

Erdély Miklós művészetéről aligha lehetséges annak jövőorientáltsága, vagy a vészorszakhoz való viszonyának figyelembevétele nélkül beszélni.¹ A mondatbéli kötőszót azonban szó szerint kell venni. A művészet utópikus funkciójának és a vészorszak

32 Fenyő Dániel

EGY KÍSÉRTETIES UTÓPIA

A vészorszak emlékezete

és az avantgárd utópikussága

Erdély Miklós művészetében

esztétikai, poétikai vonatkozásainak együttes értelmezésének lehetősége kívül esik az Erdély-kutatás figyelmén. Ennek okai túlmutatnak a recepción, sokkal inkább magában a holokausztművészet értelmezési kontextusában keresendők. Az utóbbi évtizedben magyar nyelven is történtek kísérletek

a holokausztirodalom kánonjának újraértékelésére és árnyalására az adott szövegkorpusz saját kulturális kontextusát figyelembe vevő elemzéseken keresztül, a holokausztirodalom értelmezését ugyanakkor nagyon erősen befolyásolja a mű elsődleges kontextusát részben elfedő transznacionális perspektíva, amely az egyediség, tanúság és a kifejezhetetlen kifejezésének problémájára fókuszál.² Ennek a beszédmódnak az etikai horizontjában nincs helye az utópia kérdésének, amennyiben az maga is a népirtások ideológiai alapjaként, vagy a múlttal való megbékélés hamis látszataként tűnik fel.

Dolgozatomban arra keresem a választ, hogy Erdély művészeti gondolkodásának jövőorientáltsága miként egyeztethető össze vészorszak-reprezentációjának technikáival. Mindehhez olyan megközelítési módot választottam, amely a holokauszt értelmezésének transznacionális perspektívája helyett Erdély Miklós alkotói tevékenységének elsődleges kontextusára³ koncentrálna az adott művet saját kulturális közegén belül, az őt körülvevő diszkurzív renddel való érintkezésén keresztül ragadja meg. A dolgozat elemzésének tárgya Erdély Miklós *Aranyfasisztáim* című írásának előadása, amelyet 1985-ben tartott a Magyar Írószövetség székházában.⁴ Elsődleges céloom nem az, hogy rávilágítsak azokra a pontokra, amelyekben a neoavantgárd művészet a korabeli hatalmi berendezkedés emlékezetpolitikájának kritikájaként jelenik meg – noha ez az aspektus sem választható le az elemzésről. Sokkal inkább az foglalkoztat, hogy megragadjam, Erdély művészetében az utópiáról való gondolkodás és a vészorszak tapasztalata nem zárja ki egymást, hanem – önellentmondásokkal terhelten ugyan, de – összekapcsolódnak. Az *Aranyfasisztáim* a vészorszak emlékezetének olyan alternatív útját jelöli ki, amely ellentart az államszocialista időszak emlékezetpolitikájának, amely a fasizmus

elleni harc narratívájába helyezte az áldozatok emlékét, ugyanakkor megjelenik benne annak az igénye, hogy felderítse, az európai kultúra egyik legnagyobb törésévé váló eseménysorozata után a művészet miképpen őrizheti meg jövőorientáltságát. Az *Aranyfasisztáim* azért tűnik számomra e kérdésben kiemelkedőnek, mert az utópiát sajátosan gondolja el, mégpedig a kivonulás és a kiűzetés negatív képein keresztül.

33

A vészkorszak olvashatósága

A vészkorszak emlékezetének megjelenésével Müllner András foglalkozott behatóan Erdély Miklós életében egyedül megjelent, *Kollapszus orv.* című verseskötetét vizsgálva. Müllner könyve nem csak azért fontos, mert szinte az egyetlen olyan átfogó munka, amely az addig leginkább képzőművészetéről, akcióiról és filmjeiről ismert Erdély Miklós költészetével vet számot, hanem mert irodalomtudományi és irodalomtörténeti szempontokat érvényesítve a legendáriumba tartozó anekdotákon és a metafizikus kereteken átlépve kinyitotta e költészetet a neoavantgárd kultikus értelmezői közösségén kívüli olvasók számára. A könyv egyik legfontosabb állítása, hogy Erdély verseskötete a „holokauszt-irodalom avantgárd reprezentánsaként” értelmezhető.⁵ Ebből a perspektívából tekintve Müllner Erdély költészetének vizsgálata közben pontosan érzékeli azt a feszültséget, amely a vészkorszak traumatikus tapasztalatának nyelvivé tétele (művészeti gyakorlata) és az Erdély művészeti gondolkodását meghatározó jövőorientáltság között fennáll: „Tulajdonképpen eufemisztikusnak mondható 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.”⁶

