukban is elfogadni – a már megállapított igazságok és verifikációs eljárások személytelen, koherens rendszerébe illesztvén őket. A hitelesítéshez többé már nem volt szükség arra, hogy megmondják, ki találta ki őket. A szerző-funkció eltűnik, a feltaláló neve pedig már csupán arra szolgált, hogy elkereszteljének róla egy teorémát vagy tételt, egy nevezetes hatást, egy birtokot, egy testet, elemek egy bizonyos halmazát vagy egy kóros szindrómát. Ugyanakkor az »irodalmi« diskurzust most már csak akkor tekintették hitelesnek, ha magán viselte a szerző nevét; minden költői vagy prózai szövegről tudni kellett, hogy ki a szerzője, mikor íródott, milyen körülmények között, milyen szándékkal.” Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?* ford. ERŐS Ferenc – KICSÁK Lóránt = Uó., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 128. A személytelenségre való törekvése, illetve a beszélő alany vallomásokának erős keretek közé szorítására más források is utalnak Erdély kapcsán: „Mikor versírásról beszélünk és mutatam apámnak néhány versemet, néhány dologtól óva intett. Ilyen volt például az egyes szám első személy meg a túl sok jelző használata. A kezdők jellegzetes csapdjaként említette ezeket. Könnyű prédának tűnnek, személyes és érzékletes hangulatot árasztanak, de könnyelmű és túl gyakori használatuk hamiskásan cseng.” ERDÉLY Dániel, *Mi kis családunk*, Árgus 1992/1–2., 94. Maga Erdély (Mallarméra utalva) ezt így mondja: „a kifejezés és a nyelv küzdelmében a nyelv javára a kifeje-

valahogy ezt az utat látszik bejárni. Saját tiszta módszere saját maga megszüntetéséhez vezet.”<sup>45</sup> A tudomány is utat jár be (ahogy láttuk, maga a szerző is), melynek végén „mély misztika” várja. Az igazságkeresés következetes átfordulása a misztikus önkioltásba, mely fogalom Erdély egyik legnagyobb hatású, manifesztum-szerű kategorikus költeményében, a *Marly tézisek*ben jelentéskiol-tásként tér vissza, tehát az említett átfordulás Erdély számára általában „föjlött áll[...] az irodalmi stílusnak. [Az elméleti fizikusok és matematikusok] egyszerűen szebben tudnak írni. Pontosán azért, mert a stílus egyenlő az erkölccsel [...].”<sup>46</sup> „Mutáns agyagról” beszél, és felidézi Wigner Jenő visszaemlékezését Neumann Jánosra, akivel kapcsolatban Wigner mindig azt érezte, hogy ő maga félálomban van, míg Neumann „teljes ébrenlétben”. Erdélyt ez a metafora, illetve az általa tükrözött buddhista szellemiség (ha már önkioltásról van szó) nyugtázza le:

Ez a teljes ébrenlét, ez az, ami nagyon megragadó számomra. És ennek a költészete számomra nemhogy kisebb, de sokkal magasabb rendű, mint például Joyce-é. A szemlélettől olyan távol eső igazságokat vagy modelleket kell nekik megfogalmazni, amit még soha senkinek. Nyelvi bravúrokra kényszerülnek. [...]<sup>47</sup>

Hogy beszélgetőpartnere számára érthetővé tegye, Erdély egyik két példát hoz a mindennapi naiv realizmustól eltávolodó ideális nyelvre. Az előbbi, tehát a realista nyelv mindig szétválasztja az alanyt és az állítmányt, tehát a nyelv szerint „mindig *valami* mozog”. A nyelv által tükrözött valósággal szemben azonban a mikrofizika más törvények alapján működik. Erdély itt felsorol néhány kivételt, amelyek nem tartoznak a „naiv realista” nyelv terrénumába. Ezekre az jellemző, hogy a cselekvéstől nem vá-

zésnek kell engedni”: ERDÉLY Miklós, *Bokros* = Uó., *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti írások*, szerk. PETERNÁK Miklós, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 75.

<sup>45</sup> SEBŐK, I. m., 375.

<sup>46</sup> Uó.

<sup>47</sup> Uó., 375–376.

lasztható el a cselekvő: *havazik, hajnalodik*. Cím nélkül hivatkozik az egyik „kiáltványára”,<sup>48</sup>

amelyben azt szorgalmaz[za], hogy a nyelvet úgy kellene átalakítani, hogy soha ne különböztessük meg azt, ami valami csinál, attól, amit csinál. Az az érzésem ugyanis, hogy a mi nyelvünkön csak tévedni lehet. A modern költészetnek épp ezért volt szüksége a nyelv összetörésére – ami természetesen öntudatlanul ment végbe. A tudat megzavarása a nyelv megzavarásán keresztül történhet. Míg azonban a modern költőknél nem tudatos, hogy miért kell összetörni a nyelvet, az az érzésem, hogy nálam tudatos. Mert rossz a nyelv, és nem képes fölszívni azokat a igazságokat, amelyeket például a matematika már rég föl tudott magának szívni. A költő feladata, hogy fellazítsa a nyelvi megkötöttségeket, hogy helyet csináljon az új számára.<sup>49</sup>

Ebben a rövid részletben az avantgardista Erdély kijelöli a tudatos költészet feladatait, melyek tehát a következők: a rossz nyelv „megzavarása”, „összetörése”, „fellazítása”, és ezen keresztül a tudat megzavarása. Ebben a régi programban Erdély saját és kortársainak szövegeit is hallhatjuk visszhangozni.<sup>50</sup> A nyelvbe való beavat-

<sup>48</sup> A cím nélkül hivatkozott kiáltvány az *Anaxagorasz: A hó fekete* címet viseli. A szerző általi műfaji megjelölés mutatja, hogy kategorikus költészetének darabjai (mint amilyen az *Anaxagorasz: A hó fekete* is) megfeleltethetők eredeti avantgárd műfajoknak, például jelen esetben a manifesztum műfajának. Lásd többek között ERDÉLY, *A filmről*, 49–51. Ez a költemény egyébként nem szerepel sem a *kollapszus orv.*-ban, sem pedig a *második kötet*-ben, szerepel viszont a következő katalógusban: *Erdély Miklós. Filmek*, Budapest Film – Tudományos Ismeretterjesztő Társulat – Balázs Béla Stúdió K-szekció, Budapest, 1988.

<sup>49</sup> SEBŐK, *I. m.*, 376.

<sup>50</sup> Az interjú előtt két évvel hangzik el Erdélytől a franciaországi Marlyban a *Marly tézisek*, melynek utolsó pontjai épp a helycsinálásról szólnak: „A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó »megérti«.” ERDÉLY Miklós, *Marly tézisek* = Uő., *második kötet*, magyar műhely, párizs – bécs – budapest, 1991, 85., <http://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html>. A kortársak közül többek között Szentjóbó Tamás *köti kötéllel a tehenet* című szövege állítható párhuzamba Erdély „nyelvtörő” poétikájával: „a nyelv az élet sémája. sémája, azaz koporsója, amit a tett, a formáló tett megnyit, és áthat. válasszunk ki egy példamondatot. köti kötéllel a tehenet. ennek a példamondatnak az elemei, szerkezete, jelentése ugyanolyan végtelen egyszerűséggel és természetességgel illeszkedik életünkbe,

kozás, a nyelvbe vitt törés a természettudományokban zajló 20. századi paradigmaváltással párhuzamosan történik az avantgárdban. Ennek egyik emblemikus alakja éppen Joyce, és ettől az előképtől vagy hatásiszonytól ki-ki a maga módján igyekszik szabadulni. Erdély például a „nem tudatos” – „tudatos” tengely segítségével fogalmazza meg a maga újdonságértékét, illetve az esztétikai-irodalmi *nyelv* és a performatív *beszédtett* tengelyén, ahogy azt láttuk. Az etikus költői magatartást, melyet az „ébrenlét” kölcsönzött metaforájával világít meg, a természettudományos diskurzus képviselőire vetíti, szembeállítva a naiv és realista hétköznapi nyelvvel, de még az irodalmi (például Joyce által „beszélt” vagy inkább írott) nyelvvel is. Ha jól meggondoljuk, egyik megkülönböztetése sem alkalmazható biztonsággal. És mint látni fogjuk, a kötet, bár szerkezetében tükrözni próbálja a végigjárt (pontosabban elmesélt) utat, nem tud maradéktalanul megfelelni a szerzői önképnek. De az ily módon előadott poétikáról mégis hasznos meglátásokat tehetünk. Erdély egyrészt olyan „ősöket” vagy példaképeket választ magának, akikkel nem kell megharcolni az irodalmi fronton: kilép az avantgárd költő számára kijelölt térből, és tulajdonképpen egy másik térbe vagy diskurzusba emigrál, mely fölött az ellenőrzést nem esztétikai és irodalompolitikai, hanem számára ezeknél magasabb (természet-

mint az a mondat, hogy »nagyképpességű ember, tehát remekül keres«. az új csoportosítás ötletéből kiindulva, felcseréléssel, behelyettesítéssel, magán a nyelvi szerkezeten nem változtatunk, de amint a valóság egyéb elemeivel hozzuk kapcsolatba, azaz tetté formáljuk, kiderül, hogy nem csupán a nyelvi forma belső viszonyairól van szó, hanem az új módon csoportosított szerkezet a környezetében zavart kelt, azzal konfrontálódik és változásra ingerli. idegen elemként jelen meg környezetében olyan módon hat, mint abban a képzeletbeli rendőrségi jegyzőkönyvben, amiben a főnevek helyére minden esetben ez a mondat kerül: köti kötéllel a tehenet, kétségtelenül új szempontokat fog nyújtani az életünkhöz s így bátran állíthatjuk, hogy a régi szerkezet új szerkezet, új életfázis létrejöttét idézte elő [...]”. SZENTJÓBÓ Tamás, *köti kötéllel a tehenet. ismeretterjesztő akció* (Egyetemi Színpad, 1973. április 8.) = *Szógettő*, 268–269. A szerző „tehenes” példája egyébként Zsilka Jánostól származik, lásd ZSILKA János, *Nyelvi rendszer és valóság*, Akadémiai, Budapest, 1971, 92–93. Szentjóbó szövegéről bővebben a következő, Deréky Pál köszöntésére összeállított Festschriftben közölt tanulmányomban írtam: „*Áthatni a koporsót*”. *Megjegyzések a neoavantgárd eredetiségéről* = *On the Road. Zwischen Kulturen unterwegs*, szerk. Ágoston Zénó BERNÁD – Márta CSIRE – Andrea SEIDLER, Lit, Wien–Berlin, 2009, 107–116.

tudományos, és mint látni fogjuk, orális-mágikus) instanciák gyakorolják.<sup>51</sup>

Másrészt a metaforikus nyelvezet, melyet hivatkozott szerzői használnak, azt a lehetőséget is megadja számára, hogy a kaktetikussá vagy épp ekphrasztikus, de mindenképpen a metaforikus „adat-vizualizációval” élő fizikusi-matematikusi retorikát abszolút újként, nem-metaforikusként mutassa be, és mossa össze azzal a valósággal, amelyről ezek a beszámolók szólnak. Hogy egy példával éljek, a „fekete lyuk” egyszerre heurisztikus nyelvi kifejezés és a kioltódás valóságos helye. Felmerül a kérdés, hogy milyen lehetőség beteljesülését várja Erdély ettől az adaptált-kisajátított, az irodalmival autentikusként szembeállított természettudományos nyelvtől saját költészetére nézve. Véleményem szerint annak a misztikus „írásnak” vagy titkos „nyelvnek” a lehetőségét, mely a 20. századi természettudományos megfigyelések állítása szerint a mikrofizikai térben „beszélődik”, vagyis ahol az anyag és a róla szóló kísérleti nyelv paradox módon, de mégis morális egységbe forr. Az *alany*, mely itt egyszerre jelent lírai alanyt, kísérletet végző (megismerő) alanyt és elemi részecskét, eltűnik, mert identitása (önazonossága, tulajdonságai, helye) nem függetleníthető attól a (mondjuk hullámszerű, kísérleti vagy retorikai) mozgástól, amelynek részese. Ebben a természetfilozófiai allegóriában az elemi részecskék helyének és jellemzőinek, vagyis az alanynak és az állítmánynak egymástól függetleníthetetlen természetéről van szó, a valódi (heisenbergi értelemben vett) *kísérleti* nyelvi tett megvalósulásáról. Ezek együtt az illuzorikus objektivitás (megfigyelő és megfigyelt elválasztottságának jegyében álló) természettudományos és esztétikai korszakának végét jelenthetik.<sup>52</sup> Nehéz eldönteni (ha egyáltalán eldönthető),

<sup>51</sup> Erdély művészetének természettudományos vonatkozásait sokan tárgyalták már, itt csak néhányra utalok: KURDY FEHÉR János, „A fejlettebb viszonyul, hogy fejlettebb legyen.”, Katedrális 1992. tavasz–nyár; FORGÁCS Éva, „...önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza”. *Időmetszetek, párhuzamos idősíkok az Időutazásban*, Magyar Műhely 110–111., 150–153.; HORNYIK Sándor, *Naiu realizmus és „természettudományos koncepció”*, Magyar Műhely 131 (2004/2.), 16–27.

<sup>52</sup> Azonkívül, hogy Erdélynél ez a tézis sokszor és sok formában jelenik meg, hangsúlyozni kell, hogy itt egy korábbi, ráadásul rá is nagy hatással bíró hagyományt

hogy hol válik a radikális relativitás és kontextusfüggőség fluxus-poétikája a kvázi gnosztikus mágia utópikus kísérletévé.

---

követ. Hamvas Béla írja a *Forradalom a művészetben* című könyvében (a visszaemlékezések szerint Erdély egyik legfontosabb olvasmányában): „Picasso, Joyce és Stravinszkij a jelenkortudatot pontosan abban az időben teremtették meg, amikor a modern fizika az elemek állandóságában való tévhitet megdöntötte, fölfedezte az elemek korlátlan alakíthatóságát, a valóság elemeinek folytonos változását és megváltoztathatóságát, vagyis amikor a fizika természetszemléletünket pontosan úgy mozgósította és az egész vonalon úgy dinamizálta, mint ahogy Picasso tette ezt a látással, Joyce a nyelvvel, Stravinszkij a zenével.” HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin, *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*, Pannónia Könyvek, Szombathely, 1989, 25. Ami itt még csak a korszellem által létrehozott párhuzam a művészetek és a természettudomány között, az Erdélynél már szervezettebb kapcsolat, mondhatni, ahogy a fizikusok írtak, ő úgy akart valóságkutatásokat, tkp. afféle szondákként mágikus etikai performatívumokat engedni a valóságba. Erdélyt kimondva-kimondatlanul mágikus és misztikus kulturális hagyományai szerint járt el: édesanyja, Óriás Aranka médiumként működött a korabeli Budapesten, továbbá a kabbalái háttér Erdélynek sok művében kimutatható.

## II. kiragadott; néhány

miserere orv. – *ima és verbális excrementum*

Az utópikus és/vagy radikálisan relativista poétika részletes ismeretése után célszerű rátérni magára a kötetre, illetve annak egyes darabjaira. Ennek alapján, vagyis a kötetet alkotó ciklusok tartalmazta szövegek formai jegyei alapján akár még igazolhatónak is tűnik a szerzői narratíva a megtett útról, és annak állomásairól. A kötet négy részből áll (*kiragadott, néhány, hangos, számos*), melyek formailag jól megkülönböztethetően eltérnek egymástól.<sup>53</sup> Így a *kiragadott* című első fejezetet egyetlen hosszú szabadvers alkotja, melynek címe: *miserere orv.* A *néhány* című második fejezetben vegyes jellegű, műfajilag részben eltérő, részben egymást átfedő szövegek olvashatók (szabadversek, konkrét versek, konceptuális költemények, prózaversek, rövidprózák stb.), a *hangos* címmel ellátott harmadik fejezetben hangjátékok szövegei, a *számos* című negyedikben pedig számokkal ellátott tézissorozat (kategorikus költemények, témájuk szerint nagyrészt allegorikus természetfilozófiai költemények).<sup>54</sup>

<sup>53</sup> A szövegek többségéhez, a kötet első, valamint harmadik és negyedik fejezetének darabjaihoz nem tartozik dátum, a dátummal ellátott szövegek a *néhány* címmel ellátott fejezet részét képezik. Ezek és egyéb, a kötetben nem szereplő információk alapján arra lehet következtetni, hogy nagyjából az ötvenes évek második felétől a hetvenes évek elejéig írott szövegeket olvashatunk itt egybegyűjtve, és ez legalábbis megfelel annak a másfél évtizednek, amely alatt Erdély saját bevallása szerint költői útját megtette, és melynek lezárásaként a kötet megjelent. A kötet megjelenésével persze nem zárult le Erdély költői pályája. A később, különböző orgánumban megjelent verseit a *kollapszus orv.*-val közös védőborítóban kiadott *második kötet* foglalja magába, és ennek dátumozott darabjai közül alig néhány született 1974, tehát a *kollapszus orv.* megjelenése előtt. (Igaz, sok szövegnél nem szerepel dátum.) Az 1991-es két köteten kívül Erdély jó néhány szövege elszórtan jelent meg különböző lapokban, válogatásokban és internetes felületeken – erről fentebb már volt szó.

<sup>54</sup> Erdélynek az ún. kategorikus költészete és elméleti írásai közti határ nem szilárd, a példák számosak. A *Pop tanulmány*, *A happeningről*, a *Marly tézisek*, az *Anaxagorasz: a hó fekete* stb. mind hagy hatású elméleti manifestumokként olvashatók, ugyanakkor az allegorizáló kategorikus költészet mintapéldái is. A *Pop tanulmány*-ban megszemélyesítődik a pop mint jelenség, lásd ERDÉLY Miklós, *Pop tanulmány*

A *miserere orv.* című szabadvers bizonyos értelemben összefoglalója az egész kötetnek. Egyrészt megtalálhatók benne a *néhány*-ciklusban dominánsnak tekinthető önreflexió- és szójáték-paradigma példái. Fent már említettem a *Démonok felsorolása* című részt, vagy példaként hozhatók a jellemző szóösszetételek, vagy akár a vissza-visszatérő, jelölőhatárokat kétségbevonó szójátékok:

17–20. [...] Fejlesztetten takarítanak. Lúgos zár. Kilúgozták a kulcslukat. Kilukasztották a gulcslukot. Lúgos oldattal ki-mosták a gulácsot. Kicsontozták a lugast. Kilugasították a kalácsot. Megkényelmetlenkedték a lúgát. Elkényelmesítették a lugascsontot. Kulcsot suvasztottak a bizonytalanságába. Elkénytelenkedték a lúgbizonyalmatlanságot. A bizonyíthatatlanságot. Az ablakban most fotel és szemét. Eszük nélkül takarítanak.<sup>55</sup>

Másrészt, fel-felbukkannak a *hangos*-ciklus darabjaira emlékeztető, vagy azokat akár szó szerint idéző retorikus hangjáték-forgácsok, melyekben a modalitás változatossága ironikus kontextust teremt a filozófiai vagy kvázi gnosztikus betétek számára. Az alábbi csak egy példa:

72–73. 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.<sup>56</sup>

(1968) = Uő., *Művészeti írások*; a *Marly tézisek*ben a művészet és a műalkotás üres jellel változását bemutató szemiotikai „nagyelbeszélés” íródik Wittgenstein *Traktátus*ára történő utalásokkal, lásd *Marly tézisek*, <http://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html>; *A happeningről*, pontosabban annak *A happening haragos sorompói* című részlete pedig megint csak egy számozott sorokból álló megszemélyesítő manifesztum. Lásd ERDÉLY Miklós, *Istentisztelet a valósághoz*, Filmvilág 1999. március, [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=3980](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=3980).

<sup>55</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 8.

<sup>56</sup> Uő., 11.

Harmadrészt, a *miserere orv.* számozott sorokból áll,<sup>57</sup> tehát ilyen módon, mivel ez a kötet kezdőverse, tekinthetnénk akár az Erdély-féle kategorikus költészet egy hangsúlyos darabjának is, mintegy olyan előszónak, mely megelőlegezi azt a célt, melynek esszenciális darabjaival a kötet utolsó, negyedik részében találkozhat az olvasó, és melyet a szerző saját elbeszélése alapján önnön fejlődése csúcspontjának tekintett. Nem beszélve az Erdély-féle kategorikus költészetre jellemző montázstechnikáról, melynek segítségével a természettudományos vagy filozófiai szövegeket adaptálja a szövegfolyamba, ami adott esetben abszurd párbeszédet eredményez, vagy morbid áthallásokat teremt önmegértés, emlékfeldolgozás, fűrésztelep és molett asszonyok között.

69–70. „A kijelentést megértjük akkor is, ha nem tudjuk, igaz-e a kijelentés.

(Wittgenstein)

70–71. 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.<sup>58</sup>

77–78. Az önmagukban tulajdonságnélküliek egymás ellen-által nyernek tulajdonságot, tulajdonság által létet: egymás által létet.

78–79. „Anélkül, hogy metafizikai spekulációkba bocsátkoznék, hadd jegyezzem meg, hogy ami a »magyarázat« fogalmának

<sup>57</sup> Hogy miképpen követik egymást a számok, arra logikus magyarázatot nem találtam. Az ún. *számos*-ciklus tagjainál sem egyszerű magyarázatot találni, bár van, ahol látszólag sikerülhet. Ha más nem, a titkos és megfejtendő törvényszerűség alapján keletkező sorozatok problémáját mindenképpen viszontláthatjuk ezekben a számozott sorokból álló szövegekben.

<sup>58</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 10. A Wittgenstein-idézet eredeti helye: LUDWIG WITTMENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Akadémiai, Budapest, 1989, 29. (4.024); A Bohr-idézet helye: NIELS BOHR, *Fény és élet* = Uő., *Atomfizika és emberi megismerés*, ford. NAGY Tibor, Gondolat, Budapest, 1964, 22.

bármiféle elemzését illeti, minden próbálkozásunk rezignációba torkollik, mihelyt a saját tudatos gondolati tevékenységünk megértésére kerül sor.” (Niels Bohr)

79–81. Nincs itt semmi, hanem annak feldolgozására alapított fűrésztelep és annak jóváhagyása.

Molett asszonyok emléke itt minden.<sup>59</sup>

A kötet ciklusainak hangnemi-formai megelőlegezése fragmentumokban modulált visszatérő témákkal párosul a *miserere orv.*-ban. Az egyik téma az Úr vagy az Úr megszólítása, emiatt Erdélynek ez a szövege megszorításokkal tekinthető akár a magyar költészeti hagyományban régi múltra visszatekintő istenes versnek is. A vers első sorának első szava ez: Echod. A szó héber, jelentése 'egy', illetve 'egység a sokaságban'.<sup>60</sup> Ez a Bibliában az Úr egyik megnevezése. Az 1–1. rész tizenhárom sorában nyolcszor fordul elő az *echod* magyar megfelelője, az *egyetlenegy*. Később, a 83–84. sorszám alatt újra megjelenik az „Úr”, leginkább ironizáló kontextusban: „Szép vagy Uram, szép, mesebeli szépségűek a te gyermekeid, a bocsánat gyűjtőtáboraiiban énekelnek utánad. Kitakarítod az ő szobáikat, és ernyőt adsz föléjük az esőben. Mindenképpen

<sup>59</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 11–12. „Összekötni a részeket, de autonómiájuk meghagyásával – ez a montázs specialitása. Legjobb példa erre a kötet nyitó darabja, a *miserere orv.*” TÁBOR Ádám, *Váratlan! Kérdés! Erdély Miklós: kollapszus orv. = Uő., Váratlan kultúra*, 90.

<sup>60</sup> „Shema Yisrael, Adonai eloheinu, Adonai echad”, magyar fordításban: „Halld Izráel: az Úr, a mi Istenünk, egy Úr!”, *Mózes 5. könyve*, 6,4, lásd a *Hebrew for Christians* című honlapot, és ott a „Halld, Izrael!” magyarázatát: [http://www.hebrew4christians.com/Scripture/Torah/The\\_SHEMA/the\\_shema.html](http://www.hebrew4christians.com/Scripture/Torah/The_SHEMA/the_shema.html). Somlyó Zoltán *Hajnali imádság* című versének visszatérő sora az Úrhoz intézett egy-egy megszólítás, például „Istenem, vezess a jóra!”, lásd <http://mek.niif.hu/01000/01066/01066.htm#66>. Kőbányai János szerint a Somlyó-sorok eredetileg héberül nevezték meg az Urat (Adonáj), de a jelölőcsere arra utal, hogy 1919 után, amely korszakban megtörténik a soá szisztematikus előkészítése, „a zsidó egzisztencia és lélek szabad kibontása nem számíthatott belépőnek a magyar egyetemességbe.” „A magyar költészetnek egyik alapvető témája és motívumrendszere lehetett az idegen (Habsburg) vagy a társadalmi elnyomás elleni föllépés, míg a numerus clausus, vagy a zsidó kisegzisztenciák kiszorítása az életlehetőségekből nem léphetett fel ilyen ígérennyel. Pedig Somlyó Zoltán és mások (elsősorban a Peterdi-Várnai házaspár) ezt – is – lírájuk egzisztenciális kiindulópontjául tették.” KŐBÁNYAI János, *Virágzás halál után. A magyar zsidó költészet 150 éve*, Látó 2010. december, <http://www.lato.ro/article.php?Vir%C3%A1gz%C3%A1s-hal%C3%A1l-ut%C3%A1n-A-magyar-zsid%C3%B3-k%C3%B6lt%C3%A9szet-150-%C3%A9ve/1857>

nevelgeted őket. Ámen.” Az „egyetlen (isten)” bibliai témája azonban paradox módon újra és újra számokat, megkettőződéseket, megsokszorozódásokat hív elő, már rögtön a szöveg elején. A számok pedig traumatikus emléket idéznek:

Én tudom, milyen az öcsém. Ő viszont a bátyám. A fiatalabb Kennedy. Fivérek ők, az egyetlenegy. Fülemlé után húsz nulla, az egyetlenegy. Gáztűzhelyt viselt emberek utána 200 trillió fülemlé, az egyetlenegy.<sup>61</sup>

A távoli asszociációk (a Kennedy testvérek meggyilkolása, az elgázósított zsidók, köztük Erdély ikerpár-testvéreinek és bátyjának halála) nem az „egyetlen” dicséretét zengik, bár minden rövidebb gondolatnyi rész végén ott a szó: *egyetlenegy*. A *miserere*, ahogy arról maga a szöveg is értesíti olvasóját,<sup>62</sup> vallási értelemben: könyörgés, orvosi értelemben: bélsárhányás. Vagyis a *miserere orv.* című, számozott sorokból álló szöveg egyszerre könyörgés az Úrhoz, ugyanakkor a legmélyebbről jövő szenvedés, illetve annak végeredménye, *verbális excrementum*, mely, igaz, nyomokban, de a történelmet hányja fekália alakjában az Úr, de leginkább az

<sup>61</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 7. A *miserere orv.* és a kötet más darabjai alapján is állítható, hogy Erdély köteté a holokauszt-költészet avantgárd reprezentánsa a magyar irodalomban. A magyar zsidók kiirtásának traumatikus emlékét olyan visszatérő témák és motívumok idézik fel, mint a felejtés (*greco vallatása az oldalszobában, szóról szóra*), a hamu (*miserere orv.*), a füst (*fényismeret*), a halottak (*váratlan kantáta*), az emlék (*miserere orv., váratlan kantáta, emlékmű, szóról szóra, rejtett paraméterek, új kávézó nyílt a szamuel utcában*) stb. Az ismétlődő motívumok sokszor idiomatikus szójátékokban, célzásokban rejtőznek el, és a *trauma beburkolódik a nyelv-játékba*. Így jár el az *antiszempont* című szöveg az antiszemitizmus kifejezésével kapcsolatban, vagy erről tanúskodik a *miserere orv.* fent már idézett kifejezése: „gáztűzhelyt viselt emberek”. Hasonlóképpen áttételes emlékbeszédként érthető az alábbi részlet a *miserere orv.*-ből: „13–14. Mire emlékeztet téged ez a fénykép? Ez a fénykép engem Jósuvafőre emlékeztet. Mire emlékeztet téged ez az agancs? Ez az agancs engem a paleolitik korszakra emlékeztet. Hol töltötted az utolsó nyaradat? Az utolsó nyaramat a pampákon töltöttem. Valódi pogányokkal találkoztam. Mi történt a régebbi konyhák és tűzhelyek hamujával? A régebbi konyhák és tűzhelyek hamuja az üvegcsiszolásnál felhasználásra került. Az örökléstan az üvegcsiszolókat hogy említi meg? Az örökléstan az üvegcsiszolókat mint szájhősöket emeli ki. És a pampák fiát? A pampák fiát az örökléstan nem említi.” (*Uo.*, 7–8.) Értelmezésemben a kollektív trauma szempontjából majd minden itt szereplő jelölő kódolható: emlék, paleolitik kor, utolsó nyár, pampák és pogányok, hamu, üvegcsiszolás, örökléstan, pampák fia.

<sup>62</sup> Lásd a „90–100.” számozással ellátott sorok: *Uo.*, 13.

olvasó elé. Az egyenes vonalúnak tartott történelem irányt veszése és bélsárhányás formájában történő visszafordulása, ami maga a traumatikus emlékezet, alapvető módon áll kapcsolatban azzal az avantgárd nyelvvel, melynek középpontjában a beszédnek a helyéről való elmozdítása, a szójáték, a jelölők szétszerelése és újrapcsolása áll. Az alábbiakban a szójátéknak mint szövegmontázsnak a hátterét igyekszem megvilágítani.

### *Szójáték és történelem – a Joyce-kapcsolat*

Erdély humora ismeretlen jelenségkapcsolatok felfedezésének kísérlete a képzelet és a nyelv felszabadításával. A humor szilveszteréjszakáján a mindeddig összetartozónak vélt szavak [...] elszakadnak egymástól és a legmeglepőbb új kötések keletkeznek: minden kodifikált kapcsolat fölborulhat: minden megtörténhet – még a megvilágosodás is.<sup>63</sup>

Tábor Ádám, aki mindezidáig egyedülként jegyezte átfogó tanulmányt a *kollapszus orv.*-ről, metafizikai-egzisztenciális és gnosztikus líraként értelmezi Erdély verseskötetét. Azonosít olyan szövegszervező eljárásokat, mint a montázs, és kimutat olyan karakterjegyeket, mint a humor vagy az indulat és a szenvedély. Ezeket a „rejtett paramétereket” daimónoknak – közvetítőknak nevezi, amennyiben médiumokként funkcionálnak bizonyos ellentétes pólusok között. Kutató-megismerő költészetként definiálja Erdély szövegeit, olyan gnosztikus hagyományba ágyazva őket, mint német részről Goethe, Böhme és Baader, magyar részről Szabó Lajos. Tábor az indulatnak a Füst Milán-i poétika által meghonosított, posztromantikus alapokon nyugvó produkcióesztétikai terminusát használja arra, hogy ott, ahol a szövegek „a hagyományos esztétikai törvények szerint egyszerűen nem szervülhetnének egységes műgésszé”, láthatatlan egységet mu-

<sup>63</sup> TÁBOR, *Váratlan! Kérdés!...*, 89.

tasson ki. „Egyetlen indulatról”, „feszültség-harmóniáról”, „a kettéhasadt világ tagjainak összekötéséről” beszél, úgy, hogy interpretációjában a zeneiség is kitüntetett figyelmet kap mint összefogó, egybeszervező erő. A magam részéről azonban nem az (amúgy véleményem szerint nehezen bizonyítható) indulati egység, vagy valamilyen láthatatlan kohézió irányába indulok el, és nem is az ezek hátterében álló, Szabó Lajos, Tábor Béla, Hamvas Béla képviselte titkos tudás hagyományának irányában, amikor Erdély kötetének egyes darabjait elemzem.<sup>64</sup> Még akkor sem, ha jól tudható, hogy a második világháború utáni irodalmi, zenei és képzőművészeti avantgárd hagyomány egyáltalán nem volt független a spirituális és gnosztikus filozófiai hagyománytól. Hamvas számára Vajda Lajos és Korniss Dezső montázsalapú festészete avantgárd és spirituális festészet volt, és mint láttuk, erről szóló elmélete hatott Erdélyre, továbbá ismert a tény, hogy Bíró Endre, Joyce *Finnegans Wake*-jének első magyar fordítója néhányadmagával (például Kotányi Attilával) Szabó Lajos köréhez tartozott.<sup>65</sup> Ezzel együtt, vagy ennek ellenére, számomra az Erdély által elhagyott (vagy elhagyottnak állított) joyce-i paradigma rendelkezik a *kollapszus orv.* több szövegét illetően magyarázó erővel. A joyce-i értelemben vett „gnózis” nem a mindent magyarázó „egyetlen” áll kapcsolatban, és így maga nem is jelenik meg egységesként az olvasó előtt. A történelemről és annak egységes mozgásáról, vagy az emberről és a természetről, illetve ezek kapcsolatáról megszerezhető titkos tudás radikálisan kitett a szavak mozgásának/mozgatásának.

Ezt a folyamatot nevezi Bíró Endre a saját fordításában megjelent *Finnegans Wake*-hez írott kommentárjában *transzszakciden-*

<sup>64</sup> A hermetikus hagyomány egyik kitüntetett darabját, Hermész Triszmegisztoz *Tabula Smaragdínáját* Hamvas látta el kommentárokkal. A hermetikus gondolat középpontjában az „egyetlen” áll: „Ahogy minden dolog az egyből származik, az egyetlen gondolatból, a természetben minden dolog átvitelrel az egyből keletkezett.” HAMVAS Béla, *Kommentár a Tabula Smaragdina (Hermész Triszmegisztoz) tizenhárom mondatához, egyben bevezetés az Alchimiába (a hermetikus gondolkodásba)*, [http://users.atw.hu/onallosag/hamvas/Tabula\\_Smaragdina.pdf?atw\\_rnd=168741642](http://users.atw.hu/onallosag/hamvas/Tabula_Smaragdina.pdf?atw_rnd=168741642).

<sup>65</sup> SURÁNYI László, *Egy sorsformáló találkozás. Kotányi Attila és a Budapesti Dialogikus Iskola*, Magyar Lettre Internationale, 2012. nyár, 7.



tációnak, és ezt mint a *Finnegans Wake* történelemszemléletét szembeállítja a *transzszubsztanciáció* keresztény egyházbeli dogmájával. Míg ez utóbbi fogalom ezt jelenti, hogy a véletlenszerű *egyetlen* szubsztanciává alakul át az oltáriszentség eseményekor, addig az előbbi fogalom azt az eseményt jelöli, amikor formák és véletlenek káosza teremődik az egyetlen életből. (A *Finnegans Wake* esetében az „egyetlen” élet nem mellesleg egy halál is: maga a szöveg a legendás ír hősnek, Finn MacCumhainak a saját haláltusája közben látott álma.) Az „univerzális történelem”<sup>66</sup> a nyelv akcidentális testisége, melyet nem lehet egyetlen jelentésben visszaadni, ahogy azt az egyház történelemszemlélete, vagy a teleologikus szocialista történelmi tudat is elvárta.<sup>67</sup> Bíró Endre a következőképpen látja azt, ahogy a *Finnegans Wake*-ben létrejön a történelem:

Minden múlt csak annyiban érdekes, amennyiben a feszült jelen idő bőrébe bújtatható, amennyiben az előttünk éltek nyomai nem letűnésük, hanem jelenlétük jeleit közvetítik a saját „individuális élheteretlen életén” töprengőnek. E feszült jelen idő felidézésének ára azonban, hogy a lényegyet, a szubsztanciát kereső „eszmélet lassú tüze” a történelmet dividuális (feltagolt és duális) káosszá „transzakcidentálja”.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> A „univerzális történelem” *Finnegans Wake*-kel kapcsolatos kifejezése Joyce egy leveléből származik. Lásd Brett FOSTER, *Biography of James Joyce = James Joyce*, szerk. Harold BLOOM, Chelsea House, Broomall, 2003, 59.

<sup>67</sup> Nem véletlen tehát, hogy a részlet nem Magyarországon jelent meg. James JOYCE, *A Finnegans Wake (részletek)*, ford. BÍRÓ Endre, Híd 1964/11., 1241–1256.

<sup>68</sup> BÍRÓ Endre, *A Finnegans Wake megközelítése*, Híd 1964/11., 1237. A „jelen idő bőre” metafora egyrészt a történelem mindenkorai kényszerű allegorizáló adaptálásáról, és ezúton való ahistorizálásáról, anakronisztikussá tételéről szól. Másrészt a kifejezés Joyce képére utal, melyet Bíró gúnyos önarcképként interpretál: „Mikor azután a közvélemény két diktátora [...] minden fajta fagygyűgyertya és bármely papírféleség akármely célra való használatától örökre eltiltotta, zergeszárnyon elluftolt, átszélto a katharti óceánt, és humora hulladékából érzékeny papírost és szintetikus tintát készített saját céljára, aztán ez az első és utolsó alshemista, e kettős festéket, csersav vasércel, vérmelegre hevítve az egyetlen rendelkezésre álló fóliónak, saját testének minden hüvelyknyi helyét teleírta, míg csak a korrozív kigőzölgés hatására az egész átokszongó, szeszélyszabta, körvényforgó történelem egyetlen feszült folyamatos jelenibőrből táru elő (s e közben az, mint ahogy legsajátabb individuális élheteretlen életéről elmélkedve mondotta, – az eszmélet lassú tűzénél egyetlen dividuális káosszá transzakcidentálódott, mely veszélyes, hatalmas, közös kincse minden testnek, emberi csupán s halálos) [...]” JOYCE, *I. m.*, 1245.

Már maga a felidézés a transzakcidentáció folyamata, de ezt általában jótékony homály fedi az egységes történelem szemléltetésének érdekében. Ezért az egységes történelem (már önmagában terrorisztikus) koncepciója elleni harc az egységes nyelv ellen kell, hogy folyjék. Ezen a ponton láthatóvá válik a szójáték performatív jellege: a szómontázsok újrafunkcionálják a nyelvet, és ezzel tartathatatlanná teszik azt az esztétikai közmegegyezést, melynek alapja az érzékelhető (értsd: felfogható és megérthető) jelentés.<sup>69</sup> Ennyiben ennek az újrafunkcionálásnak vagy kisajátításnak adott esetben valóban tett-értéke lehet, hiszen a jelölőhatárok megnyitásával nem csak a jelentés válik bizonytalanra, és ezzel nem csak az egy jelölő-egy jelentés szabálya szenved kárt, hanem a nyelvben, pontosabban kriptoperformatívumokban megképződő történelem is elveszti szilárd alapjait. Így jár el Erdély, mint majd látni fogjuk, az *antiszempont* című hangjáték esetében.

Különös figyelmet érdemel, hogy a küzdelem a felszabadulást ért a „történelem lidércnyomása” alól (a kifejezést az „Ifjúkori önarckép” Stephen Dedalusának szájából vesszük) – a szavak ellen folyik. A dividuális káoszt az a fantasztikus nyelvi kaland tartja össze egyetlen művé, amelynek során Joyce szinte korlátlanul tudja kényszeríteni a szavakat, hogy eredeti, „teremtett” individuális értelmük fellazulásával más jelentéseket is magukra vegyenek – azt jelentsék, amit csak az író akar.<sup>70</sup>

Joyce ennek érdekében olyan privát nyelvet fejlesztett ki, amelynek szóképzei „erőszakosak, de nem önkényesek”, mondja Bíró. A szavak egymásba hatolnak, „szöőszvérek” jönnek létre, szójátékok burjánzanak. Bíró idézi Michel Butornak a *Finnegans Wake* francia kiadásához írt előszavát, mely megállapítás megállja a helyét Erdély kötetének egyes darabjaira is:

<sup>69</sup> A szavak brechti értelemben vett újrafunkcionálásának lehetőségeiről, a nietzschei jel-lánc megszakításáról, illetve annak utópiájáról lásd Judith BUTLER, *Kritikus queerség = Uő., Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet – SÁNDOR Bea, Új Mandátum, Budapest, 2005, 211–212.

<sup>70</sup> *Uő.*, 1238.

[A]mikor merő érthetlenségekre bukkanunk, kétes, hogy valódi értelmetlenséggel állunk-e szemben, vagy mi nem értetünk el valamilyen mélyértelmű célzást. A megfélemlített olvasó soha nem tudhatja, nem vág-e át vakon gyönyörű tájakon.<sup>71</sup>

### *A szójáték mint viszonyparadigma*

Szentkuthy Miklós írja a *Praeben*, miközben fiktív alakjának, Leville-Touquénak a szójátékról írott értekezését ismerteti, hogy „[a] szójáték nem olcsó humort jelent tehát, hanem éppen annak az ellenkezőjét: a lényeg-szenzualizmusnak, a lényeg-ösztönnek egy, az egész kultúrára kiterjedő módosulását”.<sup>72</sup> Mit kell értenünk e „módosulás” alatt, amely, ha hiszünk a szerzőnek, az egész kultúrára kiterjed, és amellyel kapcsolatban felvethető, egyik tézisünket megelőlegezve, hogy a nyelv horizontjában adekvát formája lehet a kimondhatatlannak? „[R]elációkból s nem pedig egyedi entitásokból” létrehozott műveket jelent az említett módosulás vagy fordulat, írja Rugási Gyula a *Praeről* szóló tanulmányában.<sup>73</sup> Tágabban értve, már a műveken túlra koncentrálna, olyan paradigmáról van szó, melyben a viszonyokra, nem pedig az esszenciális, magukban álló jelenségekre (dolgokra, tárgyakra, szubjektumokra) helyeződik a hangsúly. Az alábbi Maurice Merleau-Ponty-parafrázis Bacsó Béla Paul Celanról írott könyvéből származik.

[A] nyelvi jelek *laterális vonatkozási mezője* a jelek közti térben, a diakrisis elkülönítő és új/újra vonatkozásokat építő mozgásában teremti meg az értelemkonstrukció és destrukció együtességét [...] [A] laterális viszonylatok, melyek jel és jel között képződnek, végleg leszámolnak a szokásos jelfelfogásnak azzal az agyrémével, hogy a jel pusztán egy *rajta túl levő értelem* szolgáltatásban áll. Az értelem, Merleau-Ponty szerint, az egy-

<sup>71</sup> Uo., 1239.

<sup>72</sup> SZENTKUTHY Miklós, *Prae*, I., Magvető, Budapest, 1980, 29.

<sup>73</sup> RUGÁSI Gyula, *Leatrice görög arca*, [http://szentkuthymiklos.hu/hu\\_CC-03.RugasiGy.Prae.html](http://szentkuthymiklos.hu/hu_CC-03.RugasiGy.Prae.html).

mást metsző szavak „intervallumában”, köztes terében tűnik fel. [...] M]inden nyelvi kifejezés bizonyos értelemben „kitakarja” és le/beárnyékolja az őt övező nyelvi elemeket. A nyelvi kifejezés „a beszélés felmérhetetlen szövedékében egy redő”. Az így felfogott nyelv, nyelvi kifejezés, legyen az írott vagy beszélt forma, szakít az „eredendő szöveg”, illetve az eredendőség eszméjével.<sup>74</sup>

Bacsó néhány sorral lejjebb Merleau-Ponty lehetséges előfutáraként említi Husserlt és az ő nevéhez kapcsolható *Abschattungs-theoret*, továbbá kongeniális rokonként Gadamert, aki szerint

a szó vonatkozásainak állandó semlegesítésére képes, ilyen értelemben semmi sem tárja fel értelmét önmagában, hanem csak a vonatkozási mezőjébe tartozó más szóelemek meg nem szűnő „kitakarásában”, leárnyékolásában, és az értelem változó feszültségtérre alakításának folyamatában.<sup>75</sup>

A *Prae* a viszonyparadigma érzékeltetésére számtalan metaforát ajánl, a fák lombja helyett az érintkező levelek foltjait, az atomok helyett kémiai kötések, a szobafestő sablonjából pedig épp azokat a részeket, melyek *nem* hiányoznak. Alább hosszabban idézem a vonatkozó részt, a kifejtés és a megvilágító példák okán.

A szójáték kifejezése azon ösztönnek, hogy a véletlen által keletkezett viszonyokat sokkal örökkévalóbb realitásoknak és sokkal jellemzőbb lényeknek tartjuk, mint az egyes dolgokat, melyek a viszony szereplői. El lehet így képzelni a világ új berendezését, mely szerint a fasorokból eltűnnek a fák, és csak az érintkező lombok foltjai maradnak meg; a kémiai vegyületekből eltűnnek az alkotóelemek, és csak kapcsolóerejük vonaljai maradnak egyetlen anyagi valóságként; az élő szövetek sejtjei mind megsemmisülnek, hogy helyet adjanak a sejtek

<sup>74</sup> BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996, 25.

<sup>75</sup> Uo., 25–26.

viszonyának: ott, ahol eddig semmi sem volt, ahol csak a reláció tisztára értelmi szálai húzódtak, tehát gyakorlatilag üresség tátongott, éppen ott élnek ma a realitások. Minden jobb part és minden bal part elhomályosul, de tele lesz a világ végtelen sok kemény híddal. Ha eddig egy rózsakert iránt azért érdeklődünk, mert rózsák voltak benne, most azon terület miatt érdeklődünk, amely a rózsák között van, vagyis egy rózsakert nem rózsák összegét fogja jelenteni számunkra, hanem olyasvalamit, mint a szobafestők sablonjai, mely egyetlen nagy linóleum lap, melyből a rózsák azonban ki vannak vágva: az a lap, sablonlap, ugyanis úgy fogható fel, mint a különálló rózsák viszonytere, anyagivá vált viszony-massza, mely oly sűrű, hogy a rózsák elhanyagolható elvonságok hozzá képest.<sup>76</sup>

### Montázs és piramis

Erdély Miklós abban az 1975-ös tanulmányában, amelyben a montázs történeti, szellemtörténeti, művészetelméleti vonatkozásait tárgyalja (tegyük hozzá, nem először), idézi a Praeből Leville-Touqué/Szentkuthy kijelentését: „A szójáték felé halad a század.”<sup>77</sup> Erdély számára a szójáték a montázs egy formája, és a Szentkuthy-mondattal „[a] montázsnak és a vele szorosan összefüggő paradigmaticus gondolkodásnak az aktualitását” kívánta megvilágítani.<sup>78</sup> Tehát Erdély is „paradigmatikus gondolkodásról” beszél a montázs kapcsán, ezzel kiemeli azt a szűken értett művészeti kontextusból, és azt állítja, hogy a kortárs kultúrát a montázsszerűség határozza meg. Erdélynek ez az 1975-ös kijelentése már önmagában visszavonni vagy legalábbis finomítani látszik a tettértéken vett kategorikus költészet sarkos szembeállítását a szójáték Joyce- és Szentkuthy-féle paradigmájával. Ennek a mondatnak a tükrében úgy tűnik, hogy a *kollapszus*

<sup>76</sup> Uo., 30–31.

<sup>77</sup> ERDÉLY Miklós, *Montázsgesztus és effektus* = Uó., *A filmről*, 151. A pontos idézet így hangzik: „A szójáték felé halad az egész század”. (SZENTKUTHY, I. m., 30.)

<sup>78</sup> ERDÉLY Miklós, *Montázsgesztus és effektus*, 151.

*orv. számos* című fejezete alatt olvasható kategorikus költészeti darabok eltérő formájú megvalósításai ugyanannak a performatív transzakcidentációnak, melyről a történelem vonatkozásában már volt szó. Ha elmozdulás érzékelhető, akkor talán csak anynyiban, amennyiben az avantgárd emlékbeszéd vagy verbális gyázmunka egy újabb témával, az allegorikus (20. századi kvantumfizikai alapokon nyugvó) természetfilozófia témájával gazdagodik, és formálisan szentenciózussá vagy tézisszerűvé válik, olyan egymástól időben távol eső elődöket követve, mint Hérakleitosz vagy Wittgenstein.

Ha már Erdély „paradigmatikus gondolkodásról” írt a montázs kapcsán, akkor érdemes a *paradigma* szó etimológiáját ellenőrizni. Kiderül, hogy a fogalom lényegi kapcsolatban áll magával a montázssal és a laterális „árnyékolással”. A görög *paradeigma* szó ’mintát’, ’modellt’ jelent. Például a retorikában egy mitikus előd felmutatását, abból a célból, hogy a rétor az elődéhez hasonló cselekedetre ösztönözze a hallgatóságot. Ezt egyfajta allegorikus példabeszédnek, buzdításnak, kapacitálásnak, megszólításnak tekinthetjük. Az etimológiai szótár szerint a *paramellett*, túl, kívül’ és a *deiknynai* ’mutat’ szavakból összeálló *paradeiknynai* azt jelenti: ’bemutat, megjelenít, kiállít’, szó szerint ’túlmutat’,<sup>79</sup> vagy az allegóriához hűbb megfogalmazással, az egyik tárgyat egy másik tárgyon keresztül mutatja meg. Paradox módon egy tárgy nem önmagában, hanem csakis egy másik tárgy árnyékában látszik leginkább, de ez mindjárt nem paradoxon, ha a 20. századi strukturalista nyelvészet saussure-i alapító paradigmájára gondolunk, a jelölők relatív és negatív természetére. De a *deiknynai* szóval rokon a *deixis* és az *index* is. Az allegória értelmében vett paradigma, valamint az index mint nyelvi jelölő abban rokonok, hogy mindkettőjük jelentése kontextus által megszabott, így önmagában üres. A paradigmaticus gondolkodás mint olyan, mint tudatbéli reprezentáció, mentális megjelenítés, kanti értelemben kognitív kategorikus meghatározottság – antro-

<sup>79</sup> Lásd az Online Etymology Dictionary *paradigm*-szócikkét, <http://www.etymonline.com/index.php?term=paradigm>.

pológiai adottság, és annyiban az, amennyiben *montázs* szerű, hiszen mindig idegen tárgyat (allegória, index) helyez idegen közegbe, hogy a közeg töltsse föl az áthelyezett tárgyat jelentéssel.<sup>80</sup> Abban a montázsban pedig, amelyben egy tárgy különböző oldalai jelennek meg egyszerre, nem egy bizonyos hübrisz szerű fenomenológiai holisztikusságot kell látnunk, hanem talán annak bemutatását, hogy az adott tárgy egy oldalát önmagában nem tudjuk értelmezni, hanem rögtön csak a többi oldalának viszonylatában. Ha a paradigma-paradigmát radikálisan (vagy épp konzervatíván?) gondoljuk el, akkor egy jelenbéli tárgyból a megismerés aktusában csak az az árnyék látszik, amelyet egy már ismertnek vélt minta vet rá. Így a megismerés valójában egy szellem- vagy árnyképben részesül, melyhez a vetítőfelületet a szemlélt jelenység, a szellemképet pedig a hiányzó „másik” allegorikusan rávetülő árnyéka adja. Ennek tükrében például élni, paradigmával eljárni egyben azt is jelenti, hogy egy allegorikus *árnyékképet* rendelünk a *megvilágítani* kívánt tárgyhoz, ezzel azonban egyrészt rögtön kisajátítjuk a paradigmatisztikus képet, másrészt montázs szerűvé, mondhatni megkettőzötté, szellemképszerűvé tesszük azt a tárgyat, amelyhez a modellt rendeltük a példálózás során.