Müllner Erdély Miklós montázsra épülő művészeti gondolkodásának utópikusságát retorikai alakzatként érti, amely szerinte elfedi a kötet verseinek traumaköltészeti vonatkozásait. A *Kollapszus orv.* valóban elbeszélhető a traumaköltészet sajátos avantgárd megoldásaként, amelyben „a trauma beburkolódik a szójátékba”,⁷ vagyis a történelmi események és emlékek a jelentés totalitását felfüggesztő nyelvjátékon keresztüli töredékességben jelennek meg. Az utópia zárójelbe tétele azonban éppen attól a vetületétől fosztja meg Erdély művészetét, amely számomra a leginkább zavarba ejtő benne. Az új iránti vágy, sőt a humor árnyalja ennek az életműnek az elhelyezhetőségét

a traumaművészet keretei között.⁸ Erdély esetében a művészet utópikussága nem valamiféle látszat volt, hanem művészeti gondolkodásának egyik legfontosabb eleme, amely kihatott tényleges művészeti gyakorlatára. Nem arról van szó, hogy az utópia és a traumatikus emlékezet kizárná egymást, 34 hogy egyik a másiknak pusztán kamuflázsa lenne. Az Erdély művészete előtt álló kihívás az volt, hogy miképpen lehetséges megemlékezni a múlt eseményeiről anélkül, hogy az egy olyan katasztrófa-tudatot rögzítsen, amely Erdély szerint – ahogyan egy Beke Lászlóval készült beszélgetés során fogalmazott – nem jelentene mást, mint lemondást a jövő lehetőségéről.⁹

Erdély 1968-ban Altorjay Sándorral állított ki Nürnbergben. A kiállítás után íródott a *Nürnberg – Beuys* esszé, amelyben – nem függetlenül a hely szellemétől – Erdély önmagát az avantgárd és a náciizmus utópizmusának ket-tős présében helyezte el: „[A] jövőalakítás életveszélyes foglalkozás, nem jó, ha valaki valamely racionálisnak látszó szélsőségbe túlságosan belelovallja magát. Tagadhatatlan, minden avantgardista mozgolódás magán viseli a ná-cizmushoz való hasonlóság bélyegét; miképpen tud ebben egy szíve szerint avantgardizmusra hajló zsidó igazságot tenni.”¹⁰ Erdély elképzelésében jól láthatóan összeütközik az avantgárd jövőorientáltsága a bizonyos módon szintén jövőorientált náciizmussal, amely nem hagyta érintetlenül Erdély személyes, családi viszonyait sem; a vészorszak idején négy testvére közül hármat elveszített.

Az utópia és a katasztrófa együttállásának gondolata nem volt idegen azoktól a filozófusoktól, vagy legalább e filozófusok magyarországi recepció-jától sem, akik Erdély gondolkodását meghatározták. Az *emberjele* című írá-sában Erdély ezt írja: „egy teljes mélységében átélt pesszimista világkép művészileg adhat lelkesítőt, és [...] előbb talál rá a bizakodás rejtett kiútja-ira, mint valamely cinizmus”.¹¹ Ez a típusú negativitás, a „csupán a remény-telenség okából adatott számunkra a remény” paradigmája,¹² valamint a műalkotás szépségében rejlő felszabadító erő schilleri elgondolásának a visszhangja az, amely akár Ernst Bloch, akár Adorno filozófiájában Erdély számára vonzó lehetett. Az etikai állásfoglalás Erdély műveinek retorikai, po-étikai szintjére is leér, amelynek eredménye, hogy az utópia és a trauma ket-tősét egymással való kölcsönhatásukban, felcserélődésükben vizsgálhatjuk, a pesszimizmust és traumatikus emlékképeket mindig a „bizakodás rejtett kiútjain” keresztül pillanthatjuk meg és viszont¹³ – ahogyan ez a következő pél-dából is látszik.

Erdély *Váratlan kantáta*¹⁴ című műve kapcsán például Müllner Paul Celan költészetével párhuzamot vonva az ásás és a sötétség motívumainak alapos értelmezésén keresztül bontja ki a gyászmunka működését a szöveg-ben. Kiemeli, hogy a szövegbéli ásóként, a múlt kutatójaként megjelenített

szubjektum távolságot tart a különféle társadalmi rítusokkal szemben, amelyek nem alkalmasak a traumatikus emlékek elbeszélésére, ahogy ez a szövegben is megjelenik: „[e]lőadásokon, istentiszteleteken megjelenik és mikor a szertartás kezdetét veszi, távozik”. A kollektív emlékezeti formák helyett a *Váratlan kantátában* az egyéni önreflexió és „a kisajátításon alapuló, ismétléskényszerként ható, traumával telített képek” sokasodnak meg.¹⁵ A szövegben a társadalmi rítusok mellett azonban az egyéni kutatótevékenység is lehetetlennek bizonyul, ezért a kutató arra kényszerül, hogy megadja magát a sötétségnek: „Fölismeri ekkor, hogy a kutatás, mint létének értelme méltatlan környezetbe került, jelentkezik magasra tartva üres kezeit, mint eredményei lobogóját”. Az ásás és a sötétség főbb motívumainak, valamint a kutató feladatának számbavétele és e kutatás ellehetetlenülésének kinyilvánításához képest azonban egészen eltérő modalitásban zárul a szöveg, közeledve közben a bibliai regiszterhez is: „Utoljára kedvtelenséggel, kénytelenségből újra a halottakhoz fordul, barna arcukat idézi, kirottosodott szájukat, a tökéletes rászedettség fekete szemgödreit. Különös módon irtózat és felháborodás helyett levelet hajt benne a szájalom, a zokogó szerelem pihenése. Az ártalmatlanság új életre ringatja benne az örömet, mely fényt nem kíván, fénnel nem világít, mely nem ütközik és meg nem reked, melyet átjár az idő, mint huzatos palotát, a kegyelem áldó tenyere alatt is fürgén elsiklik, a könnyörtelen bölcsesség hosszúfülű szobrait kerülgeti mint a szél, mivel könnyű neki és nem sietős.”

Erdély írása 1959-re datált, a Pilinszkyvel kötött barátság kezdetének évére.¹⁶ Mindez azért is lehet érdekes, mert a *Váratlan kantátában* Pilinszky költészetének és publicisztikájának jellegzetességeihez hasonlóan az emlékezetből fakadó apokaliptikus látomás összeér az áldozatokkal való részvételi szenvedésen keresztül létrejövő üdvtörténeti narratívával. Müllner korábbi megállapításával összhangban valóban elmondható, hogy itt az üdvtörténet negativitásként jelenik meg: a feltámadás kísértetjárássá válik, az üdvösség képéhez pedig a fény helyett a sötétség társul. Mindez azonban nem az üdvtörténet teljes felszámolását jelenti, inkább annak eltérítését: a traumatikus emlékezet elválaszthatatlanná válik a jövőorientáltságtól, a hiány éppen a kifordított üdvtörténeti perspektíva felől válik láthatóvá. A szövegből olyan, a korai Pilinszkyéhez hasonló etikai alapállás bontakozik ki, amelynek középpontjában a mindig csupán külsődleges és passzív perspektívát nyújtó felháborodás helyett a szenvedés emlékének elevenen tartása és a halottak részvételi megidézése áll az apokaliptikus eszkatológia¹⁷ jegyében. A *Váratlan kantátában*, mint Pilinszky *Apokrifjában*, a kezdeti apokaliptikus hangoltságot felváltja az eszkatologikus szemlélet,

amely azonban továbbra is megőrzi az emlékezés traumatikus nyomait – ahogy ezt Schein Gábor Pilinszky költészete kapcsán jelezte: „a vers, illetve a megszólaló hang csak saját létét kockáztathatja és nem törekedhet hatalomra, a sötétségbe kell hívnia látásának tanúit, mert minden más 36 ön maga és mások becsapása lenne”.¹⁸ Az utópikus illúzió tehát reménnyel telíti a jelenbéli állapotot, ez a remény azonban a valóság tükörcsképeként maga is csak saját negativitásán keresztül jelenik meg.

Az 1959-es *Váratlan kantáta* távol áll Erdély későbbi, a jelentéseket felüggesztő és eltérítő avantgárd írásmódjától, hiszen a vers mögött még nem található meg az a művészi koncepció, amelynek kidolgozása a hatvanas évek második felétől, a *Montázs-éhség* és a *Pop-tanulmány* című írásokkal kezdődik. A *Váratlan kantáta* Pilinszky korai költészetéhez áll közelebb, ugyanakkor ez a szöveg is bír néhány olyan jellemzővel, amely visszaköszön az 1985-ös *Aranyfasisztáimban*. Ilyen például az emlékezés társadalmi gyakorlatainak elhagyása, illetve az utópia és a vészorszak emlékezetének önelentmondásokkal terhelt összekapcsolódása, egymással való kiasztikus felcserélődése. Amíg azonban az 1959-es szöveg az apokaliptikus eszkatológia képével zárul, addig Erdély montázselméletének kidolgozása után egy másfajta, az üresség, a szépség és a szabadság fogalmai által meghatározott koncepció jelenik meg.