Hogy egy példával éljek, Erdély a montázst szöveges életművében újra és újra a piramishoz hasonlítja, mégpedig abból a célból, hogy a piramisban lelje föl az ember tudatát tükröző metaforát. Ebből már az is érzékelhető, hogy a „paradigmatikus” gondolatmenetet tovább folytatja, és a képzőművészeti, majd általános művészeti struktúrából korszak-paradigmává és kulturális sajátosságá avatott montázst az ember eredetével köti össze.

A gondolkodás előfeltétele, hogy a valóság kontinuumát „kvantált” formában birtokolja, hogy az átrendezhető legyen. Fogalmakba szétdarabolt kontinuitást megfelelő rendszerrel megérti, és ha megértette, az ellenállás nélküli világban vágyainak

<sup>80</sup> „Önmagában minden jel halottnak tűnik. *Mi ad neki életet? – A használatban él. Benne rejlik-e ekkor az élő lélegzet? – Vagy a használat a lélegzete?*” Ludwig WITTINGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest, 1992, 188.

megfelelően megpróbálja átszervezni. Az állat fogalmak, tehát átrendezhető elemek híján a folyamatosság bódulatában hibátlanul és egyetlen lehetséges módon él. Az öntudatra ébredt ember a fentiek szerint azonos a rendszert képző lényvel, így érthető meg, hogy ősi időkben a magára eszmélt gondolkodás geometriailag tervezett piramisokat montírozott a valóságba, hogy meggyőződjön, gondolkodása valóban létezik. A képességével társtalanul létező ember csak akkor merete elhinni környezetében sehol fel nem lelhető jellemzőjét, mikor materializált gondolkodását olyan nagyban szemlélhette, mint a hegyek.<sup>81</sup>

A piramis tehát Erdély genealógiájában vagy mondhatjuk, hegelianusnak nevezhető művészettörténetében az excentrikus tudat önmegerősítő képe és az ember materializált gondolkodása, pontosabban az ember gondolkodásának materiális bizonyítéka. Egy gyerekek számára tervezett tévésorozat írásos dokumentumában kérdések szerepelnek, köztük a „Mire jó egy piramis?”. Erdély azonnal meg is válaszolja a gyerekeknek szánt kérdést: „Leginkább arra, hogy az embert *jelentse*.”<sup>82</sup> A piramis így egyszerre válik az ember számára kezdőponttá és egyben tudatallegóriává; a tudat (oximoronnal élve) *montázstermesztét* allegorizálja, több síkon is: a pira-

<sup>81</sup> ERDÉLY Miklós, *Montázs. Hozzászólás vázlata* = Uő., *A filmről*, 135. Ahogy egy másik helyen írja, a piramisok „gondolat alakú építmények”, olyan „mesterséges hegyek, melyek nemcsak hogy magukon viselik az emberi gondolkodás jegyeit, hanem egyenesen azt ábrázolják”. (Uő., *Mire jó; mire jó még...? Három műsorból álló sorozat a formák és működések kreatív megközelítésére* = Uő., *A filmről*, 267.)

<sup>82</sup> Uő. Az Erdély és Hegel közti párhuzam teljessé tétele céljából annyit még mindenképpen jelezni kell, hogy a szimbolikus művészet prototípusa Hegelnél a piramis, amely mint külső forma, „héj” vagy „kristály” körülzárja az elhunytat, aki „magáértvé kerül ábrázolásra, hordoz minden jelentést”. Az építészet, melynek „mint építészetnek eddig önállóan, önmagában volt a jelentése”, a piramisban „cél szolgáló építészetté” válik. (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Eszttika*, ford. TANDORI Dezső, vál., utószó ZOLTAI Dénes, Gondolat, Budapest, 1979, 250.) A piramis célszerűségének intencionálása valósul meg Erdélynél is: értelmezésében a piramis az emberi tudat bizonyítására emeltetett. Antropomorfizáló piramis-kisajátítása a hegelin túl kanti párhuzamokat is sejtet, hiszen az architektónikai teleologizmus (a célszerű építmény eszméje) vagy éppen az antropológiai teleologizmus (a célszerű és e mi-voltukban az egésznek alárendelt testrészek eszméje) Kantnál is meghatározó témák. Külön érdekesség (és annál persze jóval több: anomália), hogy a célorientáltság és egészelvűség klasszikus filozófiai motívumai éppen a tagoló és laterális montázs kapcsán, annak neoavantgárd kontextusában ismétlődnek.

mis rendszerszerűsége, hierarchikussága, mesterségessége, elemes szerkezete révén azt mutatja be, hogy az ember a montázssal szerkeszti át a valóságot; továbbá a piramis maga is egy montázst alkot a környezetével, amennyiben abból idegenül emelkedik ki. A piramis szerkezeti újrendezés, a dolgok erőszakos egymás mellé préselése, tehát ebben az értelemben egy *megalomán szójáték*. Ez a megalomán szójáték az ember kezdőpontja/eredete az Erdély Miklós-i esztétikai és antropológiai filogenezisben. Alább, egyelőre csak példaként, egy részlet olvasható Erdély *molluszkumok* című kategorikus költeményéből, melyben szójáték és piramis-téma kapcsolódik össze.

[..]

Óörült majom az ember (Szentgyörgyi)

Ólisten majmai túl lassan örülnek

Ólégy egyszerű, mint az agyvelőd

Óllegyetek tökéletesek, mint a ti mennyei atyátok

Óvolt, mielőtt benneteket megteremtett

Óaddig főzték, míg nyers lett

Óokosság formájú piramis: főzött kő [...]»<sup>83</sup>

A szöveg e passzusának kulcsa a *Montázsgesztus és effektus*nak az a része, mely a *Szellemtörténeti megközelítés* címet viseli. Itt említi Erdély Lévi-Strauss könyvét („*Nyers és főtt*” formában), és utal arra, hogy már Lévi-Straussnál is megjelenik a korai ember rettegése a különbségtől, mely elválasztotta a környezetétől. Majd következik a már ismert gondolatmenet:

Mikor a tudat létjogát felismerte és elfogadta, felszentelte és olyan eufóriával ünnepelte, mely a piramisok és más erejét végsőkig igénybe vevő monumentumok építésére ösztönözte. Gondolkodásának geometriai szerkezetét olyan nagyságrendben akarta vizionálni, amilyenek a tektonikus képződmények.

<sup>83</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 97.

Így győzte meg magát, hogy tudata valóban létezik, valódi hatóerő és nem egy állat betegsége. („Örült majom az ember” – Szentgyörgyi Albert.) A szfinx és a piramisok építése úgy fogható fel, mint az első valóságmontázsok, melyek által a valóság képebe a „tudat alakú” piramisokat mintegy belemontírozta.<sup>84</sup>

### A szép helye

Erdély a *Prae*-beli sok példából kettőt idéz említett tanulmányában. Az egyik egy építészeti példa, egy síkidomnak egy másikra való véletlenszerű ráéjtéséről, mely „tervezés” folytán létrejön egy közös rész; ez nem önálló forma, hanem két idegen forma „mellékterméke, árnyéka, viszonyreflexe, mégis belőle lesz a legfontosabb részek egyike az egész épületben” (például a lépcsőház).<sup>85</sup> A másik példa már eredeti nyelvi szójáték, egy név, melyet egy barát ad a barátnőjének: *Hyppopochondra Stylopotama*.<sup>86</sup> Itt a vízilóság, a képzelt betegség és a grafománia alkot véletlenszerű konglomerátumot. Ahogy Szentkuthy írja, ebben és az ehhez hasonló formákban az akcidenteek válnak dogmává és az élvezet tárgyává, „vagyis az igazi pozitívum mindig két dolog viszonya, mégpedig nem értelmes viszonya, hanem egészen véletlen kapcsolata,”<sup>87</sup> ahogy ezt a fent idézett példák mutatták. A véletlennek ez az apoteózisa Szentkuthynál szürrealista alapvetés,<sup>88</sup> ugyanakkor az *a priori* viszonylagosság kiemelése, valamint az „önmagukban vett dolgok” viszonyokra való visszavezethetőségének hangsúlyozása természettudományi, antropológiai, esztétikai és nyelvtudományi párhuzamokat sejtet. Ezek közül az alábbiakban a nyelvi, szűkebben irodalmi terepre koncentrálok, valamint

<sup>84</sup> ERDÉLY, *Montázsgesztus és effektus*, 145–146.

<sup>85</sup> *Uo.*, 151.

<sup>86</sup> *Uo.*

<sup>87</sup> *Uo.*, 29.

<sup>88</sup> Fekete J. József Szentkuthy-könyvének *Prae*-fejezetében „szürrealista elméleti alapvetésnek” nevezi a regényt, Bori Imrét követte a *Prae* szürrealista műként való jellemzésében. Lásd FEKETE J. József, *POST. Szentkuthy Miklós és művei*, 2005, <http://mek.niif.hu/04000/04004/04004.htm#8>.

a viszonyparadigma irodalmi reprezentációjára, és mindennek antropológiai összefüggéseire.

Erdély számára a fent részletezett „paradigmatikus gondolkodás”, az „új szemlélet”,<sup>89</sup> pontosabban a montázs, mint az új szemlélet gyakorlata a jelentéskioltság gyakorlata is egyben, ugyanakkor felfogható jelentés-kiterjesztésnek is. A szóban forgó tanulmányból úgy tűnik, hogy Erdély az általa munkába állított és radikális szemiotikai fogalomként hasznosított *jelentéskioltsást* a valódi montázs obligát velejárójának tekinti,<sup>90</sup> a montázsstruktúrát viszont olyan eszköznek, mellyel létrehozható az állapotkommunikáció, vagyis a kreatív tudatállapotok közti művészi kapcsolat. Ez a folyamat tekinthető olvasatom szerint jelentés-kiterjesztésnek is, ami első látásra a jelentéskioltság ellentéte. Az üresség (a jelentések kiürítése a montázsgesztus révén) és a telítettség (a befogadó „állapotba hozása” a művészi kommunikáció során) esszencializáló metaforái a szemiotikai diskurzuson túli régebbi hagyományokat is feleleveníthetnek. Gondolok itt a teremtés viszáhúzódásként értelmezett kabbalai folyamatára.<sup>91</sup> A műalkotás mint üres hely szolgáltatása, másképp fogalmazva „hely: a még-még-nem-valósult számára”,<sup>92</sup> Erdélynél visszatérő motívum, s egy szerre értelmezhető a kabbala kontextusában, és (a szűkebb szöveg hely tükrében) a hegeli történelemfilozófia jegyében is, amint erre a szabadság mint „felismert szükségszerűség” kifejezés utal:

<sup>89</sup> ERDÉLY, *Montázsgesztus és effektus*, 151.

<sup>90</sup> A *Montázs-éhség* című tanulmányában bemutatja a nem-valódi montázt is, és ez az adott szöveghelyen jól felismerhetően az allegória és a szimbólum régre nyúló vitáját eleveníti fel. Bizonyos értelemben nem meglepő, hogy az avantgárd Erdély szimbolizáló beszédmódot alkalmaz a jó és a rossz montázs szembeállításakor. Ez azt bizonyítja, hogy az allegória és a montázs strukturális rokonságát, illetve az allegóriát mint a technikai sokszorosítás „előtti” montázt az avantgárd mesterei nem mindig ismerték fel annak, ami. Sőt retorikájukban ahhoz a szimbolizáló-szervesítő nyelvhez adaptálódtak, mely az őket margóra szorító realizmus nyelve volt. Lásd erről bővebben *Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története = Né/ma?*, 182–204., <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch13.html> és *Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében* (Enigma 67 [2011], 21–47.) című tanulmányaimat.

<sup>91</sup> Lásd erről Bacsó Béla Paul Celan költészetét elemző könyvében *A nyelv* című fejezetet, különösen azt a részt (*I. m.*, 30.), ahol a celani költészeti paradigma, a lélegzetváltás (*Atemwende*) kapcsán a kabbalai *tzimtzum*-ról (összehúzódás) és *tikkun*-ról (kiáradás, 'teremtés') van szó, illetve ahol a *tzimtzum* ambivalenciájáról: tér- és helyadás, ugyanakkor úr, üresség, *horror vacui*.

<sup>92</sup> ERDÉLY Miklós, *Marly tézisek* = Uő., *Művészeti írások*, 28.

[...]

- A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.
- A befogadó ezt az ürességet fogadja be.
- 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-még-nem-valósult számára. [...] <sup>93</sup>

Az alábbi idézet ugyanezt a témát variálja, azzal a különbséggel, hogy itt Erdély már a műalkotást szűkített értelemben, a költészet vonatkozásában használja:

Az az érzésem ugyanis, hogy a mi nyelvünkön csak tévedni lehet. A modern költészetnek épp ezért volt szüksége a nyelv összetörésére – ami természetesen öntudatlanul ment végbe. A tudat megzavarása a nyelv megzavarásán keresztül történhet. Míg azonban a modern költőknél nem tudatos, hogy miért kell összetörni a nyelvet, az az érzésem, hogy nálam tudatos. Mert rossz a nyelv, és nem képes fölszívni azokat az igazságokat, amelyeket például a matematika már rég föl tudott magának szívni. A költő feladata, hogy fellazítsa a nyelvi megkötöttségeket, hogy *helyet csináljon* az új számára.<sup>94</sup> (Kiemelés – M. A.)

Erdélynek a montázsról mint paradigmaticus gondolkodásról alkotott elképzelése a kiszakításon és elemekre bontáson, a kisajátításon és újrafelhasználáson, a de- és rekontextualizáción alapul, ennyiben pedig esszencializmuskritika, mely a nyelvi viszonylagosságra, az „árnyékolás” révén történő megvilágításra helyezi a hangsúlyt. A montázs egyrészt a nyelvben zajló kvantálással

<sup>93</sup> Uő.

<sup>94</sup> SEBŐK, *I. m.*, 375. (Kiemelés – M.A.)

egyenértékű, ami az embernek a megszakítatlan folyamatban zajló természetből való kiválását biztosítja. E kvantálás révén maga az ember válik montázssá a természeti környezetben, ekképpen a montázs az ember identitásának definitív tulajdonsága. Másrészt a montázs a „tévedéssé” (jelentéssé, ideologikussá) válni hajlamos nyelv helyreállításának az eszköze, vagyis az „egésszé” vált nyelv összetörésének és újraalkotásának az eszköze, a par excellence avantgárd nyelv.<sup>95</sup> Ez a nyelv az elvárás szerint demitologizálás révén megzavarja a tudatot, így hoz létre új tudatot, új embert. Rendkívül pontos ebben a vonatkozásban Erdély Dániel jellemzése az apjáról, Erdély Miklósról: „A vágás, a montázs, a határok, peremek, szélsőségek, váltások és megváltás témaköre mindig izgatta apámat...”<sup>96</sup> Az újrendezés révén történő helycsinálás/térképzés így szabadságot-megszabadítást (kabbalái metaforával élve teremtést és megváltást) eredményezhet. A szabadságnak pedig Erdély felfogásában egyenes következménye a szépség.

Akartam alakítani egy társaságot két, szintén új festőnek számító barátommal, aminek azt a nevet akartuk adni, hogy UFO. Mert a szépséget mi UFO-nak tekintjük a világban. Tehát valami olyan fenoménnek, ami értelmezhetetlen, semmivel összefüg-

<sup>95</sup> Az „eredeti” montázsgesztus másodszori megismétlése Benjamin Buchloh tanulmányában tágas perspektívát kap: „Hasonló pontossággal, ahogy ezek a művészek elemezték a modernizmus intézményein belüli esztétikai gyakorlat helyét és működés módját, kellett közelíteni az említett kereten kívüli ideologikus diskurzusok felé, és figyelmet szánni e diskurzusokra, melyek a hétköznapi valóságot szabályozzák. Ez a paradigmaváltás a késő hetvenes években olyan művészek munkáiban történt meg, mint Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine és Martha Rosler, kiknél a televízió, a reklám és a fotográfia nyelve, valamint a »mindennapi« élet ideológiája formális és nyelvészeti beavatkozásoknak lettek alávetve, és ezek lényegében Roland Barthes-nak az ideológiát dekonstruáló, másodlagos mitologizálásról alkotott modelljét követték. Barthes másodlagos mitologizálás nevű stratégiája a mítosz elsődleges nyelvének szemiotikai és nyelvészeti leértékelését ismétli meg, és strukturálisan Benjaminszintű az allegorikus folyamattal kapcsolatos gondolatait követi, mely folyamat az áruvá változtatás révén megismétli a tárgy leértékelését. Mindezek miatt igazolhatóan tűnik a montázs és az allegória eszméjének, ahogy arról a század első felének avantgárd gyakorlata kontextusában fentebb szoltunk, átvétele és hatókörének kiterjesztése a közelmúltbeli és kortárs művek olvasására.” Benjamin H. D. BUCHLOH, *Allegorikus folyamatok. Kiszajáttítás és montázs a kortárs művészetben*, ford. MÜLLNER András, Enigma 66 (2011), 49.

<sup>96</sup> ERDÉLY, *Mi kis családunk*, 101.

gésbe nem hozható, de felismerhető. [...] a művészettel foglalkozók számára kétségtelen és újra és újra meglepő tény, hogy teljesen váratlanul és teljesen hihetetlen összefüggésben megjelenik valami, amire azt mondjuk: jó, szép. Ez tovább elemezhetetlen [...] A szépségről annyit, hogy van annak elmélete, annak ellenére, hogy nehezen tárgyalható, még hozzá meglehetősen irracionális elmélete, de az nem baj. Mondjuk énhozzám legközelebb álló – a legjobban megközelíti – ez a bizonyos Ernst Bloch-féle elmélet, ami egy utópikus funkciót tulajdonít a szépségnek és a művészi munkának. Ami egy még meg nem levőre [vonatkozik], valami távoli jövőben majd megvalósuló dolognak az üzenete a szépség. Tehát az egy palack, egy fölbonthatatlan palack-postája egy olyan még-meg-nem nyilvánult, vagy talán soha meg nem nyilvánuló transzcendenciának, ami valamifajta reményt és biztatást ébreszt az emberben arra vonatkozólag, hogy más is van, mint ami látszik.<sup>97</sup>

A szépség, ha mégannyira üres kijelentés is, tovább nem elemezhető jelenség az itt hangzó szólam szerint.<sup>98</sup> A szépség elemezhetlensége vagy részekre bonthatatlansága, úgy tűnik, homlokegyenest ellenkezője mindannak, ami fentebb a montázs kontextusában olvasható. Ez azonban nem meglepetés, hiszen itt szerves és szervetlen, szimbolikus és allegorikus, klasszikus és avantgárd műalkotás jól ismert, mitikus oppozícióját látjuk megképződni. Ami érdekes számunkra ebben az esetben, az elsősorban nem az, hogy az ellentétet egy életművön belül látjuk működni (esztétikai ideológia és „képromboló” gyakorlat ötvöződése nem új jelenség a művészettörténetben), hanem az, hogy a szépség ebben a kontextusban nem érzékileg előidézett jelenség, hanem

<sup>97</sup> ERDÉLY Miklós, *[A kalocsai előadás]* = Uő., *Művészeti írások*, 198–199.

<sup>98</sup> „ami szabad, elkerülhetetlenül szép is”; „a szépség nem lehet korlátja, hanem jele a szabadságnak”, lásd ERDÉLY, *Pop tanulmány*, 36.; „Az emberek agyvelejükről megfeledkezni fordulnak a művészethez, ami az egység, és az elemezhetetlen szépség észfölkötti jelenlétét hirdeti...” Uő., *Miért nem szép Iposteguy agyveleje?* = Uő., *Művészeti írások*, 64–65.; A piramisra hangolva: „időbe állított útjel [...] mely üzenetet hordoz, tiszta gondolatot: a szépség üzenetét és egyúttal az üzenet szépségét”. Uő., *Mire jó; mire jó még...?* = Uő., *A filmről*, 271.

fogalmi alapokon nyugvó. A szétbonthatatlanság az elemekre való radikális szétbontás és újraszerkesztés útján valósul meg. Ám ez megint csak nem újdonság, már ha felismerjük a problémában a művészet vége modern diskurzusát: a világbelit imitáló, lokalizálható szépség (műtárgy) helyett a sejtetett, létrejövő, a-topikus „szépséget” (esemény, történet). Bár ezt a folyamatot sokszor beszéltek el historizáló módon (a sok közül a klasszikus példa Hegel, a konceptuális-avantgárd példa Joseph Kosuth lehet), de benne sokkal inkább az esztétika történetén végighúzódo kettősséget kell látnunk. Hogy a historizálástól rövid úton eltekintsünk, az esztétikai alakképzés olyan párhuzamos és kísérteties másikkára kell csak gondolnunk, mint a fenséges.<sup>99</sup>

#### szórol szóra – nyelv és megismerés

Erdély kapcsán ez a kettősség jól érthetővé válik, ha a múlttal terhelt kísérteties nyelv és az új nyelvben előrevetített utópikus jövő mitikus harcát látjuk meg az általa beszélt diskurzusban, illetve költői nyelvben.<sup>100</sup> Tulajdonképpen eufemisztikusnak mondható

<sup>99</sup> Csak utalok itt a szónak és a fogalmiságnak a képpel szembeni, nem-imitatív, kombináción és moduláción alapuló megjelenítő képességeire például a reneszánsz tudáseményben (Baconnél) és az angolszász empirikus hagyomány fenséges-diskurzusában (Burke-nél).

<sup>100</sup> Ennek az ambivalenciának vagy kettősségnek megvan a megfelelője a társadalmi-politikai kontextusban. György Péter szerint a szocializmus egyrészt megnyitotta a szabad identitásválasztás lehetőségét a zsidók előtt, másrészt (az előbbi áráként) megkövetelte tőlük a holokauszt felejtését vagy az arról való hallgatást a társadalmi béke érdekében. Mindennek semmi más nem lehetett az eredménye, mint kísértetekkel teli társadalmi-kulturális kommunikációs tér, amely ilyenként nem is szolgáltathat szilárd alapul a jövőnek, nemcsak a magyar zsidók, de más magyarok számára sem. Innen nézve a neoavantgárd nyelvkritika magyarázható úgy, mint az elhallgatáson alapuló szocialista társadalmi kommunikáció kritikája. „Ma már világosan látható, hogy a neoavantgárd esztétikai forradalma szorosan összefüggött egy ugyanolyan radikális emlékezetpolitikai fordulattal is. A magyar neoavantgárd az első pillanattól fogva kétségbe vonta az amnéziaterápia alkuját, a kizárólagos jelenkor vitathatatlan érvényességét, és utakat nyitott a múlt, illetve a fantázia világai felé. Ebben mindenképp jelentősen eltér az általában jövőorientált avantgárd stratégiáktól, csoportképző hagyományoktól, illetve esztétikai normáktól. A hetvenes évek kívülről alkotói kénytelenek voltak a Kádár-rendszert megelőző világra visszatekinteni, ha magyarázatot kívántak adni a felejtés és léhaság, a cinizmus és jelenidejűség azon kulturális rendszerére, amelyben maguknak is élniük kellett.”

módon a montázs „forradalmiságának”, „utópikusságának”, a montázs által generált és garantált kreatív „állapotkommunikációnak” a retorikájába öltözteti azt a nyelvi gyakorlatot, amely a forradalomból kevésbé az eljövendő szabadságot, sokkal inkább a guillotine színpadát juttatja az olvasó eszébe, továbbá az utópia helyett sokkal inkább a nem-helyeket, a kommunikáció helyett pedig a szavak működésképtelenségét, sőt halált okozó pantagrueli természetét.

#### szórol szóra

két vagy több magú kavics a SZÓ  
 téstarepedéssel összekövesedett őstojások  
 sok az egyszerire, egy a sokszerűre  
 szélekre kisodródó, visszamaradó  
 növekedésről lerepedező sártapaszolás  
 horpadásszínű bádogfiáker  
 magáramaradó, önmegmagyarázó  
 unalomig visszatérő, pacsuliminőségű  
 és szagú „EZ LENNE AZ?” – oly megviselt  
 megviselt otthonvitakozás, örökös  
 „EZ LENNE AZ?”  
 szegényes pillérei az áthidalhatatlannak  
 lassú-lassú repülés, mint az áthidalás.

eltalált szavak. Mint konyakosmeggy magtalan  
 selyempapírszalag-műfűrészporízú bonbon-  
 illatozású, krétapor-dobozsarkú, rakott-  
 szoknyában, visszacsukló harmonikás

György Péter, *Apám helyett*, Magvető, Budapest, 2011, 273–274. A György Péter által emlékezetpolitikainak nevezett „fordulat”, úgy tűnik, nem lokalizálható egyértelműen az időben (hetvenes évek), mert mindig is munkált, ha máshol nem, a nyelvben, az elzárt montázköltészet nyelvben (Erdély Miklós költészete), vagy a társadalmi emlékezetet provokáló rézkarcban (MAJOR János, *Scharf Móric emlékezete*, 1966, lásd *Artportal Lexikon*, <http://artportal.hu/lexikon/muveszek/major-janos-163>.)



kenyeres- papírlavórkosában fészkelő  
 n y e l é s gyorsan felejt, olyan gyorsan  
 egy pillanatra felejt. Elhangzott.  
 posztótapadású nyelvcsőben utána  
 nedvesen bicsakó kutató, – lekésset,  
 ádámcsutka formájú fejfelé  
 csutkafullasztású utánabukó  
 „HOGY IS VOLT CSAK?”  
 sohasem elég gyors emlékezet.

„NEM EZ VOLT AZ – KÖNYÖRGÖM!”  
 nyűtt ruhatára  
 a szavakban emlékezésnek  
 tárt szekrényben lógnak  
 penészes hajtókákkal akasztottam  
 eldologiasodva  
 kicsavart kar, sokféle ránc  
 félbehagyott felháborodás.  
 könyökben megdermedt idegeskedés.

Fázós, didergő moraj a széleken, a partok felett rosszul  
 megfigyelt közeledő zivatar: a jelenségek publikuma  
 „MEG SZERETNÉNK ÉRTENI!”  
 három szemüveg a márványlapon koppan. Az elkövetkezendő  
 fejek majd fölétornyosulnak: az „emberi tudásszomj” víztornyai.

Azonban a tudás hervadozni kezd  
 a kézzel fogható tudás a kézben  
 hervadozni kezd mint letépett levél  
 csak hasonlatos.  
 A tudás független  
 attól amire vonatkozik, mert letépték.  
 A tudás letépett almához hasonlatos.

(1961)<sup>101</sup><sup>101</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 48.

A szavak „két vagy több magú kavicsok”, „szegényes pillérei az át-  
 hidalhatatlannak”. Továbbá az emlékezés számára a szavak „nyűtt  
 ruhatár”, a tudás pedig „független attól amire vonatkozik”. Ám  
 mindez nem elég, minthogy párhuzamosan és oksági viszonyban  
 a bibliai történettel, a tudás azért független tárgyától, mert csak  
 retorikus („hasonlatos”) tud lenni. A metaforikus kifejezést (kéz-  
 zelfogható tudás) konkretizáló verssor önreflexív módon meg is  
 jeleníti ezt a problémát, amennyiben egy hasonlattal él (a tudás  
 „mint letépett levél” hervadozni kezd), és az itt szereplő hasonlító  
 cserélődik le a vers végén egy másik hasonlítóra, a nem kevésbé  
 mítoszkomfort *alma* szóra. Ez a befejező rész visszautal a ko-  
 rábban körüljárt fulladásra, így utólagosan sugallja, hogy a sza-  
 vakban megképződő tudás halált is okozhat („posztótapadású”,  
 „csutkafullasztású”).

Erdély ebben a versben (mint oly sok másikkban is) bemutatja  
 a szójáték működését, amennyiben nem-konvencionális (vagy ép-  
 pen konvencionális) összetett szavak tagjai montázsszerűen kap-  
 csolódnak egymáshoz.<sup>102</sup> A példák a sokszoros montázsolás révén  
 Szentkuthy *Praejére* és Rabelais *Pantagrueljére* emlékeztetnek:  
 „selyempapírszalag-műfűrészporízú, bonbon-illatozású, kréta-  
 por-dobozsarkú, rakott-szoknyában, kenyeres- papírlavórkosárban  
 fészkelő” – persze messze nem egyedüli módon a magyar költé-  
 szetben. A papírszalag/fűrészpor/kréta-  
 por/kenyér asszociációsor  
 tagjai mind a nyelésre utalnak, annak nehézségeit idézik föl. Ezt  
 az asszociációsort a „n y e l é s” ritkítással szedett jelölője követi,  
 mely a ritkítés következtében darabolttá és darabossá válik, az  
 olvasó szem futását megakasztja, így a témával összefüggésben  
 olyan konkrét költészeti megoldásként értelmezhető, mely az ér-  
 kelés médiumainak összekeverését indukál(hat)ja. Itt a szövegben  
 két hasáb áll egymás mellett. A bal oldalon a „nyelés” alatt saját  
 jelzői sorakoznak („posztótapadású”, „csutkafullasztású” – pan-  
 tagrueli szóösszetételek és az általuk keltett fulladásos képze-

<sup>102</sup> Itt analógiaként felröplik Juhász Ferenc költészete, amely viszont a kor irodalmi tudata számára Erdély költészetével szemben akceptálható volt, leginkább a vele kapcsolatban alkalmazott bartóki szempont miatt.

tek),<sup>103</sup> míg a jobboldali oszlopban az emlékezet jelzői („lekészt”, „fejfel lefelé utánabukó”, „sohasem elég gyors”). Az emlékezet „gyorsan felejt”, „sohasem elég gyors”. A kijelentések tükrében az „elhangzott” szavak és az emlékezet viszonya kibékíthetetlen, vagy „eldologiasodott”, ahogy az később kiderül a ruhák szekrénybe akasztása kapcsán. Itt újra felmerül a nagybetűs szavak szerepe, és láthatóan az így tipografizált kérdések és felkiáltás magának a versnek (is) szólnak. Majd a tudás ironikus tematizálása következik: „MEG SZERETNÉNK ÉRTENI!”, „három szemüveg a márványlapon koppan”, „az elkövetkezendő fejek majd fölértornyosulnak”, „az emberi »tudásszomj« víztornyai”.

Ezt a témájában és kivitelezésében is nyelvkritikainak minősíthető szöveget Bacsó Béla Paul Celanról szóló, már idézett könyvével kapcsolom össze, azon belül is egy fejezettel és annak témájával, bár a kötet más fejezetei szintén számtalan lehetőséget nyújtanak Erdély költészetének celani kontextusban való értelmezésére.<sup>104</sup> A mondott fejezet központi kérdése a szó szerepe Celan költészetében. Bacsó itt idézi a Celannal rokonítható Mandelstam véleményét a szóról. Mandelstam szerint a szó palackposta (ahogy fentebb már volt róla szó, ez a toposz Erdélynél is megjelenik, csak nála a szépség a palack, amely valami távoli reménybeli jövő üze-

<sup>103</sup> Lásd Allen S. Weiss bevezetőjét a TDR hangművészeti válogatásához, melyben a rögzített hang és a halál összefüggéseit tárgyalja, Allen S. WEISS, *Radio Icons, Short Circuits, Deep Schisms*, TDR (The Drama Review. The Journal of Performance Studies) 40/3. (1996), 9–15.

<sup>104</sup> Bár Celan és Erdély poétikai közelsége első látásra nem egyértelmű, de a Bacsó Béla által Celan kapcsán munkába állított szempontrendszer és témakatalógus Erdély esetében is alkalmazható. Csak néhány a párhuzamok közül: a sejtés/sejtetés [*Ahmung*] témája, amely bár Erdélynél természettudományos értelemben szerepel, de amely nem áll távol a hermeneutikai sejtés-fogalomtól (*sejtések I–II. – erről később részletesen szót ejtek*). Hasonlóképpen a Bacsó által idézett Ingeborg Bachmann lefestette, háború utáni művészeti kontextus és állapot, a költészet megkérdőjelezése, és a viszonyok összességére kiterjedő bizonytalanság, valamint ennek következtében a nyelvkritika tényerése. Az iszonyat és szépség motívumai, és ezzel szoros összefüggésben a holokauszt, az elmondhatatlan, a fenséges és a kísérteties témái, motívumai (*miserere orv., fényismeret*). Továbbá a holtak témája és az emlékezet (*váratlan kantáta, rejtett paraméterek*), és azok a lehetőségek, melyek a költészet számára megmaradtak, hogy általuk kiszabaduljon a dokumentum-létből, a historikus tanúságtétel kényszeréből. Az ember mint kívülálló/idegen, vagyis a fent már említett excentrikusság tapasztalata (*melléklet*). A celani versbeszéd kapcsán bevezetett parataktikus-mellérendelő építkezés, a töredezett beszéd, valamint a lírai én megalkotásának hagyományos formáitól és az érzelmektől való távolságtartás. A hagyomány vonatkozásában a hazidizmus, a kabbala és a gnoszticizmus (*Baal Sém homloka a zsámolyon*).

nete, „hogymás is van, mint ami látszik”), és Mandelstam nyomán ezen alapul Celannak a szóról alkotott nézete, mely szerint a szót a versben dologszerűen szilárdná, ellenállóvá kell tenni, ellentétben „a szimbolista esetlegességekkel, nyelvi pontatlanságokkal, tisztázatlanságokkal”.<sup>105</sup> Bacsó itt Celan- és Mandelstam-idézeteket fon egymásba, bizonyítva a két költő összhangját a tárgyalt témában. Majd így kommentálja Mandelstamot: „A vers szava emlékezés az életre, emlékezés pedig arra és csak arra irányulhat, amit meg akar őrizni, amit eleveenségében akar megőrizni, és itt nem lehet esetlegesség, itt nem tehetjük ki a szót véletlen kapcsolatoknak.”<sup>106</sup> Ez a felfogás a fejezet későbbi pontján a gadameri hermeneutika perspektívájából is megerősítődik, itt a szó „felfedés és létszerű megmutatkozás”, és „a mű értelme éppen az, »hogymás az jelen van«, s hogy semmi más mértéket nem ismer, mint önmaga mind teljesebb kifejlését, a benne kimondásra kerülő mind teljesebb létét”.<sup>107</sup> Ebből a szerző a költői szó „állandóságá”-ra és „ellenálló voltá”-ra következtet „minden szubjektív, céltételező értelemvárással szemben”.<sup>108</sup> Az az avantgárd paradigma, amelynek Erdély Miklós a saját költészetében (mint láttuk, nem feltétlen) képviselője, a montázs és a vele szinonim szójáték révén, úgy tűnik, szemben áll azzal a hermeneutikai paradigmával, mely a költői szó „állandóságát” és a mű „jelenlétét” tartja szem előtt, és arra építi olvasatát, hogy a szó az emlékezés és a megőrzés garanciája. A jelen tanulmány elején idézett Szentkuthy, valamint Joyce szellemében mondhatja Erdély, hogy a szót igenis ki kell tenni „véletlen kapcsolatoknak”, és a nyelv terepében valójában nincs más, csak esetlegesség. A Gadamer által hangsúlyozott és Bacsó által idézett *Vollzug*, az állandó keletkezésben-lét, értelemkibomlás és értelemvesztés megállíthatatlansága következetesen nem a mű mindenén át megőrzött „jelenlétének” metaforájával, nem is az „állandó” és „rögzített” szó metaforájával mutatható meg, sokkal inkább a laterális vonatkozási mezőben

<sup>105</sup> BACSÓ, I. m., 33–34.

<sup>106</sup> *Uo.*, 34.

<sup>107</sup> *Uo.*, 43.

<sup>108</sup> *Uo.*, 44.

érvényesülő és a nyelvi relativitást elének táró szójáték és montázs metaforái révén. A megőrzésre szánt esemény elveszti eseményjellegét, ha nem a permanens allegorikus adaptáció eseményei övezik. Más szóval, csak így kerülheti el, hogy dokumentummá váljon.

### *Konzeptuális konkretizmus*

A fent elemzett *szórol szóra* című versben tapasztalható önreflexív tendencia a *néhány* című fejezet egyéb darabjaiban is tetten érhető, bár eltérő módokon. Az *[ezt a költeményt...]* című vers, mely tehát magát „költeményként” határozza meg, a konkrét versek típusába tartozik, és ekként mutatja és mondja önmagát. A szöveg utasításokat ad egy hipotetikus szerző számára, mint-ha a lapon látható leírt szöveg olyan esemény volna, mely épp akkor jön létre: „Ezt a költeményt lejjebb kell kezdeni.” A sorok a kis változtatásokkal ismétlődő utasításoknak köszönhetően valóban egyre lejjebb kerülnek, és egyben a baloldali lapszél felé tartanak. Végül betűkre esik szét az addig alapegységként működő mondat, hogy a legutolsó sorban már csak egy töredékes szó néhány betűjének felső részét lássa az olvasó. A szöveg tulajdonképpen „lemegy” a lapról, ennyiben önmozgató konkrét versnek nevezhetnénk, amely a mozgás illúzióját mallarméi térkitöltéssel valósítja meg. A lapról való eltűnés (amelynek során végül is önmagának engedelmeskedve tűnik el a szöveg) konkrét nyelvi poénja egyszerre félrevezető (mintha létezne szöveg a médiumon kívül), ugyanakkor éppen ezzel a „lefutással” mutatja be ennek a félrevezetésnek az álságos voltát, és kérdez rá arra, hogy történik-e bármi egy versben.<sup>109</sup> Azzal, hogy megsérti a nyomtatott

<sup>109</sup> „Az elanyagtalánítás és kiüresítés utolsó állomása az eltüntetetés, az olvasó képzeletére bízott rekonstrukció”, mondja Dékei Krisztina Tandori Dezső sakkverseiről. DÉKEI, *I.m.* Erdély konkrét verseire is érvényes, amit Dékei Tandori ilyen típusú költeményeivel kapcsolatban állít, hogy tehát „a legtöbb analógiát Szentjóbó Tamás verseivel kapcsolatban találhatunk, akinek 1966–67-ben készített képversein a szöveg a címnek megfelelően mozdult el a papíron (*Megsüllyedt vers, Félrecsúszott vers*). Megjelent művein a papírra írt vers mint tárgy, melynek roncsolódhat a szövege

írás terét és konvencióját, a lírai hagyomány („költemény”) paródiájaként is érthető. Olyan későbbi Erdély-szövegekkel áll rokonságban, mint például a *sejtések II.* egy részlete („Mondatomat megismétlem”),<sup>110</sup> a *Metán*,<sup>111</sup> vagy a *perforált vers*:

Az első sor minden betűje perforálva van.

A következő sor összes betűje, kivéve egy a és egy k betűt.

Itt sima perforáció mentes rész következik, ami így hangzik:

Sógornőmmel beszéltem telefonon.

Majd újra egyenletes rendben lukak.

A szóközök szintén át vannak lukasztva.

A sorhosszak tökéletesen egyformák.

(1966)<sup>112</sup>

Ebben az esetben egy olyan képzeletbeli vers leírását olvashatjuk, mely egy sortól és két betűtől eltekintve olvashatatlaná vált a lyukasztások következtében. Imaginatív szövegtest-sértésről, szövegormlásról van tehát szó, de az eredeti rekonstrukciója a leírtak alapján többé-kevésbé lehetséges egy papír és egy lyukasztó segítségével (a rendelkezésemre álló eszközök miatt itt kényszerűen mindkét médiumot helyettesítenem kell):

vagy akár a hordozója (*Harakiri, Kaloda*), s készített *ready-made* költeményeket, ahol a veressorok helyébe ostyák (*Profán vers a Poeta Sacerhez*, 1969), filcdarabok (*Szituáció*, 1969), illetve egyéb tárgyak kerültek (*Cipzárvers*, 1966). Szentjóbónál a szöveget bármi egyenrangúan helyettesíthette, legyen az applikált újságkivágás vagy felragasztott tárgy, s költészetnek tekintette azokat a vonalakat is, melyek egy pincér fehér kabátján a golyóstoll állandó be- és kihúzogatósa nyomán keletkeztek (*Képvors*, 1973).”

<sup>110</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 94–95.

<sup>111</sup> ERDÉLY, *második kötet*, 7.

<sup>112</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 37.

.....  
 a.....k  
 Sógornómmal beszéltem telefonon.  
 .....

A hiteles rekonstrukciónak tehát korlátai vannak, az említett mediális nehézségeken túl például a második sorban lévő *a* és *k* betűk pontos helye is kérdéses. A lényeg talán nem is ez, hanem hogy a *perforált vers* egyszerre három verset jelenít meg, három vers címeként is olvasható. Az első „perforált vers” az olvasó által közvetlenül hozzáférhető szöveg, az, amit az Erdély-kötet adott lapján lát. A második „perforált vers” az, amelyet az első szöveg elbeszél mint sérült, átlukasztott szöveget. A harmadik „perforált vers” az, amelyet képzeletben perforált valaki. Vagyis a látható szövegen kívül két imaginált szöveggel van dolgunk, egy kvázi eredetivel, valamint egy olyanal, amely perforáció révén keletkezett az eredetiből.

Ez a skizofrén, pontosabban meg többszöröződő lírai szituáció konceptuális sajátosság, amennyiben az olvasó előtt lévő mű nem az „igazi”, mert csak leírja azt, sőt még csak azt sem, csak annak rontott változatát. Távolság–közelség, nem azonosság–azonosság játékát látjuk, amely némileg megkérdőjelezi az ideális értelemben vett konkrét vers végső célját, a jelentéstől való megszabadulást a végsőkig vitt önreflexió és totális redukció révén. Mégiscsak pontosabbnak tűnik ezt a szöveget konceptuálisnak nevezni, bár önreflexív fogalmiságának tárgya elég bizonytalan.

A *szórol szóra* című vers elemzése kapcsán említett joyce-i szó-játék-paradigma itt nem munkál, legalábbis nem a megszokott értelemben. De mindaz, amit a szavak bizonytalan státuszáról ott megtudhattunk, itt, igaz másképp, de szintén megtapasztalható. „A perforáció poétikájának” nevezhető jelenség egyrészt előrevetíti Erdély üres jel-konceptióját, melyben a lyuk metaforának is szerep jut, másrészt a jelek perforációkkal való behelyettesítése, vagyis törlésük, pontosabban elképzelt jelek elképzelt törlése egy elképzelt, de nem végrehajtott, pusztán lehetőségként

létező jelrombolást vetít ki. Ebben a kijelentő modalitású kommunikatív aktusban minden sor érthető, míg a tárgyaként szolgáló, elképzelt kommunikatív aktusban egyetlen sor (és azon kívül két betű) marad olvasható: „Sógornómmal beszéltem telefonon.” Felmerül a kérdés, hogy mit jelent a telefonos beszélgetésre való utalás ebben a *szimulált* konkrét nyelvi környezetben? Ahogy maga az elképzelt és átlukasztott vers csak képzeletben létezik, úgy a telefonos beszélgetés maga szintén nem válik hallhatóvá, pusztán annak tényéről értesül az olvasó. A telefon privát (családon belüli) beszélgetésre ad lehetőséget, és ennek tartalma elméletileg hozzáférhetetlen a külső hallgató számára.<sup>113</sup> A vers közölheti az olvasóval ezt a „belső” kommunikációhoz való hozzáférhetetlenséget. A perforáció képzeletben ugyanakkor felidézheti az öncenzúrát is, nem minden politikai célzástól mentesen. Amint azt tudni lehet, Erdély telefonját a hatvanas évek végén a titkosszolgálat lehallgatta.<sup>114</sup> Ebből kiindulva (és akár már 1966-ban, a vers keletkezése idején) felmerülhetett, hogy a privát szférát potenciálisan kiterjesztő, és ideális esetben annak intimitását nem veszélyeztető kétoldalú kommunikációs médium, a telefon is lehallgatható. A *perforált vers* ironikus módon megszüntet minden bensőségeséget és intimitást, melynek valódi közege éppen a lírai beszéd volna, hiszen csak utal egy „másik” versre, annak is a lerombolására, mely pusztítás elől csak egy-két betű, és nem több, mint egy

<sup>113</sup> A telefon, egészen addig, amíg mint technológiai médium nem „domesztikálódott”, idegenként hatott a privát családi környezetben, és (a kortársaknak legalábbis úgy tűnt) szétfűzta annak meghittségét. Lásd ezzel kapcsolatban Walter Benjamin *A telefon* című rövid írását (ford. FOGARASI György, Apertúra 2010. ősz, <http://apertura.hu/2010/osz/benjamin-2>) illetve Franz Kafka szövegeit (például *A kastély* vagy *A szomszéd* című elbeszélést), továbbá a Kafka-szöveget elemző John Durham Peters könyvének vonatkozó részét: John Durham PETERS, *Speaking Into the Air. A History of the Idea of Communication*, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 200–205. Hogy a telefonnak a privát léthez (pontosabban a privát létnek a telefonhoz) történő domesztikációja valaha befejeződött-e, kérdés. Erős a gyanú, hogy a telefon lehallgathatóságában rejlő kísérletessége nem leküzdhető. A politikai és rendészeti (és azokon túl a technológiai) feltételek mindenesetre az esetek többségében rendelkezésre állnak a lehallgatásra, ahogy az Erdély és a tiltott művészet konkrét esete kapcsán meg is történt.

<sup>114</sup> Erről adat 1969-ből áll rendelkezésre. Lásd *Tilos művészet 1966–1988*, szerk. ERDÉLY Dániel – PETERNÁK Miklós, a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ internetes archívuma („A Történelmi Hivatal őrizetében lévő iratokból, az 1998. február 3–22. között végzett kutatás nyomán feltárt és megkapott anyagok alapján”), <http://www.c3.hu/collection/tilos/81.html>.

telefonos beszélgetés tényét felidéző sor maradt. A vers mint kommunikációs aktus visszahúzódik a benső érzelmek vallomásos közlésétől, de fenntartja magának a jogot, hogy felemlgesse a privát szférát, ám azt is csak ironikus konceptuális nyelvi környezetben. Mindezt paradox módon egy olyan társadalmi térben, ahol az ötvenes évekkel ellentétben, amikor is a privátszféra legintimebb részeit is áthatotta a politika, lassanként lehetővé vált politikamentes életet élni. Amennyiben persze a halottakról való kényszerű hallgatás, a terápiaként funkcionáló szabad beszéd hiánya részét képezte ennek az életnek, úgy nem beszélhetünk életről, inkább csak kísérteties életről, amely félig halál. Az aber-ráns szocialista emlékezetpolitika következménye, a fél-halál olyan szövegekben kap hangot, mint például a *váratlan kantáta*.<sup>115</sup>

#### A néhány című fejezet más szövegeiről

A *kollapszus orv.* jó néhány szövegében a nyelvi önreflexió összekapcsolódik a traumatikus emléknnyom, az emlékezés és a gyász témáival. A gyászmunka-szövegek közé sorolható például az 1959-re datált *váratlan kantáta* című költemény. Itt a „kutató” feladata az elhunytak lelkének megkeresésével kapcsolatban fogalmazódik meg, több tételben (lásd *kantáta műfaj*), és a kutatónak a kutatás során bejárt érzelmi evolúcióját követheti végig az olvasó. A kutatót kutatása közben ironikus távolságtartás jellemzi a társadalmi rítusokkal szemben (előadás, istentisztelet, szertartás), mintha ezek nem segítenék a kutatást, a holtak „kibontását” a sötétségből. Egy ponton önmaga felé fordul saját kutatása, mintha ő is „elhunyt” volna („saját megsemmisülése üldözi”, „saját halála benne rejtőzik”). Ezután a kutató fejlődése a következő lépésekben történik: a kutató megadja magát – a kutató megismeri önmagát, tapasztalatot szerez érzéseiről – majd következik a kontempláció

<sup>115</sup> Az alábbi alfejezetben röviden áttekintem a *kollapszus orv. néhány* című fejezetének néhány szövegét, az átfogó értelmezés és csoportosítás helyett inkább az egyes darabokra koncentrálván.

és a belátó tudás, valamint a könyörgés, hogy „a finom törvények észrevehetetlen csalással” legyenek elmozdíthatók – végül a kutató a csalások rejtőzködő kutatójává válik. Ekkor egy bizonyos gombaállapot lesz rá jellemző, melyben felfedezhető a jótékony csalás, vagyis a törvényeknek ellenszegülő titkos írás önreflexív módon allegorikus képe.

Ezúton válik a csalások kutatójává, ravasz gülüszemű órásmesterévé. Ekkor körülveszi a szörnyű süppedés, savanykás szagok. Ettől kezdve úgy él, mint a gomba, szürke méreggel. Tintás nyomai mindenfelé láthatók.<sup>116</sup>

A szöveg beszélője a bányászat vagy a régészet metaforáját, illetve ennek szinonimáit társítja a kutatáshoz (feltárás, szétfejtés, kihámozás, sötétség, kibontás), illetve a közvetítéshez, és ez rokonítja más olyan szövegekkel, mint például a *miserere orv.* Alább olvasható két idézet a két szövegből, melyek ezeket a motívumokat variálják:

1–13. Visszatérés a bányába. A feketeséget lábad 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.

Jobb ha lenn maradsz, a nyugalom periszkópjainak fekete gumiellenzőjéhez szorítod szemed, kivárod, míg teljesen átfeketedsz, míg a szemed, a fogaid, a nevetésed is megfeketedik; praktikus fehér szíved teljesen elfeketedik.<sup>117</sup>

<sup>116</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 18.