Erdély vélhetően ezzel a váltással számolta fel azt az utat, amely a korabeli kultúra keretei között Pilinszky számára költőként szűken, de még járható lehetett. Amíg Pilinszky „nem beszélt a holokausztról, a zsidók megbélyegzéséről, az antiszemitizmusról, a diktatúráról, az antihumanizmus gyakorlatától, a szabadság fájdalmas hiányáról, a magyar hagyományok erőszakos megtöréséről”,¹⁹ addig Erdély figyelmét a hetvenes évektől sokszor éppen ezek kötötték le, mindez pedig együtt járt az irodalomtól való eltávolodással a performatív művészeti ágak felé.²⁰ A hatvanas évek elején készült filmnovellája, a *Varga Anna dicsérete* egy kivégzést beszél el, amelynek már nyitómondata is jelzi („Emléket állítani, akinek még nincs”), hogy önmagát tanúságtételként határozza meg. A szöveg pályázatra íródott, és bár nem készült el a film, a novella számos olyan elemet tartalmaz, amely a korabeli emlékezetpolitika számára – az antifasiszta elbeszélői fogások miatt – nem lehetett kifejezetten irritáló: a kivégzők mondatait tolmácsolni kell a magyar anyanyelvű kivégzetteknek; a címben szereplő Varga Anna, a tollfosztó üzem dolgozója, „falusi kislány” hősként jelenik meg, aki „gondolkodás nélkül veti utána magát a vízbe fúló igazságnak”; és még a szerelemfáltésból a bujkálókat besúgó férfi is feloldozást nyer bűnössége alól, amiért tanúként végignézi a kivégzést.²¹ Ezzel szemben a hetvenes években Erdély már olyan munkákat tervezett, amelyek nem hagyják érintetlenül a társadalom népiirtásban való bűnrészességének kérdését, például a *Szelídség medencéje* (1970),²² vagy az

Isten-Isten (1973–1974) című akció.²³ Utóbbi esetében Erdély terve szerint az elpusztított testvéreiért kapott kártalanítási összegből vásárolt alkohollal koccintott volna a kiállításra érkező látogatókkal. Előbbi miatt bezárták a kiállítást, utóbbit ki sem állíhatta.

37

Az utópia szabadsága és negativitása

Erdély Miklós esetében az utópia fogalma annak klasszikus hagyományával szemben határozható meg. Bár Erdély írásaiban előszeretettel használta az utópia kifejezést, saját művészetéről beszélve alatta leginkább a művészet emancipatorikus erejébe vetett hitet és a tudat forradalmasításának művészetben keresztüli lehetőségét értette, ahogy ezt Hornyik Sándor összefoglalta Erdély művészetpedagógiai munkáját elemző tanulmányában: „ismeretelméleti alapokon kritizálta az utópiák elméleteit Platóntól Herbert Marcuséig, és fogalmazta meg (Hegel és Marcuse alapján) előadásának – és egyúttal életművének egyik alap- téziséit: Nem a társadalmat kell felszabadítani, illetve forradalmasítani, hanem az emberi tudatot.”²⁴ Hornyik Sándor itt Erdély Miklós *Remény és lehetőség* című előadására utal.²⁵ Az előadás kritikája a klasszikus utópiákkal szemben, hogy azok saját koruk természettudományi felismeréseiből táplálkoztak; ahogy pedig a fizikai világ leírhatóvá és megérthetővé vált, úgy az utópiák a természeti rend mintájára a társadalomban rejlő esetlegességek kizárására törekedtek. Ami különösen érdekessé teszi a szöveget, hogy ez a gondolat analógiaként jelenik meg a nyelv használatának módjával: „[A] nyelv tradicionális szerkezete nem teszi lehetővé a lényeges új tartalmak megfogalmazását. Ezért kell róluk hallgatni. A nyelv mikor képes arra, hogy leírja azt a valóságot, amellyel együtt alakult, képtelen megragadni azt a más minőségű valóságot, ami mint lehetőség nyugszik a meg nem valósultság tengerében. Azt is túlzás állítani, hogy a valóságot képes leírni. A valóságnak a nyelv pusztán azt az értelmezését nyújtja, amelyre képes. Így a nyelv végül is önmagát meséli. Ha utópiát szerkeszt, akkor is. Ha a nyelv és így a gondolkodás felépítmény jellege a termelési viszonyokkal való dialektikus kölcsönhatása, csuka fogta róka helyzete inkább egy megszoruló csomó képzetét kelti, mint a haladásét. Innen származik Adorno rezignált negatív dialektikája.”

A szövegrészlet elején felismerhető Wittgenstein elhíresült idézete, amely azonban éppen annak ellentétéként, a hallgatás kritikájaként tűnik fel, ahogy a *Marly tézisek mellé* című kommentárjának jegyzetében is olvasható: „Amiről nem lehet beszélni, arról beszélni kell”; „Tekinethető a műv[észeti] tevékenység a kimondhatatlanról való beszéd stratégiájának”.²⁶ Erdély számára a hallgatás a „nyelv tradicionális szerkezetének” elégtelenségéből fakad.

Új Forrás 2023/7 – Fenyő Dániel: Egy kísérteties utópia – A Veszakorszak emlékezete és az avantgárd utópiaklasszusa Erdély Miklós művészetében

A nyelv önmagában véve ideologikus, amennyiben a materiális termelői viszonyok határozzák meg, ennek megfelelően az utópia sikertelensége is abban rejlik, hogy mindig magában hordozza és továbbörökíti azokat az egyenlőtlen-
38 tusában jelen vannak. Erdély tehát eltávolodik az utópia klasszikus hagyományától, amely determinisztikus módon az utópiát úgy gondolja el, mint amelynek konkrét megvalósulási formái lennének lehetségesek. Helyette *utópikus tudat* kialakítását célozza művészetével, amely a montázs alkalmazása révén a rögzült jelentések és gondolati sémák feloldásán, a tudat megzavarásán túl a „semmit”, olyan üres helyet jelöl ki, amelyből hiányzik a megvalósulás bármiféle konkrétuma, helyette az új körvonalazhatatlan lehetőségét rejti magában. Mindezt kompakt módon foglalta össze Kóhalmi Péter Erdély Miklós művészeti gondolkodásának körültekintő feltárását elvégző, hiánypótló monográfiájában az 1980-as *Marly tézisek* jelentéskiolttás-konceptiója kapcsán: „A műalkotás helyet készít elő, helyzetbe lendít, a szabadság minden szükségszerűségtől mentes helyzetébe. A műalkotás a »hirtelen látás« előkészítése, a szabadság utópisztikus terhéhez vezető út felkínálása. Itt, a jelentés béklyóitól már megszabadult térben érhető el a szabadság semmire és mindenre vonatkozó állapota. A szép a szabadság állapotának jelzése”.²⁷

Erdély utópikus gondolkodása kapcsán az egyik legtöbbet idézett szövegrész *A kalocsai előadásból* származik: „Mondjuk énhozzám legközelebb álló, [...] 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.”²⁸ Az expresszionizmus és a montázs apológétájaként is számon-tartott Bloch bizonyára közelinek érződhetett Erdély saját elképzeléseivel.²⁹ A néhány ismertetést, tanulmányt, illetve Bloch pár szövegrészletét magában foglaló magyarországi Bloch-recepció fókuszában az utópia és a remény kérdése állt. Amit ebből Erdély Miklós érzékelhetett, hogy Bloch remény-filozófiája a vallástól megfosztott messianisztikus gondolkodásként értelmezhető, amelyben a művészet mint „testet öltött utópia”³⁰ anticipáló tulajdonsággal bír, és a még-nem-létrejött reményét hordozza: az utópia „maga is a remény körébe tartozik s a még-nem-létrejöttnek mint még-jóvá-nem-válnak tárgy-szerű sejtésébe. [...] Az utópikus funkció azért érti meg azt, ami robbantani képes, mivel ő maga sűrített módon az”.³¹ Bár Erdély előadásában affirmatív-an hivatkozik Blochra, kéziratban maradt feljegyzései alapján észlelhető eltérés kettejük között. Bloch az utópiát olyan anticipáló folyamatként értette, amely a későbbiekben valósággá, konkrét utópiává alakulhat. Erdély azonban az utópikus gondolkodást a soha nem rögzülő, folyamatos teremtődés állapotaként gondolta el, vagyis a művészet reményteli utópiáját nem abban jelölte ki, hogy valami olyan hordozójaként működik, amely egyszer valóban

létrejöhet, hanem abban, hogy a folytonos változás lehetőségét biztosítja: „A remény szó maga is változás érzékenység kifejezője, reménye magára a változásra vonatkozik, és nem mint E. Bloch állítja, a még-meg-nem való-sultra. Mert mondjuk ki, amit mi ezzel a csúf szóval, hogy változás 39 jelölünk, nem más, mint egy permanens teremtés, finomabban és csúnyábban, teremtődés.”³² Emellett Erdély Blochhoz hasonlóan a szépséget a szabadsághoz vezető út feltételeként értette,³³ abban azonban már különbség mutatkozik kettejük között, hogy mit is jelent számukra e kettő viszonya. Bloch számára – tisztességes utópistaként – ezek teljesülése az ember világban való otthonosságának megtalálását eredményezik.³⁴ Erdély a szépség és a szabadság fogalmával inkább egy olyan *megismerési folyamat* kiindulópontját jelölte ki, amelyben jövőorientáltság, a szabadság elnyerése a megismerésen keresztül, éppen az otthonosság elvesztésén, a hiány különböző alakzatainak át lehetséges.