<sup>117</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 7. Ez az idézet a kötet utolsó versével is párbeszédben áll, amennyiben a „fekete” és „fehér” motívumai ott is ismétlődnek, mégpedig „az érző anyag magábaroskadása” kontextusában, mely a *miserere orv.*-beli „egymásba omlasztás”-ra rímel. A „nyugalom” motívuma szintén ismétlődik mindkét szövegben, mégpedig ugyanúgy egy másik térhez – a *másik teréhez* társítva: a „lenti”-hez és az „otti”-hoz.

A kutató feladata megkeresni az elhunytak lelkeit. A halottak miatt kötelessége föltárni a rejtkehelyeket, az egymásba csúsztott rétegeket szétfejtani. Ki kell hámozni a valóság illúziójából az illúzió magvát. Rejtélyesen kénytelen építkezni, a rombolás mozdulataival. // Fejest ugrik a sötétség medencéjébe, kibontja a medence oldalfalát, közben cseveg a gondnok feleségével [...]<sup>118</sup>

Miképpen Erdély egyes szövegei között, úgy Erdély és mások, például a fent már említett Celan szövegei között is találunk motivikus párhuzamokat. Úgy tűnik, Celan versei, konkrétan például az *Ástak* vagy a *Halálfuga* című költemények, éppen az „ásás” visszavisszatérő képe révén (is) Erdély versei mellé állíthatók. Celan *Halálfugájában* a zsidókkal ását sírt „egy ember [...] aki kígyókkal játszik szakadatlan”, és aki később mint „halál némethoni mester” „sírt át nekünk a szelekben”.<sup>119</sup> Az *Ástak* című vers a *Halálfuga*-hoz képest annyiban bonyolítja a traumaképletet, hogy a szöveg felénél az „ásnak” többes szám harmadik személyű alakja deklinációs variálásba vált át („Én ások, te ásol, a féreg is ás”), hogy ezt követően egy önreflexív soron keresztül mutasson önmagára a költemény („s az ének is azt mondja: ások”). Az utolsó versszak pedig az ásáshoz rendelhető lehetséges konkrét és metaforikus jelentéseket sűríti össze: az ásást mint kényszermunkát, mint ki- vagy elhantolást, mint kutatást és mint lehetetlen földalatti-földfeletti egymás felé törekvést („Te ásol s én ások, ó ásóm visz feléd”), hogy a lehetetlen találkozást a mágikusan összekapcsoló ébredő gyűrű képével zárja („és ujjunkon ébred a gyűrű”).<sup>120</sup> Ugyanez

<sup>118</sup> Uo., 17.

<sup>119</sup> Paul CELAN, *Halálfuga*, ford. LATOR László = *Özönvíz után. Válogatás a Gruppe 47 német írócsoport műveiből*, Európa, Budapest, 1964, 144–145.

<sup>120</sup> „És föld vala bennük/és ástak. // Ástak és ástak, nappaluk így / s éjük is így túnt tova. Istenük nem dicsérték, / ki, így hallották, mindezt akarta, / ki, így hallották, mindezt tudta. // És ástak és semmit se hallottak már; / nem lettek bölcsek, nem letek dalt, / nem eszeltek ki semmilyen nyelvet. / Csak ástak. // És eljött a csend s a vihar is eljött / és mind a tengerek jöttek. / Én ások, te ásol, a féreg is ás / s az ének is azt mondja: ások. // Ó egy csak, ó egy se, ó senki, ó te: / Hova vitt utunk, mely semmibe vitt? / Te ásol s én ások, ó ásóm visz feléd / és ujjunkon ébred a gyűrű.” Paul CELAN, *Ástak* (*Es war Erde...*) = *Kalandozások. Hajnal Gábor műfordításai*, Magvető, Budapest, 1971, 349–350.

a lehetetlen dialogikus struktúra jellemzi Celan *Sorsforduló* című ciklusát is.<sup>121</sup> Az emlékezés itt olvasható működése és a hozzá rendelt képek igen összetettek, bennük a „fekete” társul attribútumként minden médiumhoz, mely „veled” összeköt: „a fekete / emlékezés sugarán / napfényre kúsztál. // Feketén, / mint az emlékezés sebe, / kutat utánad szemem”. Itt a földön vagy földben végzett munkát, a „földi” közvetítést az akna alakzata képviseli, melyen „át kell jönnöd”. Aztán a szöveg egy későbbi pontján, ellentétben az *Ástak* mágikus-utópikus befejezésével, maga a traumatikus struktúra állítódik fel: a trauma (a valós) és a traumatizált (a téboly) nem válhat ugyanannak a nyelvnek a részévé: „Hol a szó, mely kettőnkért vetne lángot? / Te: a teljes való. Én – a téboly vagyok.”

Az összehasonlítás egyik lehetséges eredménye az a belátás lehet, hogy mint Celannál, úgy Erdélynél is az esemény közvetítésének lehetősége vagy lehetetlensége kap hangot az ásás/omlasztás kényszermunkaszerű emlékezés- és gyászalakzatainak keresztül. A két kényszermunka, vagyis a konkrét és az idézőjeles, a testre ható és a pszichét nyomasztó kényszermunka persze nem össze mérhető. Pontosabban szembeállításuk az emlék nyomhagyásának, a nyomhagyás kétféle módjának regisztrálásán keresztül lehetséges. Egyrészt beszélhetünk az ismétlésen alapuló *tapasztatról*, illetve az ismétléses tapasztalat megalapozta tudásról, másrészt a megélt tapasztalatról, mely inkább egy egyedi *élményben* gyökerezik, és az előzővel szemben nem a felhalmozott tudás alapozza meg, hanem a szenvedésteli részvétel vési be az emléket. A kettő kapcsolata terápiás típusú, hiszen a Benjamin által (Proust

<sup>121</sup> „Kígyózó vagonban / fehér ciprusok mellett, / özönvízen át / fuvaroztak el. // De benned, / születésedtől fogva, / már forrás habzott, / a fekete / emlékezés sugarán / napfényre kúsztál. // Feketén, / mint az emlékezés sebe, / kutat utánad szemem / a szív fogaival fényesre / harapott korona- / gyarmaton, mely a mi ágyunk: // ezen az aknán át kell jönnöd – / s te jössz. // Magtenger / fel- / díszíti bensőd csillagokkal, örökre. // Vége a névadásnak, / rád terítem a sorsomat. // Tudom, te vagy a mélyen megalázott, / én, az átszűrt, vagyok alattvalód. / Hol a szó, mely kettőnkért vetne lángot? / Te: a teljes való. Én – a téboly vagyok. // Dübörgés: maga / az igazság / lépett az embe rek / közé a / metaforavihar / kellős közepébe.” A *Sorsforduló* (*Atemwende*) című ciklusból. (ford. HAJNAL Gábor = *Kalandozások...*, 353–354.) A költemény a későbbi fordításban a *Lélegzetváltás* címet kapta.

kapcsán) „akaratlan emlékezésnek” nevezett folyamat, melynek tárgya az élmény, magányos és traumatikus jellegű, mely hajlamos a reflektálatlan ismétlődésre, és csak tapasztalattá vált tudásként képes jótékony mederbe terelődni.

Proust szerint tehát kizárólag a véletlen önkényén múlik, megragadhat-e vajon egy-egy képet a maga erejéből az egyén, hogy vajon hatalmába kerítheti-e önnön tapasztalatát. Ez a kilátástalanul magányos jelleg az embernek nem természetből adott, belső sajátossága. Csak akkor lép fel, amikor tapasztalatait nemigen tudja többé külső környezetéhez asszimilálni. [...] Ebben az összefüggésben bontakoztatja ki a *mémoire involontaire* fogalmát. Ez a fogalom nagyon is magán viseli születési körülményeinek jegyeit: jól látszik, hogy a minden oldalról elszigetelt magánégyén leltárából került elő. A szó valódi értelmében vett tapasztalatról csak ott beszélhetünk, ahol az egyéni múlt bizonyos tartalmai a közösségihez kapcsolódva rögződnek meg az emlékezetben. A különböző kultuszoknak, ünnepeikkel és szertartásaikkal újra és újra jelentős szerep jut az emlékezet e két anyagának összeolvasztásában, és éppen ez az, amire Proustnál még csak gondolni sem lehet. E kultuszok kifejezetten provokálták az emlékezést egy-egy meghatározott időpontra, amelynek azután egy életen át fogódzói maradtak. Az akaratlagos és nem akaratlagos visszaemlékezés ily módon elveszti egymással szembeni kizárólagosságát.<sup>122</sup>

A kényszermunka alakzattá válása, tulajdonképpen kisajátítása, és az ásás mint a kapcsolatteremtés képe, úgy tűnik, mind Celannál, mind pedig Erdélynél meghatározó motívum. Erdély esetében ezt a kisajátításon alapuló, ismétléskényszerként ható, traumával telített képet komplementer módon kiegészíti a traumát tapasztalattá változtatni nem képes társadalmi rítusokkal szembeni ellenállás a *váratlan kantáta* kutatója részéről (de ugyanilyen

<sup>122</sup> Walter BENJAMIN, *Motívumok Baudelaire költészetében*, ford. BIZÁM Lenke = Uő., *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969, 232–234.

íronia járja át a *miserere orv.* sorait is). Ha pedig nincs közösségi rítus, amely az „ásás” traumáját tapasztalattá oldja, akkor marad a magányos „kutatás” az írás terében, és a vállalt ismétléskényszer.<sup>123</sup> A kényszeren alapuló ismétlés pedig mindig váratlan, sokkszerű. Ezt az ambivalenciát sugallja a kantáta *váratlan*, akaratlan jellegére utaló cím is.

<sup>123</sup> Erdély az 1984-es *Ásványgyapot* című akciójában és az ahhoz tartozó szövegében explicit módon hivatkozik Proustra, és a kettejük közti párhuzamokat az önéletrajzi motívumokkal felépített világban az íráshoz és a magányos szerzőséghez kapcsolódó attribútumok támasztják alá. ERDÉLY Miklós, *Ásványgyapot* (1984), <http://artpool.hu/Erdely/Asvany.html>. A háború utáni és a rendszerváltás utáni rítusok elégtelenségéhez a sok közül álljon itt néhány példa. Mindkét korszakot hasonló módon jellemzi a hiány, például a *zsidó* szó konkrét hiánya, amely hiány azonban nem a némasághoz, az elmondhatatlanhoz kapcsolódó retorikai alakzatok révén konstruálódik meg, hanem az elhallgatás alakzatai révén. A háború utáni példák a magyarországi verses holokauszt-reprezentáció kapcsán kerülnek elő. Az *Özönvíz után. Válogatás a Gruppe 47 német írócsoport műveiből* című 1964-es versválogatásban Paul Celan mint „bukovinai németajkú szülők gyermeke” szerepel, akit *„Die Todesfuge (Halálfuga)”* című verséért, mely a náci fajüldözés borzalmaival eleveníti fel, sok gáncs ért Nyugat-Németországban” (Európa, Budapest, 1964, 350.). Ugyanez az életrajz és vele ugyanez az ismétléskényszer szerepel a *Német költők antológiája* című válogatásban (Móra Ferenc, Budapest, 1963, 921.). Az Alföld 1966-os Celan-köléséhez a fordító, Oravecz Imre írt rövid elemzést a költőről, melyben a jól ismert hiány, ha kódolhatóan is, de újra életre kel: „A háború után szörnyű élmények kínozzák, szüleit koncentrációs táborban megölték a fasiszták, neki sikerült megszöknie a gettóból”. (1966/7., 46–47.) Úgy tűnik, a gyakorlat általánosnak mondható: Erdéllyel ellentétben Celan versei megjelenhettek, de ő maga a verseit övező paratextusokban nem jelenhetett meg zsidóként. Talán nem gondolnánk, de mindez a rendszerváltás után is folytatódott. Lásd ehhez Bán Zsófia írását: *A kipontozott emlékezet*, Holmi 2007/12., <http://www.holmi.org/2007/12/a-kipontozottemlekezet-jegyzetek>.

### III. *hangos*

#### *Multiplatform kísérleti művészet*

A joyce-i szójáték-paradigma a *kollapszus orv. hangos* című fejezetében még sokkal inkább érvényesül, mint a *néhány* darabjában, erre az alábbiakban hozok példákat. Ebből többek között azt a következtetést vonom le, hogy bár Erdély a saját költői útját két részben szemléli, az első korszakát (és kötetének első felét) joyce-iánusnak nevezve, a másodikat pedig a tett értékű kijelentés paradigmájával címkézve, és bár mindezt még az is megerősíti, hogy a középső rész a maga *hangos* jelzőjével és a szóban forgó ciklust jellemző hangjáték-műfajisággal akár átmenetnek is tekinthető a nyelv esztétikai teréből a beszéd etikai terébe tartó úton, ám mivel a kötet mindhárom ciklusára alapvetően jellemző a szójáték alkalmazása, ezért a nyelvrontást alkalmazó szójáték-performativitás alapparadigmaként jellemzi az egész kötetet. Ezzel egyrészt azt állítom, hogy a tettként felfogott nyelv, a hangnak és a kijelentésnek tulajdonított morális erő olyan avantgárd ideológiák, amelyek mindig csak egy jövőbeli ígéret és elvárás alakját öltik, de nem garantálható és nem azonosítható jegyei a szövegnek, másrészt az etikai erő szempontjából másodlagosnak (esztétikainak, könyvbe zártnak) tartott szójáték is teljes értékű performatívumnak tekinthető, még ha esetleg nem is szimulálja a hangos megnyilatkozás-formát.

Ezzel a felismeréssel együtt is kijelenthető, hogy mindhárom ciklusnak vannak saját jellemzői. A *hangos* versei például megvalósítói annak, amit *multiplatform kísérleti művészetnek* lehetne nevezni: a szövegek a multiplatform-elnak megfelelően különböző médiumokban adaptálódnak és válnak szerves alkotóvá. Egyrészt többszereplős hangjátékokról van szó, ugyanis szalagos magnóra rögzítették őket, az egyes szerepeket pedig Erdély



és közeli barátai, családtagjai mondták fel.<sup>124</sup> Erdély azonban az ún. „tévészemétből” készített montázsfilmjeiben is felhasználta ezeket a hangjátékokat,<sup>125</sup> némelyikük pedig performanszszöveggé is hasznosított.<sup>126</sup> Az a tény azonban, hogy Erdély a *kollapszus orv.*-ban is közölte őket, azt jelenti, hogy a multiplatform-elvnek megfelelően önálló szövegműként is olvashatók. Jelen esetben ezt azért kell hangsúlyoznom, mert sem mint montázs-filmek képekkel együtt működő hangalámondásait, sem mint akciók fogalmi részét képező performanszpartitúrákat nincs szándékomban elemezni ezeket a hangjátékokat.<sup>127</sup> Jelen tanulmányomban elsősorban a *kollapszus orv.* részeként, írott szöveggé értelmezem őket, melyek a maguk véletlenszerű kapcsolatait, nyelvi határsértéseit, irritáló szójátékait a nyomtatott könyv terében hajtják végre. Ezzel azonban korántsem állítom azt, hogy az Erdély-féle hangjáték-szövegekhez eredetpontként kell viszonyul-

<sup>124</sup> *furcsa zokogás* (1966 körül – Peternák Miklós datálása, 1967 körül – Artpool-datálás) Meghallgatható Altorjai Sándor előadásában az Artpool Művészetkutató Központ weboldalán: <http://www.artpool.hu/Erdely/furcsa.html>; *Dirac a mozipénztár előtt*. *Négy férfihangra* (1968), <http://www.artpool.hu/Erdely/Harom.html>; *sexett. 6 hangra; toborzó* (1969), meghallgatható Altorjai Sándor előadásában az Artpool Művészetkutató Központ weboldalán: <http://www.artpool.hu/Erdely/toborzo.html>; *rejtett paraméterek. Két férfi-, egy megafon- és egy női hangra* (1968), <http://www.artpool.hu/Erdely/parameter.html>; *új kávézó nyílt a Szamuely utcában* (1972), meghallgatható Erdély Miklós, Veress Gizella és Rajczy Margit előadásában az Artpool Művészetkutató Központ weboldalán: <http://www.artpool.hu/Erdely/kavezo.html#lj>; *antiszempont* (1970–71), meghallgatható Kiss Endre és Szenes Zsuzsa előadásában az Artpool Művészetkutató Központ weboldalán: <http://www.artpool.hu/Erdely/antiszempont.html>.

<sup>125</sup> A *kollapszus orv.*-ban olvasható szövegek felhasználásával ilyen montázsfilm készült *Rejtett paraméterek, antiszempont és Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* címmel, lásd a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ weboldalán, [http://www.c3.hu/collection/erdely\\_miklos/index.html](http://www.c3.hu/collection/erdely_miklos/index.html). A rekonstruált filmek digitális másolatai megtekinthetők a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ archívumában. A filmekről és a rekonstrukciós munkáról bővebben lásd PETERNÁK Miklós, *Rejtett paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei*, Filmvilág 2001/8., 44–46.

<sup>126</sup> A *dirac...* egy performanszszorozat része volt, mely az Iparterv I. kiállításához (1968. július 5–13.) kapcsolódott. A *toborzó* „akcióköltemény Altorjai Sándorral és Lendvai Györggyel az Egyetemi Színpadon [...] A szöveget egy motorkerékpár túráztatása kíséri, megadott partitúra szerint.” A két akcióról lásd BEKE László, *Erdély Miklós, Híd* 1982. március, 380., 381., <http://www.artpool.hu/Erdely/sajto/Beke.html>.

<sup>127</sup> Bodor Béla, aki terjedelmes tanulmányt közölt 2007-ben Erdély költészetéről, a hangjátékokat „látszat-hangjátékoknak”, „látszólagos és imitált dialógusoknak” nevezte. BODOR Béla, „A lélek nyele”. *Ikonológiai-ikonográfiai közelítés Erdély Miklós költészetéhez*, Magyar Műhely 140 (2007). Abból a szempontból igaza volt, hogy a kötetben másként nem, csak mint ilyenek „szólhatnak meg”. Ezzel együtt fontos megjegyezni, hogy a mediális adaptációk léteznek és hozzáférhetők.

nunk. Ha egy majdani filológiai vizsgálat igazolná is ezt a szerzői hagyaték vizsgálatával, akkor sem kell eredetiséget tulajdonítanunk a szövegeknek, és ezzel párhuzamosan utólagosságot a technikai környezetben remediált műveknek. A multiplatform-jelleg végső soron nem csak azt jelenti, hogy több médiumban szólal meg egy mű, hanem azt is, hogy minden önállóan tekintett mediális megfogalmazás már más médiumok által átjárt és kísértett, vagy transzmediatizált mű is egyben. Az Erdély-művekre jellemző performatív dialogikusság és intertextualitás már önmagában lehetlenné teszi, hogy egy egyirányú adaptációs folyamatot (forrás- és célszöveget, hierarchikusságot és teleologikusságot) tételizzünk.

Például a *hangos*-ciklus kezdődarabja, a *furcsa zokogás* drámai szimultaneitást idéző tipográfiájával megerősíti a cím sejtetését, hogy tehát itt egy hangjáték könyvbéli szimulációjára tett kísérlettel állunk szemben. A kórus–szóló-váltakozást és magát a többszólamúságot az oldalképen tipográfiaiilag is látjuk tükröződni, amely eljárással Erdély a mallarméi hagyományt követi. Ez, és a szövegek szétszórtsága, illetve egymásba ékeltsége megnehezíti beszélőhöz rendelésüket (például egy-egy mondat a következő mondatban fejeződik be).<sup>128</sup> A mondatok egymásba fonódása egymásba nyit megidézett tereket, helyeket, helyszíneket, például

Zaklatott öcsikém, tökéletesen

zaklatott

egy évszázadra három szupernova – idegekkel –

ellátja sugárzással

előfordul, hogy beázik –

a mindenséget

Az ismétléseknek, megszólításoknak, mondatoknak, modalitásoknak, szövegeknek ez a kölcsönös egymásba ágyazottsága, mellyel megtörik egymás egységességét, a hang lehetőségeinek nyomta-

<sup>128</sup> Ezt nevezi Bodor Béla a hangtér többösztatúságának a *toborzó* kapcsán, amely „felfüggeszti a *ki mond kicsodát* szabályát”. *Uo.*

tásban, könyvoldalon történő imitációjaként, a szimultaneitás felidézéseként olvasandó, de nem annak alárendelt módon. A dialógikus többszólamúságot a *János passióra* mint drámai előképre való utalás is megerősíti, ezzel kvázi oratóriumi jelleget kap a mű, ha mégoly ironikus kontextusban is. A fent említett egymásba ágyazódásból fakadó olvasási nehézségek miatt nem feltétlenül kell egy átfogó jelentést keresnünk a mű értelmezésekor. A helyszín az állatkert, a rács mögött lévő „öcsi”, aki „valahogy most annyira más”, és kissé zaklatott idegekkel forgolódik, nézelődik, a majomszerűnek beállított ember képe lehet, és ezt az azonosítást egy konkretizáció segítségével tehetjük (kétszer is ismétlődik a szentenciózus mondat: „Az ember nagynehezen feltornássza magát.”). Ez az állatkerti rács a mindenséggel kapcsolható össze („előfordul, hogy beázik”), melyet a szupernovák sugárzással látnak el egy évszázadra. A szöveg a „sugárzással látja el” többszöri ismétlésével fejeződik be, mely a hangfelvételen kóruszerű hangzásoként biztosít háttérrel a „Furcsa zokogás. Nem? Furcsa ürege zokogás.” kijelentésnek. Ebben a műben egyáltalán nem játszik szerepet a szójáték, legalábbis nem a joyce-i és szentkuthyi féle értelemben. A szövegek dialogikus egymásba ékelése viszont szintaktikai szinten ugyanazt a montázsparadigmát működteti, amelyet a szavak szintjén már láttunk, és ez biztosítja a mű bahtyini értelemben vett heteroglot jellegét.<sup>129</sup> Ez a heteroglosszia transzmediális megfelelőjét, adekvát megvalósulási formáját kétségtelenül a digitális konvergencia biztosította technikai környezetben lelhetné meg, ahogy az már az Artpool Művészetkutató Központ weboldalain a lehetőségek adta keretek között működik. Performanszfotók, montázsfilmek, szövegek, hangjátékok együtt, egymással összehangoltan volnának megtekinthetők, lehetővé téve a folyamatos átjárást, ám hangsúlyozva azt, hogy a felhasználó már (az ideálisan tiszta medialitás értelmében) eredetükben sem eredeti művek nem-eredeti, „újrakevert”, remediált megvaló-

<sup>129</sup> Bahtyin szóválasztása a szójáték-jelenségre rendkívüli módon illik. A *glossa* görög szó 'homályos, idegen szót' jelent, a heteroglosszia soknyelvűséget. A szójáték úgy soknyelvű, hogy kicsiben valósítja meg azt, amit a regény nagyban. Ennek következtében ironiája is sűrűtettebb.

sulásait kapja kézhez. És ebben az új kontextusban a felhasználónak lehetősége lesz arra, hogy „öcsiként” ismerjen önmagára egy megváltozott környezetben, az internetes univerzum montázskulisszái között.<sup>130</sup>

### dirac a mozipénztár előtt

A *dirac...* című „természettudományos konceptet” Erdély másokkal (Urbán Miklóssal, Cseh Tamással, Szentjóbó Tamással) közösen, egy performanszorozat részeként adta elő.<sup>131</sup> A négy szereplő eredetileg „a kijárat irányába” haladt, miközben „az igazság áramlási irányát” az ő haladási irányukkal ellentétes nyíl jelezte.<sup>132</sup> A szöveget és magát az akciót, különösen annak természettudományos vonatkozásait Hornyik Sándor elemezte részletesen.<sup>133</sup>

<sup>130</sup> Lev Manovich a kortárs digitális környezet adatbázis-logikájának művészettörténeti előzményét a 20. század első felének szovjet avantgárd filmjében (Dziga Vertov) és képzőművészetének montázs-struktúrájában lelta föl, ennek megfelelően az általa remediátizációnak nevezett digitális adaptációs folyamat előzménye az avantgárd remediátizáció, melyet más néven újrafelhasználásként vagy kisajátításként ismer a művészettörténet. Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, MIT, Cambridge, 2001.

<sup>131</sup> Iparterv I. kiállítás (Iparterv-székház, 1968. július 5–13.) A sorozat címe: *Három kvarkot Marke királynak*, darabjai: *Klipsz*, *Dirac a mozipénztár előtt*, *Sejtések*. Erdély összefoglalását a három akcióról lásd PETERNÁK Miklós, *Beszélgetés Erdély Miklóssal*, Árgus 1991/5., 77. A *kvark* kifejezés a *Finnegans Wake*-ből származik, ahogy azt Erdély megosztja PTERNÁK Miklóssal. (Erdély 1967-et mond, de a sorozatot 1968-ban adták elő.) „A kvark a *Finnegans Wake*-ből való, ahonnan a tudós a kvark szót [kölcsonözte], ott a varjak kiabálják a levegőbe a »kvark«-ot és ebből lett a tudományos kvark név. Itt már a természettudományhoz akartam kötni a művészetet, ezzel a címmel.” Uo., 78. Az információ a varjak által kiadott hangról pontatlan: „»Three quarks for Muster Mark!« – három kvarkot Mark mesternek! Az idézet James Joyce *Finnegan ébredése* című, szürrealista regényéből való, innen származik a modern részecskefizika egyik alapszáva, a kvark. Joyce írásában szakértő irodalmárok szerint a *quark* (kvark) kifejezés a *hark!* (hé!) és a *quart* (negyedgallonos sör) szavak összevonásából keletkezett. A fizikába Murray Gell-Mann vezette be, így nevezte el az akkor még csak feltételezett részecskéit. Gell-Mann azért választotta ezt a szót, mert a tengeri sirály hangjára emlékeztette, a névválasztásban az is erősítette, hogy három kvarkot (három sört) kérnek a regényben, s az ő eredeti modelljében is három kvark szerepelt. Gyermekkorában sok időt töltött New Yorkban az Atlanti-óceán partján, ott hallgatta a sirályokat.” JÉKI László, *Kvarkok*, Beszélő, 9/9. (2004), 82., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/kvarkok>. Lásd még Murray Gell-Mann *The Quark and the Jaguar. The Simple and the Complex* című könyvét.

<sup>132</sup> „A hely ugyanakkor visszafelé haladt, célozva Dirac lyukelméletére.” BEKE, *Erdély Miklós*, 380.

<sup>133</sup> HORNYIK, I. m., 35–36. Hornyik e tanulmánya kimerítően feltérképezi Erdély művészetének természettudományos háttérét.

A szerző kitér Erdély sajátos „Dirac-recepciójára”, melynek során a szóban forgó akcióban két radikális, de egymástól eltérő kontextussal rendelkező fizikai felfedezést kombinált össze egy montázsstruktúrába. Egyfelől és a cím alapján Dirac lyukelméletéről van szó, mely szerint az elektront akkor lehet észlelni (úgy mondanám: akkor kap „arcot”), amikor pozitív töltést nyer, kiválik a negatív töltésű elektrontengerből, és kilép egy másik energiaszintre. A „lyuk” metafora azt a helyet jelöli, amelyet az elektron maga mögött hagy (és amit pozitronnak neveztek el). Másfelől (Hornyik szerint) Erdély, amikor visszaemlékezésében „visszafele haladást” emleget, „egyértelműen a vonatokkal »operáló« Einsteint idézi”.<sup>134</sup> Valóban, itt felidéződhet a relativitás einsteini metaforája, és tény, hogy Erdély munkáiban folyamatos az abszolút ismeretelméleti rendszerekben zavart okozó természettudományos metaforák szerepeltetése. Viszont a lyuk metaforája is ilyen. Valóban nem értelmezhetők a haladás és az igazság fogalmi diraci kontextusban, ahogy azt Hornyik állítja? A lyukelmélet szerint egy elektron akkor lép magasabb energiaszintű pályára, ha pozitív energiát kap, és eközben a pozitív töltésű „lyuk”, amit maga mögött hagy, kitöltetlenné, üressé válik, olyan helyé, amely betöltésre vár. Ha Erdély megjegyzését elfogadjuk („célozva Dirac lyukelméletére”), akkor az akcióban szereplők lépései értelmezhetők ilyen kilépésként. Az igazság ugyan valóban bizonytalan fogalom ebben a kontextusban, de ha a „lyuk” metaforával együtt olvassuk, akkor itt Erdély későbbi „lyukelméletének” az egyik korai megfogalmazását láthatjuk. Az „igazság” valami képpen mindig ellentétes irányú mozgásban van a meghatározott és meghatározható, pozitív identitással felruházható „elemi részegecskéhez” képest, ahogy a *dirac a mozipénztár előtt* fogalmaz. Az „igazság” vektora a kitöltetlen, üres hely felé mutat.

Mint a *furcsa zokogás* esetében, a modalitás itt is változatos, azon kívül a szöveg többszereplős, párbeszédes forma. A négy szereplő szólama folyamatosan változik, a kisebb-nagyobb vál-

<sup>134</sup> Uo., 36.

toztatással ugyanazokat a mondatokat mindig más számmal jelzett beszélő mondja. A kérdő modalításban előadott kíváncsiság („Hogy van ez?”), a felszólító háritás („Hagyjuk ezt.”), a kijelentő formájú minimalizált vagy töredékes konstatálás („Idő és tér tehát.”) mindig más számmal jelzettek, tehát a szöveg előadásakor is más beszélőtől érkezhettek. Ez többek között abból is következik, hogy a sorszámok sorrendben jönnek egymás után (1–2–3–4–1–2–3–4 stb.), míg a különböző típusú mondatok követési rendje nem állandó.

A kvázi filozófiai hangnem „kétségtelenül” Kantot idézi, aki szerint az észlelést az idő és a tér szemléleti formái határozzák meg. A kanti kritika a szemléleti formáknak mint kategóriáknak a gondolkodást preformáló hatására irányul, ennek folytán a 20. századi természettudomány relativitásfordulata filozófiai előhangjának tekinthető, ugyanakkor a megjelenítés apparátusának, kereteinek reflexív bemutatása, színre vitele tekintetében az avantgárd filozófiai előhangjának is. Kant, Dirac és az avantgárd szójáték így kerülnek itt egy színpadra. Már a szöveg legelején a 2. hang utal a kanti rendszerre („Idő és tér tehát.”), a 4. férfihang pedig megerősíti ezt az utalást („Gondolkodásunk formái tehát.”) Röviddel a kezdés után a kijelentő mondatokba foglalt állítások a kanti rendszer elégtelenségét, más szóval emberi szempontból megélt kényelmetlenségét kezdik tematizálni: „Tér és idő a bele nem illeszkedés fájdalmának formája tehát.” vagy „A végtelen észlelési körünkből kilóg.” A „bele nem illeszkedés” visszatérő motívum Erdélynél, és bár itt „fájdalomként” tematizálódik, az életmű más helyein éppen „lelki táplálék”, amennyiben az antropomorf montázs alapvető feltétele és megvalósulása. Csak egy példa: Erdély a montázsvitához fűzött hozzászólásában egy szembeállítás eszközzel állat és ember között, mely szerint „az állat fogalmak, tehát átrendezhető elemek híján a folyamatosság bódulatában hibátlanul és egyetlen lehetséges módon él”, míg a gondolkodó ember „a valóság kontinuumát »kvantált« formában birtokolja, hogy az átrendezhető legyen”. Ez az átrendezés maga a montázs, amely (és itt Erdély a vitában résztvevő Vekerdí

Tamással ért egyet) „szétzúzza a valóságot”, és átrendezés révén rendezetlenséget teremt. „Éppen az entrópiára (kaotikus egyensúlyra) hajlamos világba a M[ontázs] (hogy Schrödinger fogalomrendszerével éljünk) magas fokszámú, ún. negatív entrópiát visz bele. Ha az élet fönntartásához negatív entrópia folytonos felvétele szükséges, új, ideális »lelki táplálék« a M[ontázs].”<sup>135</sup> Látható, hogy míg máshol a montázs ad reményt a természet egyensúlyi állapotával, voltaképp szervesen állandóságával kapcsolatban kétségbeesést érző ember számára, addig a *dirac*...-ban egy természettörténeti allegóriában előadott szomorújátekot látunk az emberi rendszerkategóriák elkerülhetetlen tévedésével a közép-pontban.<sup>136</sup>

A *Hozzászólás* némi magyarázatot ad a *dirac*...-ra, amennyiben a schrödingeri „magas fokszámú, ún. negatív entrópiára” utal, amely Dirac lyukelméletében is alapvető történés (gondoljunk a pozitív energiát kapó elektronokra). „Az igazság áramlási iránya” és a visszafele mutató nyíl is itt nyer magyarázatot. Az igazság az entrópia, és plusz energiáinak leadása révén ezt az állapotot igyekszik elérni minden elemi rész, jelen esetben a felsőbb pályára került elektron is. Voltaképp a természettörténeti allegóriában ez az elektron az ember, aki a természettől elidegenült lény, hiszen a kvantált fogalmak (a nyelv elemei) és az általuk megalkotott (montázsolt) világkép révén kap plusz energiát, és kerül idegen-

<sup>135</sup> ERDÉLY Miklós, *Montázs. Hozzászólás vázlata = Uó., A filmről...*, 135–136. A vita anyaga eredetileg a Fotóművészet 1974/2., ún. Montázs-számában jelent meg, később kötetformában is, lásd *Montázs*, szerk. HORÁNYI Özséb, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1977. Ez utóbbi kötetben Erdély hozzászólása nem szerepel.

<sup>136</sup> Az általam itt használt műfajfogalom (a szomorújátek) eredeti (barokk) kontextusát tekintve látszólag távol áll az (avantgárd) montáztól. Ám ez a távolság a 20. század egyik sokat hivatkozott teoretikusának, Walter Benjaminsnak a munkásságában eltűnik, mégpedig az allegória és a montázs rokonságának kimutatásával. A 20. századi posztmodern művészetelmélet visszanyúlt Benjamin allegóriefogalmához, és a radikális posztmodern kisajátításműveket annak segítségével értelmezte. Ennek figyelembevételével állítottam össze az Enigma folyóirat két egymást követő számában egy, az allegóriához kapcsolódó tanulmányblokkot. Lásd MÜLLNER András, *Bevezető az Allegorikus impulzusok című összeállításhoz*, Enigma 66. (2011), 5–23.; CRAIG OWENS, *Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé*, ford. MÜLLNER András, Enigma 66. (2011), 24–39.; 67. (2011), 5–20.; BENJAMIN H. D. BUCHLOH, *I. m.*, 40–62.; MÜLLNER András, *Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében. Esettanulmány*, Enigma 67 (2011), 21–47.

ként szembe saját természeti lényével. Az allegória régi toposzokból épül fel: „a tudás fullánk tehát”, mondja az 1-sel jelölt szereplő,<sup>137</sup> „ugyan hagyjuk ezt” válaszol az aktuálisan hátrító 2-es, „különbén elsodor”, teszi hozzá 3-as. A fullánkszerű tudással élő ember állapota tehát ennek a sodrásnak, az igazság áramlási irányának való ellenállás, a „magasabb energiaszinten” (magasabb tudatszinten) való megmaradás – az elkerülhetetlen hiba, ugyanakkor az egyetlen remény jegyében.

Magában a szövegben található olyan megállapítás, amely a „happening” tárgyi környezetére utal. Az a mondat például, hogy „[a végtelen] kimutat tehát”, a nyílra utalhat, amely a beszélők haladási irányával ellentétes irányú, és a diraci lyuk helyét jelzi. A Wittgensteint idéző-parodizáló szöveg, mely a *tehát* ismételtetésével imitálja a tudományos következtetést, elérkezik a logikus következtetésekig, melyek szerint a világ abszurd, kijelenthetetlen, néma, és minden, ami benne logikus, az belemagyarázás a gondolkodás által – ez hozza a szomorújátek-szerű tragikus alaphangulatot. A halandó megérteni akarásával, gondolkodásával, reménykedésével, megszabadulásra törő vágyakozásával, bele nem illeszkedésével szemben a világ némasága, pusztulása, enyészete áll. A szöveg első fele tehát az idő és tér szemléleti formáinak mint a gondolkodás fikatív igazságkategóriáinak az emberi állapotra való visszavezetése. Idő és tér a beszélők szerint a remény formái, és általuk a gondolkodás és a remény kölcsönösen egymást éltetik. A szöveg első fele egy egyszerre érdeklődéstől és lemondástól kísért levezetésnek tekinthető, mely azzal a kijelentéssel fejeződik be, hogy „érezhetően sántít”.

A szöveg második fele egyrészt továbbviszi az elsőben megkezdett szöveget a használatba vett és némiképp kibővített szó-tárral (fájdalom, tér, idő, remény, tévedés, végtelen, tudás, valamint szerelem, ész, bölcsesség, akadály). Másrészt itt, nagyjából a szöveg felénél lép életbe a szójáték, a jelölő-fragmentálás és jelölő-konvergencia. Mindez olyan hatást kelt, mintha a szójáték,

<sup>137</sup> A tudás itt újra (kvázi) bibliai metaforákkal jelölődik, akár csak a *szórol szóra* esetében.

párosulva az Erdélynél más helyeken is tapasztalható, az aktuálisan alkalmazott nyelvjátékot kibillentő meglepő képekkel, némileg bagatellizálná a problémát, komolytanná változtatná a melankolikus hangulatot, és ezzel ellensúlyozná a kategóriákból fakadó tragikus hibát, tévedést, „sántítást”. A szomorújáték, mely alatt szokásos módon hanyatlástörténetet kell érteni, innentől a nyelv terrénumára is áterjed, ahogy azt hagyományos barokk formájában szintén megteszi.<sup>138</sup> Melodramai, ugyanakkor humorral teli dadaista szócsonkolások és szójátékok a reménytelenségről és a fájdalomról („Eltátja szívem fájdala tehát.”; „Mirevalóság, saját mirevalóságunk tehát.”; „Téridény tehát.”; „Elemi részegecske tehát.”), valamint szürrealista társítások („Sarkallja eszem.”; „Szelelemmel, szerelemmel nyelem le a világot tehát.”; „Eszemmel belefűrödöm tehát.”; „A végtelen hamiskás nagyság tehát [...] Mosolygós vágómarha tehát.”). Amit Walter Benjamin a nyelv „elemeinek lázadásaként” ír le,<sup>139</sup> az nem más, mint a jelölőnek a jelzett módokon történő kiemelése az értelemadó folyamatokból, bizonyos értelemben a hang értelemadásától való megfosztás darabolás, szétaprózás (*Sprachzerstückelung*), vagy értelmetlennek tűnő társítás révén. Ebben a kísérletinek nevezhető folyamatban a konvencionális jelentését vesztő elemi jelölő kap pluszenergiát („elemi részegecske”, nevezzük módosult tudatállapotnak), hogy kilépjen egy másik pályára, az értelemmel és egyben illúzióval teli, „természetesnek” tekintett beszédfolyamból (áramlásból, sodrásból) kikerülve. A jelölőnek ez a rebellója (ellen-háborúja) nyelvkritikaként értelmezhető, amennyiben a nyelv rejtett, elfelejtett alaptulajdonságának, az önkényességen alapuló kvantálásnak, elemszerúségnek a teátrális megisméltése. Érvényesnek

<sup>138</sup> Lásd ehhez Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 415–419. (*A nyelv szétaprózása* című alfejezet.)

<sup>139</sup> Benjamin így ír a barokk szomorújáték-szerzők nyelvfelfogásáról: „Ezeknek a költőknek nyelvelméleti elvei és szokásai teljességgel meglepő helyen vetik fel az allegorikus szemlélet egyik alapmotívumát. Az anagrammákban, az onomatopoeitika fordulatokban és számos másfajta bűvészműtatványban büszkén feszít a szó, a szótag és a hang, függetlenül magától minden hagyományos értelmi kapcsolódástól, mint olyasvalami, ami kiaknázható az allegória céljaira. A barokk nyelvével mindig meggrázták elemeinek lázadásai.” Uő., 415.

tűnik az avantgárd részéről ebben a tekintetben második leértékelésről beszélni, a montázs hagyományos kritikai munkáját értve ez alatt.<sup>140</sup>

Összegzésül azt mondhatjuk, hogy a *dirac*... avantgárd szomorújáték, dramatizált természettudományi allegória az emberi megismerés preformált és reménytelen voltáról. Alapvető szerepet játszik benne ember és természet szembenállásának Erdély által sokszor felvetett melankolikus és romantikus témája, és ezen a szembenálláson még a kulturális hagyományok, vallásos eszmék sem segítenek: „2. Régi eszmék szerint tehát. / 3. Hagyjuk ezt. / 4. Hogy is van tehát? / 1. Vedd kezvedbe régi törvénykönyvedet tehát. / 2. Hagyjuk, hagyjuk ezt.” Az emberi tudatot a kvantummechanika segítségével allegorizálja, és a montázsfolyamatot egy fizikai folyamaton keresztül világítja meg („magasabb energiaszint”). A fragmentált, elemekből álló nyelv központi szerepet játszik az emberi (meg- helyett) félreismerésben, és a nyelv montázstermészetét a szöveg szójátékok révén mintegy meg is jeleníti. És bár a szövegben magában arra nem lelünk magyarázatot, hogy a címben Diracot miért éppen a mozipénztár előtt „érjük tetten”, de Erdély filmről szóló gondolatai tükrében erre választ kapunk. Amennyiben a mozgókép a 20. századi montázművészet valódi otthona (ahogy azt Erdély írásaiban többször kifejti), úgy feltételezhetjük, hogy a lépésekben araszoló performerek a performansz fikciója szerint épp jegyet akartak váltani a „mozipénztárnál”, vagyis befelé igyekeznek a montázs birodalmába. Ezzel a mozgással az örök emberi mozgást hajtják végre, mintegy magasabb energiaszintre kíváncsoznak, és közben távolodnak a

<sup>140</sup> „A jelölő és a jelölt széthasításával az allegorikus a funkciók hasonló szétválasztásának veti alá a jelet, mint amit a tárgy az áruvá válás folyamata során elszenved. A kiürítés eredeti aktusának megisméltése és az új jelentéstudajdonítás megváltja a tárgyat. Az írás nyomtatott változatában, ahol a nyelv szimultán térbeli alakzatba foglalódik, az allegorikus saját eljárásának lényegi oldalát érzékeli: a dadaista költő minden hagyományos szemantikai funkciótól és referenciától megfosztja a szavakat, a szótagokat és a hangokat, míg végül képivé és konkrétá válnak. Dialektikus kiegészítésük a nyelv felszabadított fonetikus dimenziója a dadaista hangköltésben, ahol a kifejezés elválik a nyelv térbeli képétől és a ráerőszakolt jelentés használatától. A montázs munkája az, amelyben minden allegorikus elv beteljesül: a jelentés kisajátítása és kiürítése, a töredékessé tétel és a töredékek dialektikus egymás mellé helyezése, valamint a jelölt és a jelölő elválasztása.” BUCHLOH, *I. m.*, 42–43.

természettől. Az igazság áramlási iránya ezzel ellentétes, ahogy azt a róluk készített fénykép szerint a fejük fölé tett tábla is jelzi.

Ugyanez a motívum jelentkezik a *toborzó* című hangjátékban. Ott a szöveg a *kivettem/kivetítettem* szavakkal játszik, és egy helyen a következő mondat szerepel: „A filmszínház bizonyára a legkülönösebb hely, ahol ember valaha is tartózkodott.” Mégis, úgy tűnik, hogy ez a többszörösen megosztott, ugyanakkor motivikus ismétlődések révén bonyolult hálózatba szerveződő hangjáték, ellentétben a *dirac...*-kal (ahol az általános emberi állapot tematizálódik), a maga rendkívül játékos módján gyanúsan közel kerül az aktuális történelmi szituációhoz. Megosztott a szöveg, hiszen az oldaltükör két oszlopa közül az egyikben zajkeltésre vonatkozó furcsa „rendezői utasítások” hangzanak el,<sup>141</sup> míg a másikban a „szöveg” olvasható.<sup>142</sup> És megosztott magában a „szövegben” is, ahol egy színpadi ügyelő utasításai, ironikus *Bűn és bűnhődés*-parafrázis (melyben Raszkolnyikov megköszöni a meggyilkolt öregasszonynak, hogy már nem neheztel rá), és ötvenes-hatvanas évekbeli nehézipari propagandaszöveg fonódnak egymásba. A *toborzó* című hangjáték címe épp ez utóbbi propagandára, a szöveg egy (pontosabban két különálló, de összetartozó) mondatára utal: „Fiatalok! jelentkezzetek – [...] Jelentkezzetek vázhegesztő ipari tanulónak!”. A szövegben egy benzines kanna közelségében emlegetett orosz katona (aki „egy telefonfülkéhez ragad”, és akiről nem lehet eldönteni, hogy a beszélő „kivetette” vagy „kivetítette”-e), a gyilkos Raszkolnyikovra való ironikus utalás, továbbá az a „bensőségesen, de pedagógiai hátrározottsággal” elhangzó mondat, hogy „Visszamenőleg mindent helyeselni fogsz.” (melyből a legvégén csak a skandalás marad: „Vissza Vissza Vissza Vissza Vissza Vissza”), szóval mindezek a maguk fragmentált jellegében is felidéznek a korszakban finoman

<sup>141</sup> A „rendezői utasítások” különféle hangmintákat, emberi hangimitációkat, érzelmi töltést és zajokat jeleznek: ipari és géphangok (motorhang, szerelőcsarnok hangja), zúgás, zaj, porolás, orgonazúgás, színpadi ügyelő hangja, józan doktori hang, helyszíni közvetítés ünnepélyes hangján; egy helyen klasszikus zene: Vivaldi lassú tétel.

<sup>142</sup> A *toborzó* hangfelvételén, csakúgy, mint a *furcsa zokogás* esetében, Erdély barátja és műveinek visszatérő szereplője, Altorjai Sándor mondja a szöveget. Annak ellenére egyébként, hogy a kötetben közölt változat egy helyen jelöl női hangot is.

fogalmazva érzékeny orosz-magyar „baráti” viszony témáját. Arról nem beszélve, hogy a katonai élethez kapcsolódó nyelvjátékból származó toborzás mennyire ironikus és egyben mennyire kétértelmű egy orosz katonát és magyar fiatalokat emlegető avantgárd hangjátékban. „Amiből egy bőven elég, abból millió / Jelentkezzetek!”.

### rejtett paraméterek

Erdély más szövegeihez hasonlóan itt is egy hangjáték szövegét olvashatjuk. A szöveg igen összetett mediális és műtárgyi kapcsolatrendszerbe illeszkedik. Erdély ún. „tévészemétből” egy azonos című, 16 milliméteres, 22 perc időtartamú fekete-fehér filmet forgatott.<sup>143</sup> Továbbá Altorjai Sándorral hangjátékokat készítettek szalagos magnóra, ennek digitalizált változata meghallgatható az Artpool hangarchívumában. Végül Altorjai 1979-es befejezetlen, de a festő instrukciói alapján kiegészített festett kollázsán/asszablázsán rejtett hangszóróból ez a hangjáték szól.<sup>144</sup> A hangjáték szövege nem azonos teljes mértékben a nyomtatott szöveggel, és míg ez a szimultaneitást térbeli elrendezéssel érzékelteti, addig a hangjátékban a hangok adott esetben egyszerre is megszólalnak. Altorjai és Erdély „szavalják” a darabot (az előbbi arányosan nagyobb részeket), és bár a két hang által mondott szövegek nem szerepek szerint oszlanak el, de talán éppen ezért és azonos orgániumuk miatt felidézhetik az Erdély műveiben oly fontos szerepet játszó megkettőződés, duplikáció témáját, jelen esetben erre hanggal is rájátszva (visszhang, egyszerre beszélés, azonos hangmagasságon és ritmusban előadott szövegek). A szalagos magnóra felvett hangjáték nem-emberi hangokkal, zörejekkel,

<sup>143</sup> A rekonstruált montázsfilm megtekinthető a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ archívumában.

<sup>144</sup> Altorjai Sándor: *Sugármeghajtású koporsó két leopárdal színes rongy képében. Karácsonyra családómnak Munkácsy Mihály ihletése alapján* (1979, festett kollázs-asszablázs farostlemez, 210×275 cm). Lásd <http://www.artpool.hu/Altorjai/sandor2.html>.

kopogással, zenével van dúsítva, ezek a háttérben hangoznak, vagy épp elnyomják a beszédet (különböző konyhai eszközök megszólaltatása? bútorok tologatása a padlón?), továbbá jól észrevehető a felvétel megvágott, „írott” jellege, összeállított, szerkesztett volta.

A rejtett paraméterek fizikai fogalma Neumann Jánosnak *A kvantummechanika matematikai megalapozása* című könyvéből származik. Pontosabban Neumann e könyvében a rejtett paraméterek matematikai cáfolatát végzi el, olyan korabeli fizikusok ellenében, mint Schrödinger vagy Einstein. Ez utóbbi híres kijelentése, az „Isten nem kockázik”, a relativitás elméletének a makroszkopikus világra való logikus kiterjesztése ellen érvel egy bonmot formájában. Neumann azt állítja, és ebben rejlik elméletének radikális jellege, hogy a látható világ törvényei csak statisztikus törvények, érzékelhető világunkat a nagy számok törvényei igazgatják és tartják egyben. Kvantumszinten a kauzalitás nem bizonyítható (erről szól Heisenberg határozatlansági tényezője), makroszkopikus szinten pedig a kauzalitás semmi más nem alapul, mint azon a tétel, hogy nagyon sok elem statisztikusan „közepeli” saját mozgását. Kevés elemnél a mozgás értelemszerűen nagy szórtságot mutatna: egy két atomból álló tárgy nem maradna egyben. A rejtett paraméterek olyan *segédeszközök* (a *segéd* Erdély szövegében ismétlődő formula), melyek a kvantummechanikát megszabadítanák ettől a statisztikai szemlélettől. Oly módon adnának kauzális-determinisztikus, vagy más néven realista magyarázatot a makroszkopikus világra, hogy különböző mennyiségértékek megadása révén uralnák egy rendszer szórtságát, kisebb és már „rendetlenség” nélküli rendszerekre osztva azt. Neumann szerint a hiba ott van, hogy a rejtett paramétereket kvantumszinten csak mérésel lehet munkába állítani (egy rendszer különböző értékeket felvevő elemcsoportjait szétválasztandó, determinisztikus magyarázat céljából), ez pedig megint a határozatlansági elvbe ütközik.

A szövegben négy hang kap szerepet (két férfi, egy nő és egy megafon), és ezek különböző témákat vetnek fel, vagy azonos

témákat ismételnék, de rendkívül töredékesen, vagy (alkalmazva a fenti metaforát), rendkívül szétszórtan. A szavak mindig új és átszerkesztett mondatokban kontextualizálódnak, vagy ha nem, akkor változatlanul, de indokolatlannak tűnő szövegösszefüggésben jelennek meg. (Például a bűn motívumrendszerét erősítő „Itt nincs feloldozás?” kérdés, mely kopogást követően hangzik fel.) Ez a szöveg is, hasonlóan Erdély más szövegeihez, megalapít egy szótárt, és ennek a szótárnak az elemei variálódnak-permutálódnak keverés útján, felépítve egy kisebb-nagyobb mértékben gépies, vagy inkább (itt hűen az elmebaj témájához) katatón ismétlődésekből álló motívumrendszert.<sup>145</sup>

Egy rövid sorozat példaként:

Férfi II. Ha ráhibázott a bűnre, kegyelemből, más szóval, megfojtották.

Férfi I. Néha enni/Ezerkilencszázötvennégyig egy vonatablakban lakott./Mielőtt ráhibázott a bűnre, megfojtották

Férfi II.A bűnre, amit elvártak tőle.”

Férfi I. Mielőtt ráhibázott a vonatablakra, egy meleg rongy választotta...

[...]

Megafon Mielőtt ráhibázott volna az örvényféregre, egy meleg rongy választotta ketté

Férfi II. Meleg tudomány

Férfi I. Meleg deszkakerítés választotta ketté.

Férfi II. Itt most majd egyszerre kell.

Férfi I. Mielőtt egy meleg vonatút választotta volna ketté, megfojtották.

Férfi I. és Férfi II. több közös témán osztoznak. Emlékező jellegű párbeszédükben folyamatosan felcserélődnek a szerepek, mintha osztoznának az emlékeken, vagy egymás emlékezetét vennék

<sup>145</sup> Erre az eljárásra a kötet két ciklusában is találunk példákat: A *néhány* című ciklusból a *víz és kő* (1962) és a *kedd* (1962), a *hangosból* a *dirac...* és a *suxtett*.

át, ahogy a Megafon által felidézett örvényféreg a „társát megette és átvette emlékezetét”. Férfi I. és Férfi II. részben tehát múlt időben beszélnek, és megosztott közös témáik egyike egy lány, illetve a hozzá kapcsolódó nosztalgikus hangvételű emlék: „mellettem lakott, szép lány volt”, és később: „Adtam neki néha enni. Úgy oda szokott!”. Ez utóbbi persze inkább egy állatra vonatkozhatna, ahogy a továbbiakban is folyamatosan elbizonytalanítódik, mégpedig a mondatbeli alanyok hiánya okán, hogy valójában kiről/miről is emlékezik meg Férfi I. és Férfi II. „Olyan volt, mint egy kislány. Olyan volt... [...] Középen deszkakerítés választotta ketté. Olyan volt, mint egy vonatút.” A lánnyal a következő szavak asszociálódnak permutatív módon és elidegenítő metaforizációs folyamatok révén (erősen emlékeztetve például Kassák költészetére): fojtogatás és bűn, ráhibázás, vonatút, deszkakerítés, kettéválasztás, meleg rongy, evés stb. Ez az asszociációs keverés szürreálisnak ható, látszólag összefüggéstelen értelmű mondatokat eredményez, mint azt a fenti példa is mutatja.

Az emlékező modalitású mondatokat helyenként kérdő és felszólító modalitású mondatok váltogatják. A két férfiszólam váltakozó rendjében néhány helyen egy „Női hang” jelenik meg, és leginkább (bár nem minden esetben) kétségbeesést intonál. („Csinálj valamit velem, próbálj valamit csinálni velem”, „Itt állok és elveszek!”, „Mit tegyünk?”, „Mit akarsz tőlem?”, „Ne kezd megint!”, „Vigyázzatok magatokra és írjatok!”, „Hallasz még engem?”) A negyedik szereplő, a Megafon elidegenítő, imitált géphangon vagy visszhangosítással két témát ismétel, az egyik az örvényféreg-emlékezet, a másik a gyógyszerelés-elmebaj-depresszió. (Ez utóbbit egy helyen Férfi I. átveszi tőle, gyógyszernevek hosszadalmas felsorolásába kezdve.)<sup>146</sup>

<sup>146</sup> Ez a téma Altorjai Sándorhoz köthető, életrajzi utalásként. Altorjai gyógyszerészként végzett, és utána kezdett képzőművészeti tanulmányaiba. Hasonlóképpen emlékeztet Altorjai sorsára és a műveivel szembeni elutasításra-tiltásra az „Úgy bának itt az emberrel, mintha örült volna, vagy eltévelyedett. Ahogy magával sose bánna.” (ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 73.) De nem csak Altorjaiéra: titkoszolgálati iratok és visszaemlékezések alapján állítható, hogy a kényszergyógykezelés, ha nem is általános, de lehetőségként felmerül, sőt időnként a gyakorlatba is átmenő eljárás volt a szocialista Magyarország büntetés-végrehajtásában. Ne felejtjük azt sem, hogy Erdély hangjátékát milyen hivatkozással utasította vissza a Magyar Rádió.

Erdély az ötvenes években több olyan filmnovellát vagy elbeszélést is írt, amelyet játékfilmként akart megfilmesíteni. Ezek közül kettő rokon témát variált, mégpedig a holokauszt témaköréből egy mentési kísérletet. Megkockáztatható egy vendég-szöveg-olvasat, mely alapján az tételezhető, hogy bizonyos motívumokból, töredékekből a *Varga Anna dicsérete* vagy a *Túlélni* című filmnovellák idéződnek fel a *rejtett paraméterekben*: deszkakerítés és kettéválasztás (gettó), körfűrészelés és kettéválasztás (szétvágás, szegregáció), vonatút, vonatablak (deportálás), svábos kiejtés (Varga Anna isaszegi származása), illetve a filmnovellák emlékezésre fókuszáltsága:

próbáljuk meg elmondani, amit a vergődő emlékezet össze-zavart<sup>147</sup>

összefüggéstelen emlékképek<sup>148</sup>

mélységesen különböző emlékek<sup>149</sup>

És az említett filmnovellák bizonyos mondatai, melyek a *rejtett paraméterekben* visszhangzanak:

<i>rejtett paraméterek (kollapszus orv.)</i>	<i>Varga Anna dicsérete, Túlélni (A filmről)</i>
Vigyázzatok magatokra és írjatok. (72.)	– Vigyázzatok magatokra, nem sokára lesz menleveletek, mondta Anna. (84.)
Se élő nem volt, sem holt. (70.)	Egy elég nagy helyiség volt menyegyzetig hullákkal. Azonnal tudtam, mit csináljak. Bementem a szomszéd végébe, a dupla fal egy palánkját kifeszítettem, majd vissza a hullaszobába és jó mélyen befúrtam magam a hullák közé. (85.)

<sup>147</sup> ERDÉLY Miklós, *Varga Anna dicsérete* = Uó., *A filmről*, 70.

<sup>148</sup> Uó., 72.

<sup>149</sup> ERDÉLY Miklós, *Túlélni* = Uó., *A filmről*, 80.



Az ablak mögött némelykor feltűnt.  
(72.)

módját ejti, hogy naponta minél  
többször menjen el a kft. előtt,  
hogy a bepihésedett ablakok mö-  
gött megpillanthassa (81.)

Női hang Itt állok és elveszek!  
Férfi I. Amiként a régi perzsa sely-  
mek. (69.)

látjuk [...] egy öregedő asszonnyal  
egy bőrfotelban, ami a túl heves  
ostromtól fölborul, a földre zuhanó  
képtelen pár egy perzsaszőnyegen  
pihen meg. (82.)

A rejtett paraméterek természettudományos metaforája többféle, egymásnak akár ellentmondó olvasatokat is megenged. A metafora egyrészt értelmezhető a fatális, irracionális történelemnek való ellenszegülésként. A megmentő szolidaritás a történelemben azt jelentheti, amit a mérést elősegítő rejtett paraméter jelentene a kvantummechanikában: kiszámítható, nem-kaotikus, entrópiamentes, antropomorf világot. Ebben az értelemben az aggódó női hang volna a rejtett paraméter, „akinek kezében megállt a vonatkerék”. (Erdély filmnovelláinak tükrében ez Anna, aki menlevelet próbál szerezni a zsidó fiúknak, és így megakadályozni deportálásukat.) Az ezzel ellenkező másik olvasat szerint a sokat hangsúlyozott kettéválasztás („deszkakerítés”), és a hozzá kötődő rejtett paraméter („merev segéd”, ahogy a szöveg mondja) a szegregáció eszközeiként is értelmezhetők, és ebben az esetben éppen az általános egyenlőséggel ellentétes folyamatok metaforáiról van szó. Mivel azonban a kifejezés többes számban szerepel a címében, ezért az is felmerül, hogy a „rejtett paraméterek” alatt a két férfiszólamot kell értenünk. Ez a két szólam egyben a megafon által skandált örvényféreg-motívum jelöltje is egyben, hiszen felidézett emlékeik egymásba fonódnak, mintha valóban ők volnának azok az örvényféreg, aki átveszik és megemésztik társuk emlékezetét, és így végeredményben saját társukká válnak. Ez a téma az Erdélynél oly sokszor felbukkanó duplikátum-, doppelgänger- és ikertéma újabb megfogalmazása, kibővítve a Möbius-paradoxonnal. Ehhez a szerző (Erdély Dániel visszaemlékezése szerint) az Élet és Tudományból szerzett információk alapján az

örvényféreg „emlékezetemésztő képességét” használta fel metaforaként.<sup>150</sup>

A szöveg tehát *talán* kimutatható kapcsolatban van Erdély sokkal kevésbé experimentális szövegeivel, bár ennek felfejtésekor az értelmezőnek vállalnia kell a kockázatot, hogy a kauzális kapcsolatok hallucinálásakor a rejtett paraméterek ironikus sorsában részesül. Hiszen bizonyos értelemben a szövegek strukturális olvasására is érvényes az, amit Neumann a relativitással ellentétes, racionalizáló, rendteremtő, ugyanakkor meghamisító eljárásnak nevez. Az olvasás ebben az értelemben olyan mérés, amely beleavatkozik a rendszerbe, és megváltoztatja azt. A *rejtett paraméterek* tehát egy rejtett allegória is egyben, mégpedig magáról az olvasásról. Minden olvasat bizonyos értelemben rejtett paraméter (vagy tudattalan előfeltevés, szabály, rendszer, paradigma) alkalmazása révén történik meg. A jelölők (szavak, mondatok) determinálása, vagyis kauzális rendben való összekapcsolása véletlenre alapozott történés, melyet a nagy számok statisztikai törvénye igazgat, semmint a nyelv elemeinek jelentése biztosít – ahogy ezt a *(rejtett paraméterekben szintén fellelhető) szójátékokból levont tapasztalat* is mondatta velünk. Ez utóbbi intézményesen, kanonikusan, hagyományosan, rendszerszerűen, ha tetszik statisztikus értelemben szavatolt – de nem „természetesen”, mintegy „magától”. Az olvasatok azért nem „esnek szét”, legalábbis látszólag, legalábbis pillanatnyilag, mert a fenti alakulatok, vagy mondjuk strukturáló (kényszerítő) szabályszerűségek ideiglenesen biztosítják egyben maradásukat.

A *rejtett paraméterek* középpontjában kétségtelenül a kisajátított emlékezet áll, és ezzel összefüggésben az emlékezetben gyökerező identitás átvétele, kisajátíthatósága, megoszthatósága,

<sup>150</sup> ERDÉLY Dániel, „*Mi kis életünk*”, Árgus 1991/5., 94. Az alábbi idézet, úgy tűnik, idevág. K., *A kastély* földmérés „hőse” szemrevételezi a segítségére küldött két segédet, és konstatálja egyformaságukat. „Nem könnyű veletek – mondta K., és mint már annyiszor, ismét összehasonlította az arcukat. – Hogy különböztetek meg benneteket? Pusztán csak a nevetek különbözik, egyébként olyan egyformák vagytok, mint... – elakadt, aztán önkéntelenül is folytatta: – Egyébként olyan egyformák vagytok, mint a kigyók.” FRANZ KAFKA, *A kastély*, ford. RÓNAV György, Európa, Budapest, 1964, 27.

illetve az emlékezés hiányában az identitás elvesztése. Ugyanez, vagyis az emlékezet a témája az *új kávézó nyílt a Szamuely utcában* című hangjátéknak is. Ezt a szójátékokkal teli hangjátékot Erdély két női és egy férfihangra írta, és a hangfelvételen ennek megfelelően halljuk az egyes szerepeket Veress Gizella, Rajczi Margit és Erdély Miklós előadásában.<sup>151</sup> Megkockáztatom, hogy a kor egyik legmerészebb hangjátékával állunk szemben. A szövegben szereplő szójátékok a szexualitás, homoszexualitás, maszturbáció témaköréből származnak („Buzik! – Bízik! – meleg a papíron –”; „(RÁUN ONÁN király GALÁDIÁBAN.) –”),<sup>152</sup> és a rendkívül szorosan szőtt motívumháló, variációs ismétlések közti szüneteket a szövegben gondolatjelek, a megvalósult hangjátékban erotikus női sóhajok töltik ki. Ebben a hangjátékban is jellemző a szólamok többértelmű egymásba fonódása, a dialogikus és heteroglot nyelviség („Vedd elő – a jobbik – nyer – eszed!”; „Beleszerettek abba, hogy egymásnak, – nemek közti nemek, igenek közti nemek, nemek közti igenek, – idegenek!? – – – –”). Az emlékezéssel összefüggő alapvető motívumok a vallásgyakorlással köthetők össze („miért, hányan voltak itt? egy autóbusrakomány templomlátogató – – – – – Mégiscsak más egy város, amely harangszóra épült! – – – – –”; „Mégis csak más egy csorda, amely harangszóra kondul.”), de az emlékező férfihang magányos mondataira válaszoló női hangok bajlósan kétértelmű szójátékai valami mélyben lappangó traumát sejtetnek („Miért, hányan voltak itt? Miért, mert nem folyamodtam? – – – – – Beleőr – beleültek vajon abba – – – – – Most veszekedjetek, mikor a kutya se hallja!”

<sup>151</sup> Rajczi Margit 1963 és 1967 között a Magyar Képzőművészeti Egyetemre járt. Többek között fellépett a *Szabadságot Angela Davisnek* című happeningen Szentjóbgy Tamással, valamint Erdély filmjében, az *Álommásolatokban* ő az egyik álmódó-megrendező. Balatonbogláron részt vett a *Direkt hét* eseményein (1972. június 18.).

<sup>152</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 75–77.

### *antiszempont*

Ahogy arról a bevezető fejezetekben már említést tettem, Erdély egyik legtöbbet idézett szövege a már címében is szójátékkal élő *antiszempont*.<sup>153</sup> De talán nem csak a legtöbbet idézett, de a legtöbbet tárgyalt szövege is. Bár a fenti hangjátékokhoz hasonlóan ezt a művet is több médiumban adaptálta a szerző, de egy-két kivételtől eltekintve a recepció irodalmárok olvasataira korlátozódik, akik (törvényszerűen vagy nem, de) a szövegre koncentráltak, és nem a hasonló című hangjátéokra vagy montázsfilmre.<sup>154</sup> Beke László Erdélyről szóló 1981-es összefoglaló-áttekintő tanulmányában „mágikus-bűbájos hangvételt” tulajdonít a szövegnek,<sup>155</sup> és több értelmező hozzá hasonlóan ebben látja az *antiszempont* egyik legfontosabb tulajdonságát, kiegészítve azzal a meglátással, hogy a szövegben a zsidóság témája áll a középpontban.

Például a *kollapszus orv.* kötetében megjelent tézisszerű, „wittgensteini” tömörségű gondolat-struktúrái és ellenpontokkal tele versei mögött észre kell venni azt a deklamáló, ütemes, a gondolatritmussal és paradoxonokkal saját magát védő (bátorító) szövegelést, melynek eredeti formáját a végtelen kelet-európai hátság gettóiban élő, a talmud haggadának vallásos buzdításait ismételtető, megpróbáltatásoktól rettegő zsidók gyakorolták,

<sup>153</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 78–82. A hangjátékot Kiss Endre és Szenes Zsuzsa (Erdély felesége) adják elő.

<sup>154</sup> A *filmről* filmográfiája szerint az *antiszempont* című montázsfilm bemutatója „1970. április 6-án a budapesti I. kerületi Művelődési Házban volt a »Rakparti esték 7. Fiatal költők, írók, előadóművészek fóruma« című rendezvény keretében. [...] A fennmaradt kéziratok feljegyzések szerint a szöveget követő film-szerkezet több részből állt, Möbius-filmszalagot, hurokfilme(ke)t és szüneteket is tartalmazott, főként talált filmsnittekből állt. A verset Kiss Endre szavalta, egyik részét (Nagytestű...) visszafelé mondva. Valószínű, hogy Erdély e bemutató után még dolgozott a filmen.” ERDÉLY, *A filmről*, 303. Az Erdélyt akkor még személyesen nem ismerő Bódy Gábor is látta az *antiszempontot*, és feljegyezte, hogy „Erdély Miklós belsőépítész [...] a percepció elemi kereteivel játszik.” Uo. Bódy egy másik írásában sokkal részletesebben foglalkozik Erdély montázsfilmjével, mégpedig a hurokfilm (Möbius-film, „slejfni”) katonán ismétlődésének a jelentésre gyakorolt hatása szempontjából, lásd BÓDY GÁBOR, *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában = Bódy Gábor 1946–1985. Életmű-bemutató, szerk. BEKE László – PETERNÁK Miklós, Múcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987, 306–307.*

<sup>155</sup> BEKE, *Erdély Miklós*, 382.



a hátára!”), de ezek a bagatell válaszok a maguk roncsolt vagy kitérő módján rejtett kapcsolatban állnak a kérdés által megcélzott problémával. A nem-ellenőrzött, bahtyini értelemben vett szétszórt dialogikusság egy másik megvalósulási formája az, amit a félreértés vagy elhallás dramaturgiájának neveznek. Például a sűgásnak a következő koreográfiája: a sűgő kimond egy mondatot, amit a másik hang deformált módon ad vissza: „(Sárga libám!) Saját hibám!”, vagy:

Fh: Hogy kell megbüntetni?

Nh: Hogy kell *valakit* megbüntetni?

Fh: Hogy kell valakit megbüntetni?

Nh: Alakoskodásra kell kényszeríteni.

Fh: Álokoskodásra kell kényszeríteni.

Nh: Alakoskodásra kell kényszeríteni.

Nh: Álalakoskodásra kell kényszeríteni.<sup>161</sup>

Hogy itt sűgásról és félrehallásról van szó, azt a következő mondat támasztja alá: „A sűgőt felvértezték visszafelelés ellen?”<sup>162</sup> A szójátékok feladata tehát az ismétlés kényszerítő erejével szemben a kimondott performatívumok állandó tévútra terelése. Végül, de nem utolsósorban ezt viszi végbe az *antiszempont* legkiterjedtebb intertextuális kisajátításnak örvendő részlete is, a „Nagytestű prêmes állatot láttam...” kezdetű szövegrész is. Mielőtt azonban erre rátérnék, egy anekdotányi kitérőt teszek.

<sup>161</sup> *Uo.*

<sup>162</sup> *Uo.* A hangfelvételen a női hang (Szenes Zsuzsa) sűg és korrigál. A sűgásnak mint szimbolikus értékű kommunikációs formának Erdélynél meghatározó szerepe van. Erre hívja fel a figyelmet Beke László, lásd KURDY FEHÉR János, *Kamillába mártott vatta. Beke László Erdély Miklósról. Interjú Budapesten, 1990 májusában*, Tiszatáj 1992/5., <http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/tiszataj/92-05/kurdy.pdf>. A hangfelvétel további nagy különbsége a zenei aláfestés, amely a montázs-szerkesztés újabb lehetőségét adta a készítő kezébe.

### *A Tandori-anekdota*<sup>163</sup>

Az anekdota egy, a hetvenes években Erdélyéknél történt kerti felolvasásról szól. Petőcz András említi az ominózus esetet. Az anekdotából első látásra az akkor a kertben tartózkodó Tandori Dezső és Erdély azonossága, kongenialitása, költői rokonsága olvasható ki. Az összegyűlteket felolvasást tartottak, és mikor Erdély az *antiszempont* című szövegének ehhez a részéhez ért:

NAGYTESTŰ PRÉMES ÁLLATOT LÁTTAM HÁTULRÓL. FEJE KÉNYELMETLENŰL BALRA FELFELÉ CSAVARVA, AMINT AZ ESTHAJNALCSILLAGOT NÉZTE MEREVEN. AZONBAN FÉNYTELEN ORRHEGYE NEM VOLT VALÓDI, SEM A PRÉMJE, SEM AZ ÁLLAT, SEM AZ ESTHAJNALCSILLAG NEM VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG – AZ VOLT VALÓDI.

akkor Tandori izgatottan felugrott, és azt a kijelentést tette, hogy ezt nevezi ismétlésnek. A pontos idézet így hangzik:

„A KÉNYELMETLENSÉG – AZ VOLT VALÓDI”, ez a mondat valahogy nagyon jellemző rá, és a vele való beszélgetésekre is. Nem olyan régen Tandori Dezső is ezt idézte tőle, erre utalt az egyik kritikájában, amiről eszembe jut, hogy éppen Erdély is ezzel a verssel összefüggő esetet említett Tandoriról szólván. Amikor a könyvét dedikálta, épp akkor mesélte, és ilyen módon különösen jelképpé lettek számomra ezek a majdnem láthatatlan összefüggések. Jelképpé lett az is, hogy egyszerre, megsztva kaptak Kassák-díjat 1974-ben, és erről kérdeztem azon a napon a Virágárok utcában, a kerti asztalnál ülve, Erdélyt. Ugyanennél az asztalnál Tandori is ült, évekkor korábban, akivel, ahogy Erdély beszámolt erről (szintén: ezt már én teszem hozzá), *nem lehetett beszélgetni* (ahogy Miklóssal sem). Erdély

<sup>163</sup> Az itt következő fejezetet (erősen átírt és meghúzott formában) publikálatlan doktori disszertációból emeltem át.

éppen ezt a verset olvasta fel Tandorinak és másoknak is, és ennél a bizonyos, furcsa, átritvizált szakasznál Tandori felugrott, és őrült izgalomban azt hadarta, hogy „ez az!, így kell ismételn!”, ez az igazi költészet!”. Mindez Erdély szóbeli közlése, a szituáció érzékeltetésére csakis ő képes, nem voltam jelen. Akkor és ott szintén *a kényelmetlenség lehetett csak a valódi*, ezt már én teszem hozzá. Történetek és legendák számlátlanul terjedtek [...] <sup>164</sup>

Tandori tehát ebben az Erdély által szóban mesélt, majd Petőcz által írásban továbbadott anekdotában hitet tesz valamiféle poétikai azonosság mellett, mely őt és Erdélyt az ismétléshez való viszonyukban kongeniálissá teszi. <sup>165</sup> Az anekdotákra azonban nemcsak az jellemző, hogy „szóbeli közlésekben” burjánzanak, hanem az is, hogy magukat a szóbeli közléseket is anekdotikussá teszik, és az ettől való félelemről a folytonos elhatárol(ód)ás tanúskodik. A szóbeli közlések összefonódnak saját történetükkel, és az „ezt már én teszem hozzá” már csak a kényelmetlenségről árulkodik, ami a szétválasztás lehetetlenségét mutatja. A pillanat megbízhatósága kétséges, de az anekdota hallgatójának/olvasójának nincs más választása, mint ráhagyatkozni az aktuális médiumra. Tehát: mikor is ugrott fel Tandori? Hol is ugrott fel? Az első lehetőség az, hogy akkor és ott, amikor és ahol Erdély az *antiszempont* felolvasása közben ehhez a helyhez ért:

[...] CSAK A KÉNYELMETLENSÉG VOLT VALÓDI. CSAK A KÉNYELMETLENSÉG – AZ VOLT VALÓDI.

<sup>164</sup> PETŐCZ András, *Jegyzet Erdély Miklósról*, 1039–1040.

<sup>165</sup> A két szerző nemcsak Petőcz cikkében szerepel egy lapon. Tábor Ádám szintén együtt említi Erdélyt és Tandorit, azonban Petőcz Andrással ellentétben nem a két szerző azonosságát hangsúlyozza, hanem különbségeiket. Erdély tiltás és tűrés között evickelő undergroundizmusáról beszél, és szembeállítja vele Tandorit, aki „a neoavantgárd legmarkánsabb és legzseniálisabb hazai reprezentánsa; egyfelől magányos életformája, másfelől image-ának szándékolt és tudatos institucionalizálása miatt azonban természetesen nem tartozott az *underground*hoz”. Lásd TÁBOR Ádám, *Két Té között a fü alatt* = Uó., *Váratlan kultúra*, 70.

Tandori akkor ezt kiáltotta: „Ezt nevezem ismétlésnek!”, vagy valami hasonlót. Ez több szempontból fontos. Először is olyan szöveghelyet tüntet ki, ahol, ha szigorúan vesszük, valójában nem pontos az ismétlés. Az, ahogy Tandori az ismétlést olvassa, eltérni látszik az ismétlés közkeletű felfogásától, ugyanis azzal ellentétben a hangsúlyt a különbségre teszi. Másodszor, a versben tematizált „valódiság” halmaza leszűkül, egészen egyszerűen olyan érzésre, aminek az elszenvedője (ne felejtjük, „kényelmetlenségről” van szó!) nem valódi, amit ez az elszenvedő figyel, az sem valódi, és egyáltalán, semmi sem valódi, csak az érzés. E két momentum, az ismétlés és a valódiság problémája összetartozik. Ugyanis az ismétlés, amennyiben létrejön, úgy csak „kényelmetlen” lehet, hiszen a megváltozó kontextus az ismételtet mindig mássá teszi, illetve nem engedi másként megfogalmazódnia, csak *másként*. Ez az esemény pedig, mivel a valódiságot mint ismétlés (például tükrözés, másolás) által hozzáférhető legáltalában megkérdőjelezi, rendkívül feszélyező, tegyük hozzá, egy, a struktúra ilyen fokú reflexiójában nem érdekelt művészeti ideológia számára.

Az *antiszempont* vonatkozó kijelentése szerint a kényelmetlenség érzése egyedül valódi. Ezt olyan ismétléssel hangsúlyozza, amely szintaktikai különbséget termel („csak a kényelmetlenség volt valódi” és „csak a kényelmetlenség – az volt valódi”), és amennyiben nem az azonosságon van a hangsúly, a sor az ismétlés mindenkorai kontextuális függőségére mutat rá a maga nem-kifejtő módján. Ha Tandori ezt nevezi ismétlésnek, akkor tulajdonképpen az ismétlés lehetetlenségével kapcsolatos kényelmetlenséget nevezi annak. Ha pedig az ismétlés kényelmetlen, és a kényelmetlenség egyedül valódi, akkor az ismétlés valódi egyedül, szemben minden mással. És ha az ismétlés kontextusfüggő, azaz nem-identikus, akkor a valódiság is az. A valódiság kontextusfüggő – a kontextus valódi egyedül. Margócsy István sokat idézett cikkében a szó poétikájára építő Juhász Ferencsel állítja szembe a mondat poétikájára építő Tandorit, és e szembeállítás egyik eleme éppen az, hogy Tandori szóhasználatában

„a kontextus uralkodik”,<sup>166</sup> és ezzel párhuzamosan „ő vagy inkább a szavak szétszerelésével, vagy csak több, egymáshoz egyébként nem közelítő szó egymáshoz illesztésével operál”.<sup>167</sup> Amennyiben a szavak a maguk érinthetlenségében nyelv és való(di)ság, nyelv és jelentés egymásra illeszthetőségét garantálják vagy próbálják garantálni (és Margócsy szerint ebben érdekelt a szó poétikája), addig a szavak, szókapcsolatok deformálása, a nyelvi (grammatikai-szintaktikai) kapcsolatok felbontása és újrászerelése az identikus nyelvvel szemben a szavak (és általuk a világ) megismételhetlenségének, kontextuális kitettszégének elvét működtetik.<sup>168</sup> Menjünk el a végsőkig, és tegyük hozzá a fentiekhez, hogy a kontextuális függőség eredményeképpen veszélybe kerülnek az olyan nevek is, mint Tandori és Erdély, vagy ha nem is veszélybe, de idézőjelbe. Ha Tandori azt nevezi ismétlésnek, amikor a kontextus valódi egyedül, akkor ezzel együtt saját költői nevének és életművének alapvető fikcionalitásáról is beszél – minden újabb olvasói kontextus megváltoztatja azt. De mielőtt ezt az elhamarkodott kijelentést tennénk, a másik lehetőséget is elő kellene sorolnunk, amikor Tandori felugorhatott.

Az *antiszempont* bizonyos értelemben ellene szegül saját fejezetcímének (*hangos*), ugyanis ha valaki felolvassa, akkor a lehetlennel próbálkozik. A tipográfiai sokféleség talán még a legkevesebb ebből a szempontból, bár az sem elhanyagolható. Jelen esetben az a fontos, hogy az idézett rész („NAGYTESTŰ PRÉMES...”) kétszer szerepel az *antiszempont*-ban, először nagybetűs tipográfiával nagyjából a szöveg elején, majd ugyanezzel a tipográfiával a szöveg végén, és (ha a felolvashatatlanságnak egyáltalán lehet mértéke) ez az utolsó rész felolvasással tökéletesen vissza-

<sup>166</sup> MARGÓCSY István, „névszón ige”. *Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról* = Uó., „Nagyon komoly játékok”. *Tanulmányok, kritikák*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 272.

<sup>167</sup> Uo.

<sup>168</sup> „[A] nyelvkritikus költészet [...] midőn a nyelv segítségével próbálja [...] leírni a nyelvig elvileg kimondhatatlant (à la Wittgenstein), s a szavak relatív érvénytelenségét látja be és fogalmazza meg, akkor, a szavak jelentésének elkopásával és elérhetelenedésével szembesülve, a szavak önálló poétikai szerepét fogja korlátozni, s a szavak körülírására, egymás közötti összefüggéseire, kontextusára, azaz a mondatokra fog koncentrálni. A szavak szerepét a mondatok fogják átvenni.” Uo., 260.

adhatatlan. Megcáfolva ezzel tulajdonképpen azt a klasszikus hermeneutikai hagyományt, amely a jelentésadás első lépését az írott nyelv felszabadítására a műnek való hangot adásban jelölte meg.<sup>169</sup> Ugyanis kétszeres, egészen a betűkig lehatoló tükrözés segítségével lehet csak *elolvasni* ezt a szövegrészt (minden sort vertikálisan és minden betűt horizontálisan külön kell tükrözni az olvashatóság érdekében). Végül is hol, melyik résznél ugrott fel Tandori, hogy dicséretét kifejezze? Ha az első, ahogy Erdély nevezné, „verzió” az igaz, akkor érteni véljük, hogy a szintaktika bizonyos fokú megváltozása valódi (értsd: hiteles) ismétlésként jelenik meg Tandori számára. Hiszen mi az ismétlés? A „valódiság” kritériumát egyedül kimerítő „kényelmetlenség”; az ismétlés csak úgy fogható föl ismétlésként, ha változás történik, magyarul az ismétlés sohasem lehet maradéktalan – ebben az esetben nem ismétlés. Az ideális értelemben vett ismétlés nem történhet meg. Erdély egy apró szintaktikai változtatásban „hangot ad” ennek a felismerésnek, pontosabban *jelét adja* annak, hogy az ismétlés paradoxona nem kerülte el figyelmét, és Tandori is hangot ad egyetértésének és mozgásba lendül. Ami még külön érdekesége ennek az anekdotának, az az, hogy Tandori a felugrással szintaktikai, tematikai, poétikai rokonságot, költői kongenialitást, azonosságot hangsúlyoz egy olyan helyzetben, amikor mindent lehet hangsúlyozni, csak épp az azonosságot nem. Ez mindenképpen „kényelmetlen” szituáció. Úgyszólván megoldhatatlan, mert lehetetlennek tűnik a paradoxon kikerülése: Tandori a „felugrás” performatív aktusával egyszerre azonosul a *különbéssel mint kényelmetlenséggel* (ez a versben létrejövő szintaktikai különbség), és ugyanakkor *azonosul* annak forrásával (Erdéllyel).

De van ennél még kényelmetlenebb része a versnek, és ha Tandori véletlenül ennél a résznél ugrott fel, akkor a nem-identikus ismétlés iránti vonzalmával kapcsolatban kialakult minden eddigi lehetőséget megcáfol. Vagy fogalmazzunk úgy (a tévedés jelen

<sup>169</sup> „A helyes irodalmi elemzés arra a szóbeli értelmezésre törekszik, amely a mű középpontjában áll.” Richard E. PALMER, „Hermeneuein – hermeneia” *Ókori szavak használatának mai jelentése = A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor, JATE, Szeged, 1998, 64.

esetben nem a megfelelő szó), hogy *önnön fikcionalitását hangsúlyozza*. Ez a rész a már említett utolsó, gyakorlatilag felolvashatatlan „versszak”. Ha Erdély ugyanúgy olvasta fel, mint az első részt, vagyis ha Erdély különbség nélkül ismételt, akkor Tandori a felolvasást nem nevezhette hiteles ismétlésnek, hűnek aztán végképp nem, hiszen, mint arról már volt szó, az Erdély-szöveg befejezése úgy van tipografizálva, hogy nem olvasható fel ugyanúgy, vagy fölolvasható, de akkor a két írott szövegrész közti különbség eltűnik a hangban. Tandori ismétlés-felfogása tehát finoman szólva – kényelmetlen.<sup>170</sup>

„Rosszkor” ugrott-e fel Tandori? „Hazudott”-e Erdély, amikor felolvasta a felolvashatatlan szöveget? A kontextualizálás semmiképpen nem jelent tipografikus függést: azért, mert nem lehetett felolvasni, Erdély még nyugodtan felolvashatta ugyanúgy a szöveget, mint ahogy azt az elején felolvasta, hiszen bízvást bízhatott annak idézhetőségében. A tipografikus különbségeket mindig helyettesíti a kontextus változása, vagy megfordítva a gondolatot, a kontextus nem tud mást létrehozni, csak különbségeket, még akkor is, ha azok identikus ismétlésként vannak elgondolva.<sup>171</sup> A szóban forgó részlet talán nem véletlenül vált a magyar posztmodern irodalom egyik sokat idézett toposzává. Amit a valódiság ismétlés- és kontextusfüggőségéről ez a mű elmond, ugyanazt a szövegek vagy az identitások változékonyságáról, rögzíthet-

<sup>170</sup> Az Artpool weboldalan hallható hangjátékban a szóban forgó utolsó rész Kiss Endre hangján szólal meg, de jól hallható gépiességgel. A hangjáték készítői a következőképpen hidalták át az írott és a hangos verzió közti lehetetlen megfelelést: Kiss fordítva olvasta fel a szöveget, amit magnóra rögzítettek, majd visszafele játszották le, és így rögzítették újra ezt a betétet, külön a hangjáték számára.

<sup>171</sup> „Minden jel [sign], legyen az nyelvi vagy nem-nyelvi, beszélt vagy írott (az ellentét közhasználatú értelmében) kisebb vagy nagyobb egység, képes... elszakadni bármely kontextustól, hogy új kontextusok végtelen sorát hozza létre, abszolút korlátozhatatlanul. Ez nem jelenti azt, hogy a jel [mark] a kontextuson kívül is érvényes, éppen ellenkezőleg: azt jelenti, hogy kizárólag középpont nélküli és abszolút rögzítettség [anclage] nélküli kontextusok vannak.” Jacques DERRIDA, *Korlátolt felelősségű társaság abc...*, ford. KOVÁCS Sándor, Helikon 1994/1–2., 181.; „Az iterabilitás valójában persze nem más, mint a kontextusból való kiemelés, és valamely más kontextusba való áthelyezés, ami maga az idézhetőség [citationality], amennyiben az idézhetőség teszi lehetővé az iterabilitást. Ennek megfelelően az idézhetőség nem abnormalis, parazita vonás, ellenkezőleg, ezen nyugszik minden jel(trendszer), így a beszéd működőképessége.” ROZSNYAI Bálint, *A józan és elviselhetetlen könnyedsége. Derrida és Searle vitája*, Helikon 1994/1–2., 170.

lenségéről is elmondhatja, ahogy erről Kukorelly Endre, Garaczi László vagy Németh Gábor idéző művei tanúskodnak.<sup>172</sup> Ez az „antiszempontot” alkalmazó hangjáték olvasatomban bemutatja, hogy a történelmet és a történelemben performatívumok révén kényszerű módon meghatározott identitásokat, rögzíteni kívánt „valódiságokat” miként lehet a nyelven keresztül, abszurd ismétlések, ellenperformatívumok, szubverzív szójátékok segítségével szétszerelni, és ezen a módon ellene hatni azoknak a nyelven túli, szavakkal nem érinthető eseményeknek, mint például az antiszemitizmus megalapozta holokauszt.

Erdély avantgárd szójáték-költészete, noha másképp, mint azt megszoktuk, politikus költészet. Ez a szójáték-költészet, melyet Bahtyin után a nem-hivatalos tudat egy megjelenési formájának, és azon keresztül a reprezentáció politikája avantgárd megvalósulásának tekinthetünk, nem úgy kerül ki a cenzúrát, ahogy azt Bahtyin tette a sztálini Szovjetunióban, amikor (Michael Holquist olvasatában) kamuflázsként a dialektikus materializmus beszédmódját használta fel arra, hogy vallásos alapú ontologikus dialogizmusának utat találjon az értő közönség felé. Holquist ezt a típusú álcázást, melyet tehát a terrorisztikus politikai körülmények kényszerítenek a beszélőkre, a hasbeszélés metaforájával világítja meg.<sup>173</sup> Erdély szintén „hasbeszél”, azonban nála (Bahtyinnal ellentétben) nem egy átfogó tudományos diszkurzus az első szinten egyenesben hallható és érthető, a második szinten pedig érzékelhetően allegorikus beszéd, hanem az avantgárd szójáték, melyet hangjátékának szereplői szavalnak el. Az ő hangjukon, illetve az „atonális” montázs hangján szólal meg a titkos beszéd, az antiszemitizmus-kritika és a holokausztra való emlékezés. A végeredmény azonban mégiscsak bahtyini, már abban az érte-

<sup>172</sup> „[A]z iterabilitás az ismétlődés [...] és egyúttal az önazonosság lehetetlensége, azaz a »nyelv« lényegi vonása”. *Uo.*, 173.

<sup>173</sup> HOLQUIST, *I. m.*, 174. Ez Bahtyin esetében szinte a szó szoros értelmében megvalósult, amikor a rendszer szemében elfogadhatónak, vagy legalábbis ellenzékinek nem minősülő ismerősök neve alatt adta ki műveit: az ő szájuk mozgott, és *mintha* ők beszéltek volna, de valójában Bahtyin mondta a magáét rajtuk keresztül. Nem lehetnek kétségeink afelől, hogy ez az allegorikus beszéd mennyire sok veszélyt tartogat – nem csak a hivatalos kultúra képviselői számára.

lemben, hogy ha valahol, akkor az *antiszempon*t típusú hangjátékokban érhető tetten az idegen szó, pontosabban az idegen szavak dialogikusságot megvalósító jelensége. A heteroglosszia hivatalos tudatnak való ellenállása azonban nem rögzíthető korszakhoz, és a terror utáni időkben is ellenállhat, mikor már látszólag nincs minek. Az Erdély-hangjátékokban megvalósuló bahtyini dialogikusság hermeneutikai, de nem a jelentés ontológiai szavatoltságának értelmében. A montázköltemény egyes darabjai nem állnak össze egységes egészzé, miután médiumi (titkos nyelvi) küldetésüket teljesítették. Ahogy a *számozottak* című költeményében olvasható: „A csontocskáknak – legalább a fele hiányzik! – ez az összeilleszthetlenség völgye, Éliás”.

## IV. számos

### *A kijelentés mint tett*

A *számos* című ciklus kilenc költeményt foglal magában, és Erdély elbeszélése szerint ez volna az a kilenc szöveg, mely mintegy a versírásban megtett útjának végcélját reprezentálja; konkrétan a „kijelentés mint tett” paradigmát képviselik. Amint azt már eddig is próbáltam érzékeltetni, ez a narratíva összefüggésben áll az esztétikaiból az etikaiba való átmenet filozófiai, nyelvfilozófiai és retorikai problémájával, amelynek egyik legmarkánsabb fejezete a 20. századi avantgárd és neoavantgárd. Úgy is fogalmazhatnék, hogy Erdély önnön költői fejlődéséről szóló narratívája hűen tükröz egy mindenkori avantgárd ideológiát a hagyományosan nem-cselekvésként tételezett művészetből az akciódús életbe való átlépésről. A változók tekintetbevételével állítható, hogy ennek az ideológiának Erdély költészetében is megvannak az egyedi vonásai. Esetében (mint egyébként oly sok más diktatúrában élő művész esetében) az avantgárd médiumkritika egyszerre volt a konvencionális reprezentációs eszközök kritikája (a könyvé, a kiállításé, a rádiós hangjátéké, a fényképé, a filmé) ugyanakkor pedig az egyetlen lehetséges út az (ön)reprezentáció felé, ha már a fenti médiumokat a rezsím így vagy úgy, de nagyrészt megtagadta tőle. Ahogy azt már sokan észrevették, Erdély részvétele a magyarországi akcióművészetben (happeningek, performanszok), házi gyártású és barátaival közösen kivitelezett hangjátékai és montázzsfilmjei, a művészetpedagógiában való aktivizálódása, tehát *kollaboratív* hajlandósága minden bizonnyal összefüggött a nagyobb nyilvánosság elől való elzártsággal.<sup>174</sup> Más szavakkal, a má-

<sup>174</sup> Ahogy egy helyen ő maga is mondja, „[a] kreativitási csoport pedagógiai tevékenységem részének tekinthető, amellyel megpróbáltam kitermelni azt a közeget, amelyben egyáltalán érdemes dolgozni. Gondoltam, legyen környezete is annak, amit csinálók. Megpróbáltam előadni, népszerűsíteni azt a gondolkodási módot, amit lényegesnek tartok. Ez viszont csak úgy lehetséges, ha mások is, a »tanulók« is meg-



sodik nyilvánosság orális és technikai-experimentális karakterének egyik legfontosabb oka a hivatalos kulturális médiumokból való kitiltás, és ezt a külső adottságot még külön felerősítette, ha valaki, mint Erdély Miklós is, egyéni adottságaiból és kulturális hagyományaiból fakadóan hajlik arra, hogy személyes kapcsolatokra épített mesterszerepet töltsön be.

A *kollapszus orv.* utolsó ciklusa kapcsán az a kérdés, hogy Erdély hogyan visz kvázi orális jelleget egy verseskötetbe. Hiszen láttuk, hogy saját intenciója szerint a verseknek kijelentésekként, vagyis beszédettekként, verbális akciókként kell funkcionálniuk. Ha jól látom, a középső nagyobb ciklus, vagyis a *hangos* darabjai esetében mindez azért nem kardinális kérdés, mert ott az íráson (esztétikán, művészetén, könyvön) túllépő, tágran értett kvázi orális jelleg eleve adott, tekintve, hogy azok a művek megjárták a technikai hang- és képrögzítés köreit. A kommunikációs technológiák történetén belül a másodlagos szóbeliség korszakához tartoznak ezek a szövegek, vagy legalábbis alkotójuk ekként tarthatta őket számon, amennyiben benjamin értelemben véve technikailag sokszorosított művekről van szó. Olyan szöveggönyveket (is) láthatunk bennük, melyek az adaptáción keresztül létrejövő technikai montázmunka természetéből adódóan mintegy maguktól, mechanikusan válnak „tetté”. A technikai sokszorosítás által keletkező montázsok, lévén adekvát megfelelői ezeknek, tulajdonképpen felerősítik a szövegeket meghatározó performatív összetevőket, a modális variabilitást, a performatív szójáték-halmozást, valamint a bahtyini dialogikusságot biztosító heteroglossziát. Nem így a *számos* darabjai, melyek tett értékét ún. külső elektronikus adaptációs platformok hiánya okán kategorikusságuk kell, hogy szavatolja. Ezeknek a verseknek az esetében tehát olyan „beépített” technikákkal kell számolnunk, melyek imitálják a cselekvést és nyelvi szinten próbálják létrehozni, de nem csak ezt, hanem

próbálnak valamit csinálni. Mindez szépen kifejlődött, valódi környezeté vált, önállósult – nem egyszerű epigonizmus lett belőle, hanem művészek fejlődtek ki, akik munkásságom jó környezetének bizonyultak. Mondhatom, ez a környezet lett tevékenységem legjobb kritikusa.” SEBŐK, *I. m.*, 366.

az ezzel (a performativitással) szinonim montázsstruktúrát is. Imitáció alatt itt a kényszerű könyvbe zártságon, az „esztétikai” *laptükrön* való túlkerülés imitációját kell érteni.

#### Számozottak – egy *enigmatikus* szentenciasorozat

Jó példa erre a *számozottak* című költemény. A szöveg tíz római számmal jelölt enigmatikus szentenciát tartalmaz, melyek a „homályos epheszosi”, Hérakleitosz beszédét imitálják, akit a II. számú szakasz név szerint is említ. Valóban, egyes mondatok erősen emlékeztetnek Hérakleitosz paradoxikus szentenciáira a dialektikus mozgásról, például a IV.: „Az összetört üres héjba bevándorol az élő és otthonra lel kívül.” Egyébként messze nem csak ez a hang uralkodik a szövegen, hiszen a *számozottak* esetében, csakúgy, mint például a *miserere orv.*-nál, a különböző hangok, stílusok, utalások és idézetek montázsszerű szövedéke a meghatározó.

#### I.

Nincs sivárabb az okozatnál – mondtam a függőhíd közepén.

#### II.

Hérakleitoszi népünnepély az önmagukba vissza nem találó gömbforgalmak közös pontján. Legyen egy szál soha vissza nem térő árvácska a visszatérés hangsúlytalan jele, nem záruló örök visszatérés teremtmő hibája.

#### III.

Vezérhullám, ez nem a másik, – és melyik nem a másik? A seb az seb marad, akár vezér hullámba bugyolálva, de Broglie-féle fényszivaccsal jótékonyan tájat kenegetni, ha árnyék vetül,

majd árnyá foszlik, mikor egy öregember belső nagyítója nőni kezd és szétveti őt.

IV.

Az összetört üres héjba bevándorol az élő és otthonra lel kívül.

V.

Szétnyílt tenyerében hűvös imát ringat és szürcsöl. A távozó szomjat a föld beissza. („Vagy gondolj kedves olvasóm, vagy inkább olvasónóm, azokra a csillogó szemekre, amelyekkel gyermeked »rád sugárzik«, ha új játékot viszel neki; s akkor jön a fizikus, s azt mondja, hogy ezekből a szemekből *semmi* nem lép ki, hanem állandóan fénykvantumok érik – ez a működés-módjuk” (E. Schrödinger))

VI.

A tulajdonság örök, mint a tulajdon. Minden tulajdon áltulajdon.

VII.

A tulajdonság álörök, mint a törvény, a törvény áltörvény, mint a tulajdon.

VIII.

Káotikus, mert mozdulatlan.

IX.

Ott még mindig ugyanazt motyogják és az már nem segít. Friss, friss, friss – kiáltja háromszor a Seregek Ura és a harmadik még friss.

Keletlen fülük nyílik, mint a hajnali rózsza, hogy harmat és vér nem hiába.

X.

A csontocskáknak – legalább a fele hiányzik! – ez az összeilleszthetetlenség völgye, Éliás! Kitakarított várakozás, patakba söpört feltámadás. Tisztás, tisztaság.<sup>175</sup>

Az értelmezés nehézségét az okozza, hogy a mondatok mindegyike önmagában is rendkívül enigmatikus, és az olvasó elsősre e mondatok lehetséges összefüggéseiben sem talál kapaszkodót, hogy tehát azok egymás tükrében, mondjuk a rekontextualizáló motivikus ismétlődés révén nyernének értelmet. Ugyanis ezeknek a mondatoknak (három kivételtől eltekintve, ahol azonban az összefüggés szintén elég homályos: VI., VII., VIII.) nincsenek jól megfogható közös pontjaik. Az egyes kijelentések explicit referenciáik tekintetében is eltérnek egymástól. Az I., IV., VI., VII., VIII. számú szentenciák héraikleitoszi imitációknak tűnnek, míg a II., III. és V. filozófusok és fizikusok neveit említik, a IX. és a X. pedig ótestamentumi utalásokat tartalmaz. Kiindulópontként annyi mindenestre rögzíthető, hogy Erdély a *számozottakban* a fizikából és a filozófiából származó szövegekből hoz létre montázsokat. A II. szakasz „héraikleitoszi népünnepély” kifejezése az adott mondatban felidézi a *pantha rei* axiómáját, és az „önmagába vissza nem találó gömbforgalmak” filozófiája még ugyanabban a szakaszban a „legnehezebb gondolat” nietzschei axiómájával, az örök visszatéréssel állítódik párba.<sup>176</sup> Az örök visszatérés azonban mégsem teljes ismétlés, ugyanis „nem zárul”, mégpedig egy „teremtő hiba” miatt nem tud zárulni.<sup>177</sup> A totális ismétlés

<sup>175</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 85–86.

<sup>176</sup> „Minden visszatért: a Szíriusz és a pók, és a te gondolatod ezen az órán, és ez a te gondolatod, hogy minden visszatér.” Töredék Friedrich Nietzsche-től, idézi TATÁR György, *Az öröklét gyűrtje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*, Gondolat, Budapest, 1989, 130.