A kivonulás utópiája

Az *Aranyfasisztáim* Erdély Miklós irodalmi estjén hangzott el 1985-ben a Magyar Írószövetség székházában az *Azonosításméleti vizsgálatok*, a *Tavaszi kivégzés* és a *Kitüntetéseimről* című írások felolvasása mellett. Az *Aranyfasisztáim* előadása azonban túlmutat az klasszikus felolvasás keretein. Maga az előadás Erdély több szövegét tartalmazta, amelyek külön darabokként jelentek meg a *Második kötet* című posztumusz gyűjteményben.³⁵ Ezen az eseményen azonban a szövegek egy koherens koncepciót alkottak. Az előadás a következőképp nézett ki: először Erdély felolvasta az *Aranyfasisztáim* című szövegét, amelynek szakaszai között Györe Balázs olvasta fel a szövegben montázsselemeként használt újságcikkek egy-egy részletét. Ezután került sor *A véletlen története* című kategorikus költemény szakaszainak a felolvasására. Ezt egy akció szakította meg: Györe Balázs a *Jób könyvéből* idézett, (UF Jób 40:15– 41:5), közben kintről becsomagolt havat hoztak be, amelyet aztán az ablakon keresztül kidobtak. Ezután Erdély tovább olvasta *A véletlen története* részleteit, az előadás végén pedig Györe Balázs ismét a *Jób könyvéből* olvasott fel (UF Jób 42:1–42:6). Az előadás mozaikosságának megfelelően az *Aranyfasisztáim* (mint a szövegek felolvasását és az akciót magában foglaló előadás) számos értelmezői perspektívát enged meg, az elemzés fő fókuszában azonban annak a működésnek a vizsgálata áll, hogy bár az *Aranyfasisztáim* az ironia és a montázs alkalmazásán keresztül eltávolodik a messiásvárás hagyományától, nem mond le a jövőorientált gondolkodásról; azt egyfajta negativitásként hozza létre, melyben a kivonulás és a kiűzetés képei a tudat felszabadításának utópikus lehetőségeként jelennek meg.

A nyitószakasz Erdélytől nem idegen szójátékkal kezdődik: „A Magyar Nemzet jobb, mint az élet, mint az Élet és Irodalom”. Figyelembe véve, hogy a szöveg szóban hangzott el, ez a rekurzív szerkezet elbizonytalanítja a szavak referencialitását, a jelentés köznyelvi és tulajdonnévi változat között oszcillál, létrehozva egy ironikus, ellentétező szerkezetet, amely a magyar nemzet és az élet (és irodalom) között kizáró értékhierarchiát teremt.

Az első egység a montázs kialakításáról szóló önreflexióként is értelmezhető. A szöveg két cikket említ („Egy cikk a türelemről. Az egyszerű türelemről. A melanézek türelméről. Egy cikk az akaratról. Az alávetett akaratról.”), amelyeknek önazonossága – a montázs működését imitálva – felfüggesztődik és véletlenszerű, aleatorikus sorozatba rendeződnek: „A szuggesztiónak alávetett akaratról, ami a türelemnek, a melanézek türelmének, az alávetett melanézek szuggesztiójának, a másik cikkben alávetett, a másik cikknek alávetett kargó-kultusz, a versbéli félálom-logikának alávetett kultusz.” Ami különösen fontos, hogy az említett két cikk valóban megtalálható a Magyar Nemzetben,³⁶ az előadás során Györe Balázs olvasta fel őket. A *kargó-kultusz* az óceániai népek különös messiáshitét tárgyalja. A melanézek messianisztikus hite a cikk szerint a gyarmatosítás idején alakult ki. Az óceániai szigetek körül közlekedő hajók rakományainak láttán a melanézek úgy gondolták, hogy ősi isteneik majd a hatalmas hajókon bőséges rakománnyal érkeznek hozzájuk, és számukra is elhozzák a vágyott, de addig el nem ért jólétet. A cikkben két fontos gondolat van, amely előreutal az *Aranyfasisztáim* további részeire. Az egyik egy vulgár-kolonializmuskritika, miszerint a gyarmatosítók – akikben az őslakosok isteneiket látták – a hiszékenységet kihasználva kizsákmányolták a melanézeket. E gondolat megjelenése elvezethetne a transzkulturális emlékezetkutatás felé, amelynek egyik fontos kérdésiránya, hogy a gyarmatosítás és a holokauszt emlékezetének kölcsönhatása – a versengő áldozatiság keretein túllépve – miként képes létrehozni a szolidaritás új formáit.³⁷ Az *Aranyfasisztáim* esetében a melanézekkel való szolidaritás nyomaira mégsem lenne könnyű rátalálni; a tropologikus kisajátítás műveletei azonban – figyelembe véve a korabeli kontextust – különösen érdekesek. A melanézek történetének funkciója a Magyar Nemzetben, eredeti kontextusában a kis színesek szórakoztató feladatán túl az volt, hogy bemutassa a nyugati imperializmus cinizmusát, emellett pedig a messianisztikus utópia irreálisát. Erdély az *Aranyfasisztáim* következő szakaszában azonban kettős kisajátítást végez. Egyfelől a melanézek esetét a vészidőszak történéseinek allegóriájaként használja, a cikk egy szöveghelyének megfelelően pedig („a melanézek sohasem tettek különbséget az élők-holtak országa között. Hitük szerint az elhunytak ott élnek köztük, és aktívan részt vesznek életükben.”) ez az allegorizáló emlékezés betör a jelen idősíkjára. Tehát mind

az imperializmus erőszakossága, mind a vészorszak brutalitása – melyeket az akkori emlékezetpolitika igyekezett önmagától eltávolítani – érvényesként jelenik meg a korabeli társadalmi gyakorlatokban is.