<sup>177</sup> A hiba poétikája Erdély számára rendkívül fontos, némely helyeken éppen a hibát határozta meg a műalkotás kiindulópontjaként. Lásd GAZSI Zoltán, *Sarkadi Bori*

determinizmusa, mely a szervetlenség, tehát a halál jegye, felülíródik a hibában rejlő változás által. A hiba „egy szál soha vissza nem térő árvácska”, aki „a visszatérés hangsúlytalan helye”. A visszatérés jelentése itt megkettőződni látszik, és az itt negatív jelentésű filozófiai fogalomtól halványan elválik a traumához köthető emlékezés jelentése: visszatérés – soha vissza nem térés. Ez az (optikai fogalommal élve) asztigmatikus jelleg, a jelentések többértelműsége, szójátékok útján történő megsokszorozódása teszi lehetővé, hogy a rendkívül elvont filozófiai szentenciákba kísérteties, történelmileg terhelt jelentéseket lássunk. Ez történik a III. számú szakaszban is, ahol a fizikai utalás de Broglie-ra, az elektron hullámtermészetének Nobel-díjas felfedezőjére arra ad alkalmat, hogy Erdély a *vezér* és a *hulla* szavakkal játsszon, mégpedig a seb és az árnyék baljóslatú metaforái kontextusában. De Broglie azok közé a konzervatív fizikusok közé tartozott (ilyen volt Einstein is, ahogy arról már volt szó), akik a statisztikai elv ellenében a kauzális törvényszerűségek léte mellett próbáltak érvelni.<sup>178</sup> Erdély e szövegében de Broglie pozitív szereplőként jelenik meg („de Broglie-féle fényszivacs” használata, ha árnyék vetül a tájra), ha jól értem, éppen azért, mert képes az

*riportja Erdély Miklóssal*, videofelvétel, 1984, <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Koestler.html>; valamint *Kamillába mártott vatta*, 96. A hiba értelmezéséhez és emancipációjához lásd még Perneczky Géza könyvét: *Csipkebokorgóujtogatók. Új hiba-tan* = Uó., *A korszak mint műalkotás*, Corvina, Budapest, 1988, 5–17. „Az avantgarde – úgy tűnik – nem más, mint a csodák pótlására bevezetett szándékos hibák története.” (Uó., 7.) „Ez az egyetlen út, amely a csoda, a teljesebb valóság felé vezet. Az egyetlen titok, ami még megpróbálható. [...] A hiba az, ami kivezet a világból.” (Uó., 10.)

<sup>178</sup> Erdély könyvtárában a következő könyv található Louis de Broglie-től: *Válogatott tanulmányok*, ford. NAGY Imre, Gondolat, Budapest, 1968. A Gondolat Kiadó sorozatában megjelent hasonló témájú könyveket, melyeket Erdély olvashatott, Szőke Annamária sorolja fel: Szőke Annamária, „*Titok a jövő jelenléte*”. *Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében* = *Néma?*, 248., <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch16.html>. De Broglie jelezte, hogy számára a kauzalitás tágabb körű, mint a determinizmus, és az előbbi nem azonos az utóbbival. Véleménye szerint a kauzalitás több lehetőséget enged meg az ok által indukált okozatok számára, mint a leszűkítő determinizmus: „Ezzel együtt eltűnik a jelenségeknek a régi fizikában feltételezett determinizmusa is, amely ahhoz a lehetőséghez kapcsolódott, hogy a fizikai realitásról pontos szemléletes képet alkothatunk a tér és idő keretében. Nem lehet többé általánosságban előre jelezni a bekövetkező jelenségeket: csupán a különböző lehetséges jelenségek valószínűségei számíthatók ki.” LOUIS DE BROGLIE, *Megmarad-e a kvantumfizika indeterminista jellege?* = Uó., *Válogatott tanulmányok*, 212.

optika által alkalmazott hullámelvet adaptálni a kvantumfizika tereumában, és ezzel az addig meghatározó determinisztikus alapokon álló mechanisztikus elvet, vagyis a részecskeelvet felülbírni és kibővíteni, és ezzel relatívvá tenni. Más oldalról, de ugyanez a determinisztikus elv kritizálódik az V. szakasz Schrödinger-idézetében. Itt a fizikus olyan szövegét olvashatjuk, melyben ironikusan utal a „fizikusra”, aki tudományos alapokon bebizonyítja egy anyának, hogy gyermeke szeméből nem csillogás árad, hanem fénykvantumok érik, és az anya ezeket látja visszaverődni.<sup>179</sup> Schrödinger minden bizonnyal itt, mint sok más helyen is, a megfigyelőt és annak pozícióját emancipálja, hétköznapi nyelven magyarázva el az egyszerű mechanikus determinizmussal leszámoló határozatlansági elvet. Mindkét fizikus neve emblematikus értékkel bír a *számozottak*ban, ugyanis mindkét nevet a totalizáló ismétlés ellenében használja fel a szöveg. Az ok-okozati törvényszerűség egyszerre meghatározó, és valamiképp mégis kivédendő (lásd I. szakasz) hatását mutatják be azok a költői sorok is, melyek paradoxikus megfogalmazásaikkal, metaforikus cseréikkel kifordítják a térről és a mozgásról alkotott mindennapi tapasztalatainkat, hogy a kifordítás és csere relativizáló munkája révén helyreállítsák a változó világot. Ami azt jelenti, hogy kivonják azt az ismétlés determináló törvénye alól (lásd a IV. szakasz belül–kívül-dialektikáját, továbbá az V. szakasz ima–víz és szomjúság–víz metaforikus azonosítását).

Eddig a kategorikus költemény első öt szakaszáról volt szó, de véleményem szerint a fent leírtak a szöveg második felére is érvé-

<sup>179</sup> Az idézet a következő könyvből származik: ERWIN SCHRÖDINGER, *Válogatott tanulmányok*, ford. NAGY Imre, Gondolat, Budapest, 1970, 266. (A könyvcím némileg ellentmondásos módon „tanulmányokról” szól, de a kötet anyagát fejezetekbe rendezték. A *számozottak* Schrödinger-idézete a következő részből származik: *III. fejezet: A természettudományos világkép sajátosságai, IV. alfejezet: Az objektíválásból eredő hézagok, 21. rész: A vörös halál maszkja*.) Erdély minden valószínűség szerint Schrödingertől vette azt a Hérakleitosz-idézetet, melyet aztán *Álommásolatok* című filmje egyik mottójává tett: „Az ébrenlevőknek egy, mégpedig közös világuk van, míg szunnyadás közben mindenki a sajátjába fordul.” (Hérakleitosz, 89. töredék.) Lásd Uó., 256. Schrödinger terjedelmes gondolatmenetet szán a közösség és a materialista világnézet kölcsönös függőségének. Végso bizonyosság hiányában az egyébként arisztokratikus materialista Hérakleitosz sem tud máshoz, mint az ébren lévőek számára közös világhoz fordulni.

nyesek. Annyi változással, hogy a hérakleitoszi ismétléskritika a marxista filozófia álruháját ölti a VI. és VII. részben (lásd Bahytin kamuflázsakcióit), és annak közgazdaságtani metaforáit kezdi variálni, mégpedig újra csak szójátékok alkalmazásával. A tulajdonságot és a tulajdont játszatja itt egybe, hogy egymás tükrében fossza meg őket öröknek tartott természetüktől, és ugyanezt teszi a törvénnyel. A mindennapi felfogással szemben éppen a változatlan („mozdulatlan”) törvényt, és annak az emberre jellemző jegyeit, az öröknek, vagyis determinálnak, változatlannak gondolt tulajdont és tulajdonságot jelenti ki archaizálva „káotikusnak”. A törvényekben megalapozódó szervesen, halálos ismétlés a káosz maga. Valakik azonban ezt még nem látják, nem tudják. A IX. szakaszban a szöveg ironikusan kifordítja a citált bibliai részt, és a háromszor ismételt *szent* szóból háromszor ismételt *friss* lesz.<sup>180</sup> A kontextus alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy az Úr repetitív és így talán konzervatívnak betudható dicsőítése (amely itt öndicsőítésként jelenik meg) is áldozatává válhat az ismétléskényszerben rejlő veszélyeknek. Végül az utolsó, X-es számú szakaszban Illés prófétát idézi a szöveg. Megint az a helyzet áll elő, hogy a modálisan változatos szöveg (a rövid szakaszon belül két felkiáltással), a furcsa invokáció, a homályos utalások, a hiányos szintaktika arra kényszeríti az olvasót, hogy elszigetelt jelölők alapján tegye meg tétjeit. Illés, aki a bibliai történet szerint a Kérith pataknál bujdosott üldözői elől, egy alkalommal segítségre lelt egy asszonyban, akinek a gyermekét később feltámasztotta a halálból. A „hiányzó csontok”, valamint az „öszszeilleszthetetlen völgye” kifejezések valami jóvátehetetlen eseményre utalnak. Ugyanakkor az Illés csodatettében megellegezett végső feltámadás, a várakozás, a tisztaság a baljós eszkatológiát reménnyé változtatják.

<sup>180</sup> „Ésaiás látja az Úr dicsőségét és elhivatik prófétává 6.1 A mely esztendőben meghala Uzziás király, látám az Urat ülni magas és felemeltetett székben, és palástja betölté a templomot; 2. Szeráfok állanak vala felette: mindeniknek hat-hat szárnya vala: kettővel orczáját fedé be, kettővel lábait fedé be, és kettővel lebegett; 3. És kiált vala egy a másikkal, és mondá: szent, szent, szent a seregeknek Ura, teljes mind a széles föld az ő dicsőségével!” Ésaías 6, 1–3.

A *számozottak* című kategorikus költemény megelőlegez valamit abból a tematikus irányból és performatív működéséből, ami a *számos*-ciklus többi szövegére kisebb-nagyobb mértékben szintén jellemző. Az Erdély által emlegetett kategorikuság alatt ugyanis a nyelv több szintjén alkalmazott performativitást kell értenünk. Azt már láttuk, hogy Erdély számára a 20. századi kvantumfizika felfedezői saját retorikájukban kongeniális módon tükrözik a relativitás és a határozatlansági elv antideterminisztikus eseményeit. Szerzőnk ezt a vonzódását a természettudományos metaforikus vizualizáció különleges, konkrétan morális volta iránt beillesztette a saját költői fejlődéséről szóló narratívába. Bár a természettudomány retorikájának tulajdonított ilyesfajta különlegesség alaptalan, de motivációjában sokféle eredetű lehet, és megfogalmazható az esztétikából történő avantgárd emigrációként is, mely ugyanakkor az avantgárd magyarországi társadalmi státuszát és hivatalos értékelését tekintve nagyon is magyarázhatónak tűnik. A dokumentumok szerint Erdély elementáris késztetést érzett arra, hogy abba az irányba forduljon, ahol *történik valami*, és ezt az eseményjellegűt a kvantumfizikusok esszéiben találta meg. Erdély tehát verseskötetének harmadik ciklusában ezt, a hatvanas-hetvenes években (kevés kivételtől eltekintve) a Gondolat Könyvkiadó sorozatában megjelentetett művekben fellelt, általa kategorikusnak és konceptuálisnak nevezett nyelvet próbálja megidézni és előállítani különféle módokon. A *számozottak* tanúsága szerint ez egyrészt a szóban forgó fizikusok műveiből vett idézetek montázsként való kezelése révén megy végbe. Másrészt az ismétlés determinisztikus erejét célba vevő, azt kikezdő enigmatikus kijelentésekkel. A paradox szentenciózusságra, a váratlan metaforikus társításokra és az aporetikus, egymásnak ellentmondó kijelentésekre hárul az a feladat, hogy megvalósítsák a lehetetlent: könyvbe zárt költeményekként, tehát írásként legyőzzék az ismétlést, végső soron önnön rögzítettségüket, és előidézzenek valami tett értékkel bíró eseményt. Más szóval a fizika kísérleti megfigyelőjéhez hasonlóan beavatkoznak a világ egyirányúnak tűnő folyásába, és megváltoztassák

ezt az irányt. Nem lehet nem észrevenni, hogy Erdély esetében mindennek rendkívül konkrét tétje van. A fizika tudományos diskurzusát ugyanis nem csak önmagáért adaptálja, hanem kisajátítva azt allegorikus módon beszél a traumatikus történelemről, annak determinisztikus erejéről, a jóvátehetetlenről. Az Erdély-féle kategorikus költészetnek ebből kifolyólag van egy nagyon is materialista vonatkozása, már abban az értelemben, ahogy Walter Benjamin a történelmi materialista feladatát meghatározta: az ő dolga az, hogy szá lirány ellen fésülje a történelmet.<sup>181</sup>

### fényismeret – egy időallegória

Bár a *fényismeret* kivételnek számít a ciklusban, hiszen nem számozott, és amúgy hangvételében is eltér, hiszen nem alkalmazza az enigmatikus és heteroglot szentenciasorozat-formát, ám Einsteintól származó mottója meghatározó a klasszikus szabadverses formában írt, szürrealistának mondható költemény fizikai „vonzódását” tekintve.<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György = Uó., *Angelus novus*, 965. Benjaminsnál, csakúgy mint Erdélynél, mindez a megváltással és a determinisztikus, egyirányú történelemképpel rendelkező historizmus elleni harccal kapcsolódik össze.

<sup>182</sup> Albert EINSTEIN – Leopold INFELD, *Hogyan lett a fizika nagyhatalom?* ford. KISS Kázmér, Móra, Budapest 1971, 164. Alább jelzem az eltéréseket az Erdély-féle mottó, a magyar fordítás és az angol eredeti között: „A világ eseményeit dinamikusán is leírhatjuk az idő folyamán folyton változó képpel, amelyet a háromdimenziós tér »kullisszáira« vetítünk. De álló képpel is leírhatjuk, amelyet meg a négydimenziós tér [Kiss Kázmér fordításában: *nagyméretű*, az angol eredetiben: *four-dimensional*] téridő-kontinuum hátterére vetítünk rá. A klasszikus fizika szempontjából a két kép – dinamikus és sztatikus – teljesen egyenértékű [Kiss Kázmér fordításában: egyértékű, az angol eredetiben: *equivalent*]. A relativitáselmélet szerint a sztatikus kép kényelmesebb és valószínűbb [Kiss Kázmér fordításában: megfelelőbb és tárgyilagosabb; az angol eredetiben: *the more convenient and the more objective*].” A teljes idézet angolul: „The world of events can be described dynamically by a picture changing in time and thrown on to the background of a three-dimensional space. But it can also be described by a static picture thrown on to the background of a four-dimensional time-space continuum. From the point of view of classical physics the two pictures, the dynamic and the static, are equivalent. But from the point of view of relativity theory the static picture is the more convenient and the more objective.” Albert EINSTEIN – Leopold INFELD, *The Evolution of Physics* (1938), The Scientific Book Club and Company Limited, London, 220., <http://archive.org/details/evolution-of-physics033254mbp>. Itt Erdély szó szerint idézi a magyar fordítást, ám annak félrefordításait az eredeti angolnak megfelelően kiküszöbölte.

A szöveg első fele állítmány nélküli leírások ellentétére épül, mindez négy egységen keresztül (nem – hanem). A beszélő alapvető állítása minden szakasz elején egy tagadás: „nem a helyek”. Az elutasított és pusztulásra ítélt helyek felsorolása egy melankolikus archívummá változtatja a szöveg e részét, vagy egy másik, a képzőművészetből vett és kifordított metaforával élve, a hely- és tárgygyűjtemény egy ún. *nemélet-képpé* áll össze. A felsorolt lakott és lakatlan helyek, tájak, szobabelsők, tárgyak világát így jellemzi a szöveg: „ez idővel bélelt forgó pusztulás”. Az idő tehát megváltás nélküli (el)múlás – egy fatális szomorújáték zajlik az olvasó szeme előtt. Az ilyenképpen leírt világgal a beszélő a radikális állapotváltozással járó mozgást állítja szembe.

Az ellentétező szerkezet nagyjából a szöveg harmadik harmadától megváltozik, és átadja a helyét egy kozmikus jóslatnak. A váltás helyén a szöveg egy régi időallegóriával utal vissza a megelőző sorokra, „ez idővel bélelt forgó pusztulásra”, mely allegóriában a „vérszopó idő” sárkánykígyó alakjában történő leválását és a „véges világ aljára szállását” jóslja meg.<sup>183</sup>

A sárkánykígyó, a vérszopó idő kínlódva leválik

Mint elpattant húr fájdalmas karikába perdül

S még forog hiába.

Majd a véges világ aljára száll

Hogy a szomorúság ikráit széteressze csalogató tápláléknak

[...]

Hogy a fokozhatatlan sebesség álló-lebegésében arra úszó

üres tekintetek

Fölhabzsolják a fogyatkozás lassú hullámaival, hogy hízzanak

vánszorgó új életre<sup>184</sup>

Az idő fogalma és az időhöz kapcsolódó fogalmak, ellentétek alapvetők a versben. Mind az első részben felépülő ellentétek, mind

<sup>183</sup> Az idő mint felfaló isten Kronosz mitikus történetétől fogva ismert az európai kultúrkörben. Az önmaga farkába harapó kígyó egy másik, az előzővel rokon időallegória: a ciklikus ismétlődést és az örök visszatérést jelenti. Lásd a *számozottak* kapcsán írottakat.

<sup>184</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 88–89.

a második rész állapotrajza e fogalmak segítségével jönnek létre. Mielőtt rátérnénk az Einstein-mottó és a vers kapcsolatára, mely kapcsolatban az idő szintűgy konstitutív elem, érdemes megvilágítani a vers eseményeit, melyek csak megszorításokkal nevezhetők így, valamint megrajzolni az első és a második rész különbségeit. Ahogy fent erről már történt említés, az első rész mindegyik szakaszában ellentét állítódik fel. Az egyes szakaszok első (hosszabb) felében József Attila-i külső tájleírásokban realizálódó és belső lakótérre vonatkozó kozmikus és kulturális pusztulás-leltár olvasható, mely terméketlenséget („sárgán füstölgő síkvidék”), fényhiányt („rossz fényviszonyok”, „töltések félhomályt rágcsáló bazaltkövei”, „lefüggönyözött nyelvrák”) és halált („idővel bélelt forgó pusztulás”, „sáros, lapátfogú ásítás sírgödre”) mutat. Mielőtt felsorolásukba kezdene, ezekre a „helyekre” a vers beszélője tagadással reagál: „Nem a helyek”, „Nem, nem a helyek”, „Nem is a repülőterek”, „Nem a sajgó dzsungelek”. E „helyek” leírásaiban egy állandósult romlásfolyamat ábrázolódik („fák rojtos gyapjúburája”, „városrész fölé nyúló repedés – felhőhibák”, „bokrok alján ázó torták – települések”, „máladozó házak és helyek puha kövek üregeiben”). A kövek, gödrök, odvak, üregek motívumai Pilinszky soraira asszociáltatnak: „Lassan induló omlás zaja, mint ha üregek szakadtak / volna le, s az üregekben kövek záporoznának. Aztán / az egész omlás egyszerre véget ér.” (*K. Z. oratórium*), azzal a különbséggel, hogy a *fényismeret*ben ezekhez a „helyekhez” nem társítódik semmiféle mozgás, mondhatni az itt szereplő fogalmak állóképeket idéznek elő az olvasóban. Kétségtelenül apokaliptikus helyekről van szó, amelyek „idővel béleltek”, romlandók, forogva pusztulnak. A szakaszok második (rövidebb) részében sorolódnak azok az „állapotok”, melyeket a beszélő *hanemmel* vezet be, és mintegy a saját vágyaként fogalmazza meg őket: „megmentő viharos állapot”, „halálos siker”, „hirtelen látás”, illetve „üresség”, „feneketlenség”, „némaság”, „zárt csönd”. Érdemes külön-külön mindegyikre kitérni, hogy láthatóvá váljék: az egyes szakaszok első felének az idővel béleltéggel ellentéte eseménytelen és rommá válást tükröző állapotrajzaival szemben mennyire a

dinamikus képek uralják a szakaszok utolsó sorait. A „megmentő viharos állapot” menekülést jelent a „sugárzó sötét röpülésbe”, a rendszer „átkozódva elhagyását”, „a Múlás elől nagyobb sebességgel múlni innen el”. A másodikban „a halálos siker / Egyetlen zökkenése a mindentudásnak / Mindenre vonatkozó fordulat.” A harmadik szakaszban újra a forgás motívumával jellemzett állapotot tagadja a beszélő egy olyan képben, amely az előzőekhez hasonlóan újra csak egy alapvető változást ír le a tagadott és igenelt állapotok között: „Nem a keringők illatos lejáráó motollája / Hanem a gyorsaság a ringatózó fürtöket szögesen hátramerevíti / A köréfgyott kacagással együtt leszakítja / S az ürességbe, ahol nincsenek helyek / Kalandozni hagyja, hogy szétporladjon”. A eseménytelen állapotokból a szakaszok utolsó sorai a dinamikusságot sugalló fogalmak által vezetnek ki, és a radikális változáson túl egy másik „rendszer” villantanak fel (menekülés, röpülés, nagyobb sebesség, elmúlás, egyetlen zökkenés, egyetlen és általános fordulat, gyorsaság, leszakítás). Végül a negyedik szakaszban az ellentétezés már nem a szakasz első és második fele között jön létre, mert itt már az ellentétek egymásba fonódnak. Az emberi élet és tudat színtereinek tagadását az igenelt „hirtelen látás”, az igenelt „üresség”, „feneketlenség”, „némaság”, „zárt csönd” ellensúlyozza.

A vers utolsó harmadában már nem az ellentét a meghatározó, hanem az apokaliptikus vég víziója. A romlásfolyamathoz itt már nem társul alternatíva, ahogy a vers első szakaszaiban még társult. Ez a rész teljes egészében a „vérszopó idő” gyilkos munkáját mutatja be, és ezzel párhuzamosan a végső lelassulás állapotát (fokozhatatlan sebesség álló-lebegése, vánszorgás, lassítás, lassúság, sietség nélkül). Ez az idő nincs ellene a világ folytatásának, de ebben a folytatásban nincs köszönet: „helyeket készít újra: nyirkos gödreit a vágynak / Mocskos házait az elmúlásnak”. Legvégül „[s]ietség nélkül elkészíti a csodálatos menekülést / Az eszköztelen halált.”

Az értelmezés során felmerül a kérdés, hogy vajon a *fényismeret* az Einstein-mottóban említett képek közül melyiket preferálja:

a dinamikust vagy a statikust? Einstein könyvének a mottó forrásaként azonosított helyén elmagyarázza, hogy miben különbözik a klasszikus fizika tér- és időszemlélete a relativitáselméletétől. Röviden, a klasszikus fizika térszemlélete háromdimenziós, ugyanis az időt nem dimenzióként kezeli, tehát nem tartja a tér szerves részének, hanem kívülről rendeli hozzá a térhez. Ezt a felfogást az idő abszolút fogalmának hívják, hiszen egy adott térben zajló esemény a térben belül és a téren kívül lévő vizsgáló számára is ugyanabban az időben zajlik, hiszen ugyanazt az időt élik. A relativitáselmélet ezzel ellentétben az időt a háromdimenziós tér szerves részének tudja, így már nem is háromdimenziós térről, hanem négydimenziós téridő-kontinuumról beszél.<sup>185</sup> A *fényismeret* első szakaszaiban a beszélő az „idővel bélelt forgó pusztyulásból” kifelé venné az irányt, „[a] Múlás elől nagyobb sebességgel múlni innen el”, mintha az abszolút romlásfolyamatból és annak abszolút idejéből lehetőség volna kilépni egy saját időbe. Mivel a háromdimenziós tértől leválasztott idő, vagyis a klasszikus transzformáció „[g]yakorlati szempontból kis sebességekre még csak jó, de alapvető fizikai kérdések eldöntésére nem”,<sup>186</sup> ezért nyilvánvaló, hogy az abszolút időt a fénysebesség felé közelítve lehet relatívvá tenni. A *fényismeret* címe talán innen származik, és ezt látszanak megerősíteni a szöveg egyes színesztéziás oximoronjai is: a „rossz fényviszonyok” elől „[m]enekülni sugárzó sötét röplésbe”, „feketére merevedett sebességgel”. Az idő azonban a fent már jelzett allegorikus alakban leválik, és „[m]int elpattant húr fájdalmas karikába perdül / S még forog hiába”. Ezzel azonban maga a forgás válik abszolúttá a szövegben, és eltűnik az irgalom lehetősége, amely közvetlenül e rész előtt még (a jellegzetes kép és a többes szám első személyű beszélő révén Pilinszkyre utaló módon) felvillan: „Mert a pillanat mérőléchéhez feszített gerinccel/Semmibe lövetünk s a semmi belénk/mint az irgalom szilánkja.” A pusztító idő abszolúttá tétele, és ezáltal a klasszikus és determinisztikus fizika győzelme stílszerűen egy leíró, hangu-

<sup>185</sup> Az Einstein–Infeld-könyv vonatkozó fejezetének ez is a címe: *A téridő-kontinuum*.

<sup>186</sup> *Uo.*, 163.

latát tekintve pesszimista *klasszikus* szabadversben fogalmazódik meg. Ilyen szempontból tehát ez a szöveg kivételnek számít a *számos*-cikluson belül, még akkor is, ha einsteini eredetű mottója az adottan létező rendszer (és ez alatt érthetünk koordináta-rendszert és politikai rendszert is) mellett egy másik teret és egy másik időt, pontosabban egy másik téridőt ígér.

### sejtések I. – egy természetfilozófiai allegória

A *sejtések I.* és a *sejtések II.* kategorikus költemények címét egy olyan terminusértékű fogalom alkotja, amely Erdély életművében újra és újra felbukkan. Ismereteim szerint a fogalom adattal alátámaszthatóan Erdély 1966-os *Montázséhség* című tanulmányában fordul elő legkorábban. A szerző alább a montázsfilm előnyeiről beszél:

[E]gy jól megválasztott és jól elhelyezett jelenettöredék körül a szerteágazó jelentések, a pillanatnyi sejtések, távoli megfelelések hada támad, amit másképp a látvány asszociációs környezetének, udvarának vagy eszmei felhangjainak is lehetne nevezni.<sup>187</sup>

Erdély a fogalmat tizenöt évvel később, az előzőhöz hasonlóan kifejtetlenül egy 1981-ben az ELTE Esztétika Tanszékén megtartott előadása alkalmával szintén használta. A természettörvények 20. századi megrendüléséről van szó, amely „pszichikusan visszadja az ember méltóságát [...] mert megszabadítja az egyént a szükségyszerűség legördülésében játszott apró fogaskerek szerepétől, és a funkcionalista szemléletből származó alávetettség érzésétől”:

A művész, aki a törvényeket szenvedheti a legkevésbé, akire a természettörvények lapossága úgy hatott, mint valami alacsony

<sup>187</sup> ERDÉLY Miklós, *Montázséhség* = *Uó.*, *A filmről*, 103.

mennyezet, ahol mindig be kell húznia a nyakát, ezt a sokkal ellentmondásosabb, örültebb, paradoxabb, sokrétűbb, oszcillálóbb és sokkal intelligensebb univerzális környezetet felhasználásként élte át. Éppen akkor jutunk ennek a tudatára, mikor a viszonyok a megvalósulástól a legtávolibbak. A művészeknek pontosan ez a feladata, az, hogy ilyenkor kezdjék a maguk kedélyét formává alakítani, és a sejtésüket látható vízióba próbálják szervezni.<sup>188</sup>

Beke László, az Erdély életművének alakulását közlő követő művészettörténész egy Erdély kapcsán megfogalmazott „módszertani fikcióességében”, saját esszéje kapcsán ezt írja:

[S]zükségesnek tartottam a „fikció-” előtag bevezetését, nyomtatékosítva, hogy az esszében kifejtett gondolatok nem feltétlenül „igazolható” problémaállítások vagy „bizonyításra” váró végkövetkeztetések. (Esetenként azonban annál fontosabbak – vö. éppen Erdély Miklós „sejtések” névvel jelölt műfaji törekvéseivel.)<sup>189</sup>

Erdély tehát a fenti két kategorikus költeményének címében, valamint a hozzájuk tartozó performanszban adaptálta a *sejtés* matematikai fogalmát, és úgy tűnik, hogy 1968–69 táján, tehát a versek születésének idejében már az 1981-ben mondottak szellemében gondolkodott a természettudománynak a művészetre (így a költészetre) gyakorolt megtermékenyítő erejéről.<sup>190</sup> A műalkotás Erdély elképzelése szerint sejtető kognitív eszköz, melynek révén a világ megismerhető, ahogy a matematikusok is sejtéseket

<sup>188</sup> ERDÉLY Miklós, *Optimista előadás* = Uő., *A filmről*, 146.

<sup>189</sup> BEKE László, *Lényegi kiegészítések egy megíratlan Erdély Miklós-monográfiához. Módszertani fikcióesség*, Magyar Műhely 67 (1983).

<sup>190</sup> A *sejtések* című performansz a *Három kvarkot Marke királynak* című sorozat része volt. Erdély így idézte fel az akciót: „Szintén előre megírt mondatokat úgy olvastam fel, hogy minden mondat után tühegyű papírröppentyűt dobtam egy nagy méretű női fotóportréba.” Lásd BEKE, *Erdély Miklós*, 380. Nem tisztázott, hogy Erdély a két „sejtés”-szöveg közül melyiket olvasta fel, illetve milyen részleteket olvasott fel. Az akció számomra rendkívül ötletesnek tűnő elemzését lásd HORNYIK, *I. m.*, 34–35.

fogalmaznak meg egyes, még nem bizonyított matematikai törvényekről, hogy feltételezésekkel közelebb jussanak egy probléma megoldásához.<sup>191</sup> De ne felejtjük el, hogy a sejtés esetében nem szigorúan vett, tehát kísérlettel és bizonyítással alátámasztott tudományos megismerésről van szó, ahogy ezt Erdély a fent említett előadásában hangsúlyozza is. A sejtés fogalma azért csábító számára, mert őrzi azt a performatív nyomot, ami kiteljesült formájában a kategorikus költészet sajátja. Sejteni valamit megközelítőleg a jóslással rokon, és a jóslás valódi értelmében nem azt jelenti, hogy kiolvassák a jövőt, hanem hogy írják. Ennek mintájára, ha megsejtünk egy természeti törvényt, az nem azt jelenti, hogy egy teljes mértékben objektív jelenségnek vagyunk alárendelve, hanem inkább azt, hogy dialogikus viszonyba lépünk a természettel. E párbeszéd során, tehát magának a sejtésnek az aktusában tulajdonítunk valamilyen képességet a körülvevő világnak. Ez a tulajdonítás a sejtés kognitív gesztusán keresztül mágiikus tette válik.

A *sejtések I.*<sup>192</sup> kifejezetten a *fényismeret* folytatásának tűnik, hiszen központi fogalmai között megtalálható a sugárzás és a forgás, éspedig pontosan olyan ellentétbe állítva, ahogy az említett szövegben szerepeltek. A *fényismeret*ben a sugárzás („sugárzó sötét röpülés”) a forgással („a vérszopó idő [...] forog hiába”) szembeállítva a megmenekülést, megváltást jelképezte. A *sejtések I.* ezt ismétli meg: „2. A forgás zártság, a zártság szenvedés.” és „11. A sugárzás önrendszeréből kimozdult forgás.”. Az 1. pontban a beszélő azonosítja magát, ő a rezgés és a sugárzás: „Elemi rész én vagyok, rólam van szó, rezgés én vagyok, sugárzás én vagyok, rólad van szó”. Hogy mit jelent az én és a te közti oszcilláció ebben a kontextusban, arra a 12. pontban kapunk választ: „A rezgés együtthatás és önmagára vonatkozó megőrzött egyediség a sugár-

<sup>191</sup> Egy online etimológiai szótár szerint a matematikai értelemben vett *sejtés* angol megfelelője, a *conjecture* a 'bizonyíték nélküli véleményformálás' értelmében az 1530-as évektől használatos. Nem mellesleg a szó 'interpretáció' is jelent, a rendelkezésre álló információk összevetését (a lat. *coniecturá*ból, ami szó szerint ezt jelenti: 'összevetni'), lásd az Online Etymology Dictionary *conjecture*-szócikkét: <http://www.etymonline.com/index.php?term=conjecture>.

<sup>192</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 90–91.



zásban.” Egyébként minden alább említendő fogalom funkcionális szerepet játszik a fogalmi hálóban, vagyis egymással jól meghatározható viszonyban állnak. A „rész” hajlamos olyan burkot képezni, melyet az átjárhatatlanság, az átjárhatatlan gerjedelem jellemez (lásd még 20., 22., 27.). Ugyanis a rész mozgásformája a forgás, a forgás pedig „visszatérés”, „ismétlődés”, „örökös azonosság”, „valami”, sőt „szenvetés”. A szöveg ezt egy fizikai utalással Max Planckhoz köti: „8. A mozgásra való készség egyféle mennyiségben képes magát forgás által egyensúlyba kötni, ha kényszerül. E, a Planck-féle állandó.”<sup>193</sup> A forgással ellentétben a sugárzás az ismétlésből való kimozdulás mozgásformája, és átjárhatóságként írja le a beszélő. Bináris ellentétek, metaforapárok világítják meg forgás és sugárzás ellentétét: átok – áldás; pokol – menny, kör – egyenes, önmagába zárt, hatáskülső feszültség – hatni tudó oldódás. A forgás mint rész „rezgésként” válhat a sugárzás részévé (lásd 1. pont), mert a rezgés „önmagára vonatkozó megőrzött egység a sugárzásban”. A forgás-sugárzás dialektika működése ez: „A sugárzásban az egyedi forgás hullámmá fésülődik össze, mint az egyneműek, és mint feszültség megenyhül.” Ennek tükrében, az első mondatban egyes szám első személyben megszólaló „elemi rész”, aki azt állítja, hogy „rólam van szó”, átvált rezgésbe, majd sugárzásnak állítja magát, és a mondat zárlata szerint itt már „rólam van szó”. Vagyis az elemi, elkülönült rész, ha rezgésformaként a sugárzás részévé válik, akkor személyt is vált, énből te-vé alakul. Ez a fizikai metaforákkal leírt transzformáció a Másikba való átváltás eseménye is egyben. A sugárzásnak *dialogikus* erőt tulajdonít a szöveg. A 16. pontban kivételesen antropomorfizáló a megfogalmazás, mert itt az egyénről szóló megállapítások olvashatók, és ebben a tekintetben a szöveg akár vissza is utalhat az 1. pont személyeire. Úgy

<sup>193</sup> Simonyi Károly így magyarázza a Planck-féle állandót *A fizika kultúrtörténetében*: „Abszolút fekete testnek az olyan testet nevezzük, amely minden ráeső sugárzó energiát teljes mértékben elnyel; abszorpcióképessége tehát:  $a = 1$ . [...] bármely test emisszióképességének és abszorpcióképességének hányadosa egyenlő a fekete test emisszióképességével; ez az emisszióképesség az előzőek alapján nem függ az anyagi állandóktól, és így ez a törvény univerzális természeti törvény.” SIMONYI Károly, *A fizika kultúrtörténete*, Gondolat, Budapest, 1986, 402.

tűnik azonban, hogy az ottani, személyváltás formájában bemutatott „átsugárzás” (E/1. → E/2.) itt nem személyes kapcsolat formájában zajlik, hanem a tömeggé válás formájában: „16. Kimozdulni vágyó egyén hatni kíván, tárgyát nem találva egymás ellen gyilkos tömeggé fésülődik össze vagy robog. 17. Sebességben a szívfájdalom csökken.”

A sugárzás révén a szövegbe kapcsolt dialogikusság egyébként már a szöveg címéből is következik. A sejtés fogalma ugyanis nem igazoltsága révén sokkal inkább kérdés, semmint állítás jellegű, és a kérdés a hermeneutikai értelemben vett megértés alapkategóriája. A következő idézetben Gadamer nem alkalmazza szó szerint, de leírja azt, amitől ez a fogalom terminusértékű: „A »hipotézisek felállítása és felülvizsgálása« séma minden kutatásban [...] szerepet játszik”.<sup>194</sup> Ezt a matematikaival rokon hermeneutikai sejtés-fogalmat radikalizálja többek között John Durham Peters a kommunikáció filozófiájáról írott könyvében:

Minden hermeneutika szövegek olvasásának művészete, melyet egy nem ismert közönség gyakorol; ez a kihallgatás [*eavesdropping*] egy módja. Szemben állni egy halottal, vagy egy olyan partnerrel, aki nem válaszol, nem tud vagy nem fog válaszolni, nyugtalanító, mert sejtésekre [*guesswork*] kell hagyatkoznunk.<sup>195</sup>

Újra közelebb lépve a *sejtések I.*-hez, a szöveg második felének tételei hasonlóan az elsőhöz, a forgás és sugárzás ellentétét tárgyalják, de már kibővítve a forgás zártságának, logikusan tehát a körnek a végtelenségével, „akadálytalanságával”, mely (ahogy arról az első részben már volt szó) feszültséget, gerjedelmet, felfokozottságot okoz. A szöveg végén, az utolsó pont alatt egy kérdés olvasható, mely így hangzik: „A sebesség végtelenségének vajon milyen végtelenség szab határt?” Ezt utalásként érthetjük arra a már idézett 16. pontra, mely a kimozdulni és hatni vágyó, összefésülődő és

<sup>194</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 598.

<sup>195</sup> PETERS, *I. m.*, 200.

robogó gyilkos tömegről szól, és a 17. pontra, mely szerint „sebességben a szívfájdalom csökken”. Az önmagában forgó gyilkos tömeg sebessége végtelen, és nem tudjuk, milyen végtelenség szabhat ennek határt. Ami biztosnak tűnik, az az, hogy a szöveg címébe emelt matematikai terminus az egyes kijelentésekre vonatkozik, más szóval minden pont egy-egy sejtésként értelmezendő. De (mint fent írtam) a sejtés más oldalról is bele van szöve a költemény fogalmi hálójába, hiszen a sugárzó dialogikusság alaptermészete a sejtés: a másik megszólítása, és a másikba való transzformáció. Ezzel ellentétben a forgás nem sejtésszerű, hiszen determináltan önmagába zárt. Talán nem teljesen alaptalan az a vélekedés, hogy a klasszikus fizika és a (Planck nevéen keresztül megidézett) kvantumfizika áll egymással szemben ebben az allegóriában, forgás és sugárzás ellentétében. Ez az ellentét azonban a költemény alapján nincs bezárva a fizika tudományának keretei közé, hanem a lényege talán éppen az, hogy allegorikusan utal a tágran értett relativitásban rejlő felszabadító erőre, én és te viszonylagos természetére, illetve ezzel együtt annak veszélyeire is, ha a rezgő individuumok tömeggé állnak össze, és ez a „forgalom” értelmében vett kommunikáció sugárzás és kiszabadulás helyett megint csak a forgásra és a bezártságra alapozódik.

Ahogy azt fent már írtam, Hornyik Sándor kiváló elemzést adott a *sejtések* című performanszról. Elemzése lényegében azért igen tetszetős, mert nem egyszerű illusztrációként kezeli az akciót, hanem bizonyos értelemben metaforikus vizualizációként, melynek egy ponton túl saját törvényszerűségei vannak, és önállósul a szövegtől.<sup>196</sup> Szövegértelmezésével azonban több ponton nem értek egyet. Hornyik ezt írja:

<sup>196</sup> Mind az akciót végrehajtó, papírröppentyűket dobáló Erdély, mind pedig a nagyméretű női poszter, amelybe dobálja a röppentyűt, megtestesítenek, vizualizálnak, arcot adnak az elvont fogalmaknak, és ennek megvannak a maga következményei, melyekre Hornyik ki is tér: „Az előadásmód érdekessége abban rejlik, hogy e bizonyos költő/kutató én egyfajta »macho« maskarát ölt magára. A túhegyű röppentyű ugyanis a dartzásra utal (figyeljünk oda a quark – quart – dart kapcsolatra is), ami ugyan lassan már a tekéhez hasonlóan olimpiai sporttá válik, de a köznyelvben azért elsősorban egy jobbára férfiak által űzött szabadidős tevékenységet jelent. Nehéz lenne Erdélyről feltételezni, hogy az akkor még nem is igazán létező feminista tudománykritika ügynökeként cselekedett volna, de azért jegyezzük meg: Erdély

A *Sejtések I.* főhősei olyan nyilvánvalóan természettudományos konnotációkkal bíró fogalmak és jelenségek, mint a sugárzás, a rezgés, a sebesség és a végtelen. Erdély megidézi a Planck-féle állandót (E) is, ami magával hozza a kvantumfizika hullámrészecske dualizmusának jelentésrétegeit. Ahogy a komplexitaritás elve sem ad megoldást a valóság radikálisan eltérő olvasatainak ellentmondására, úgy a szöveg narrátora sem akarja definiálni az említett fogalmakat. Érvelése körkörös, a fogalmak egymást magyarázzák. A tautologikus szöveg egy a saját metodikájára és retorikájára is allegorikusan reflektáló kérdéssel zárul: „30. A sebesség végtelenségének vajon milyen végtelenség szab határt?”<sup>197</sup>

Bár a tautológia visszatérő fogalom a befogadásban, és Erdély maga is használja saját tevékenysége kapcsán, de a *sejtések I.*-ben az érvelést a magam részéről nem tartom körkörösnek. A szöveg narrátora rendkívül pontosan definiálja a fogalmakat, és szoros fogalmi hálót sző, mint azt fentebb megpróbáltam bemutatni. Ez még akkor is igaz, ha van egy kivételnek látszó mondat, amely ebben a szövegben egyedülként a szavak természetével foglalkozik. Egy rendkívül titokzatosnak tűnő kijelentésről van szó: „21. Az alkalmazott szavakat a közvetlen tapasztalati eredet miatt a lelki szavak közül kell leszakítani és ugyanúgy visszavonatkoztatni.” Azonban ez a mondat is magyarázható, sőt Erdélyre visszavezethető elméleti kontextusa révén harmonizál a *sejtések I.*-ben bemutatott forgó rész vs. sugárzás kapcsolattal.

Az alkalmazott szavak és a lelki szavak ellentétének magyarázatához Erdélynek egy strukturalizmusban fogant tanulmányá-

mint költő/kutató/művész egy hatalmas női arcképbe dobálta röppentyűit. A *Sejtések* episztemológiai jellegű eszmefuttatásai e tekintetben a nagyszerű férfi tudósok kísérleteit és felfedezéseit reprezentálják, amelyekkel képesek leírni és leigázni az önmagában irracionális, titokzatos, nőnemű természetet. A kritikai élt csak tovább fokozná egy potenciális kocsmái kontextus: a teóriákat, a fennkölt és fellengzős mondatokat, a magasztos tudományos nyelvet részegen imbolygó röppentyűk reprezentálják, melyek szinte elvesznek a természet hatalmas és fenséges ábrázatán.”

HORNÍK, I. m., 34–35.

<sup>197</sup> *Uo.*, 34.

hoz kell fordulnunk. A Valóság 1973. novemberi számában közölte le *Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmben* címmel ezt a tanulmányt, melyben a strukturalista gondolkodásnak megfelelően szembeállít egymással két művészi struktúrát, a lineáris-izomorf típusút és a holisztikust. Az előbbi „a legkülönbözőbb jelrendszerek[et jellemzi], melyeket a szemiológia vizsgál”, míg az utóbbi a művészeti alkotásokat. Az ekkor már Zsilka János előadásait hallgató Erdély szemiotikai terminusokban közelít témájához. Az átlagos jelrendszerekben a jelölő és a jelölt kapcsolata izomorf, vagyis megfelelnek egymásnak. A művészetben azonban másként áll a dolog:

a művészi kifejezés folyamata, akárcsak a hologram, minden részlete elvileg a teljes információt hordozza, csak homályosan, mely a befejezett műalkotásban válik teljesen világossá, sőt a befejezettséget a részletek által homályosan közölt információnak teljes világossá tételével egyenértékűnek tekinthetjük. Ez az információ, ami minden részletben mint állapotkeltő energia nyilvánul meg, egyfajta nívó, vagy másképpen minőség. A mű a fentiek szerint szemiológiai értelemben nem jelöli az alkotó közlendőjét, inkább közvetítő stimulátorként fogható fel, mely a befogadóban azt a „jelentést” gerjeszti, illetve azt az állapotot stimulálja, melyben a jelentés megjelenik.<sup>198</sup>

A *nívó* kifejezés egyrészt, ahogy a szöveg is mondja, a minőség szinonimája. Másrészt fizikai terminusként energiaszintet is jelent. Másként fogalmazva a műalkotáson keresztül történő kommunikáció energiaátadást jelent. Erdély (pontosabban az általa itt egyetértően hivatkozott Zsilka) tovább halad a művészi kifejezés alkotáslélektani vizsgálata irányában. Egy bizonyos ősnemző réteg kerül itt szóba, mely minden emberben fellelhető, de aktív működ(tet)ése csak a kreatív művészre jellemző. Ahogy Erdély mondja, az emberben itt formálódnak a metaforikus kifejezések,

<sup>198</sup> ERDÉLY Miklós, *Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmben* = ERDÉLY, *A filmről*, 121–122.

melyek azáltal jönnek létre, hogy ezt a hipotetikus réteget állandó irritációk (vagy másként fogalmazva energiakvantumok) érik.

Ugyanakkor a szavak „emlékeztetnek” arra az érzetkarakterre, melyben létrejöttek. A metafora képzésénél ebben a rétegbe húzódik vissza a tudat, hogy bizonyos formátlan és jeltelen koncentrátumoknak másik lehetséges interpretációját nyújtsa, és minden bizonnyal innen ágaznak le a különböző művészetek kifejező eszközei is. Ez az a réteg, amit ki *kell* fejezni. A nyelv tagoltsága helyett itt az érzékelés és észlelés folyamatossága a jellemző, ahol – képletesen szólva – sorozatos és visszatérő irritációk által bizonyos sűrűsödések jönnek létre, mindaddig, míg valamit „megnevezni érdemes” (Wittgenstein). A művészre jellemző lehet, hogy ez az ősréteg különös elevenséggel működik, ebben a formátlan és gomolygó közegben gondolkodik, a kifejezés nem más, mint rendbeszedett értesítés, „jelentés” a koncentrátumokról és azok összefüggéseiről.<sup>199</sup>

Azt gondolom, hogy az „alkalmazott szavakat” azért kell a „lelki szavak” közül leszakítani, mert csak így rendelkeznek majd „közvetlen tapasztalati eredettel” (*sejtések I.*), és az alkalmazott „szavak [csak ily módon] »emlékeztetnek« arra az érzetkarakterre, amelyben létrejöttek”. Mint a *Mozgó jelentés*ből származó első idézetből kiderül, a részletek homályos információi állnak szemben a befejezett totális műalkotással, amely az egészre utal. A determinisztikus törvények meghatározta, elkülönülő rész áll szemben a teljes műalkotás által képviselt egésszel, a lineáris jelsor a holisztikus hálózattal, ami a *sejtések I.*-ben mint zárt forgás és megsza- badító sugárzás ellentéte jelenik meg. A „szervetlen rész vs. szerves egész” elgondolás klasszikus esztétikai ideológia, de mint korábban láttuk, ez nem áll távol a szépséget mint végső érvet felhozó Erdélytől. Továbbá az esztétikai ideológia jele az „ősnemző réteg” is, nem csak a megtermékenyítést hangsúlyozó metafora miatt,

<sup>199</sup> *Uo.*, 123.

hanem amiatt is, hogy e réteg előtérbe állításával egy, az esztétikai kommunikációhoz képest külső irányító (tudati, „eszmeleti”) központot vagy alapot határoz meg. A dekonstrukció ezt olyan (tegyük hozzá, a struktúrát kontroll alatt tartani szándékozők számára vágyott) középpontként határozza meg, amely a struktúrát kívülről irányítja, de nem képes valódi középpontként működni, legfeljebb átmeneti ideologikus funkciót tud betölteni. Ez minden esztétikai ideológia működés módja is egyben, kiváltképp azé, amely valami garanciát keres az esztétikaiból az etikaiba való átugrásra. Ez történik Erdélynél is, akinél persze mindez értelem-szerűen forradalmi (avantgárd) jelmezt ölt. Egyrészt a bezártság-gal (forgással) szembeállított sugárzás mint fizikai metafora, ahogy arról már fentebb volt szó, a determinisztikus kauzalitás törvényszerűségén kívül kerülő forradalmi lehetőség, a relativitás emancipáló szimbóluma, az elidegenedett részek dialogikus rezgéssé, majd hullámmá változtatója – és mindezt értsük allegóriként, hiszen a szubjektum és a művészet e sugárzás mintájára alakul át.<sup>200</sup> Másrészt az esztétikai káosz elkerülése végett ezt a sugárzó mozgást mégis kordában kell tartani, és erre a (tudományosan bizonyítani remélt) ősnemző réteg által garantált hatásgyakorlás, az Erdély által állapotkommunikációnak nevezett folyamat a megfelelő „eszköz”. Ami azt jelenti, hogy a művészi kommunikáció, a dialógus az esztétikán túl két bázist, két alapot vagy réteget is fel kell, hogy mutasson. Az egyik a művész ősnemző rétege, ahonnan a szavak leszakadnak, a másik pedig a befogadó művészi szavak által stimulált (magasabb energiaszintre emelt) ősrétege. A folya-

<sup>200</sup> A recepcióban több példát is találunk erre a típusú allegorikus olvasásra. „A [...] *Sejtések I.* első mondata [...] kvantumfizikai dimenziót ad a szubjektumnak [...]”. SZÓKE, „*Titok a jövő jelenléte...*”, 249.; „[A]z embernek az a benyomása, hogy a szavak nem önmagukat jelentik, hanem utalnak valamire, és az utalás kulcsa titkos, önkényes vagy elrejtett. [...] Ha elfogadjuk ezt az analóg logikát, Erdély szóhasználatában a fizikai fogalmak lélektaniakká transzponálódnak, a rezgésből érzékenység, a sugárzásból művészi közlésvágy, az elemi részből szorongató magány lesz. Csakhogy éppen azzal, hogy ennyire tárgyilagos kontextusból kiemelt szavakat formál metaforákká, lelkiállapotainak is új dimenziót teremt. Nem pszichologizáló panasz ez, de persze nem is elméleti fizikai fejtegetés, hanem a kettő közti térben *alkot* értelmezési tartományt.” BODOR, *I. m.* Valóban, Erdély sokak által „természettudományosnak” nevezett, de inkább természetfilozófiai kategorikus költeményei allegóriák, és ebbéli voltukban régi hagyományt folytatnak.

mat persze Erdély leírásában dialektikus, hiszen a megtermékenyített befogadó a következő dialógusban már megtermékenyítőként működhet. Az ősnemző réteg megalapozta esztétikai kommunikáció a fenti leírásban egy helyen kurzívval hangsúlyozva elárulja magát: „Ez az a réteg, amit ki *kell* fejezni.” Ez már az etikai nyoma: a készítés a hatásra, a tetterre, az akcióra, egy állapot előidézésére. Ami kibontakozik előttünk, az egy klasszikus példája a régi vágnak, tudomány (itt: biologizáló nyelvészet, illetve fizika), művészet (itt: költészet) és politika (itt: akció, hatásgyakorlás) együttműködésének, amely azonban mindig inkább csak vágy marad, tekintve, hogy minden közvetítés, mely ezek között a terenumok között zajlik, kiszámíthatatlan médiumokon: allegorikus adaptációkon keresztül történik. Az alkalmazott szavakat (metaforákat) mégiscsak le kell *szakítani* a lelki szavakról, majd *vissza* kell őket *vonatkoztatni* a lelki szavakra. Ezek a kifejezések magát az allegorikus adaptációt írják le. Az egyik (leszakítás) a radikális kisajátítást és rekontextualizálást jelenti, a másik pedig (visszavonatkoztatás) a befogadó kényszerű leválását önmagáról, és annak felismerését, hogy valaminek az ismétlésével, valami másnak a vonatkozásában és valami más lepleben tud csak megjelenni. A szakítás és a visszavonatkoztatás aktusai nem tudják garantálni a fizikai metaforákkal leírt energiaátadást, bár Erdély nyilván ettől a metaforikus bázistól várta a legtöbbet.

#### sejtések II. – *ismétlés és esemény*

A *sejtések II.* mindenben megfelelne a *számos*-ciklus más darabjaiban megfigyelt sajátosságoknak (kategorikus költemény számozott sorokkal, melyek enigmatikus szentenciákból, „sejtésekből” állnak), de annyiban mégiscsak eltér az összes többitől, hogy a 70 pontból álló sorozatban négy helyen a szerző tanmeséket toldott be. Ezek olyan aporetikus legendák, melyek az előttük szereplő téziseket mintegy illusztrálják, bár ez az illusztráció nem annyira a klasszikus értelemben vett, inkább paradoxikus, koanszerű.

A számozás és a közös témák alapján négy kategorikus kijelentéshez tartozik egy-egy tanmese, melyek egyben le is zárnak egy azonos témát fejtegető kategóriasort.

A szöveg több ponton kapcsolható más Erdély-költeményekhez. Így például az ismétlés-ismétlődés témája, az ismétlésben rejlő determinisztikus erő a *számozottakat* és a *sejtések I.*-et idézi; a 3. sor az *antiszempont* című hangjáték emlékezetes sorait az egyedül valóságos kényelmetlenségről: „Meglátogat egy barátom. Mi történt? Nem én történtem, sem a barátom nem történt, hanem látogatás történt.”<sup>201</sup> Emlékezhetünk, hogy a *sejtések I.* bemutatta az ismétlődő és bezáruló, magányt létrehozó forgást, és az azt ellensúlyozó sugárzást, amely én és te kapcsolatához, a dialogikussághoz vezet – ez a forgásból való kiszállás, az ismétlődő törvénynek való ellenállás útja. A *sejtések II.* 9. kategorikus kijelentésében ugyanez a törvénynek és ismétlődésnek ellenálló közösségiség olvasható ki: „Ha nem történik mindig ugyanaz: azok vagyunk mi.” Már ebből a három példából kiindulva is látható (és a szöveg ezt igazolja a későbbiekben), hogy a *sejtések II.* logikailag nem mindig követhető szentenciái az ismétlés vs. esemény/történet, valami vs. semmi kérdése körül forognak. Más szóval az esemény tettenérését próbálják megfogalmazni az ismétlés monoton működése közben. A kijelentések látszólag többször megcáfolják egymást, de valójában kibékíthetők egymással. Egy példa:

7. Ha mindig ugyanaz történik, nem történik semmi.
8. Ha mindig ugyanaz történik, az a valami.

Mivel a történet definíciója az állapotváltozás, ezért egyrésztől, ha ismétlés „történik” (amit következetesen nem lehetne ezzel

<sup>201</sup> Alább a film kapcsán fogalmazza meg valóság és fikció (valódiság és vetítettség) ellentétét: „10. Nem kell feltételeznünk, hogy a dolgok a törvények letéteményesei, sem azt, hogy a dolgok törvények által nyilvánulnak meg. Próbáljunk úgy gondolkodni, hogy a törvények makacs ismétlődése az ismétlődés makacssága maga. Ha nem sikerül, a film majd segít. 11. A dolgokkal tehát ne törődj és mindig csak az eseményt tekintsd. 11/a. Ha a film segítségével ez sikerül, a történetből vond ki az időt és ezután mint eseménykristályokat szemléld. A csúcspontok sorrendje immár mindegy. 12. A család vetített, tehát nem valódi, a veszekedés vetített, mégis valódi. A géppisztoly, a gyilkos, a hulla vetített, a gonoszság azonban valódi.” ERDÉLY, *Anaxagorasz: a hó fekete.*

a szóval jelölni), akkor lehetetlen a történet. Másrésztől az ismétlés a létező valamiként való észlelésének, tehát azonosításának az alapfeltétele. (E szerint a logika szerint az azonosság azt jelenti, hogy valami másodszor lép elénk.) Az ezt követő (10.) pont így hangzik: „Kéznel van a kéz.” Ezt a meglepő, az előzőekből nem következő mondatot sokféleképpen illeszthetjük a témához, azonban a legkézenfekvőbb az ezután következő „legenda” bevezetéseként olvasni, hogy tehát a fentiek illusztrálására épp kéznél van egy kézről szóló illusztráció. Látni fogjuk, hogy a szójáték itt az Erdélytől más szövegekből már ismerős átvitt és konkrét közti billegést használja.

#### 10/a. Legenda a kézzelfoghatóról

Valaha az égbolt egyetlen pontjára vékony szálát erősítettek, elérhetetlen magasságban. A szál másik vége leért csaknem a föld felszínéig. Időnként az emberek, ha kedvük tartotta, a szál lengő végét megragadták, s erőteljesen megráncigálták. Jóleső meglepődéssel állapították meg, hogy a szál nem enged, a felső beerősítés kiválóan szilárd. Különösebb teherpróbának a vékony szálát nem tették ki, s így sértetlenül megmaradt. Az idők folyamán mindössze az alsó vége maszatolódott össze a sok fogdosástól. Így alakult ki az emberek fogalma a kézzelfoghatóról.<sup>202</sup>

Ez a rögzített és biztosnak hitt tudásról szóló ironikus eredettörténet a „kézzelfogható” bizonyíték konkretizáló-metaforátlanító paródiája. A 10/a. tehát az azt megelőző „sejtések” ironikus illusztrációja. Hasonló figyelhető meg a 11–17. pontok után következő 17/a. esetében. Itt a fénykép ismétlő (örök, végérvényes, változatlan) természete állítódik a középpontba, lezárván egy olyan kategóriasort, mely múlt és jövő vonatkozásában tárgyalja az ismétlés/történet témáját.

A *sejtések II.* tézissorozatának 18–30. pontok közötti része tartalmaz egy utalást Arisztotelészre:

<sup>202</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 92.

18. A meghatározott legördülne, ha lenne. A határozatlan tör-  
ténik.

19. A viselkedés hordozó nélkül határozatlan. (Arisztotelész  
hordja el a hordozóját!)

Ezt az utalást az Erdély által Sebők Zoltánnak adott interjú egy részletével tudjuk megvilágítani. Több szempontból is fontos rész-  
letről van szó. Képet ad arról, hogy az ebben a tanulmányban  
már sokat emlegetett heurisztikus természettudományi nyelv  
Erdély számára miben érhető tetten, illetve mi az, amit ennek  
segítségével mindenképpen kerülni szeretne a saját költészetét  
illetően. Az idézet második felét egyszer már idéztem ebben a ta-  
nulmányban, a nyelv összetörésének és a tudat megzavarásának  
a kapcsán. A jelen téma szempontjából most az idézet első felére  
kell koncentrálnunk:

S.: Miben nyilvánulnak meg a tudomány nyelvi bravúrrjai?

E.: A tudomány fölismerései hihetetlenül eltávolodtak a naiv  
realizmustól. A nyelv viszont úgy alakult ki, hogy ezt a min-  
dennapi naiv realizmust szolgálni tudja. Mondok egy példát.  
A nyelv, azáltal, hogy alanyt és állítmányt használ, örökre mo-  
dellezi azt az arisztotelészi tételt, mely szerint a mozgás nem  
képzeltető el hordozó nélkül. Tehát mindig *valami* mozog.  
A mikrofizikában viszont ez teljesen lehetetlen lett. Ezért a mik-  
rofizika tényeit nem is lehet a mi nyelvünkkel elmondani. Gon-  
dolkodtam, van-e olyan szó a közhasználatú nyelvben, ami egy-  
szerre alany és állítmány tud lenni. Egyet találtam, a „havazik”  
szót, de talán a „hajnalodik” is megfelel. Van egy kiáltványom,  
amelyben azt szorgalmazom, hogy a nyelvet úgy kellene át-  
alakítani, hogy soha ne különböztessük meg azt, ami valamit  
csinál, attól, amit csinál. Az az érzésem ugyanis, hogy a mi  
nyelvünkön csak tévedni lehet.<sup>203</sup>

<sup>203</sup> SEBŐK, I. m., 376. Lásd még Erdély Miklós: *A Möbius-bemutatóhoz* című írását az  
Artpool Művészetkutató Központ weboldalán, [http://www.artpool.hu/Erdely/mu-  
targy/Mobiusz.html](http://www.artpool.hu/Erdely/mu-<br/>targy/Mobiusz.html).

Itt Erdély jelzi „sejtéseinek” kritikai célját, és ezt egy szójátéknyi  
utalással be is építi a *sejtések II.* egy kijelentésébe, mintegy fel-  
szólító módban. Az arisztotelészi hordozó (szubsztrátum), mely  
a hozzá tartozó tulajdonságokat, cselekvéseket (attribútumokat)  
mintegy hordozza, szükségtelen, mert azt tükrözi, mintha a tulaj-  
donság, cselekvés (állítmány) leválasztható volna az önálló alany-  
ról. Márpedig a kvantumfizika arra tanít, hogy az elemi részről  
nem választható le az adott pillanatban rá jellemző tulajdonság,  
létmód. Ebből kiindulva az Erdély-féle avantgárd természetfilozó-  
fia (Arisztotelésszel ellentétben) törli az állandó hordozót, a meg-  
határozott alanyt. Az életmű fogalmi hálózata segítségével olyan  
szavakat fejthetünk meg, melyek enigmatikus magokként látsza-  
nak ellenállni. Ilyen a „legördül”. Az alábbi sorokat még a *sejté-  
sek I.* kapcsán idéztem: a természettörvények 20. századi megren-  
dülése „pszichikusan visszaadja az ember méltóságát [...] mert  
megszabadítja az egyént a szükségszerűség legördülésében ját-  
szott apró fogaskerek szerepétől, és a funkcionalista szemléletből  
származó alávetettség érzésétől”.<sup>204</sup> A legördülés tehát a szük-  
ségszerűség, a determináció szinonimája, és Erdély egy másik,  
ezúttal vizuális műve még egy adalékkal szolgál ahhoz, hogy lás-  
suk, a szerző szerint milyen lehetőségei vannak a művészetnek  
a determinisztikus(nak látszó) természettörvények mindennapi  
felülírásában. A *Partita* című montázsfilm vonatkozó, a legör-  
dülés szempontjából konkrét képsorairól van szó, ahol egy indiai  
férfi egy követ emel fel, amely végül legördül a válláról, és leesik  
a földre. Azaz leesne, ha Erdély nem játszaná visszafelé a felvételt,  
és nem ismételné el számtalanszor a felemelés-legördülés szek-  
venciáját. A gravitáció újra és újra megismétlődő törvényszerű-  
ségét a technikai sokszorosítás, röviden a montázs felülbírálja,  
és ismétlések révén az új „törvényt” igyekszik bevésni. A néző itt  
tanújává válik annak, hogy a nehéz kő, amelynek arisztotelészi  
attribútuma, hogy a determinisztikus gravitációs vonzás követ-  
keztében lefelé törekszik, miként válik meghatározott alanyból

<sup>204</sup> ERDÉLY Miklós, *Optimista előadás* = Uő., *Művészeti írások*, 146., [http://www.artpool.  
hu/Erdely/Optimista.html](http://www.artpool.<br/>hu/Erdely/Optimista.html).

szituatív alannyá a kísérleti film kontextusában, és hogyan mozog ide vagy oda a montázsban elfoglalt helyének megfelelően, hogyan változtatja jellemző jegyeit.

E példák tükrében, úgy tűnik, alapvetően elhibázott volna számon kérni a sejtéseken bármiféle alanyiságot, vagy egyáltalán, bármilyen konvencionális értelemben vett szövegépítkezést, azonosítható és változatlan alannyal/alanyokkal, és hozzá/hozzájuk rendelhető attribútumokkal és cselekvésformákkal. Mégsem mondhatjuk azt, hogy ezek a sejtések, kijelentések, definíciók értelmetlenek volnának. Az tény, hogy a kijelentések alanyai mondatról mondatra változnak, a fentieknek megfelelően. Például:

- 22. Csak a semmi örök.
- 23. Az örök ideiglenes.
- 24. Semmi nincs.
- 25. Semmivel történik minden.
- 26. Minden *csak* történik. Ez a mítosz.

Az ellentmondások azonban kifésülhetők, a dialektikus gondolkodás, ha elliptikusan is, de zajlik. A 18–19. pontban azzal szembesül az olvasó, hogy csak a határozatlan történik, továbbá a viselkedés hordozó nélkül határozatlan. Mindez egyrészt felidézi a Heisenberg-féle határozatlansági elvet, amely már eleve lehetetlenné teszi egy jelenség objektív azonosítását, kiszakítását a vizsgálat kontextusából. Másrészt (és ez logikus) a „meghatározott”, tehát a „valami” nem történhet, mert „valami” mindig csak ismétlődés révén tudatosul és válik valamivé, és tudjuk, hogy ismétlődés és történés kizárják egymást. Ebből következően valóban csak a „semmi” örök (mert változatlan). Ám az is igaz, hogy az örök ideiglenes, ebből viszont az következik, hogy „semmi” nincs. A 25. pont összegzi ezt az ellentmondást: „Semmivel történik minden.” Az itt idézett utolsó mondat, a 26-os számú „sejtés” már „mindenről” beszél, és ez tekinthető végső összegzésnek, legfőképpen Erdély kifejtett poétikája aspektusából: a történés megállapításán túl nem mondható más, mert az, akivel/amivel történik, már benne

van a történésben, azonos azzal. Belátható, hogy miért nevezi ezt a szöveg mítosznak, legfőképpen akkor, ha szembeállítjuk azokkal a vívmányokkal, melyekkel a mítoszt szembe szokás állítani: a történelemmel, a tudománnyal, a technikával. Ezeknek a vívmányoknak az újdonsága az, hogy megelőlegezik az ember nagykörűségét, munkálkodnak azon, hogy az ember leváljon a természetről (természettudomány), továbbá az embert kiemelik kontextusából, definiálják, távlatot adnak neki, nagy történetekbe ágyazzák (történettudomány), és lehetővé teszik számára az időn és téren túli kommunikációt (kommunikációs technológiák). A mítosz által hangsúlyozott egységgel ellentétben a modern tudomány, történelem és technika mind leválasztják az embert saját kontextusáról. Így a *sejtések II.*-ben rejtett módon megint csak egy kvantumfizikai allegória lép működésbe, amikor a történés és a mítosz párhuzamáról olvasunk. Az allegória a szemünk előtt sorjázó „sejtések” révén egy új korszakot harangoz be, mely az egykor véget ért mitikus korszak egy új változata lesz majd. Az a heurisztikus találmány, amely erről az új korszakról beszámol, pontosabban mágikus sejtéseken keresztül közli azt, a nagy szétválasztó (alanyban-állítmányban gondolkodó) nyelvtudomány alternatívájaként, egy utópiaként bontakozik ki előttünk: kategorikus költészetnek hívják.

A *sejtések II.* téziseinek ilyen, a fentiekhez hasonló szoros nyomon követésére itt most nem vállalkozom, de néhány megjegyzést még fűzök a szöveghez. Egyrészt, bár ez nem új észrevétel, ez a költészet folyamatosan beszél önmagáról. Az egyik legfontosabb, hogy önmagáról alkotott képe szerint „történő gondolat”: „65. A történő gondolat a történetek egész hálózatát érintheti. Ez a mágia.”<sup>205</sup> Ez a mondat illusztrálhatja azt, amit fentebb a sejtések mágikus-jósló, performatív energiájaként írtam le. Ezzel van összefüggésben az a másik, legalább ennyire fontos észrevétel, hogy az itt olvasható „sejtések” annyiban egyáltalán nem természettudományi sejtések, hogy valami még nem tudottra vonat-

<sup>205</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 96.

koznának, melynek igazolását a jövőbe extrapolálják. Az Erdély-féle sejtés a múltra is vonatkozik, mégpedig abban az értelemben, ahogy arról Walter Benjamin ír a történelmi materialista kapcsán. Egyszerűen fogalmazva, ha a történelmet valóban a győztesek írják, akkor a mindenkori sejtéseknek éppen, hogy a történelemmel van a legtöbb dolguk: a történelmet revízió alá kell venni, és ahol a hatalom szól, ott valami más hangot kell sejteni. A sejtés – megváltás. „66. Az élő folytonosan váltást, változást, megváltást ígér.” Különösen fontosnak tartom ebben a vonatkozásban Erdély Dánielnek, Erdély Miklós fiának ebben a tanulmányban már idézett, de itt újra megisméltendő visszaemlékezését: „A vágás, a montázs, a határok, peremek, szélsőségek, váltások és megváltás témaköre mindig izgatta apámat...”.<sup>206</sup> Egy struktúrafogalomnak, a montáznak egy üdvtörténeti fogalommal, a megváltással együtt való említése megint csak sokat elárul arról, hogy a régi-új avantgárd célt, az esztétikainak az etikaiba való átcsapását Erdély miként próbálta tematizálni, megvalósítani, illetve igazolni.

Ez pedig elvezet az utolsó megjegyzéshez, amit a *sejtések II.* kapcsán teszek. Nem tekinthetünk el attól a meghatározó tényőtől, hogy a hetvenes évek elejétől kibontakozó magyarországi strukturalizmus milyen szoros kapcsolatban volt a magyarországi neoavantgárral. Persze ez a kapcsolat úgyszólván természetes és magától értetődő, ha a szláv strukturalisták avantgárd költészeti vonzalmaira gondolunk. A struktúra és az ismétlődés iránt érdeklődő irodalmárok mindig előszeretettel fordultak az ismétlődő struktúrákat alkalmazó avantgárd művészet felé.<sup>207</sup> Mindez

<sup>206</sup> ERDÉLY, *Mi kis családunk*, 101.

<sup>207</sup> Szegedy-Maszák Mihály egy helyen felidézti azt, hogy miként nem tudta publikálni a *kollapszus orv.*-ről készített strukturalista tanulmányát. A szöveg sajnálatos módon azóta sincs meg, a Magyar Műhelynek szánt kézirat nem jutott el sem a címzett-höz, sem pedig vissza a feladóhoz. „1973. április 18–19-én az MTA Irodalomtörténeti Intézetében ülészakot rendeztünk »Ismétlődés, párhuzamosság, ritmus« címmel. A szervezők közül én ismertem Erdély Miklóst, tehát Beke Lászlóhoz és a jeltudomány néhány képviselőjéhez hasonlóan én hívtam meg. »Ismétlődéseméleti tézisek« címmel tartott előadást. Meggondolatlanságomért az Intézet ügyvezető igazgatójától szigorú megrovást kaptam, és nem küldhettem tanulmányt a Magyar Műhelynek. Egy évvel később a *kollapszus orv.* című kötetről készített strukturalistának bélyegzett elemzése sem jelenhetett meg. A szóban forgó ülészak írásos anyaga ellen is kifogást emeltek, ezért az csak némi kihagyásokkal is csak hét évvel később,

igaz, de hozzá kell tennünk, hogy a strukturalizmussal tanulmányi szinten is behatóan foglalkozó Erdély Miklós, mint azt egyébként a *sejtések II.* és több más szövege is tanúsítja, az ismétlődést, és az azon keresztül megképződő struktúrát általában olyan kontextusban tárgyalta, ahol vagy negatív jellemzők társultak hozzájuk (jellemzően ilyenek a „sejtései”), vagy egy bináris opozíció alakjában létrehozott olyan ellenstruktúrát, amely a maga utópikus ismétléseivel volt hivatott ellensúlyozni a hétköznapi értelemben vett struktúrákat (ilyenek a tanulmányai). Az ellenstruktúra szerepét diszkurzív írásaiban a holisztikus struktúra játssza, ahogy arról fentebb már volt szó, nem függetlenül bizonyos orientalizáló hatásoktól,<sup>208</sup> valamint a posztstrukturalizmus azon kritikai vonalától, ahol az intézményes és konvencionális struktúrával szemben egy másik, alternatív és emancipatív struktúrafogalom állítódik előtérbe.<sup>209</sup> „Sejtéseiben” pedig az allegorikus természettudományi fogalmak, mint a strukturális (konstans) elemként nem számba vehető sugárzás, az ismétléssel és a törvénnyel szembe- szegülő történés és esemény opponálja a determinisztikus-kauzális természeti és társadalmi törvényeket.

Nagyon közelinek tűnik számomra Erdélynek ez az eseményorientáltsága a fenséges kérdésköréhez, illetve ahhoz, hogy a művészetnek milyen eszközei vannak a megjeleníthetetlen megjelenítésére. Jean-François Lyotard egy vonatkozó tanulmányában, amely a fenséges és az avantgárd kapcsolatáról szól, Barnett Baruch Newman, az absztrakt expresszionista festő képeit hasz-

1980-ban kerülhetett a nyilvánosság elé.” SZEGEDY-MASZÁK, *Szó és kép...*, elérhető az Építészforum honlapján: <http://epiteszforum.hu/szo-es-kep-erdely-miklos-szellemi-oroksege-egy-irodalmar-szemszobabol-szegedi-maszak-mihaly-irasa>

<sup>208</sup> Lásd ezzel kapcsolatban a *Partita* indiai táncosnőjének fejmozdulatáról mint az Egészet szimbolizálóról írott Erdély-sorokat, valamint ezzel kapcsolatos tanulmányomat: *Montázspolitiká. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben = BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, szerk. GELENCSÉR Gábor, Múcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009, 129–142.

<sup>209</sup> Ilyen többek között Roland Barthes könyve, *A jelek birodalma*, melyet Erdély ismert, és egyik legfontosabb tézissorát, a Marly téziseket annak hatása alatt írta. *A jelek birodalmát* Japán-könyvnek is nevezi a szakirodalom, hiszen Barthes egy bár fiktív, de ebbéli jellegében Japánhoz kötött ideális jelhasználatot ír le, orientalizáló jellege tehát tagadhatatlan, csakúgy, mint a *Partitáé*. Végül, Erdély és Barthes sem függetleníthető a hatvanas években az ellenkultúrában felerősödő Kelet-kultuszról.



nálja fel kiindulópontnak, amikor az eseményszerű reprezentációját akarja példázni.

Newman *now*-ja, egészen egyszerűen a *now*, a tudat számára ismeretlen és nem lehet belőle konstituálni. Ez a *now* inkább valami, ami a tudatot zavarba hozza, destituálja, amit a tudatnak nem sikerül elgondolnia, és amit elfelejt, hogy önmagát konstituálja. Amit nem vagyunk képesek elgondolni, az az, hogy valami megtörténik, vagy inkább és egyszerűbben, hogy történik... Nem „nagy” esemény ez a médiumok szóhasználatában. Nem is kicsi. Hanem egy előfordulás [*occurence*].<sup>210</sup>

Lyotard elemzése során Heidegger *Ereignis*-fogalmát eleveníti fel, majd arra jut, hogy csak addig van értelme a gondolkodásnak, „amíg marad valami meghatározható, ami még nincs meghatározva”, mert nyilván minden, ami meghatározott, az már intézményesen uralt, és része a szimbolikus rend hierarchiájának. Erdély ennek a hagyománynak a jegyében gyakorolja költészetét a performatív-permutatív „sejtésekkel”: elvárt teljesítményük szerint ezek nem-meghatározott alanyok performatív és egyben textuális „megteremtését” hajtják végre, a remény szerint valami-féle történést, eseményszerűséget vagy fenségést idézve elő vagy idézve meg, kívül a már meghatározott, „legördülésben” lévő világ terrénumán. Más szavakkal, az Erdély-féle sejtések révén a „legördülés retorikája” helyett a „felemelés retorikája” jönne létre. Persze a felemelés, avagy más szóval az egzaltáció retorikája sem feltétlenül abszolút új retorika. A maga módján és a maga területén szintén abszolút új nyelvet szorgalmazó Barnett Newman szerint a modern (avantgárd) művészet nem különbözik a reneszánsztól, hiszen egy új látomás megvalósítása helyett nem tett mást, mint felmagasztalta a papírlapot (*elevating the sheet of paper*). Ezt a felmagasztalást, felemelést vagy egzaltációt Newman szerint nagyon is fenyegeti a retorika veszélye:

<sup>210</sup> Jean-François LYOTARD, *A fenség és az avantgárd*, ford. SZÉCHENYI Ágnes, Enigma 1995/2., 49.

Oly erős az egzaltáció mint attitűd *retorikájának* bilincse az európai kulturális minták nagy kontextusában, hogy a fenségesség a modern művészetnek nevezett forradalomban nem egy új tapasztalat valóságra segítése, hanem a minta elől való menekülés erőfeszítése, illetve az abba ölt energia.<sup>211</sup>

Erdély maga is tudja, hogy a megfordítás (például a „legördülés” helyett a „felemelés”) egy retorikai eszköz.<sup>212</sup> Hogy a „szabvány-kreatív” (retorikai) eljárásokon való „felülemelkedés” során hogyan jellemezhető „a megragadhatatlan művészi tevékenység, amiben egy ezoterikus agyi működés nyilvánul meg”, nos, erre a *sejtések* nem adnak választ. Annál inkább arra, hogy milyen új nyelv utópiájának jegyében áll az Erdély-féle avantgárd egzaltációs retorika.

molluszkumok – *a vonagló koordinátarendszerek retorikája*

A *sejtések* után a verseskötetben a *molluszkumok* következnek, pontosabban két költemény, melyek címében ott szerepel ez a fogalom: *molluszkumok* és *kismolluszkum*.<sup>213</sup> A molluszkum,

<sup>211</sup> Barnett NEWMAN, *The Sublime is Now* (1948) = *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, szerk. Herschel B. CHIPP, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1968, 553.

<sup>212</sup> „[A]mit általában kreatív szellemi működésnek neveznek, az néhány szellemi folyamat szűk körű variációja. Azáltal, hogy tudatosítottuk, melyek ezek, *feléjük akarunk emelkedni* [*sic!*]. Tehát valami olyasmit akartunk csinálni, amire eddig ember nem volt képes. Illetve képes volt rá, de csak öntudatlan formában: ez az a bizonyos megragadhatatlan művészi tevékenység, amiben egy ezoterikus agyi működés nyilvánul meg. Tehát azt csináltuk, hogy ha felfedeztük a »szabványkreatív« szellemi műveleteket egy munkában, azt már eleve nem tartottuk jónak. Ezek a műveletek meglehetősen egyszerűek. Ilyen a fokozás, a fordítás, a kétszeres fordítás, a redukció, a dolgok tautologikus megközelítése stb. Az avantgardisták tevékenységének 90%-a ilyenekből áll. Ezek természetesen nem a legmagasabb rendű műveletek. Vannak olyanok is, amelyek ezeken túlmutatnak, megragadhatatlanok, modellezhetetlenek. Azáltal, hogy tudatosítottuk azt a réteget, amely bárki számára elérhető, megnyitottuk, sőt kötelezővé tettük azt a területet, amely csak a kiválasztottak számára adatik meg. Ebből persze az következett, hogy mindez nem csak pedagógiai, hanem inkább szelektív tevékenység lett.” SEBŐK, *I. m.*, 367–368. (Kiemelés – M.A.) Erdély nyilván „föleljük emelkedést” mondott, és az elgépelés épp itt, ezen a fontos helyen, fatális hibának tűnik.

<sup>213</sup> Az alábbi elemzésben részletesebben a *molluszkumokkal* foglalkozom. A tizenhárom soros *kismolluszkumra* sokkal jellemzőbb a szójáték, mint a *molluszkumokra*:

hasonlóan a sejtéshez, újabb azon kategóriák közül, melyeket Erdély a természettudományból adaptált. Tulajdonképpen ez a fogalom ugyanazt az alternatív vagy utópikus funkciót tölti be Erdély költészetében, mint a sejtés. Ahogy a fogalmat egy lábjegyzet (a verseskötetben kivételes módon) elmagyarázza, a molluszkumok jelentése: 'vonagló koordinátarendszerek'. Két forrásból is értesülhetünk arról, hogy a molluszkum képviselte koncepció milyen szerepet kapott Erdély műveiben. Erdély erről így beszél egy interjújában:

A vonagló koordinátarendszerek Einstein által talált kifejezése. [...] Einstein azt mondja, annyira általánosan akarja megfogalmazni a relativitás-elmélet tételeit, ami nagyobb precizitást igényel, hogy a törvények egy puhatestű hátára rajzolt koordinátarendszer esetében is érvényesek legyenek. A puhatestű, amit molluszkumnak neveznek a biológiában, szüntelenül vonaglik, és ez a vonagló koordináta... Mikor elolvastam, rögtön éreztem, ez művészet. Ez a tipikus művészet, ez a vonaglás. Csináltam is egy akciót vagy legalábbis félig csináltam, mert azt is megzavarta a fizikus, aki előadott... Egy dunyhára fejevonalzóval szerkesztettem egy merőleget, ami a nyomon kitér, a vonal, és utána kivettem a belsejét, azt az anginos részt, és akkor látszott, hogy hogy görbül el attól a nyomástól. A molluszkumot ezzel próbáltam illusztrálni.<sup>214</sup>

A másik forrás Beke László Erdély életművét áttekintő 1982-ben megjelent tanulmánya, amelyben a szerző nagyszámú Erdély-művet ismertet, keletkezésük ideje szerint csoportosítva őket. Ennek a tanulmánynak a tükrében is látszik, amit már Erdély fenti, 1983-as visszaemlékezéséből sejtethetünk, hogy tehát a *molluszkum* neve alatt különféle műtárgyak és akciók jöttek létre, egy újabb példát szolgáltatva arra, amit multiplatform kidolgozásnak

„[...] 01 Ne szaporítsd a szeretkét, mert hábor ha szapor./00 A népháborulat eléri a szaporulatot./01 (Gondkoszorú, bajszelet).” ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 102.

<sup>214</sup> PETERNÁK, *Interjú...*, 78.

vagy művészetnek, illetve multiplikált adaptációnak nevezhetünk. A *dokumentum 69–70* című antológiában két montázsfoto szerepelt, melyek közül az egyik címe *Molluszkum*, és a következő felirat olvasható rajta: „nem az fertőzteti meg, ami a szájon bemegy”. Ezekon kívül a fent idézett performanszt és Erdély két kategorikus költeményét sorolhatjuk a molluszkum-kategória alá. Bár tegyük hozzá, hogy Erdély életművének darabjai hálószerűen összefüggnek, vagy egy másik metaforával élve olyanok, mint a közlekedőedények (Beke László kifejezése), így a motivikus kapcsolatok okán a molluszkum-kategória akár több művet is tartalmazhat. Alább Beke László visszaemlékezése olvasható:

Első találkozásunk alkalmával, több mint 10 évvel ezelőtt, azokról a munkákról beszélgettünk, melyeket a *dokumentum 69–70* c. antológiában publikált. E fotókon Erdély hason fekszik a padlón, szájából különös felhő türemkedik elő, „erdély, tévedés”, illetve „nem az fertőzteti meg, ami a szájon bemegy, molluszkum” felirattal. Egyesek nem ismervén a művész nevét, tudni vélték, hogy valamiféle transzilván (!) [sic] akcióról van szó – magam az egészet dadaista abszurdnak fogtam fel. Szégyenszemre meg kellett tudnom, hogy a „nem az fertőzteti meg...” egy evangéliumi idézet (Máté 15, 11), a molluszkum az Einstein elméletében is szereplő ún. „vonagló koordinátarendszer”, a felhő pedig „ektoplazma”, amit a parapszichológusok egyes transzba esett spiritiszta médiumok szája vagy füle körül figyeltek meg. (Ekkoriban foglalkozott Erdély a happening és a spiritiszta szeánsz alaki sajátosságainak összevetésével.)<sup>215</sup>

A tanulmány egy későbbi pontján Beke ellentétbe állítja a molluszkumot más fogalmakkal, így olvasatában a molluszkum az egység, illetve az egység által előidézett állapot (szint, minőség) megfelelője, és ellentétben áll a merev koordinátarendszerrel, a mérhető mennyiséggel, a rációval. Továbbá

<sup>215</sup> BEKE, *Erdély Miklós*, 377–378.

[a] „vonagló koordinátarendszer” megfelelője a szellem materializációja: az ekto plazma. A spiritiszták ekto plazmája kiáradás, folyás, minden képlekeny és folyékony anyag közt a legéteribb.<sup>216</sup>

Való igaz, az Erdély-féle *Molluszkum*-fotón szereplő ekto plazma, amely a képen Erdély szájából ömlik, hasonlíthat arra a dunyhára, amelyre Erdély koordinátarendszert akart szerkeszteni a fent említett performansa során, hogy ezzel illusztrálja a vonagló koordinátarendszereket és a relativitás elméletét. Ebben a metaforikus kapcsolatban tehát a spiritiszta médium által megidézett elhunytak egy olyan „szellemi” anyagban kapnak arcot, öltenek formát és testet, amelyre nem érvényes a merev (nem relatív koordináták között létező) testek fikciója. Ebben a kontextusban, ha elfogadjuk Beke László javaslatát, melyet megalapozottan épített Erdély szóban forgó fotójára, a molluszkumként azonosított ekto plazma olyan megnyilatkozást, más szóval „kommunikációt” jelent, amely nem-merev, „vonagló”, dunyhaszerű mivoltában tulajdonképpen a leghitelesebb illusztrációja a relativitás törvényének.<sup>217</sup> Nem azért hiteles elsősorban, mert „dunyhaszerű”, formátlan, hiszen sikeres megidézés esetén lehet formája az

<sup>216</sup> *Uo.*, 390.

<sup>217</sup> A molluszkumok-metaforát Einstein a nem-merev testekre használja, amelyekre szintén vonatkoznuk kell a relativitás törvényszerűségeinek: „Euklidészi tulajdonságú merev testek azonban gravitációs terekben nem léteznek; a merev vonatkoztatási test fikciója tehát felmondja a szolgálatot az általános relativitás elméletében. A gravitációs terek az órák járását is befolyásolják olyképpen, hogy az időnek órák közvetlen használatán alapuló definíciója távolról sem annyira nyilvánvaló, mint a speciális relativitáselméletben. Ezért olyan nem-merev vonatkoztatási testeket alkalmazunk, melyek nemcsak hogy a maguk egészében tetszőlegesen mozognak, hanem mozgásuk közben alakjukat is tetszőlegesen változtathatják. Az időt órákkal definiáljuk, melyek járásának törvénye tetszőleges, bármily szabálytalan is lehet; ezeket a nem-merev test egy-egy pontjához gondoljuk rögzítve, és csak azt az egyetlen kikötést kell teljesíteniük, hogy a szomszédos órák egyidejűleg észlelhető adatai végtelen keveset különbözzenek egymástól. Ez a nem-merev vonatkoztatási test, melyet méltán »vonatkoztatási molluszkumnak« nevezhetünk, lényegileg egyenértékű a Gauss-féle négydimenziós koordináta-rendszerrel.” Szerkesztői lábjegyzet: „Molluszk-koordinátarendszert nyerünk, ha például egy puhány hátára rajzoljuk a 4. ábra [hálószerű] koordinátavonalait. Miközben a puhány testét vonaglásszerűen változtatja, a koordinátavonalak is egyre változnak.” Albert EINSTEIN, *A speciális és általános relativitás elmélete*, ford. VÁMOS Ferenc, Gondolat, Budapest, 1965, 98–99. Erdély az Einstein-idézet óratémáját motívumként építi be a *molluszkumok*ba.

ekto plazmának. Inkább azért nevezhető az ekto plazma a molluszkum hiteles ábrázolójának, mert megbontja a lineáris időt és a halál végérvényességét. A halottakkal történő kommunikációnak saját ideje van, amely az idő felforgatásán, az anakronizmuson nyugszik. Az anakronizmus egy relatív időt, egy másik időt vezet be, és ez a másik idő ellenáll a hétköznapi, racionális, egyenletes és folyamatos, megszakítások nélküli időnek.<sup>218</sup> Számunkra elsősorban nem az az érdekes, hogy valóságos-e az ekto plazma, hanem az, hogy az Erdély-féle fotómontázs milyen ellenállást próbál kifejtetni, mégpedig egy, a montázsjellegből adódóan hangsúlyozottan szimulált és manipulált rögzítés révén. Ezzel egyébként az ellenállást meg is sokszorozza, hiszen felidézi, és egyben parodizálja is azokat a tudományos vagy egykor annak nevezett kísérleteket, melyek a technikai rögzítés révén próbálták „lekapani” a szellemeket.

Úgy tűnik, hogy a fotón szereplő felirat, amely részét képezi a *molluszkumok* című szövegnek is, az ekto plazma által szimbolizált kommunikáció veszélyeit is tudatosítja. Ezt az olvasatot az Erdély által közölt (és Beke által rögzített) bibliai rész tágabb kontextusa igazolhatja. Az idézet háttérül az a történet szolgál, amelyben az „írastudók és farizeusok” képmutatására derül fény.

<sup>218</sup> A Peter Buse – Andrew Stott szerkesztőpáros az anakronizmus alakzatáról mint a lineáris temporalitás deformációjáról és mint a kísérletieség trópusáról értekeznek a *Ghosts* című tanulmánygyűjtemény bevezetőjében. Az anakronizmus jellemző módon egy meggyászolatlan veszteség, egy trauma jegye, és a jelenlét-távollét játékán alapul. Az emlékezés révén újra és újra anakronisztikus módon kiesünk az időből, hogy visszatérjünk egy magunk mögött hagyhatatlan helyre. Fordított megfogalmazásban, mely az emlékezésre inkább passzív szerepet oszt, a szellemek térnek vissza a múltból újra és újra, hogy nyugtalanságot vigyenek a jelen rendjébe, hiszen „létükkel” kimozdítják a referenciális kategóriákat. A szerzők idézik a Jacques Derrida szellemkoncepcióját megelőlegező Nicolas Abraham és Maria Torok (Ábrahám Miklós és Török Mária) elméletét a generációkon átvágó fantomokról. Lásd *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*, szerk. Peter BUSE – Andrew STOTT, Macmillan, Basingstoke, 1999. Ahogy létezik koraszülés, úgy létezik idő előtti, korai halál is. (Bizonyos értelemben persze mindenki korai halált hal, nincs ember, aki „időben” halna meg.) A korai halál eseménye újra és újra, az időn átnyúlva megfordítja az időt, és anakronisztikussá teszi a magát elhagyó, felé irányuló jelent. Így az anakronizmus trópusa a trauma trópusa is egyben. Az anakronizmus az allegória egy változata, mert az allegóriában az idő hasonlóképpen fordul meg vagy ki. Az allegória tehát ebből a szempontból is a kísérletieség alakzata, mely áttételesen a terror témájához kapcsolódik (félelem az erőszakos, idő előtti eltávozástól, illetve ezeknek a már lezajlott erőszakos eltávozásoknak a felidézése).

Jézus először Ésaías prófétára hivatkozik, aki az Urat idézi azokról, akiknek csak az ajka tiszteli őt, de a szíve nem, és az Úr iránti félelmük „betanított emberi parancs lón”.<sup>219</sup> Itt tehát a száj és a szív útjainak kettéválásáról lehet beszélni, és ezt Jézus az adott részben az írástudók és a farizeusok szemére veti, majd a maga köré gyűjtött sokaságnak ezekkel a szavakkal magyarázza: „Nem az fertőzteti meg az embert, a mi a szájon bemegegy, hanem a mi kijön a szájból, az fertőzteti meg az embert.” A tanítványok értetlenkedésére pedig ezt a magyarázatot adja:

Mégsem értitek-é, hogy minden, a mi a szájon bemegegy, a gyomorba jut, és az árnyékszékbe vettetik? A mik pedig a szájból jönnek ki, a szívből származnak, és azok fertőztetik meg az embert. Mert a szívből származnak a gonosz gondolatok, gyilkosságok, házasságtörések, paráznaságok, lopások, hamis tanúbizonyságok, káromlások. Ezek fertőztetik meg az embert; de a mosdatlan kézzel való evés nem fertőzteti meg az embert.<sup>220</sup>

Jézus beszédében a hamis tanúságtétel és a káromlás azonos megítélés alá esik a tetteges bűnelkövetéssel, azt mondhatjuk tehát, hogy a hagyomány azonos szinten kezeli a szóbeli és „konkrét” cselekvést, ennyiben jól ismeri a performatívum működését, illetve annak veszélyeit.<sup>221</sup> Jézus parabolája tulajdonképpen einsteini-nek nevezhető, amennyiben a fertőzés merev (szomatikus) értelmét metaforikussá (képlékennyé, puhává) változtatja, és ezzel a „fertő” haladásának irányát is megfordítja, relatívvá teszi. Erre épít Erdély is, amikor felhasználja a bibliai textust, és annak segítségével, a fertőz(tet)és metaforájával mutatja be a performativi-

<sup>219</sup> Ésaías 29, 13.

<sup>220</sup> Máté 15, 1–20.

<sup>221</sup> „Említésre méltó, hogy – mint hallottam – a tanúskodást szabályozó amerikai törvények abban az esetben, ha performatív megnyilatkozásról van szó, elfogadják bizonyítékul egy másik ember szavainak idézését. Úgy tekintik ugyanis, hogy a beszámoló nem arról tudósít, hogy ki mit *mondott* – ami csak hallomáson alapulna, s így nem lehetne bizonyíték –, hanem arról, hogy mit *csinált*, tehát valamilyen tetteről. Ez jól összecseng eddig megérzéseinkkel a performatívumokról.” AUSTIN, I. m., 39.

tásban rejlő hatóerőt.<sup>222</sup> Ekként a molluszkumként-ektoplazmaként allegorizált kommunikáció egyszerre vetíti elénk a performatív nyelv relativitásában rejlő szabadságot és veszélyt.

Alább a *molluszkumok* első néhány sorát idézem, valamint a kijelentések koordinátáiként funkcionáló számsort.

0	01	10	11	100	101	110	111
01	nem a szájon be						
0	nullaóra						
0	nem az fertőzteti meg						
0	ami a szájon bemegegy						
0	„idézőpisztoly”						
01	hanem ami kijön”						
[...] <sup>223</sup>							

Ebben a rövid részletben is látható, hogy a kijelentések a behúzások révén csoportosulnak: egy-egy azonos számjelzetű vertikális és horizontális tengely (például 00) azonos helyen jelöli ki bizonyos megnyilatkozások helyét. Minél nagyobb a szám, annál nagyobb a behúzás. (A sorkihagyásokból ítélve a három részre osztható szöveg harmadik részétől ez a rendszer megváltozik, bár nem számottevően, és a továbbiakban is követhetően.) A horizontális és vertikális tengelyek metszetében olvasható kijelentések témája néhol ugyanaz, vagy ugyanannak tűnik (például ez: „01 nem a szájon be [...] 01 hanem ami kijön”), máshol nem látni összefüggést, megint máshol, mint a következő részletben is, különböző koordinátarendszerek kijelentései tűnnek összefüggőnek:

[...]

0011011100101110111

<sup>222</sup> A bibliai textus háttérének feltárását tartalmazó fenti bekezdést *A filmes performativitás. Erdély Miklós vetítései* című tanulmányomból vettem át: Metropolis 2007/4, 24–44.

<sup>223</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 97.

00Yvette kábítószermámorban, amint a kilátótorony tetején állt, úgy érezte, hogy a szemközti hegység kedvesen hívogatja – és a mélységbe vetette magát. Ha majd Yvette nem zuhan le a mélységbe, nem töri össze magát, hanem eléri a szemközti hegyet és a hegység majd úgy bánik vele ahogy elképzelte, akkor nevezhetjük a kábítószert igazán kábítónak

01addig ne nevezük igazán

1llegyen pacsirtaalakú a menekülő vonatkoztatás

01ahogy a szőlő szőlőalakú

10ahogy a szőlő neve szőlőalakú

00a hamis elképzelhetetlen

10lesz

00a várakozás sem forog

10nemsokára [...] <sup>224</sup>

Ezt a részt jóformán értelmezési probléma nélkül egybe lehet olvasni, jóllehet két külön „vonagló” koordináta-rendszerrel van szó. A részletben az utópikus jövő állítása Petőfi-allúziókat generál („Ha majd...” *A XIX. század költői*). Továbbá a beszélő a természeti törvények, konkrétan a gravitáció legyőzését egy felszólító igealakokkal (*legyen*) és egy a névmágiát idéző hasonlattal igyekszik elősegíteni („ahogy a szőlő neve szőlőalakú”). Mindezt a jövőbe extrapolálja, vagyis mintegy megjósolja (*lesz, nemsokára*). A „várakozás” fogalma pedig az itt idézett részt összeköti az ezt megelőző, nehezebben összeolvasható részekkel, fenntartva annak lehetőségét, hogy összefüggéseket tételezzon az olvasó.

A természettudományos metaforák Erdély esztétikai ideológiája szerint egy új nyelvhez tartozó szótár tagjai. Ez az új nyelv a hétköznapi nyelv koordinátarendszeréhez, az abban rögzített grammatikai viszonyokhoz képest elmozdul, és megvalósítja (megpróbálja megvalósítani) a determinált alanyok és tárgyak felszabadítását. („és másképpen gurulunk”, ehhez lásd a „gördülés” Erdélynél vissza-visszatérő motívumát.) A tét a korlátlan képzelet

<sup>224</sup> *Uo.*, 99.

hatása a valóságra a megváltoztatott nyelven keresztül. Ahogy erre már több példát is láttunk, és amit a *molluszkumok* is igazol, az Erdély által felvetett témák között ott található a traumatikus múlt és (kortárs) jelen motívumai, és mindez azt jelenti, hogy a változtatás igénye nem csak a jövőre vonatkozik, hanem a múlt-ra is. A szöveg egy pontján ez olvasható: „00 emlékezetből jóslani”. Az alábbi részletben az olyan fogalmak, mint „visszavert” (mely tükorről lévén szó képmásra, fényre, vagy az emlékből élő áldozatra is érthető), a „sírkő” és az „özvegy”, a „sorozatszám” és a „nevétől megfosztott” egyként a traumával terhes múltat reprezentálják, ám a textuális molluszkumokban elhelyezve őket megszabadíthatók a történelemtől, annak egyirányú merev mozgásától. Ebben az értelemben Erdély textuális molluszkumai a négydimenziós tér-idő-kontinuum státuszára törnek.

[...]

0011011100101110111

001és másképpen gurulunk

100a visszavert visszajön

101a visszavert tükör által homályosan visszajön

[...]

100az ok megelégszik céljával és megfordul

000a sírkövek hátat fordítanak az özvegyeknek, mert özvegyen marad a gyász

000a sorozatszám kitörölhetetlen emléket hajt

001akad aki így szól: én vagyok az egy

000és nem akad olyan, aki azt mondaná: én vagyok az első és nevében igazul meg a nevétől megfosztott [...] <sup>225</sup>

A *molluszkumok* kapcsán kell szót ejtenünk a *kollapszus orv.* borítójáról. A kissé nehezen kivehető képen egy médium látható, akinek a szájából ektoplazma tör elő. A *Molluszkum* című fotó és

<sup>225</sup> *Uo.*, 100.

a *molluszkumok* című szöveg segítségével feltárt kapcsolatrendszer alapján állítható, hogy a kötet performatív szövegeit (a borítókép által is megerősítetten) allegorizáló egyik központi metafora az ekto plazma, az az éteri anyag, amelyben a szellemek materializálódnak. Az ekto plazma tágabb értelemben az emlékező-felidéző nyelv metaforája is. Az ekto plazmikus, mágikus-idéző, performatív-kategorikus nyelvhasználatnak a molluszkum-párhuzamon keresztül a relativitás a kitüntetett tulajdonsága. Persze (ahogy a fertőzés metaforája is mutatja) nem az abszolút összehasonlíthatatlanság értelmében, hanem éppen abban az értelemben, hogy egy megnyilatkozás csak más megnyilatkozások kontextusában képes értelmet nyerni, ahogy ezt a jelölők szintjére vonatkoztatva a joyce-i szójáték-paradigma bizonyította. Erdély műveinek értelmezői általában megelégednek azzal, hogy konstatálják a párhuzamot Erdély spiritizmus iránti (családi eredetű) vonzalma és a hétköznapi tapasztalat számára megragadhatatlan természeti jelenségek iránti vonzalma között, és jelzik, hogy a művészet, csak úgy, mint a szellemek létét „igazol” fényképek, a láthatón túli világot nehezen befogadó emberi elmét jótékonyan megzavarja.<sup>226</sup> Véleményem szerint azonban Erdélyről szólván ennél többet is mondhatunk erről a kapcsolatról. A 19. században és folytatlagosan a 20. században a szellemvilág iránti egyre fokozódó érdeklődés nem választható el a technológiai médiumok kultúra-átalakító erejétől. „Minden új médium a szellemek sokasítására/sokszorozására szolgáló gépezet” – mondja John Durham Peters,<sup>227</sup> és felidézi azt a lelkesedést, amellyel a spiritiszták a technikai médiumokat fogadták: hitük szerint a holtakat már nem csak humán médiumokon keresztül lehet majd előhívni, hanem az elektromos-

<sup>226</sup> „Az Erdély család spiritiszta gyakorlatot folytatott, így Erdély gyermekkorában »mindennaposak« voltak a csodás és mégis borzongató jelenések. Az emberi világban érzékelhetetlen téridő-kontinuum, a transzcendentális »láthatóvá tétele« a művészet szférájába tartozik, s épp ezért merő látszat. A láttatás eszközei – mint a spiritizmus esetében bizonyító erejű felvételekként használt »valóság-hű« fotográfiaiak – gyanúsak, másrészt nyugtalanító és zavaró hatásúak, s mint ilyenek ösztönzően is hathatnak az emberi elmére és képzeletre, hogy értelmezze és használja azokat a képességeit, melyekkel a megfoghatón és láthatón túli dolgokról valami is sejtethető, tartozzanak ezek akár racionális, tudományos, akár a nem racionális megismerés területéhez.” SZÓKE, „Titok a jövő jelenléte”, 242–243.