A második szakasz a neoavantgárd holokauszt-reprezentációjának egyik iskolapéldája is lehetne:

41

„Most, hogy negyven év után első felháborodásomból felocsúdtam,
most, hogy a természetes és mesterséges hullahegyek mérete kiegyenlítődni látszik,
most, hogy a »fasiszta itt minden« gyanúja kezd belém fészkelődni,
hogy az anyaméhbe egyenként bevagin bevaginozott, bewagonírozott lelkeket számlállok,
csak munkára viszik, levegőre, vidékre, szebbnél-szebb hegyes-völgyes vidékre,
hogy a kórházak a rokonokat, barátokat, elmenyelésítik,
hogy csak a túlvilágra viszik őket dolgozni, túlvilágra friss levegőre, hogy a túlvilág egészséges, de üzenni onnan tilos,
hogy munkaerőre odaát is szükség van,
vagy ha nem is, valamire csak jó, aki egyszer már élt és dolgozott,
mert ahogy a németek, úgy odaát sem estek a fejük lágyára.
A jóhiszemű nyuszik nem a semmibe gázolnak el.

Hiszem a jót, mint egy melanéz.”

Ezt a szövegegységet megelőzve Györe Balázs felolvasta az *Azt teszem, amit akarsz?* cikk egy részletét: „az ember a hipnotikus állapotban nem veszti el teljesen az uralmát maga felett, és ha olyan szuggesztíót kap, ami elveivel összeegyeztethetetlen, azt hipnotikus állapotban sem hajtja végre. Tudatunk mélyén ugyanis mindig őrködnek bizonyos »őrszemek«, amelyek azért valahol, azzal együtt, hogy a hipnózisban megszűnik a közvetlen realitásvizsgálat, mégiscsak ellenőrzik az eseményeket.” A Györe által felolvasott szövegrész megalapozza ennek a szakasznak a beszédhelyzetét, amely álomszerű, „poszt-hipnotikus” állapotként mutatkozik meg. Ez az álomszerűség azonban nem a valóság elfedését szolgálja, hanem a valóság illuzórikusságának leleplezését. A szöveg beszélője a cikk által „őrszemnek” nevezett szubjektumként értelmezhető, aki a társadalom működése mögötti mélyszerkezetre lát rá. A cikk mindentudó, megbízható, a rejtett dolgokat látó szubjektumot tételez, az *Aranyfasisztáim* e szakaszában azonban éppen a jelentések szóródásával találkozunk, amelyben a vészorszak emlékezete szójátékokon keresztül jelenik

meg: a szülés a deportálás nyelvi nyomaival kapcsolódik össze („az anyaméhbe egyenként bevagin bevaginozott, / bewagonírozott lelkeket számlállok”), a kényszermunka a jutalomutazás képeivel társul.

42 Nem az a meglepő, hogy Erdély a vészkorszakot lezáratlan, jelenbéli eseményként, az elfojtott kísérteties visszatéréseként ábrázolja, hanem hogy mindezt ironikusan állítja elének. A szubjektum egyszerre tűnik naiv „melanéznek”, aki szerint a lelkeket „csak munkára viszik, levegőre, vidékre, szebbnél- / szebb hegyes-völgyes vidékre”, és „őrszemnek”, aki a nyelv kisiklásával felfüggeszti ezt a naivitást, helyébe pedig a múlt kísértetiesességét állítja. Az ironia a szöveg szerkezetében is érzékelhető. Voltaképpen az egész egy összetett mondat. A „most, hogy” grammatikai szerkezet hosszú enumerációvá válik, amely a beszélő által megjelenített világ ironikus-apokaliptikus jellegéről ad hírt. A másik tagmondat azonban csak késleltetve, az utolsó sorban szerepel: „Hiszem a jót, mint egy melanéz.” A késleltetett önreflexió kijátssza az olvasói elvárásokat azáltal, hogy a felsorolásban szereplő nyilvánvaló borzalmak ellenére a szubjektum a melanéznek megbékélését, a gondviselésre való ráhagyatkozást választja, az emlékezet felforgató erejét tehát a naiv megbékélés fedi el. Ahogy a következő szakasz is jelzi, mindez azonban csak látszólagos. A szöveg negyedik szakasza válik az *Aranyfasisztáim* súlypontjává, amely a Jób-történet ironikus reflexióját tartalmazza:

„Csakhogy ez egy feldíszített tábor, ahol valóban csodaszép a víziló és a krokodil. S ha Jób csak ezek látványától törik meg, engem már megtértit egyetlen szent őszibarack.

A rendetlen véletlen szimmetriába ülepedik le. Mert nincs törvény, amely eltorzítaná. Nincs semmilyen törvény, sem szabályosság: ez a nagyszámok törvénye.

A semmi is csak úgy tud igazán semmi lenni, ha magát folyamatosan újratermeli; akárcsak a valami.

Aranyfasisztáim kicsit besegítenek.

Hej, ezért van valami és ezért nincs inkább semmi, degger.”