<sup>227</sup> PETERS, *I. m.*, 139.

ság segítségével is.<sup>228</sup> Erdély számára a fotó és a film hasonló beavatkozás, a történelemben való visszaírás lehetőségét, továbbá a természeti törvények felülírásának lehetőségét jelentette, a holtakhoz való hozzáférés új távlatait, mindezt a montázstechnika segítségével. Nincs okunk feltételezni, hogy ne lenne társítható ugyanez az elvárás a kategorikus költészethez is, amely maga is értelmezhető egyfajta technikai sokszorosításként (vagy épp fordítva, a technikai sokszorosítás az írás egy fajtájaként). Például úgy hatolnak be a világba a *molluszkumok* egyes „molluszkumai”, mint a visszatekert filmek, vagy mint a fegyverből kilőtt golyó. Egy külön koordináta-tengelyhez tartozik a következő kifejezés: *idézőpisztoly*, amelyről az ismétlőpisztolyra asszociálunk. És bár ez a kifejezés elsőre nem áll távol a sorozatosság eszméjében fogant kategorikus kijelentésektől, az idézés fogalma mégis mást jelent, mint az ismétlés fogalma. Az utóbbi sematikus, legördülő és meghatározott természetével szemben áll az előbbi sokértelműsége, a remény szerinti aktív dialogikussága, vagy performativitása, igekötőtől függő ezoterikus-mágikus vonatkozásai vagy éppen az általa keltett hatalmi asszociációk<sup>229</sup> stb. Az ismétléssel ellentétben az idézés „becsapódik”.<sup>230</sup>

neumák – *egy ironikus utópia*

(.) Akire szükség van, annak nincs szüksége senkire

(.) Amikor nincs szükségünk senkire, szükségünk van olyanokra, akiknek szüksége van ránk

<sup>228</sup> John Guillory megfogalmazásában: „A XIX. századi spiritualizmus nehéz kérdését [...] új megvilágításba helyezték a technikatörténések, akik meggyőzően érvelnek amellett, hogy a spiritualizmus magának a kommunikációs technológiának az árnyéka.” JOHN GUILLORY, *A médiafogalom eredete*, Apertúra 2012. tavasz, <http://apertura.hu/2012/tavasz/john-guillory-a-mediafogalom-eredete>.

<sup>229</sup> Julia Kristeva „eljárás alá vont” [*sujeť-*en-procès**], vagy másként szólva, de még ugyan ebben a metaforikus mezőben mozogva, *beidézett* szubjektumának fogalmára gondolok. Lásd Julia KRISTEVA, *A beszélő szubjektum*, ford. Bocsor Péter, Pompeji 1994/1–2.

<sup>230</sup> Nem mellékes ebben a vonatkozásban, hogy a technikai sokszorosítás egyik első teoretikusa, Walter Benjamin a film kapcsán olyan taktilitásról értekezett, amely a montázsképek egymásutánja révén éri a nézőt, és amelynek barbarizmusként megjelenő előhírnökei a dadaizmus szósalátái voltak.

- (!) Vannak olyanok, akiknek szüksége van ránk  
 (?) Van az, akire nincs szükségünk  
 (:) Elvesztettük, akire szükségünk volt, most öntudatlanul is keressük azokat, akiknek szüksége van ránk  
 (.) megtaláltuk azokat, akiknek nagy szüksége van ránk, tehát eltaszítottuk, akire mindeddig mulhatatlan szükségünk volt  
 (.) Követelik segítségünket, így halványult el saját szükségünk  
 (:) Amit szükségünkben megszereztünk fölösleges teherré vált, mint anyának a teje  
 (;) a követelő szükség fiúból anyát formál  
 (.) a gazdag és tisztelettudó fiúból tiszteletlen, jótékony, elszegényedő, megkönnyebbült anya válik (!) Óh és egyre inkább  
 (!) A szükség követelése: fojtsd meg a követelőt  
 (.) Aki aztán a követelőt megfojtja, tejét a WC-be feji  
 (.) mert a szükség fölösleggé érett, de még mindig a szükség törvénye működik  
 (...!) Majd ha a szükség szebb lesz, mint az adakozás  
 (...!) Majd ha a követelődzőről álmodik a bőséget szenvedő  
 (...!) Majd ha, mint éhes farkasok, járnak a mohón adakozók  
 (.) Mikor gyűlöletessé vált a mindenható teljesség adakozása  
 (-) akkor a szentek újra kijelentik: szomjaznak az egek, de oda semmit sem lehet eljuttatni  
 (:) bármekkora is legyen lenni a bőség és fönn a szükség, semmink nem lesz, amire szükség lenne  
 (.) a bőség szegénységgé válik, aranyból homok  
 (?! Homokkal a kisdedet<sup>231</sup>

A *neumák* a balatonboglári kápolnában előadott performansz volt, egy tárggyal és egy felolvasással egybekötve, Erdély szerint 1971–72 körül.<sup>232</sup> A pontos dátum 1971. június 16–július 6., ekkor rendezték meg ugyanis a balatonboglári kápolnában a *Műteremkiállítás III–V*-öt, melynek keretében Erdély ezt a szöveget és tárgyat kiállította, illetve a szöveget felolvasta. A tárgy a fentebb már

<sup>231</sup> ERDÉLY, *Kollapszus orv.*, 103.

<sup>232</sup> PETERNÁK, *Beszélgetés...*, 79.

említett homokkal töltött nejlonszák, két arra illesztett mellszívóval.<sup>233</sup> A *neumák* szövege később a tárgyra és a performanszra való utalás nélkül jelent meg a *kollapszus orv.*-ban. Galántai György így ír a *neumákról*:

Erdély Miklós kifejezetten a kápolnába készítette *Neumák* című írását, amelynek utolsó sorát („Homokkal a kisdedet”) egy tárggyal jelenítette meg. A versszerű szöveg minden sora előtt – mint a kotta- vagy hangjegyzírásban – egy zárójeles írásjel található, ezért a kápolnában éneklésre íródott liturgikus szövegnek tűnhetett. (A *neuma* görög szó, jelentése: „intés”, „figyelmeztetés.”) A szöveg minden sora a „szükségről” szóló „intés, figyelmeztetés”, vagyis a szó eredeti értelmében *neuma*, hangosan énekelve „szent zsolozsma”, és az utolsó sor – mint a zsolotárokban – „megteremti az Isten szerint való szomorúságot is”.<sup>234</sup>

A Galántai-leírás tükrében a kápolnában bemutatott szöveg/tárgy teljes joggal nevezhető helyspecifikusnak.<sup>235</sup> A *neumák* könyvben közölt verziója pedig értelemszerűen elveszti ezt az installációs és akcióművészeti aspektust, bár ez semmiképpen sem teszi lehetetlenné a fentiek háttérismeretként való felhasználását.<sup>236</sup> Azok közé az Erdély-szövegek közé tartozik, melyek

<sup>233</sup> A kiállítási tárgy címe és leírása a következő: *Neumák. homokkal a kisdedet?*, 1970, homok, nylonzsák, 2 db mellszívó (rekonstrukció) Erdély Miklós (1928–1986) kiállítása. 1991. október 26. – december 31. Székesfehérvár Csók István Képtár – István Király Múzeum Az István Király Múzeum közleményei, D. sorozat 207. sz. (katalógus).

<sup>234</sup> GALÁNTAI György, *Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történethez = Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, szerk. KLANICZAY Júlia – SASVÁRI Edit, Artpool–Balassi, Budapest, 2003, 53. Ugyanitt látható az objekt fotója is.

<sup>235</sup> Galántai tanulmányában itt megemlíti Csutoros Sándor, Csiky Tibor és Gulyás Gyula műveit mint helyspecifikus alkotásokat. (*Uo.*, 52–54.) Erdély műve annyiban különbözik az említettektől, hogy egyedülként alkalmaz szöveget, amely nyilván konceptuális-kategorikus elkötelezettségével van összefüggésben.

<sup>236</sup> György Péter éppen az ellenkező oldalról közelít, és vonja kétségbe, hogy egy műtárgy önmagában, a hozzá tartozó szöveg nélkül értelmezhető volna. A szerző éppen a *neumák* című objektet említi példaként arra, hogy milyen nehéz jelentést tulajdonítani az olyan Erdély-műveknek, melyeket egyedülállóan, szöveges kontextusuktól megfosztva állítanak ki. „[M]iként értheti és értelmezheti e nagyobbrészt egykori akciókat, happeningeket, performance-okat, illetve az azokkal szoros össze-

egy-egy, az irodalmi hagyomány szempontjából tulajdonképpen idegennek, egzotikusnak mondható (mert más nyelvjátekból származó), ám azzal egy időben erős metaforikus energiával rendelkező fogalom felhasználásával operálnak. Erdély esetében az adaptált fogalom sokszor zenei eredetű, mint itt is. (Ilyenek még a *váratlan kantáta* és a *polonéz* című költeményei.)<sup>237</sup> Kurdy Fehér János a következőket írja a *neumákról*.

[...] A szükség pszichológiai, szociális és kozmológiai vonatkozásait feltáró, erősen metaforikus tézissor. A mondatokat nem számok csoportosítják, hanem emocionális és intellektuális feszültséget kifejező írásjelek. A sorok értelmi és/vagy érzelmi alapon kapcsolódnak egymáshoz.<sup>238</sup>

A szerzőnek igaza van annyiban, amennyiben minden modalitás csoportosítás is egyben. Azonban ezek elsősorban nem írásjelek által csoportosítható mondatok, ugyanis a mondatok előtt található zárójelbe tett írásjelek a mondatok végéről hiányzó írásjelekként értelmezhetők, így oda olvasáskor visszailleszthetők. A mondatok kiszámítható modalitásai, illetve más jelzések is erre engednek következtetni. Például, ha egy vesszőt találunk a mondat előtti zárójelben, akkor a sorrendben következő mondat már kisbetűvel kezdődik, és ez a rendszer (majdnem) következetes. Ezek a zárójeles mondatvégi (itt: mondat eleji) írásjelek valóban neumák,

függésben készült alkotásokat az a néző, aki itt, ezen a tárlaton ismerkedik meg Erdély életművével vagy legalábbis az itt bemutatott anyaggal. Hiszen például az 1970-es *NEUMÁK* című objekt, amelynek rekonstrukciójával a néző itt találkozhat, csak akkor ad módot az értelmes befogadásra, ha a látogató olvasta a *kollapszus orv.*-ban 1974-ben megjelent azonos című verset, amelynek ez a különös tárgy mintegy az illusztrációja. Önmagában milyen jelentéstulajdonítás képzelhető el egy homokkal töltött nejlonszák és két arra illesztett mellszívó pusztá láttán? Szinte minden egyes kiállított mű hosszú és alapos kommentárt követelne. Ez a tény azonban nem minősíti a műveket, mindössze arról van szó, hogy az ilyen típusú műalkotásoknál mindez megkerülhetetlen." GYÖRGY Péter, *Erdély Miklós. A szelíd botrány művésze*, Holmi 1992/8., 1176–1177.

<sup>237</sup> A *neumák* jelentése a következő: „az énekeseknek csupán a dallam irányát mutató, de hangmagasságot és hangközöket nem jelölő, kora középkori hangjelzések”: *Idegen szavak gyűjteménye*, <http://idegen-szavak.hu/keres/neuma>. Lásd még GUSZTÁV András, *Az egyházi zene a kezdetektől a reformációig*, [http://www.hhrf.org/irodalmi-vademecum/zene/fv\\_egyhazi.htm](http://www.hhrf.org/irodalmi-vademecum/zene/fv_egyhazi.htm).

<sup>238</sup> KURDY FEHÉR, *A fejlettebb...*, 72.

amennyiben az „énekesnek”, vagyis az olvasónak előre jelzik a dallam irányát, a megfelelő hangsúlyozást, mint például a spanyol nyelv modalitást jelző mondat eleji központozásában. Azzal, hogy a mondatvégi írásjelet a mondat elejére teszi, Erdély megkérdőjelezi a hangosan előadott szöveg írásbeli hagyományát, tulajdonképpen logikussá változtatva azt, hiszen egy mondat dallama nagyban függ a modalitásától, és ezzel a modalitással ildomos már a mondat elején tisztában lenni.

Kurdy Fehér egyébként azért gondolhatott a csoportosításra, mert a szöveg a wittgensteini logikai-filozófiai (és csoportosító) hagyományt követő és azt átíró erdélyi kategorikus költészet egy darabjaként a logikát (és azzal együtt az osztályozást, a csoportosítást) imitálja, hasonlóan annyi más szövegéhez. Erdély ilyen hangfekvésű költészetének valójában nem a fogalmi, vagy nem a hagyományosan fogalminak gondolt (racionális-konstatív) oldala magától értetődő. Az imitált fogalmiság, illetve az, hogy az ilyen típusú műveit erősen konceptuális alkotásokként értelmezhetjük, nem zárja ki egymást. Bár Joseph Kosuthhoz hasonlóan ő is gondolati művekként interpretálta őket, a „minden mű egy javaslat a művészet értelmezéséhez”, illetve „a művészet önmagáról való gondolkodása a konceptuális művészet” szellemében (ahogy Kurdy Fehér mondja: „minden műalkotás önmaga ténye és elmélete”), ám mindezzel együtt látnunk kell e szövegek performatív jellegét, ami egyébként a kategorikusságuk által is szavatolt. A performativitás által alátámasztott definitív jellegű kategorikusság jellemezte szövegek nem véletlenül ágyazódtak akciókba, performanszokba.<sup>239</sup> A beszédettek ugyanis kivétel nélkül performanszok is egyben, hiszen kvázi teátrális keret fogja őket egybe, „színesekkel” (a beszélő és a performatívum címzettje), „közön-séggel” (a tanúk) és „színházzal” (a performatívum konvencionális helye és ideje).<sup>240</sup>

<sup>239</sup> Egyébként Erdély esetében nehéz meghatározni a műfajt. Mint láttuk, ő maga „performance”-nak nevezi ezt a *tömböt*, amit tulajdonképpen egy felolvasott szöveg és egy objekt együtteseként definiálhatunk.

<sup>240</sup> Ennek az összefüggésnek a társadalmi nemi szempontból történő részletes elemzését lásd Andrew PARKER – Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Performativitás és performansia*, ford. MÜLLNER András, Apertúra 2010. ősz, <http://apertura.hu/2010/osz/tartalom>.



A *neumák* „tömbje” két részből áll, és a két rész kapcsolata magától értetődőnek tűnik. Az objekt a szöveg didaktikus illusztrációjaként értelmezhető, és a szövegben több „kijárat” is van az objekt felé. A szövegben tematizált szükséglet (és bőséget) Erdély az anya–fiú/gyermek kapcsolattal metaforizálja, közelebből az anyatejfel és a szoptatással. A szöveg utolsó mondata alcímként szerepelt a kiállított tárgy mellett: *Homokkal a kisededet?* alakban. Az objekt tulajdonképpen ezt a mondatot mutatja be, viszi színre. A szöveg a szükség/bőség kérdését tárgyalja, a szükségnek mint viszonynak és a szükség tárgyának az ontológiájára kérdez rá. A kiinduló tételmondat ez: „Akire szükség van, annak nincs szüksége senkire”. A szöveg állításai alapján a szükség kétféle megvalósulása kizárja egymást. Az igény valakire, illetve ennek a valakinek az igénye másra nem áll fenn egyazon időben, például „(,) megtaláltuk azokat, akiknek nagy szüksége van ránk, tehát eltaszítottuk, akire mindeddig mulhatatlan szükségünk volt”, vagy „(,) Követelik segítségünket, így halványult el saját szükségünk”. Nagyjából a szöveg közepe táján ezek az absztrakt állítások egy konkrét viszony, az anya–fiú-viszony által metaforizálódnak, amelyet az anyatejnek mint különös devizának a metaforája egészít ki. A fiú(gyermek), akinek szüksége volt valakire, anyává válik, olyanná tehát, akire szükség van, tehát akinek nincs szüksége másra. Ennek az átmenetnek az érdekében a szöveg felszólít a követelő megfojtására, és a bőséget (a tejnek) a vécebe fejésére. Ezt a felszólítást egy utópikus jövő képe erősíti meg, mely képen keresztül a *neumák* intertextuális viszonyba lép olyan szövegekkel, mint Petőfinék *A XIX. század költői* című verse. (Erre a romantikus, ugyanakkor parodisztikus kapcsolatra láttunk már példát a *kollapszus orv.*-ban.) Ez a szöveg olyan toposzokat kölcsönöz Erdély (kvázi) „számos” költeményének, mint az utópikus tér- és időtávlát („Majd ha...” – Petőfinél „Ha majd...” mint Kánaán, tehát hasonló „jövőképzés” figyelhető meg itt is, mint a *molluszskumok* esetében), valamint a bőség-szükség ellentétpár, kiegészülve a fizetség témájával. Az Erdély-szöveg utópikus jövőképében a szükség elmúlása és az adományozás bősége vizionálódik, olyan

mértékben, hogy „gyűlöletessé vált a mindenható teljesség adakozása”. Ekkor, a szükség elmúltával, a bőséget sem lesz már értelme: „a bőség szegénységgé válik, aranyból homok”. A vers utolsó mondatában visszatér az anya–(fiú)gyermek-metafora egy felkiáltás-kérdés formájában: „(!) Homokkal a kisededet”. A (versben nem szereplő) Kánaán ironikus olvasata ez a mondat, amennyiben a szükség nélküli bőség közgazdaságtani és egyéb (például érzelmi) értelemben is magát a bőséget teszi értelmezhetlenné, és leginkább értéktelenné. Áttételesen ez a kommunizmus utópiájára is vonatkozhat, melynek egyik központi propaganda-metaforája az anya–gyermek-viszony. Ez az explicit módon intímetnek állított kapcsolat paradox (vagy nagyon is logikus) módon ideológiailag terhelt volt a korban. Erdély szövegének provokatív természete abban áll, hogy a többlet–hiány közgazdaságtani fogalmait az anya–gyermek-viszonyon és a tej alakzatán keresztül mondja el, ezen kívül javaslattal is él, amelynek logikus következményeit azonban már „nem tudja” uralni. Ezt a következményt illusztrálja a homokzsák a két mellszívóval: a szükséglet nélküli maximális többlet értéktelenségét. Szükséglet nélküli, amennyiben már csak az értéktelenné vált anyag és a mediatizálására szolgáló technológia alkotja az installációt, de a „követelő”, avagy a kised már nincs ott. Ezt a fejlődési vonalat persze távolságtartással figyelhetjük, amennyiben „komolyan vesszük” az „Óh és egyre inkább?” mondat iróniáját. Mindenesetre a maximális (szükséglet nélküli) bőség magát a szaporodást szünteti meg, az arany (illetve az anyatej) homokká változik.

Talán nem frivol, ha a szocializmusban megtapasztalható abszurdok egyikeként itt felidézük azt az ellentmondást, amely az anyaság témájának ideológiai kihasználása és az anyaszerep (nem általános és időben persze változó, egyre kevésbé megfigyelhető) csökkent értékűsége között feszült.<sup>241</sup> A vécebe fejt anyatej témája a szocializmusban dolgozó nők narratíváiban valóban felbukkan.

<sup>241</sup> Nagy különbségek vannak a Ratkó-paradigma reprodukciós terrorjának és ezzel párhuzamos dolgozó nő ideológiájának ellentmondásos korszaka, illetve a nyolcvanas évek késő kádárizmusa között.

A korai munkába állás idézte elő azt a problémát, hogy míg a csecsemőt a bölcsődében tápszerrel etették, addig a dolgozó kismamának kényszerűen meg kellett szabadulniuk a tejüktől. De a nők termelésben való részvételének az anya–gyermek-kapcsolatra gyakorolt negatív következményei nem a szocialista társadalom „vívmánya”. Az, amit például szóbeli közlések és közegészségügyi felmérések alapján tudni lehet a szocialista iparban vagy mezőgazdaságban dolgozók (nyilván nem általánosan elterjedt, de itt ott megjelenő) problémás gyermeknevelési, konkrétan gyermek-élelmezési szokásairól, melyekben mondjuk a gyermeknek adott mák és a pálinka mint nyugtató- és altatószer játszott szerepet, hosszú múltra tekinthet vissza, és a termelés intenzívvé válása mindenhol előidézte társadalmi rendszerre való tekintet nélkül. Marx ír a *Tőké*-ben az anyák „házonkívüli foglalkoztatásának” következményeiről:

Mínt hogy a család bizonyos funkcióit, például a gyermekek gondozását és szoptatását stb. nem lehet egészen elnyomni, a tőke által konfiskált családanyáknak többé-kevésbé helyettesítést kell szegődtetniük. Azokat a munkákat, amelyekre a családi fogyasztásnak szüksége van, például varrás, foltozás stb., kész áruk vásárlásával kell helyettesíteni. A csökkent házimunka-ráfordításnak tehát megszorodott pénzráfordítás felel meg. [...] Mint egy 1861-ben megtartott hivatalos orvosi vizsgálat bebizonyította, a magas halálozási arányszámok oka, figyelmen kívül hagyva a helyi körülményeket, kiváltképpen az anyák házonkívüli foglalkoztatásában, a gyermekek ebből fakadó elhanyagolásában és a velük való rossz bánásmódban, többek között meg nem felelő táplálékban vagy táplálékhiányban, ópiumkészítményekkel való etetésben stb. keresendő, ehhez járul az anyák természetellenes elidegenedése gyermekeiktől, s ennek következtében ez utóbbiak szándékos agyonéheztetése és megmérgezése.<sup>242</sup>

<sup>242</sup> MARX Károly, *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata*, ford. RUDAS László – NAGY Tamás, Szikra, Budapest, 1955, 369., 371., <http://mek.niif.hu/04700/04724/04724.pdf>.

De ha nem akarunk ennyire elkanyarodni a témától, a szoptatás értékének vizsgálata a Kádár-rendszerben akkor is szolgáltatathat egy bizonyos társadalmi-kulturális kontextust Erdély szövegéhez. Ez a társadalmi-kulturális kontextus azonban nem kulcsként nyitja a művet, legfeljebb adalékként segíti Erdély montázsszövegeinek és -tárgyainak enigmatikus írás-jellegét egy olvasatban újra-kontextualizálni.

### *A költészet mint önösszeszerelő rendszer*

A *kollapszus orv.* kötet utolsó előtti és utolsó verse között van egy-két hasonlóság. A *nagy számokra* és a *kollapszus* címűre is érvényes, hogy a *számos*-ciklus darabjaitól már megszokott számozást alkalmazzák, de nem a *molluszkumok* digitális logikája szerint, a 0 és az 1 váltakozása formájában, hanem ahogy az egyik címe is ígéri, nagy számokkal. A *nagy számok* 5901-től indítja a kijelentéseit, és 5913-ig ér el; a *kollapszus* 6000-től indít, és visszafelé haladva, többször átugorva számokat az 5937-ig ér. Továbbá megfigyelhető, hogy mindkét szövegben hangsúlyos a *kismolluszkum* kivételével a számozott szövegekre eddig nem jellemző (ön)megszólítás. Amúgy a *nagy számok* mintha egy idézetgyűjtemény volna, egyik jellegzetes megvalósulása annak, amit Erdély önösszeszerelő költészetnek hívott. Bár az alábbi manifesztum vagy költészettan nem szerepel a *kollapszus orv.*-ban, de fontosnak tartom, hogy itt kitérjek rá. A kötet összeállítása egybeeshetett e poétika kidolgozásával, és mint már bemutattam a *miserere orv.* kapcsán, konkrét kapcsolat is felfedhető az elv és a kötet egyes szövegei között.

A költészet mint ön-összeszerelő rendszer

A költészetről azt állítjuk, hogy képes önmagát külső beavatkozás nélkül megszervezni.

Önszerveződést gátolni lehet – és ezt az emberek mindig meg is tették –, de bizonyos idő után a gátló elemeket is saját természete szerint gyúrja át, fokozatosan magába építi.

Szerveződése nem csupán formai jellegű, hanem formai-fogalmi egyszerre, – ezért nevezhető költőinek.

Mivel az élővilág maga is ön-összeszerelő rendszer, nem meglepő, hogy az élet tényében gyökeredző költőiség szintén képes önmagát létrehozni és folyamatosan megújítani.

Tárgyak, szövegek stb. akár a molekulák az „őslevesben” szabad (véletlenszerű) mozgásuk közepette megkeresik a maguk költői értelemben vett „geometriai helyüket”.

Az emberre hárul a feladat, hogy egyfelől a létrejött költőiséget észrevegye, másfelől fogalmi készletét hozzáadva, belevevítve az amúgyis létrejövő formai-érzéki szépségeket (kavics, táj stb.) költőivé alakítsa.

Ha szobád elég rendetlen, vagy méretéhez képest túl sok tárgyat vagy kénytelen benne tárolni, ha érdeklődési köröd eléggé kiterjedt és főleg ha ez a szoba legalább időnkénti tevékenységed színtere is, észre kell venned, hogy bizonyos helyeken költői csomópontok jönnek létre, kifejező összefüggések szerveződnek anélkül, hogy ehhez tudatosan hozzájárulnál.

(Végül semmihez se mersz majd hozzányúlni, nehogy szobádnak ezeket a „virágait” szétkuszáld.)

A kiállítási teremben ezek a „stószok” könnyebben bevallják költői rendszerüket, mint környezetükbe ágyazva, és gyakran intenzívebb, ugyanakkor finomabb tartalommal bírnak, mint a kifejezetten kiállítási célra készült konstrukciók.

(1973)<sup>243</sup>

Az önösszeszerelő költészet a szürrealista véletlen poétikájának egy megvalósulása, és nem kis részben arról a hitelről szól, amit

<sup>243</sup> ERDÉLY Miklós, *A költészet mint ön-összeszerelő rendszer*, <http://www.artpool.hu/Erdely/kolteszet.html>. A szöveg az 1973. augusztus 19. és 25. között megrendezett *Szövegek/Texts* című kiállításra készült, ami „az első nemzetközi vizuális, kísérleti költészeti kiállítás Magyarországon Maurer Dóra és Tóth Gábor rendezésében.” Lásd az Artpool Művészettudató Központ weboldalán: <http://www.artpool.hu/boglar/1973/730819.html>.

az olvasó ad az „önösszeszerelés” folyamatának.<sup>244</sup> A jelen tanulmány elején, a *miserere orv.* kapcsán már volt róla szó, amennyiben ott explicit módon utal a beszélő egy véletlennek tekinthető installációra, és Erdély más olyan szövegei esetében is alkalmazhatta az eljárást, melyek bekerültek a *kollapszus orv.*-ba. Jellegzetesen alkotásesztétikai fogalomról van szó, amiként a párja, az automatikus írás is az, mert a mű elkészülésének módját hangsúlyozza. Azonban ennek az ellenkezője is igaz lehet: ezek épp azért tekinthetők jellegzetesen befogadásesztétikai fogalmaknak, mert alkotójuk is már csak olvassa őket, az olvasásnak pedig az automatikus rögzítés felel meg. Még tovább lépve: amely költeményről nem mondja azt a szerzője, hogy önösszeszerelő, ám az olvasója annak tartja (mint jelen esetben), az azt bizonyítja, hogy az önösszeszerelés megfelelő összefüggések híján (adott esetben azok megléte mellett is) *feltételezhető*. Valójában az önösszeszerelés fogalma nem sok mindent mond az irodalmi kommunikációról, viszont annál többet mond az azonos cím alatt kiállított szöveg az avantgárd művekhez csatolt esztétikai ideológiáról. Amennyiben az emberi tudat irányító-szervező hatalma elől való kitérés propagálja, az önösszeszerelő költészet beleillik Erdély emancipatív műfajai közé, mint amilyenek a sejtések vagy a molluszkumok, vagy akár a kategorikus költészet. A szövegből kiindulva azonban látható, hogy itt az emancipáció magára a költeményre vonatkozik, amelynek a mindenkori emberi beavatkozást kell kivédenie. Az emberi beavatkozás annyiban azonban mégiscsak megengedett, hogy valakinek észre kell vennie szavak vagy tárgyak véletlen költői összhatását. Végül, ha megfogadjuk ennek a szürrealista költészettannak a tanácsait, akkor kiállításra visszük ezeket a „stószokat”, ahol a mesterséges környezetben intenzívebben tükrözik

<sup>244</sup> A szürrealista véletlenről Peter Bürger írt nagy hatású könyvében, az ő csoportosításában Erdély önösszeszerelő költészete az ún. „észlelt véletlen” kategóriájába tartozna. Bürger egyértelműen ellenállásként azonosítja a véletlen avantgárd ideológiáját: „Abból a tapasztalatból eredően, hogy egy célracionális társadalom egyre jobban korlátozza az egyén kibontakozását, a szürrealisták az előreláthatatlan momentumok felfedezését keresik a mindennapokban. [...] Egy passzív várakozó magatartásra való regresszió tehát a fennálló társadalommal való totális szembenállásként értelmezhető.” Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás, Universitas Szeged, Szeged, 2010, 96–97.

„költői rendszerüket”. Ehhez persze a kiállításra viendő művet ki kell szakítani eredeti környezetéből. „Szobád virágainak” leszakítása, és az ezzel kényszerűen együtt járó „összekuszálás”, majd a „költői rendszernek” a kiállításon való autentikusabb megjelenése (a kifejezetten oda szánt többi művel szemben) a költészetten ellentmondásaira világít rá. Ugyanakkor ez az ellentmondás már ismétlődő jellegű, hiszen valami hasonló feszültséget láttunk a lelki szavak és az alkalmazott szavak között a *sejtések I.*-ben, mint ami itt az intim szoba és a nyilvános kiállítás között feszül. Ott szintén le kellett „szakítani” az alkalmazott szavakat a lelki szavakról, majd vissza kellett őket „vonatkoztatni” azokra. Leszakítás, összekuszálás – olyan fogalmak, melyek felfedik az érzékeny költői működés allegorikus eljárásokra való hagyatkozását, és visszaszolgáltatják a műnek azokat a tulajdonságokat, melyek megszelídítésével az esztétizáló avantgárd retorika domesztikálni próbálná a montázst.

Melyek is volnának az esztétizáló domesztikáció kulcsfogalmai? Bár az elnevezésben („összeszerelő”) rejlő automatikusság gépies jelleget kölcsönöz a folyamatnak, de később egyértelművé válik, hogy a szerelés inkább az organikus önszerveződéssel rokon. A montázsnak az étellel és a növényekkel („szobád virágai”) való analógiába állítása nem új Erdélynél, gondoljunk csak a *Montázs-éhség* című tanulmány himnikus befejezésére, ahol a szerző goethei szimbolizáló növénymetaforákkal írja le a filmi montázs-szekvenciákat.

nagy számok – *önmaga metaforája*

A *nagy számok* idézetgyűjtemény-jellege abból fakad, hogy kevés kivételtől eltekintve alig van kapcsolat az egymást követő sorok között, viszont annál több kimutatás Erdély más műveire, illetve mások műveire. Az idézetek halmozásának gesztusát mintha az első sor is megerősítené, vagyis mintegy bevezetné: „5901 Kedves, hűvös alpoki levél és minden olvasás.” Az olvasás aktusának be-

jelentése után két számozott kijelentés mintha (rivális?) költőkről szólna, akik ilyen-olyan hibák áldozatai:

5902És ami a legnagyobb vétek, hogy nem tudja miképpen hat kívülről nézve, így az orránál fogva félrevezetik.

5903A másik belülről beszötte magát, mint pók a pajtát és nem mutatkozik. (A másik költő ilyen.) (Nem te!)<sup>245</sup>

A következő mondat a *Hungarian Schmuck* című kiadványból származik, amely angol nyelvű mail art-műveket gyűjtött egybe, köztük Erdély egy levelezőlapját is, a következő szöveggel:

Initive [a cím bekeretezve, a szóba beszúrva: atil]

1. It is only for him who answers
2. He, who doesn't, overheard a dialogue unwarranted
3. Let me not even hear about you, if you don't take the initiative!

M. Erdély

Budapest II.

Virágárok 6/b.<sup>246</sup>

A szöveget egy családi fotó egészíti ki, melyen nyíllal megjelöltek egy tizenéves fiút, aki maga Erdély Miklós. E szöveg és fotó együttes értelmezésére a jelen tanulmányban nem térek ki, itt csak mint forrást jelzem. Annyit azonban feltétlenül érdemes megjegyezni, a *nagy számok* vonatkozásában mindenképpen, hogy az itt olvasható üzenet a „hülye, aki olvassa” paradoxonát alkalmazza, amely egyébként minden üzenet alapparadigmája: egy nem nekünk szóló üzenetet veszünk magunkra, illetve ennek a párja,

<sup>245</sup> ERDÉLY, *kollapszus orv.*, 104.

<sup>246</sup> „Kezdeményezés / 1. Ez csak annak szól, aki válaszol / 2. Aki nem válaszol, illetéktelenül hallgatott ki egy beszélgetést / 3. Ne is halljak rólad, ha nem kezdeményezel!” Az Artpool Művészetkutató Központ kronológiája szerint 1972. július 30-án jelent meg a SCHMUCK nevű nemzetközi avantgárd folyóirat magyar száma, <http://www.artpool.hu/MailArt/kronologia/70.html>. A szám résztvevőit lásd a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ internetes archívumában, <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/erdely3.html>.

hogy tehát minden nekünk szóló üzenet potenciálisan mások számára is olvasható. Ezt a szöveg a kommunikáció olyan kritikai fogalmaival erősíti meg, mint a nem szavatolt dialógus, a kihallgatás vagy a hallás. A 3. pont magyar fordítása, melyet Erdély beillesztett a *nagy számok*ba, így hangzik: „5904 Ne is halljak rólad, ha nem kezdeményezel!” Ez a sor elsőre egy fenyegető szöveg alkalmazása, aztán ennek a metaforikus szövegnek a játékos és értelmetlen konkretizálása (tekintve, hogy itt egy küldeményművészeti tárgyon szereplő mondatról van szó, logikus, hogy ha nem kezdeményezel, vagyis nem írsz nekem, akkor nem fogok rólad hallani – akkor meg minek a fenyegetés?), aztán a kapcsolatfelvételre való paradox buzdítás (a partnerét szólítja fel kezdeményezésre, amelyet ő már megtett), végül (és ez már végképp nem érthető az *Initiative* című szöveghez mellékelt fotó nélkül), egy múltba küldött üzenetként is olvashatjuk a mondatot, a nyíllal megjelölt fiúnak szánva. Ez a természettörvényeket felforgató beavatkozás, mint az már eddig sokszor kiderült, Erdély több munkájában alkalmazott toposz.

A *nagy számok* néhány további mondatát szintén kontextusba helyezhetjük. Ungváry Rudolf idézi fel egy Erdélyről szóló tanulmányában épp a *nagy számok* 5906-os pontja alatt olvasható, rendkívül elvont ontológiai eszmefuttatása kapcsán a remetefilozófus Szilágyi Ernőt, és tőle egy részletet, melyet párhuzamba állít Erdély itt idézendő soraival. Ungváry tézise szerint az a végtelemül elvont beszédmód, amelyet itt Erdély alkalmaz, jellemzően a kor tünete volt inkább, semmit individuumok saját szövege.

5906NINCS VAN, DE NINCS VAN. De ha a NINCS azzal a NINCCSEL van, amely VAN nincs, úgy a NINCS nincs, másoldalról, ha a VAN azzal a NINCCSEL nincs, amely NINCS azzal a VANNAL van, ami nincs, úgy van. Tehát a VAN VAN ÉS NINCS NINCS, mely tétel éppen az ellentétéből következik.

5907Attól, hogy valami nincs attól még megjelenehet.

5908Magad is önmagad metaforájaként lebzszelsz, keresve, kerülve a megféleléseket.<sup>247</sup>

Ungváry értelmezésében az ilyen típusú szövegek a (kultúr)politikai hatalom számára azért voltak tűrhetetlenek, mert az elvontságukban realizálódó irgalmatlanság szembesítette a hatalmat önnön irgalmatlanságával. Gyakorlatiasabb magyarázatnak vélem, hogy az ontologizáló diszkurzus, avagy a létről szóló univerzalizáló beszédmód ideológiai alapon nem volt szalonképes a kommunizmus nagyelbeszélését támogató társadalmi folyamatok elemzői számára. És a maguk szempontjából igazuk volt. A *nagy számok*nak ez a részlete az Erdély számára meghatározó azonosság-nem azonosság kérdéssel szembesíti az olvasót, és a lét-nem lét merev objektivista elhatárolását látszik tagadni. Ez a tétel a szocialista realizmus szempontjából (Lukács György szavával élve) a kísérletes modernizmus, konkrétan az avantgárd irodalom megnyilvánulása. A szubjektum metaforikus alakzatként, vagyis helyettesítőként való megfogalmazása valóban szubverzívnek hathat az önazonos szubjektum ideológiájának a szempontjából, és ez az ideológia meghatározó volt a Freudot szintén negligáló szocialista művészetelmélet számára. A költeménynek erről a pontjáról nézve úgy tűnik, hogy a *nagy számok* valódi témáját valahol itt kell keresni: a relatív retorikai alakzatok mintájára szerveződő szubjektumban. Ha az alábbi mondatra támaszkodva komolyan vesszük az önmegszólító vers címkéjét:

5905Nem az a baj, hogy túlságosan erőtlen vagy gondolkozni, másfelől a gondolat túlságosan felizgat?

akkor lehetségesnek látszik, hogy az ironizáló leírás a költőről, aki „nem tudja miképpen hat kívülről nézve”, és a „másik” költőről, aki „belülről beszötte magát”, de aki „nem te [vagy]!”, talán mégis

<sup>247</sup> Intratextusként itt segítségünkre lehet Erdély egy páros fotója, mely a *Metafora I.* címet viseli. Az egyik képen egy férfi (Erdély Miklós) ül egy kerti széken, a másik képen ugyanaz a helyszín, üres székekkel, férfi nélkül. Lásd az Artpool Művészetkutató Központ weboldalán: <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Metafora.html>.

ugyanarra az alakra vonatkozik. Ezen a vonalon haladva tovább, összeköthetjük a gondolkodás aktusa által lefárasztott és mégis felizgatott megszólítottat azzal, aki saját metaforájaként lebzsel, hogy egyszerre keresse és kerülje a *megfeleléseket* (többértelmű játék a szóval, mely egyszerre asszociáltat az azonosságra, az alkalmasságra és a felelősségre), továbbá az (utolsó) három pont kijelentéseivel:

5911Attól, hogy valaki lépdél, vagy szalad, vagy valami leesik  
nem jelenti azt, hogy létezik is.

5912Valószerűtlenné válik ez a hosszú részvétel – máshol.

5913Már valaki más járkál helyetted.

Az 5911-es számú kijelentés olyan, már fentebb elemzett vagy érintett szövegek emlékét idézi, mint az *antiszempon*t, vagy az *Anaxagoras*: *a hó fekete*. Itt viszont ez a kijelentés szubjektumkritikai kontextusban értelmezhető, ahonnan nézve a „hosszú részvétel” (értsd: alakzatoktól mentes, nem-relatív kitartó jelenlét) valószerűtlenné, alaptalanná válik. Végül az utolsó mondat zárja le, immár egyáltalán nem iróniával telten, az önmegszólítások sorát. Ez a kijelentés magába sűríti az önmegszólító költemények paradoxonát, melyet már részben érintettem a célját rendeltetészerűen elvétő üzenettel kapcsolatban. Tudniillik az önmegszólítás par excellence halálalakzat: benne a nem-lét, illetve a más alak(zat)ban való lét szervezi a kommunikációt. Végső fokon nincs önmegszólítás – az írásban megtett kör nem képes zárt maradni, potenciális olvashatósága révén kötelezően megnyílik a másik felé, mely megnyílás révén a megszólítás az önmegszólítót már nem találja a helyén. Az írás elkerülhetetlenül szellemmé avat, és ezt a törvényszerűséget a legalapvetőbb történelmi tapasztalatnak hívhatjuk, még akkor is, ha tudjuk, hogy másféle történelmi tapasztalatok sokkal inkább egyértelműnek és megváltoztathatatlanak tűnnek. Talán nem véletlenül visszhangzik a *nagy számok* utolsó sorában Radnóti Miklós *Járkálj csak, halálraítélt!* című verse. Bár az önmegszólítás visszhangzása nem tudja elfedni

a különbségeket, melyek elsősorban nem is a két költemény poétikai távolságában keresendők.<sup>248</sup> A Radnóti-szöveg önmegszólító beszédaktusa, amely egy újabb párhuzamra ad alkalmat („Ó, költő, tisztán élj te most”) feltételezi a tisztaság lehetőségét, holott a történelem nem hogy a tiszta életet, de a *puszta élet* lehetőségét sem adta meg Radnóti számára, pontosabban a puszta életre redukálta, melynek egyenes következménye az elpusztítás. Erdély szövegében a tiszta élet, vagy mondjuk úgy, a teljes élet az emberfeletti embert iróniával kezelő kontextusban jelenik meg: „Zarathusztrának a magaslatról lefelé jövet fejére nőttek a törpefenyők.” Elérhető utalás ez a törpeség győzelmére a mitikus megváltó szubjektum felett. A *nagy számok* „megoldása” a maga módján szintén az emberfelettség felé mutat, bár radikálisan más értelemben. Arra irányítja a figyelmet, hogy mennyire távol áll az ember az önazonosságtól, és ennek oka az, hogy csak alakzatokban tudja megfogalmazni magát. Saját metaforái mindig már helyette állnak ott, mintegy a „fejére növe”.

#### kollapszus – más terekbe

A kötet (megszorítással) címadó verse egyben az utolsó vers is. Így az összeállítás egy megkomponált hanyatlástörténetnek is tekinthető, főleg, ha felidézzük, hogy az átfogó első szöveg címe magyarul bélsárhányás. A test gyógyászati metaforái itt szavak feltolulására és kihányására utalhatnak, és a beszédnek erre az

<sup>248</sup> E tanulmány egy korábbi pontján idéztem Szegedy-Maszák Mihályt, aki Radnóti és Celan költészetének különbségeit vette sorra. Ezek között az egyik kirajzolódó ellentét Radnóti klasszicizálása és vele szemben a zsidó siralomhagyomány Celan általi felélesztése. Ennek mintájára Radnóti és Erdély szembeállítására is kísérletet tehetünk, például éppen a haláltéma kapcsán szóba került két fenti költemény segítségével. Radnóti klasszikus hangütésével Erdély avantgárd, kvázi önösszeszerelő és heterogén nyelve áll szemben. Ami még ellentétes jellemzők megfigyelhetők, azok közül fontosnak tartom megemlíteni egyrészt a megváltó mitikus figurához való viszonyt (Radnótinál a gyermek Jézussal való azonosulás, Erdélynél a Zarathusztra-kép ironikus eltávolítása). A Radnótinál megfigyelhető metaforikus azonosulás Erdélynél explicit retorikai reflexióvá válik („önmagad metaforája”), és éppen nem az azonosulás jellemzi, hanem az alakzat révén történő leválás, távolság regisztrálása.

alternatív, mondhatni abjekt-jellegére nem ez az egyetlen példa a kötetben (lásd az ekto plazmikus kifolyásokat). A bélsárhányás metaforája emlékeztetheti az olvasót arra, hogy milyen paradigmikus értékű ebben a kötetben minden megfordítás, irányváltás, ellentétes mozgás, visszakanyarodás. Ahogy az utolsó versben is, ahol a számozás megfordul, és 6000-tól kihagyásokkal elindul visszafelé.

### *kollapszus*

6000A sebhelyet ne keresgélj. Először van a seb, aztán a helye.

5999Először van a seb, aztán a sorrend.

5998Meggyszólalna a seb, ha nem lett volna kezdetben az Ige.

5975A seb teret üt és indul a fájdalom. (ritkulás és búcsú)

5974Szólna az ige de sebet üt és a horizontokon fölfogja szavát a sorrend.

5960A seb mindent visszavont. Ettől seb. (otthon)

5943Ha az idő elindult, (ruganyos) és ha a terek vonzalmi torzulását lélekben ismételni tudjuk, és még néhol az érző anyag magába roskad, és oly fekete, mint a fehér luk, akkor betölti készséggel.

5942Faggasd a zenét, hogy van az, mikor az elmaradt fokozódástól repül (a féktelen habzsoló, azzá válik, amit habzsol). (Sebbé)

5940Nem is idő, csak ruganyos, mivel a folytonos indulás – (íme az életöröm) – ily terekbe, mint aki vonzalmak félszigetébe ágyazottan, szétzuhanva, bizonyos határokon felrakódva, a visszafordulás készségét indulási időkre nyújtva, – (íme az életöröm) – egymás számára észrevehetetlenné ritkulva, míg felmerül: valamelyikük nincs (itt).

5938A fájdalommal egyszerre tűnik el egy megkezdett, de sohasem folytatódó csodálkozás-csonk, tartós emlékké válva, míg kiírt mindent, amiben megszülethetne (a semmi), várakozás-sá fúrva minden anyagit, míg az akarat pontja is (ugyanakkor

elkésve) tűrhetetlen (öntűrhetetlen) akaratlanságában tovább zeng a kivonulás.

5937Mint valamely búcsúszó átvészeli a nincs-mit-áthidalni (– íme nincs életöröm –) amíg (mielőtt) az elő nem készített találkozás kipattan, terek terítése, térpárnák gyűrése új fejek alá, beágyazottan – vége! – kiáltozhat ez az egytagú zaklatott staféta.

5936Ott (húzd át) nyugalom és itt (húzd alá) többen.

5937Még mindig vége?!

A *kollapszus* motívumai (seb, fájdalom, idő, tér) kisebb-nagyobb gyakorisággal részét képezik a kötet általános fogalmi hálójának, amelyen belül az egyes fogalmak nem ritkán bináris oppozíciókban válnak jelentéssé. Erre nem egy példát láttunk már ebben a kötetben: sugárzás és forgás, ismétlődés és történet, törvény és esemény, hely és sebesség, örök visszatérés és teremtő hiba stb. A *kollapszus* esetében, úgy tűnik, a *seb* és a vele összekapcsolódó *fájdalom* a központi alakzat. Különös nehézséget jelent a vers értelmezésében, hogy bár felfedezhető a *seb* motívumával szembeállított fogalmak (*sebhely*, *sorrend*, *Ige*, *sőt ige*), de ezek az ellentétek újra és újra más-más konstellációkban fogalmazódnak meg, és ezzel tulajdonképpen ironikusan viszonyulnak a mitikus értelmező tudathoz, amely állandó és stabil bináris párokra vágyik. További nehézséget jelent, hogy a *seb* motívumát figyelmével kitüntetető olvasó az első hat (rövid) mondatban leli föl a motívumot, aztán már csak egyszer, egy nehezen értelmezhető kontextusban bukkan fel a szó. Az első hat kategorikus kijelentés után, melyek hangvételükkel emlékeztetnek a *számos*-ciklus más szövegeinek enigmatikus hérakleitoszi imitációira, a szöveg nagyobbik részében, vagyis hét darab, többségükben relatíve hosszabb egységben szintaktikailag (legalábbis ami az egyeztetéseket illeti) kaotikus, titokzatos funkciójú zárójeles és gondolatjeles beszúrásokkal nehezített kvázi szentenciák olvashatók.

Hogy a szövegben szereplő sebmotívum alapvető fontossággal bír, arra három olyan mondat is bizonyítékul szolgált, melyek állítása szerint a seb valamiféle kezdet, vagy legalábbis másokhoz képest az: „Először van a seb, aztán a helye.”; „Először van a seb, aztán a sorrend.”; „A seb teret üt és indul a fájdalom.” Az első két mondat („A sebhelyet ne keresgélj. Először van a seb, aztán a helye.”) azt is elárulja, hogy a seb *nem zárult be, még nyitott*. Ez a mitikus nyitott eredetpont azonban nem tud artikulálódni („megszólalna a seb, ha”), mert a bibliai allúzióval szintén mitikussá tett ige ezt megvonja tőle („kezdetben az Ige”). A trauma beszédét a teremtő beszéde előzi meg és teszi lehetetlenné. A seb beszédképtelensége ellenére mégis artikulál: teret hoz létre és ennek következtében fájdalmat generál. Azonban az ige (másodszor már kisbetűvel, tehát az előzőhöz képest itt már az emberi nyelvről van/lehet szó) sem tud megszólalni, helyett sebet üt, és ha beszédképtelensége ellenére mégis szólni tud, szava elakad a sorrenden, amit talán az (Erdély által máshol elvetett) linearitással hozhatunk kapcsolatba, de leginkább és a jelen szöveget tekintve konkrétan értelemben a számozással. A hatodik kategorikus kijelentés értelmezésében központi mondat, témájában és fordulópont jellegében egyaránt. Ebben a tézisben a seb alapvető attribútuma, a *visszavonás* nyilvánítódik ki, és talán a zárójelben szereplő szó még konkretizálja is valamennyire ezt: a seb mindent, de elsőként az otthont vonja vissza. Összefoglalva ezt a részt, kiemelendőnek tartom, hogy a trauma, melyet a seb metaforájában azonosítok, 1. nem jut szóhoz a nyelvben/a nyelv miatt; 2. mégis alapvető artikulációs tényező, amennyiben teret nyit a fájdalomnak; 3. folyamatosan generálódik a nyelv terében; 4. és mindent képes vissza- vagy megvonni, például az otthont. Arra következtetek, hogy a seb itt egy olyan, a kommunikációt alapvetően strukturáló tényező, amely a nyelven kívülre szorul, de ott fájdalmat generál, sőt a nyelv által folyamatosan újra is termelődik, és képes arra, hogy mindentől megfosszon, idegenné tegyen.

A hatodik szentencia után véget ér a seb, az ige és a sorrend bonyolult kauzális vagy kvázi kauzális kapcsolata, és innentől az

idő és a tér motívumai játszanak szerepet a szövegben, mégpedig, úgy tűnik, többé-kevésbé annak az alternatív fizikai világnak a kontextusát idézve, mely Erdély más szövegeiben a mindennapi fizikai törvények általi meghatározottságon kívül álló életet jelentette. A töredékes jelzős szerkezetek és szintagmák alapján arra lehet következtetni, hogy a beszélő saját közössége lelki állapotára nézve mintának tekint a jó értelemben deformálódó teret („lélekben ismételni” „a terek vonzalmi torzulását”), és jó alkalomnak a nem-homogén időt („ruganyos”), valamint a tulajdonságait vesztő anyagot („még néhol az érző anyag magábaroskad”). Ez utóbbi kép jelzi, hogy ez a szöveg, felidézve a kötetadó címet (magábaroskad – kollapszus) továbbra is fenntartja a szubjektum Erdély több szövegében megtalálható csillagászati allegóriáját. Az 5940-es pontban bemutatott „indulás [...] ily terekbe”, amely a ruganyos idő fogalmához társul, kétszer is kiváltja a beszélőből a megjegyzést: „íme az életöröm”. A szóban forgó részlet vége már az „egymás számára észrevehetetlenné ritkulást” teszi szóvá, és itt felidéződik a negyedik, 5975-ös számú szentenciában zárójelben szereplő két szó: ritkulás és búcsú. Az erősen töredezett motivikus rendszer lassan tárja fel rejtett kapcsolatait, és az olvasó sejtése, hogy tehát itt egy egyszerre emlékező és búcsúzó versről van szó, amely a vers keletkezéséről és az azon keresztül történő kommunikációról, illetve annak lehetőségéről/lehetetlenségéről beszél, lépésről lépésre szilárdul meg. A *kollapszus* a *nagy számok* megszólító/önmegszólító irányát követi, három helyen az aposztrophé retorikai alakzatával szembeül az olvasó: „a sebhelyet ne keresgélj” (6000), „faggasd a zenét” (5942), „(húzd át)”, „(húzd alá)” (5936). Ebben a keretben a *kollapszus*, legyen akár a beszélő önmagához vagy valaki máshoz intézett tanácsa, a maga töredékes voltában is azonosíthatóan gyászversként egy bizonyos trauma kezdetét, hatását, működését, hatalmát beszéli el, osztja meg („míg felmerül: valamelyikük nincs (itt)”; „(ritkulás és búcsú)”; „tartós emlékké válva”; „valamely búcsúzó”). Az 5937-es számú tételben szereplő meg- és beágyazás-kontextus az elalvásra asszociáltat, de mindezt a tér motívumának kíséretében: „terek terítése, tér-



párnák gyűrése új fejek alá, beágyazottan”. Ez az alvás, illetve ennek az alvásnak a tere el- és leválaszt, az „egytagú zaklatott staféta” ekkor kiáltja azt, hogy „vége!”. Az „egytagú staféta” kifejezés elérhetően a beszélőre utal, aki nem tudja átadni az üzenetet (az igét, a költői szót), mert nincs kinek.<sup>249</sup> Ezt a kétségbeesett felkiáltást ellensúlyozza a két indexszel (ott/itt) is terhelt utolsó előtti mondat. Azonban ezek az indexek még a minimálisnak nevezhető kontextuális utalás ellenére is olvashatókká válnak. „Ott” (ahol a staféta zaklatottan kiáltozik) nyugalomra int, és felszólít az „ott” áthúzására, törlésére; „itt” pedig a többi(eke)t emlegeti fel, és ezzel párhuzamosan felszólít az „itt” aláhúzására. A beszélő (költő) elhagyja a magányos és kétségbeesett gyorsfutár helyét, törli azt, és egy olyan helyet imaginál (Erdély fogalomértékű szavával élve: sejt meg), ahol már sokan vannak. Ebből a nézőpontból kérdezhető, mintegy rátartian kérdő és egyben büszke hanghordozással, hogy vajon még mindig gondolja-e bárki is, hogy vége: „még mindig vége?!”. Az allegorikus természettel bíró index (itt/ott) ürességével való játék, az, hogy az olvasó „betölti készüléggel”, a neoavantgárd számára kiaknázandó poétikai lehetőséget indukál, már ami az írás–olvasás, jelenlét–távollét közti oszcillációt jelenti.<sup>250</sup> Ezt aztán a *kollapszus*, a cím szó szerinti jelentése ellenére, utópikus távlatba vetíti. Nemcsak azzal, hogy „az elő nem készített találkozásról” beszél, amely „kipattan”, hanem azzal is, hogy a sorrend (ami a többértelmű *fölfog* kontextusában egyszerre szimbolizál akadályt és értelemkonstrukciót), vagyis a számozás

<sup>249</sup> „Az olasz *staffetta* (gyorsfutár, lovasküldönc) átvétele, részben a német *Stafette* közvetítésével. Az olasz szó a *staffa* ('kengyel') szóból ered, amelynek forrása a régi német *Stapfe*. A szó mai 'váltófutás' értelme onnan ered, hogy a hosszú távra küldött lovasfutárok kijelölt állomásokon lovat váltottak.” A Magyar Pedagógiai Társaság *Szókincsháló* honlapja: <http://www.szokincshalo.hu/szotar/?qbetu=s&qsearch=&qdetail=10234>.

<sup>250</sup> Tandori Dezső *1976714/z – NEM AZÉ, AKI FUT* című szonettjében a *Még így sem* című kötetből (Magvető, Budapest, 1978.), Erdély szövegéhez hasonlóan szintén egy a szöveg utolsó sorában álló üres index szervezi a költeményt, továbbá témájában is rokon a két szöveg: elalélás-ajulás, futás-staféta, magány, az olvasás pillanata és terére (konkrétan a papírra) érhető utalás (*itt*): „Csak épp ez az; látok még távolodni / látok e földdarabról – fű? salak? –, / mely nemrég rajtvonal volt, valakit; / eltűnik a kanyarban; vicсорít! / erre emlékszem; s egyre távolabb; / nem érem utol; *ide* fog zuhanni.” Digitális Irodalmi Akadémia, <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=604&secId=56054>.

rendje a legutolsó tézisének megfordul, és csökkenő sorozatból újra növekvőbe vált: „a visszafordulás készségét indulási időkbé nyújtja” (5940). A *kollapszus* (és azon túl a *kollapszus orv.*) egy Walter Benjamin-i értelemben vett konstelláció.<sup>251</sup> Montázszerűen magába sűríti a kommunikáció egymástól elválaszthatatlan, ám elválaszthatatlanságukban is kibékíthetetlennek tűnő rétegeit: az utalást a nyelven kívülre szoruló valós traumára (seb), e trauma lehetetlen reprezentációjának reflexióját (íge) és az összeomlás után keletkező „lukat” betöltő idő képzetét (találkozás).

<sup>251</sup> Michael Rothberg értelmezésében: „egy adott montázs, melyben az eltérő elemek az írás aktusán keresztül kapcsolódnak össze”. Michael ROTHBERG, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minnesota UP, Minneapolis–London, 2000, 10. Benjamin számára ez a montázs olyan konstelláció, amelyben a történelem kiszakítás és konstrukció tárgya, továbbá a mosttal van kitöltve. Lásd Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról* = Uő., *Angelus novus*, 970.

## Utószó

„A kifejezés problémáját Kafka nem absztrakt, egyetemes módon veti fel, hanem a kisebbséginek nevezett irodalmakkal kapcsolatban – ilyen például a varsói vagy prágai zsidó irodalom. A kisebbségi irodalom [*littérature mineure*] nem egy kisebbségi nyelv irodalma, hanem olyan irodalom, amelyet a kisebbség a többség nyelvén ír. Elsődleges jellemzője mindenesetre az, hogy nyelve igen erős deterritorializációs együtthatóval rendelkezik.”<sup>252</sup> Vajon legitim-e a Deleuze és Guattari Kafkáról szóló művében kifejtett deterritorializáló tendenciákat Erdély költészetére alkalmazni? A sok ellenérv között az egyik legfontosabb, hogy míg Kafka a 20. század elején élő prágai zsidóként kisebbséginek minősíthető egy hegemón, bár multikulturális társadalomban, és ez alapvető módon befolyásolja viszonyát *választott* írói nyelvéhez, a némethez, addig Erdély esetében az identitás- és nyelvbeli kettősség nem ilyen módon áll fenn. Neki nincs több, írás céljára választható nyelve, ahogy Kafkának volt a német mellett a cseh és később a jiddis, melyek mintegy árnyékot vetnek a karkai írásra. Erdély számára a magyar nyelv volt adva, egyszerre bensőséges anyanyelvként és rideg „apa”-nyelvként, a patriarchális rendszer erőszaknyelveként. Erdély magyar–zsidó identitása és a nyelv, amely számára egyszerre otthon és kísértetház, nem úgy identitás és nyelv, mint Kafka számára a német.<sup>253</sup> Erdély számára a nyelv mondhatni egyszerre van közelebb és távolabb: közelebb, amennyiben anyanyelv, és távolabb, amennyiben számára ez a

<sup>252</sup> DELEUZE–GUATTARI, *I. m.*, 33. A szó és a nyelv territoriális megközelítése a reprezentáció uralásának kérdését feszegeti: ki uralja a „területet”, vagyis a szó jelentését? Milyen törvény alapján jön létre a jelentés a megnyilatkozásból? Lásd HOLQUIST, *I. m.*, 170.

<sup>253</sup> Deleuze és Guattari értelmezése szerint „a Prágában beszélt német [...] deterritorializált nyelv, amely alkalmas a különös, kisebbségi használatokra (más kontextusban ma ugyanezt teszik például a feketék az amerikai angollal.” DELEUZE–GUATTARI, *I. m.*, 34.

nyelv a megtapasztalt diktatúrák nyelve. Éppen ezért másféle allegóriáknak és másféle parabolikus mozgásoknak kell kitennie ezt az ambivalens nyelvet. Erdély avantgardizmusa másféleképpen „folyatja el” a jelentéseket, mint a karkai írás<sup>254</sup> – hogy a Kafka-könyv magyar fordításának terminológiájával éljek. A jelentések elfolyatása itt a jelölő elfolyatását jelenti határainak megbontásával, a szó szerinti és tágabb értelemben vett szójáték révén. Ezzel párhuzamosan átrajzolódnak a történelemből ismert performatívumok, mint amilyenek az ismétlődő szólások, a rögzült mondatok, a megszólítások, a falragaszok szövegei. Ez az avantgárd nyelvjáték egyben kamuflázsként is működik: a trauma beburkolódik a szójátékba, ennek révén pedig a történelmi esemény valódi nyelvi eseménnyé válik.

Deleuze és Guattari a kisebbségi irodalmak két másik jellemzőjét is említik a deterritorializáción kívül, azzal és egymással szoros összefüggésben: bennük minden politika, valamint hogy minden kollektív értéket kap. Ami a szerzők értelmezésében Kafkánál politika,<sup>255</sup> az Erdélynél egy (benjamini fogalmakkal élve nem historikus-lineáris, hanem konstruált) *másik történelem*, illetve *másik tudat*. Ez utóbbi még nem valósul(hatot)t meg, így számára most csak a művészet mint „hely” létezik pótlékként és egyben ígéretként. Az emberi tudatot allegorizáló piramis a szójátékszerű montázs képe is, a montázs pedig a reflexív ember tudatának lombikja, nyelvi lehetősége. Harmadikként a kollektivitást is tetten érhetjük Erdélynél, mégpedig a megidézett trauma sokszorozott, közösségi képében. Itt utalhatunk a *miserere orv.*-ra, melyben az Úr egyetlenségét ellenpontozza a sokszoroság, a megkettőződés, és ezeken keresztül az azonosság, egyediség elveszése:

<sup>254</sup> Bár írt néhány karkai jellegű parabolát, mint például az inkább abszurd humorú *kitüntetésemről*, vagy a halála után kiadott *második kötetben* megjelent *Gűlában és Ajánlattevők*.

<sup>255</sup> Az író *„helyzete még inkább alkalmassá teszi arra, hogy egy másik, lehetséges közösséget fejezzen ki, hogy egy másfajta tudat, egy másfajta érzékenység eszközeit hozza létre.”* DELEUZE–GUATTARI, *I. m.*, 36. Nyilvánvalóan meg kell itt különböztetnünk egymástól a vátesz irodalmi paradigmáját a karkai értelemben vett politikai irodalomtól, mely utóbbi elzárkózik a képvisellettől, mind politikai, mind pedig nyelvi oldalról.

Szép vagy Uram, szép, mesebeli szépségűek a te gyermekeid, a bocsánat gyűjtőtáborában énekelnek utánad. [...] Én tudom, milyen az öcsém. Ő viszont a bátyám. A fiatalabb Kennedy. Fivérek ők, az egyetlenegy. Fülemüle után húsz nulla, az egyetlenegy. Gáztűzhelyt viselt emberek utána 200 trillió fülemüle, az egyetlenegy.

Ez a tartalmi-motivikus kettőzés/sokszorozás tükröződik a *hangos* című fejezet örvényféreg-paradigmájában, és az azt előállító hanggi többszólamúságban; vagy az ebben az értekezésben nem érintett *baal-sém tov homloka a zsámolyon* című költeményben, az abban foglalt monológban a népről és a Messiásról; vagy a *melléklet* többes számban beszélő utazója-menekültje szólamában („Lehetetlen volt meg nem menekülnünk.”); és végül általában a lírai alanyiség következetes hiányában vagy torzításában, amivel párhuzamos motívum az összeilleszthetlenség (*beethoven esz-dúr zongoraverseny I. tétel melléktéma, számozottak*), az egymás mellé préselés, az idegen tárgyak közössége (*IV*), a részek szaporítása (*kedd*). Erdély írásművészetének a Kafkáétól való számos különbsége ellenére ez a három sajátosság legalábbis lehetővé teszi, hogy költészetét kisebbséginek és (ami Deleuze és Guattari szótárában ugyanaz) forradalminak tekintsük. Bár mindezt megszorításokkal, ahogy azt az előszóban és az értekezés más részeiben is említtem: éppen a politika és az esztétika utópiája, a schilleri eszményre emlékeztető magasztos és egységesítő mozgás az, amely mint esztétikai ideológia Erdély diszkurzív szövegeiben *reterritorializáló*, vagyis értelemmel felruházó, nagyelbeszélésbe ágyazó tendenciaként érvényesül, és ennyiben az esztétikaival összefonódó „építő” politikai jellege ki is kezdi szubverzív kisebbségiségét. Ebben a tekintetben például szintén eltér Kafkától, akinek szépirodalmi „józsága” következetesen érvényesül egyéb szövegeiben is. Mégis, a *kollapszus.orv* kisebbségi irodalom, amennyiben a maga eszközeivel ellenáll a többségi nyelvnek, e nyelv megjelenítő hatalmának, továbbá a hatalom által uralt emlékezetnek és történelmi elbeszélésnek. Bár Erdély kéziratát

száműzték az országból, de az elfojtott visszatért, pontosabban visszatérőben van („leend”), és bemutatja egy változatát annak, ami „mindannyiunkat érint: hogyan szakítsunk ki saját nyelvünk-ből olyan kisebbségi irodalmat, amely képes aláásni a nyelvet, és józan forradalmi vonal mentén elfolytatni azt? Hogyan lesz valaki saját nyelvének nomádja, bevándorlója, cigánya?”<sup>256</sup>

<sup>256</sup> Uo., 40.

## Bibliográfia

- AJTONY Árpád, *Az emberiség és a család. Jegyzet Erdély Miklósról*, Balkon 1998. október, 19.
- Az Artpool Művészetkutató Központ archívuma  
Artportal Lexikon
- ATTRIDGE, Derek, *Unpacking the Portmanteau, or Who's Afraid of Finnegans Wake? = On Puns. The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Basil Blackwell, Oxford, 1988, 140–155.
- AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott Willam James előadások*, ford., bev. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990.
- Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban. Az MSZMP Kulturális Elméleti Munkaközösségének tanulmánya*, Társadalmi Szemle 1966/7–8., 29–58.
- BACSO Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996.
- BÁN Zsófia, *A kipontozott emlékezet*, Holmi 2007/12., 1635–1641.  
*Barna Róbert interjúja Hajas Tiborral* = HAJAS Tibor, *Szövegek*, szerk. F. ALMÁSI Éva, Enciklopédia, Budapest, 2005, 405–420.
- BEKE László – CSANÁDI Dániel – SZÓKE Annamária (szerk.), *Hasbeszélő a gondolóban. A Tartóshullám antológiája*, Bölcsész Index, Budapest, 1987.
- BEKE László, *Beszélgetés Szentjóbby Tamással = Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, szerk., PAPP Tamás, Jelenlét 1989/1–2., 255–262.
- BEKE László, *Erdély Miklós*, Híd 1982. március, 377–391.
- BEKE László, *Lényegi kiegészítések egy megíratlan Erdély Miklós-monográfiához. Módszertani fikcióesszé*, Magyar Műhely 1983. július (67. sz.), 9–10.
- BENJAMIN, Walter, *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László = Uó., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 191–482.

- BENJAMIN, Walter, *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 959–974.
- BENJAMIN, Walter, *Motívumok Baudelaire költészetében*, ford. BIZÁM Lenke = Uő., *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969., 228–275.
- BENJAMIN, Walter, *A telefon*, ford. FOGARASI György, Apertúra 2010. ősz.
- Biblia, Ésaías könyve
- Biblia, Máté evangéliuma
- Biblia, Mózes 5. könyve
- BÍRÓ Endre, *A Finnegans Wake megközelítése*, Híd 1964/11., 1235–1240.
- BODOR Béla, „A lélek nyele”. *Ikonológiai-ikonográfiai közelítés Erdély Miklós költészetéhez*, Magyar Műhely 2007 (140. sz.), 2–11.
- BÓDY Gábor, *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában = Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*, szerk. BEKE László – PETERNÁK Miklós, Műcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987, 298–317.
- BOHR, Niels, *Fény és élet* = Uő., *Atomfizika és emberi megismerés*, ford. NAGY Tibor, Gondolat, Budapest, 1964, 4–10.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorikus folyamatok. Kisajátítás és montázs a kortárs művészetben*, ford. MÜLLNER András, Enigma 66., 40–62.
- BUSE, Peter – STOTT, Andrew (szerk.), *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*, Macmillan, Basingstoke, 1999.
- BUTLER, Judith, *Kritikus queerség* = Uő., *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet – SÁNDOR Bea, Új Mandátum, Budapest, 2005, 211–229.
- BÜRGER, Peter, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás, Universitas Szeged, Szeged, 2010.
- A C3 Kulturális és Kommunikációs Központ internetes archívuma
- CELAN, Paul *versei* = *Német költők antológiája*, Móra, Budapest, 1963.; *Özönvíz után. Válogatás a Gruppe 47 német írócsoport*

- műveiből*, Európa, Budapest, 1964.; Alföld 1966/7.; *Kalandozások. Hajnal Gábor műfordításai*, Magvető, Budapest, 1971.
- CULLER, Jonathan, *The Call of the Phoneme. Introduction = On Puns. The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Basil Blackwell, Oxford, 1988, 1–16.
- CSUHAJ István, *Hátra és előre. Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához*, Korunk 1992, 59–64.
- DE BROGLIE, Louis, *Válogatott tanulmányok*, ford. NAGY Imre, Gondolat, Budapest, 1968.
- DE MAN, Paul, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002.
- DÉKEI Krisztina: „Az örvényféreg társát megette”. *Szövegtípusok Altorjai Sándor művészetében*, in BEKE László – DÉKEI Krisztina (szerk.): *ALTORJAI Sándor (1933–1979)*, Műcsarnok – Első Magyar Látványtár – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003, 99–122.
- DÉKEI Krisztina, *Witti, Héri meg a Szüszifoszi. Tandori Dezső és a képzőművészet*, Beszélő 2008/11., 182–186.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Qadmon, Budapest, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *Korlátolt felelősségű társasság abc...*, ford. KOVÁCS Sándor, Helikon 1994/1–2., 174–184.
- ECO, Umberto, *Nyitott mű*, ford. DOBOLÁN Katalin, Európa, Budapest, 1998.
- EINSTEIN, Albert – INFELD, Leopold, *Hogyan lett a fizika nagyhatalom?*, ford. KISS Kázmér, Móra, Budapest, 1971.
- EINSTEIN, Albert – INFELD, Leopold, *The Evolution of Physics* (1938), The Scientific Book Club and Company Limited, London.
- EINSTEIN, Albert, *A speciális és általános relativitás elmélete*, ford. VAMOS Ferenc, Gondolat, Budapest, 1965.
- ERDÉLY Dániel – PETERNÁK Miklós (szerk.), *Tilos művészet 1966–1988*, a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ internetes archívuma.
- ERDÉLY Dániel, „Mi kis” életünk, Árgus 1991/5., 89–100.
- ERDÉLY Dániel, *Mi kis családunk*, Árgus 1992/1–2., 90–102.

- ERDÉLY Miklós, *Ismétléseleméleti tézisek; Azonosításeleméleti vizsgálatok = Ismétlődés a művészetben*, szerk. HORVÁTH Iván – VERES András, Akadémiai, Budapest, 1980, 168–176.
- ERDÉLY Miklós (1928–1986) kiállítása 1991. október 26. – december 31, Székesfehérvár, Csók István Képtár – István Király Múzeum (*Az István Király Múzeum közleményei*, D. sorozat 207. szám, katalógus).
- ERDÉLY Miklós *hangjátékai* az Artpool Művészetkutató Központ honlapján: *Furcsa zokogás* [1966 körül – Peternák Miklós datálása, 1967 körül – Artpool-datálás], Altorjai Sándor előadása; *Dirac a mozipénztár előtt. Négy férfihangra* [1968]; *Sextett. 6 hangra; Toborzó* [1969], Altorjai Sándor előadása; *Rejtett paraméterek. Két férfi-, egy megafon- és egy női hangra* [1968], Artpool-honlap; *Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* [1972], Erdély Miklós, Veress Gizella és Rajczi Margit előadása; *antiszempont* [1970–71], Kiss Endre és Szenes Zsuzsa előadása
- ERDÉLY Miklós *montázsfimjei* a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ archívumában: *Rejtett paraméterek, antiszempont, Új kávézó nyílt a Szamuely utcában*
- Erdély Miklós. *Filmek*, Budapest Film – Tudományos Ismeretterjesztő Társulat – Balázs Béla Stúdió K-szekció, Budapest, 1988.
- ERDÉLY Miklós, *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*, szerk. PETERNÁK Miklós, Képzőművészeti, Budapest, 1991.
- ERDÉLY Miklós *írásai* az Artpool Művészetkutató Központ honlapján (*A költészet mint ön-összeszerelő rendszer, A Möbius-bemutatóhoz*)
- ERDÉLY Miklós, *Istentisztelet a valósághoz*, Filmvilág 1999/3., 10–11.
- ERDÉLY Miklós, *kollapszus orv.* (1974), magyar műhely, párizs – bécs – budapest, 1991.
- ERDÉLY Miklós, *második kötet*, magyar műhely, párizs – bécs – budapest, 1991.
- ERDÉLY Miklós, *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák = Uó., Válogatott írások, II., összeáll.*

- PETERNÁK Miklós, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995.
- FEKETE J. József: *POST. Szentkuthy Miklós és művei*, 2005, a Magyar Elektronikus Könyvtár honlapja
- FORGÁCS Éva, „...önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza”. *Időmetszetek, párhuzamos idősíkok az Időutazásban*, Magyar Műhely 1999 (110–111. sz.), 151–154.
- FOSTER, Brett, *Biography of James Joyce = James Joyce*, szerk. HAROD BLOOM, Chelsea House, Broomall, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Mi a szerző?*, ford. ERŐS Ferenc – KICSÁK Lóránt = Uó., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 119–145.
- FÖLDÉNYI F. László, „...saját lábába botlik...”. *Erdély Miklós és az irodalom = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 72–77.
- FÖLDÉNYI F. László, *Tanulj meg felejteni!* = Uó., *A testet öltött festmény*, Jelenkor, Pécs, 1998.
- FRÁTER Zoltán – PETŐCZ András (szerk.), *Médium-Art. Válogatás a magyar experimentális költészetből*, Magvető, Budapest, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford., utószó BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003<sup>2</sup>.
- GALÁNTAI György, *Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történethez = Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, szerk. KLANICZAY Júlia – SASVÁRI Edit, Artpool–Balassi, Budapest, 2003, 43–90.
- GARACZI László, *MetaXa*, Magvető, Budapest, 2006.
- GAZSI Zoltán, *Sarkadi Bori riportja Erdély Miklóssal* (videofelvétel, 1984), az Artpool Művészetkutató Központ archívuma
- GUILLORY, John, *A médiafogalom eredete*, ford. BERZE András – NAGY Ambrus – SZVETNIK Péter, Apertúra 2012. tavasz.
- GUSZTÁV András, *Az egyházi zene a kezdetektől a reformációig*, Fülvájó. Az Irodalmi Vademecum zenerovata (honlap)
- GYÖRGY Péter, *Apám helyett*, Magvető, Budapest, 2011.

- GYÖRGY Péter, *Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze*, Holmi 1992/8, 1170–1181.
- HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin, *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* (1947), Pannónia Könyvek, Szombathely, 1989.
- HAMVAS Béla, *Kommentár a Tabula Smaragdina (Hermész Triszmegisztosz) tizenhárom mondatához, egyben bevezetés az Alchimiába (a hermetikus gondolkozásba)*, online pdf-dokumentum
- HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Typotex, Budapest, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esztétika*, ford. TANDORI Dezső, vál, utószó, ZOLTAI Dénes, Budapest, Gondolat, 1979.
- HOLQUIST, Michael, *The Politics of Representation = Allegory and Representation*, szerk. Stephen J. GREENBLATT, The John Hopkins UP, Baltimore–London, 1981, 163–183.
- HORÁNYI Özséb (szerk.), *Montázs*, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1977.
- HORNYIK Sándor, *Naiv realizmus és „természettudományos koncept”*, Magyar Műhely 2004/2. (131. sz.), 16–50.
- JÉKI László, *Kvarkok*, Beszélő 2004/9., 80–89.
- JOYCE, James, *A Finnegans Wake* (részletek), ford. BÍRÓ Endre, Híd 1964/11., 1241–1256.
- KAFKA, FRANZ, *A kastély*, ford. RÓNAV György, Európa, Budapest, 1964.
- KÉKESI Zoltán, *Nyelviség és színrevitel. Erdély Miklósról és Nagy Pálról = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 39–54.
- KESERŰ Katalin, *A nyelv flörtje a művészetrel Magyarországon*, Holmi 1990/9., 1020–1023.
- KONRÁD György, *Csodafigurák. Portrék és pillanatsfelvételek*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2011.
- KOVÁCSY Tibor, „Dolgozzanak a Szent Automaták!” *Interjú St. Auby Tamással, a TNPU szuperintendánsával*, Magyar Narancs 2009/51. (Elérhető a Magyar Narancs honlapján.)

- KÓBÁNYAI János, *Virágzás halál után. A magyar zsidó költészet 150 éve*, Látó 2010. december, 78–92.
- KRISTEVA, Julia, *A beszélő szubjektum*, ford. BOCSOR Péter, Pompeji 1994/1–2., 188–197.
- KUKORELLY Endre, 666 999 = *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 315–347.
- KUKORELLY Endre, *A Memória-part*, Magvető, Budapest, 1990.
- KUKORELLY Endre, *Egy gyógynövény-kert*, Magvető, Budapest, 1993.
- KURDY FEHÉR János, „A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen.”, *Katedrális* 1992. tavasz–nyár, 70–75.
- KURDY FEHÉR János, *Kamillába mártott vatta. Beke László Erdély Miklósról (Interjú Budapesten, 1990 májusában)*, Tiszatáj 1992/5., 90–96.
- LYOTARD, Jean-François, *A fenséges és az avantgárd*, ford. SZÉCHENYI Ágnes, Enigma 1995/2., 49–61.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2001.
- MARGÓCSY István, „névszón ige”. *Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról = Uő., „Nagyon komoly játékok”. Tanulmányok, kritikák*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 259–281.
- MARX, Karl, *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata*, ford. RUDAS László – NAGY Tamás, Szikra, Budapest, 1955.
- MÉSZÁROS Sándor, *A kritikus olvasó. Esterházy Péter műveinek recepciója 1986-ig*, Alföld 1989/1., 39–47.
- MÜLLNER András, „Áthatni a koporsót”. *Megjegyzések a neoavantgárd eredetiségéről = On the Road. Zwischen Kulturen unterwegs*, szerk. Ágoston Zénó BERNÁD – Márta CSIRE – Andrea SEIDLER, Lit, Wien–Berlin, 2009, 107–116.
- MÜLLNER András, *A filmes performativitás. Erdély Miklós vetítései*, Metropolis 2007/4., 24–44.
- MÜLLNER András, *Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében. Esettanulmány*, Enigma 2011 (67. sz.), 21–49.
- MÜLLNER András, *Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története = Né/ma? Tanulmányok*

- a magyar neoavantgárd köréből, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 182–204.
- MÜLLNER András, *Bevezető az Allegorikus impulzusok című összeállításához*, Enigma 2011 (66. sz.), 5–23.
- MÜLLNER András, *Montázspolitiká. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben = BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, szerk. GELENCSÉR Gábor, Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009, 129–142.
- MÜLLNER András, *Neoavantgárd szövegek posztstrukturalista olvasatai. Erdély Miklós*, doktori értekezés.
- MÜLLNER András, *Szakállas költészet? Az etikáról és az esztétikáról Domonkos István 1968-as verse, valamint a kritika és az irodalomtörténet kapcsán = Domonkos-symposion. Tanulmányok Domonkos István műveiről*, szerk. THOMKA Beáta, Kijarat, Budapest, 2006, 123–146.
- NAGY Pál, *Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához*, Magyar Műhely 1999 (110–111. sz.), 17–23.
- NÉMETH Gábor, *A tejszínről*, Kalligram, Pozsony, 2007.
- NEWMAN, Barnett, *The Sublime is Now* (1948) = *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, szerk. Herschel B. CHIPP, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1968, 552–553.
- OWENS, Craig, *Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (1. rész)*, ford. MÜLLNER András, Enigma 2011 (66. sz.), 24–39.
- OWENS, Craig, *Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé (2. rész)*, ford. MÜLLNER András, Enigma 2011 (67. sz.), 5–20.
- PALMER, Richard E., „Hermeneuein – hermeneia”. *Ókori szavak használatának mai jelentése*, ford. KÁLLAY Géza = *A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor, JATEPress, Szeged, 1998., 59–77.
- PAPP Tamás (szerk.), *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, Jelenlét 1989/1–2.
- PARKER, Andrew – KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Performativitás és performansia*, ford. MÜLLNER András, Apertúra 2010. ősz.
- PERNECZKY Géza, *Csipkebokorgóújtogatók. Új hiba-tan = Uő., A korszak mint műalkotás*, Corvina, Budapest, 1988, 5–17.

- PETERNÁK Miklós, *Beszélgetés Erdély Miklóssal*, Árgus 1991/5., 75–88.
- PETERNÁK Miklós, *Rejtett paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei*, Filmvilág 2001/8., 44–46.
- PETERS, John Durham, *Speaking Into the Air. A History of the Idea of Communication*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- PETŐCZ András, *Jegyzet Erdély Miklósról*, Holmi 1990/9., 1037–1040.
- POMOGÁTS Béla, *Happening*, Magyar Ifjúság 1967. május 6.
- ROTHBERG, Michael, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minnesota UP, Minneapolis–London, 2000.
- ROZSNYAI Bálint, *A józan ész elviselhetetlen könnyedsége. Derrida és Searle vitája*, Helikon, 1994/1–2., 165–173.
- RUGÁSI Gyula, *Leatrice görög arca*, a Szentkuthy Alapítvány honlapja
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LÓRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1998.
- SCHRÖDINGER, Erwin, *Válogatott tanulmányok*, ford. NAGY Imre, Gondolat, Budapest, 1970.
- SEBŐK Zoltán, *Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal*, Híd 1982. március, 366–391.
- SIMONYI Károly, *A fizika kultúrtörténete*, Gondolat, Budapest, 1986.
- SURÁNYI László, *Egy sorsformáló találkozás. Kotányi Attila és a Budapesti Dialogikus Iskola*, Magyar Lettre Internationale 2012. nyár, 7–11.
- SZ. MOLNÁR Szilvia, *A neoavantgárd poétikájáról = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 86–98.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó és kép. Erdély Miklós szellemi öröksége egy irodalmár szemszögéből*, az Építészfórum honlapján
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a holocaust irodalma = Uő., Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998.
- SZENTJÓBY Tamás, *köti kötéllel a tehenet. ismeretterjesztő akció* (Egyetemi Színpad, 1973. április 8.) = *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, szerk. PAPP Tamás, Jelenlét 1989/1–2., 268–269.
- SZENTKUTHY Miklós, *Prae* (1934), Magvető, Budapest, 1980.



- SZÓKE Annamária, „*Titok a jövő jelenléte*”. *Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 240–272.
- TÁBOR Ádám – TÁBOR Eszter – RÁCZ Péter – GYÖRE Balázs – MIKLÓSSY Endre (szerk.), *Lélegzet 2.*, Magvető, Budapest, 1987.
- TÁBOR Ádám, *A váratlan kultúra*, Balassi, Budapest, 1997.
- TÁBOR Ádám, *Az Örley Kör*, Beszélő 1999/5., 93–95.
- TANDORI Dezső, *1976714/z – NEM AZÉ, AKI FUT = Uó.*, *Még így sem*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2011.
- TANDORI Dezső, *Az éji folyó csillaga sincs kétszer. Közéltetés a konkrét költészethez*, Kortárs 1989/1., 128–129.
- TANDORI Dezső, *Hogy már magunkra ne legyintsünk a bajban. Irodalom „1945” után, 1956 előtt-után: ahogy láthattam, megjegyzem, hál’ Istennek; 1990 májusában; S vidéke*, Alföld 1990/10., 55–63.
- TATÁR György, *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*, Gondolat, Budapest, 1989.
- TOLNAI Ottó, *Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar líra című írásához*, Új-Symposion 1968, 12–13.
- UNGVÁRY Rudolf, *Leopárdok ültek a tigrisekhez. Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban = HAJAS Tibor, Szövegek*, szerk. F. ALMÁSI Éva, Enciklopédia, Budapest, 2005, 421–439.
- UNGVÁRY Rudolf, *A személyes művész. Erdély Miklós nem triviális helye a struktúrában, avagy A találékonyságába belekapaszkodó ember*, Magyar Műhely 1999 (110–111. sz.), 177–189.
- WEISS, Allen S., *Radio Icons, Short Circuits, Deep Schisms*, TDR (The Drama Review. The Journal of Performance Studies) (40) 1996/3., 9–15.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Akadémiai, Budapest, 1989.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest, 1992.
- ZSILKA János, *Nyelvi rendszer és valóság*, Akadémiai, Budapest, 1971.

## Névmutató

- Abraham, Nicolas (Ábrahám Miklós) 147
- Ajtony Árpád 98–99, 181
- Almási Éva, F. 28, 181, 190
- Altörjai Sándor 24–25, 78, 88–89, 92, 183–184
- Altörjay Gábor 27
- Apollinaire, Guillaume 23
- Arisztotelész 135–137
- Artaud, Antonin 28
- Attridge, Derek 31, 181
- Austin, John L. 30, 148, 181
- Baader, Andreas 44
- Baal Sém Tov 26, 64, 179
- Bachmann, Ingeborg 64
- Bacon, Francis 60
- Bacsó Béla 48–49, 56, 64–65, 181
- Bahtyin, Mihail Mihajlovics 9, 80, 107–108, 110, 116
- Balaskó Jenő 16
- Bán Zoltán András 20–21
- Bán Zsófia 75, 181
- Barát Erzsébet 47, 182
- Barna Róbert 28, 181
- Barthes, Roland 19, 58, 141
- Baudelaire, Charles 28, 182
- Beke László 14, 17, 24, 26, 28, 78, 81, 97, 100, 124, 140, 144–147, 181–183, 187
- Bence György 118, 182
- Benjamin, Walter 58, 69, 73–74, 84, 86, 118, 140, 153, 175, 178, 181–182
- Bernád Ágoston Zénó 35, 187
- Berze Tamás 185
- Beuys, Joseph 23
- Birnbaum, Dara 58
- Bíró Endre 45–47, 182, 186
- Bizám Lenke 74, 182
- Blackwell, Basil 31, 181, 183
- Bloch, Ernst 59
- Bloom, Harold 46
- Bocsor Péter 14, 153, 187
- Bodor Béla 78–79, 132, 182
- Bódy Gábor 97, 182
- Bohr, Niels 41–42, 182
- Bonyhai Gábor 127, 185
- Bori Imre 27, 55, 190
- Böhme, Jakob 44
- Brogie, Louis de 111, 114, 183
- Buchloh, Benjamin H. D. 58, 84, 87, 182
- Burke, Edmund 60
- Buse, Peter 147, 182
- Butler, Judith 47, 182
- Butor, Michel 47
- Bürger, Peter 163, 182
- Cage, John 24
- Celan, Paul 10, 48–49, 56, 64–65, 72–75, 98–99, 169, 181–182
- Chipp, Herschel B. 143, 188
- Cholnoky László 10,
- Cholnoky Viktor 10,
- Culler, Jonathan 30–31, 181, 183
- Csanádi Dániel 17, 181
- Csáth Géza 10
- Cseh Tamás 81
- Csiky Tibor 155
- Csire Márta 35, 187

- Csuhai István 17, 183  
Csutoros Sándor 155
- Dante Alighieri 31  
Davis, Angela 96  
Deák Botond 14,  
Dedalus, Stephen 47  
Dékei Krisztina 24, 66, 183  
Deleuze, Gilles 10, 11, 177–179, 183  
Deréky Pál 14, 17, 35, 185–190  
Derrida, Jacques 106, 147, 183, 189  
Dirac, Paul 81–85, 87  
Dobolán Katalin 31, 183  
Domonkos István 27, 188  
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 98
- Eco, Umberto 31, 183  
Einstein, Albert 82, 90, 114, 118, 120–122, 144–146, 183  
Erdély Dániel 14, 32, 58, 69, 94–95, 140, 183  
Erdély György 14  
Erős Ferenc 32, 185  
Esterházy Péter 16, 19–20, 187
- Fabiny Tibor 105, 188  
Fekete J. József 55, 185  
Fogarasi György 14, 69, 182  
Forgács Éva 36, 185  
Foster, Brett 46, 185  
Foucault, Michel 32, 185  
Földényi F. László 18, 20, 185  
Fráter Zoltán 17, 185  
Freud, Sigmund 9, 167  
Fried István 14  
Füst Milán 44
- Gadamer, Hans-Georg 49, 65, 127, 185  
Galántai György 14, 155, 185  
Garaczi László 20–22, 107, 185  
Gauss, Carl Friedrich 146
- Gazsi Zoltán 113, 185  
Gelencsér Gábor 141, 188  
Gell-Mann, Murray 81  
Goethe, Johann Wolfgang von 44, 99  
Greenblatt, Stephen J. 10, 186  
Grotowski, Jerzy 28  
Guattari, Félix 10–11, 177–179, 183  
Guillory, John 153, 185  
Gulyás Gyula 155  
Gusztáv András 156, 185
- Györe Balázs 24, 190  
György Péter 14, 60–61, 155–156, 185–186
- Hajas Tibor 16–17, 27–28, 181, 190  
Hajnal Gábor 72–73, 183  
Hamvas Béla 37, 45, 186  
Hárs Endre 13  
Havasréti József 14, 20, 186  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 53, 60, 186  
Heidegger, Martin 142  
Heisenberg, Werner Karl 90, 138  
Hekerle László 21  
Hérakleitosz 51, 111, 115  
Hódosy Annamária 13  
Holquist, Michael 10, 107, 177, 186  
Holzer, Jenny 58  
Horányi Özséb 17, 84, 186  
Hornyik Sándor 36, 81–82, 124, 128–129, 186  
Horváth Iván 26, 184  
Husserl, Edmund 49
- Infeld, Leopold 118, 122, 183
- James, Willam 181  
Jancsó Miklós 16  
Jéki László 81, 186  
Joyce, James 11, 27, 29–31, 33, 35, 37, 44–47, 50, 65, 77, 81, 152, 185–186

- József Attila 24, 120  
Juhász Ferenc 16, 63, 103
- Kádár János 60, 161  
Kafka, Franz 10, 11, 69, 95, 177–179, 183, 186  
Kállay Géza 188  
Kálmán C. György 14  
Kant, Immanuel 53, 83  
Kantor, Tadeusz 28  
Karácsonyi Judit 10, 183  
Kassák Lajos 92  
Kékesi Zoltán 18, 186  
Kemény Katalin 37, 186  
Kennedy fivérek (John Fitzgerald és Robert Francis) 43, 179  
Keserű Katalin 30, 186  
Kicsák Lóránt 32, 185  
Kiss Attila 13  
Kiss Attila, B. 14  
Kiss Endre 78, 97, 106, 184  
Kiss Kázmér 118, 183  
Kiss Sándor (Klein Alex) 14  
Klaniczay Júlia 14, 155, 185  
Konrád György 22, 186  
Korniss Dezső 45  
Kosofsky Sedgwick, Eve 157, 188  
Kosuth, Joseph 60, 157  
Kotányi Attila 45, 189  
Kovács Sándor 13, 106, 183  
Kovács Zoltán 14  
Kovácsy Tibor 28, 186  
Kőbányai János 42, 187  
Kristeva, Julia 153, 187  
Krúdy Gyula 10  
Kruger, Barbara 58  
Kukorelly Endre 14, 17, 20–21, 107, 187  
Kurdy Fehér János 36, 100, 156–157, 187  
Kürti Emese 17
- Lábas Zoltán 14
- Lator László 72  
Lawler, Louise 58  
Lendvai György 78  
Levine, Sherrie 58  
Lévi-Strauss, Claude 54  
Lőrinczy Éva, B. 31, 189  
Lukács György 17, 167  
Lyotard, Jean-François 141–142, 187
- Madelstam, Oszip Emiljevics 64–65  
Major János 61  
Man, Paul de 28, 183  
Manovich, Lev 81, 187  
Margócsy István 103–104, 187  
Márkus György 41, 190  
Marx, Karl 160, 187  
Maurer Dóra 162  
Merleau-Ponty, Maurice 48–49  
Mészáros Sándor 16–17, 187  
Mezei András 10  
Miklóssy Endre 190  
Mílbacher Róbert 14  
Molnár Szilvia, Sz. 18, 189  
Möbius, August Ferdinand 94, 97, 136  
Munkácsy Mihály 89  
Müllner András 17, 57–58, 84, 157, 182, 185–190
- Nagy Ambrus 185  
Nagy Andrea 14  
Nagy Imre 114–115, 183, 189  
Nagy Pál 15, 18, 186, 188  
Nagy Tamás 160, 187  
Nagy Tibor 41, 182  
Nemes Péter 28, 183  
Németh Gábor 13, 20–21, 107, 188  
Neumann János 33, 90, 95  
Neumer Katalin 52, 190  
Newman, Barnett 141–143, 188  
Nietzsche, Friedrich 113, 190

- Odorics Ferenc 13  
 Oravecz Imre 75  
 Orbán Jolán 14  
 Orbán Ottó 10  
 Óriás Aranka 37  
 Ottlik Géza 22  
 Owens, Craig 84, 188
- Palmer, Richard E. 105, 188  
 Papp Tamás 17, 181, 188–189  
 Papp Tibor 22  
 Parker, Andrew 157, 188  
 Parti Nagy Lajos 20  
 Perneczky Géza 114, 188  
 Peterdi Andor 42  
 Peternák Miklós 14, 25, 33, 69, 78,  
 81, 97, 144, 154, 182–185, 189  
 Peters, John Durham 69, 127, 152,  
 189  
 Petőcz András 16–17, 22, 101–102,  
 185, 189  
 Petőfi Sándor 150, 158  
 Picasso, Pablo 37  
 Pilinszky János 10, 22, 24, 120, 122  
 Planck, Max 126, 128–129  
 Pléh Csaba 30, 181  
 Pomogáts Béla 16–17, 25, 189  
 Proust, Marcel 73–75
- Rabelais, François 63  
 Rácz Péter 20, 190  
 Radnóti Miklós 98, 168–169, 189  
 Rajczi Margit 78, 96, 184  
 Rajk László 14  
 Rajnai László 86, 181  
 Ratkó Anna 159  
 Rigó Mária 14  
 Rónay György 95, 186  
 Rosler, Martha 58  
 Rothberg, Michael 175, 188  
 Rozsnyai Bálint 106, 188  
 Rudas László 160, 187  
 Rugási Gyula 48, 189
- Sándor Bea 47, 182  
 Sarkadi Bori 113, 185  
 Sasvári Edit 155, 185  
 Saussure, Ferdinand de 31, 189  
 Scharf Móric 61  
 Schrödinger, Erwin 84, 90, 112,  
 115, 189  
 Schwitters, Kurt 23  
 Searle, John 106, 189  
 Sebők Zoltán 28–29, 33–34, 57,  
 110, 136, 143, 189  
 Seidler Andrea 35, 187  
 Seregi Tamás 163, 182  
 Simonyi Károly 126, 189  
 Somlyó Zoltán 42  
 St. Auby Tamás *lásd* Szentjóby  
 Tamás  
 Stott, Andrew 147, 182  
 Surányi László 45, 189
- Szabó Lajos 44, 45  
 Szabolcsi Miklós 16–17  
 Széchenyi Ágnes 142, 187  
 Szegedy-Maszák Mihály 14, 16,  
 26, 98–99, 140–141, 169, 189  
 Székely Magda 10  
 Szenes Zsuzsa 78, 97, 100, 184  
 Szent-Györgyi Albert 54–55  
 Szentjóby Tamás 16–17, 27–28,  
 34–35, 66–67, 81, 181, 186, 189  
 Szentkuthy Miklós 5, 48, 50, 55,  
 63, 185, 189  
 Szerdahelyi István 16  
 Szilágyi Ernő 166  
 Szilasi László 13,  
 Szőcs Géza 27  
 Szőke Annamária 14, 17, 114, 132,  
 152, 181, 190  
 Sztravinszkij, Igor Fjodorovics 37  
 Szvetnik Péter 185
- Tábor Ádám 16, 18, 20, 22, 42,  
 44, 102, 190

- Tábor Béla 45  
 Tábor Eszter 190  
 Takács Ádám 17  
 Tandori Dezső 22–24, 27, 53, 66,  
 101–106, 174, 183, 186, 190  
 Tatár György 113, 190  
 Thomka Beáta 27, 188  
 Tolnai Ottó 27, 190  
 Torok, Maria (Török Mária) 147  
 Tóth Gábor 162
- Ungvári Tamás 16  
 Ungváry Rudolf 28, 98, 166–167, 190  
 Urbán Miklós 81
- Vajda Lajos 45  
 Vámos Ferenc 146, 183  
 Varga Anna 93
- Várnai Zseni 42  
 Vas István 23  
 Vekerdi Tamás 83  
 Veres András 26, 184  
 Veress Gizella 78, 96, 184  
 Vertov, Dziga 81  
 Vivaldi, Antonio 88  
 Volosinov, Valentyin  
 Nyikolajevics 10
- Weiss, Allen S. 64, 190  
 Weöres Sándor 15  
 Wigner Jenő 33  
 Wittgenstein, Ludwig 41, 51–52,  
 85, 104, 131, 190
- Zoltai Dénes 53, 186  
 Zsilka János 35, 130, 190

Magyar Műhely Kiadó

Budapest, 2016

Felelős kiadó: Szombathy Bálint

Munkatárs: Demus Zsófia

Borítóterv: Arany Imre

Nyomdai előkészítés: Layout Factory Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák: *mondAe Kft.*, [www.mondat.hu](http://www.mondat.hu)

Terjeszti a Ráció Kiadó ([www.racio.hu](http://www.racio.hu))

ISBN 978-963-7596-86-5

A paradox szentenciózusságra, a váratlan metaforikus társításokra és az aporetikus, egymásnak ellentmondó kijelentésekre hárul az a feladat, hogy megvalósítsák a lehetetlent: könyvbe zárt költeményekként, tehát írásként legyőzzék az ismétlést, végső soron önnön rögzítettségüket, és előidézzenek valami tett értékkel bíró eseményt. Más szóval a fizika kísérleti megfigyelőjéhez hasonlóan beavatkozzanak a világ egyirányúnak tűnő folyásába, és megváltoztassák ezt az irányt. Nem lehet nem észrevenni, hogy Erdély esetében mindennek rendkívül konkrét tétje van. A fizika tudományos diskurzusát ugyanis nem csak önmagáért adaptálja, hanem kisajátítva azt allegorikus módon beszél a traumatikus történelemről, annak determinisztikus erejéről, a jóvátehetetlenről. Az Erdély-féle kategorikus költészetnek ebből kifolyólag van egy nagyon is materialista vonatkozása, már abban az értelemben, ahogy Walter Benjamin a történelmi materialista feladatát meghatározta: az ő dolga az, hogy szálirány ellen fésülje a történelmet.

MÜLLNER ANDRÁS jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Média és Kommunikáció Tanszékén tanít. Egyik kutatási területe a magyar neoavantgárd, azon belül Erdély Miklós munkáival foglalkozik behatóan.

ISBN 978-963-7596-86-5



9 789637 596865

2500 Ft