A szöveg *Jób könyvének* azt a részét idézi, amelyben az Úr megfeddi Jóbot a kételkedéséért, mindenhatóságát a teremtés fenségességével magyarázza, melynek lényege, hogy az embernek nem megértenie kell a rá kiszabott csapásokat, hiszen emberi természete miatt nem is képes rá, hanem el kell fogadnia azokat egy felsőbb hatalom kiszámított és tudatos mesterterveként. A beszélő csakúgy, mint az előző szakasz végén, látszólag elfogadja a felfoghatatlan rend tökéletességét, a „nagy számok törvényét”. A megbékélést azonban a szöveg ironikus hangoltsága felszámolja. A Jób-történet megidézése

a vészorszak emlékezetpolitikájának allegóriájaként működik, amely a felejtés és a gondviselésre való ráhagyatkozás példájaként tűnik fel. Erdély azonban az engedelmesség képét kifordítja: „Csakhogy ez egy feldíszített tábor, ahol valóban csodaszép a víziló és a krokodil. S ha Jób csak ezek látványától török meg, engem már megtérít egyetlen szent őszibarack.” A „szent őszibarack” kifejezés az édenkert gyümölcsének ironikus, dadaista metaforájaként értelmezhető, a tudás fájának gyümölcse pedig éppen a gondviseléssel való szembeszegülés, a tudás bűnébe esés képeként jelenik meg. A szent őszibarack általi megváltás tehát éppen önmaga ellentétévé válik: a tudás, amely megtöri a nem-tudás naiv konformitását, olyan utópia záloga lesz, amely az otthonosság elvesztésén keresztül a látzat-paradicsomi állapotból való kiűzetésként, egyúttal – a megismerés által – az ember saját maga fölötti uralmának megszerzéseként valósul meg.

Ez a gondolat nem idegen a háború utáni Jób-értelmezésektől sem. Jób története azt a teodíceai kérdést járja körül, hogy a világban jelenlévő, ártatlanokat sújtó gonoszság miként egyeztethető össze az isteni jósággal és mindenhatósággal. Bár a hagyományos értelmezés szerint Jób lázadása ellenére végül bünbánatot tart, a vészorszak eseményei után tarthatatlanná vált Jób türelmessége, valamint az erre alapozott istenkép. Ernst Blochnak 1983-ban, egy évvel az *Aranyfasisztáim* előtt jelent meg a Medvetáncban egy írása a *Jób könyvéről*, amelynek gondolatvezetése több ponton érintkezik Erdélyével. Bloch a *Jób könyvének* olvasásakor annak vélt apokrif szövegváltozatát keresi, a türelmes karakterrel szemben Jóbot bibliai Prométheusként mutatja be, aki az Úr által felsorolt teremtmények hallatán nem bünbánatot gyakorol, hanem függetleníti magát a zsarnokként megmutatkozó Istentől: „Egy ember fölébe kerekedik Istenének, sőt túlragyogja őt – ez volt és ez maradt a logikája Jób könyvének, annak ellenére, hogy végül is állítólag megadja magát. A kivonulás ősi kategóriája működik itt tovább, bár nagyon átalakult. Miután Izráel kivonult Egyiptomból, miután Jahve kivonult Izráelből, most Jób vonul ki Jahvéból: csakhogy: hová?”³⁸ Ez az a kérdés, amelyre Erdély, csakúgy, mint Bloch, a dialektikából tautológiába hajló „kivonulás a kivonulásba” formulával,³⁹ a gondolkodás stabil struktúráinak permanens megakasztását végző szövegszervező gyakorlatokkal tud válaszolni.

A szövegrész utolsó sora („Hej, ezért van valami és ezért nincs inkább semmi, degger.”) Heidegger *Mi a metafizika?* című írásának utolsó mondatát parafrázálja.⁴⁰ Ez a mondat átvezet az előadás további szövegeire, amelyek Erdély kategorikus költészet-koncepciójába illeszkedve a semmi fogalmát járják körül. Kóhalmi Péter monográfiájában a semmi Erdély-féle fogalmát számos irányból mutatja be: feltárja az Erdély gondolkodása mögött húzódó kabbalisztikus hagyományt, amelyben a semmi a világ teremtettsége előtti, lehetőségekkel és reményekkel teli állapotot jelzi; bemutatja, hogy miként

kötődik ez a fogalom a német idealizmus abszolútumához; ugyanakkor kitér arra is, hogy olykor a semmi Erdélynél a halál képzetkörén belül értelmeződik.⁴¹ Ami különösen nehézé teszi a semmi fogalmának szétszalazását,

44 hogy Erdély az *Aranyfasisztáim* előadásában mindhárom értelmezői perspektíva felé nyitott marad, a Heidegger-parafraíz mégis irányítja az értelmezést. Heidegger írásából két gondolat emelendő ki az *Aranyfasisztáim* kapcsán. Az egyik, hogy Heidegger a semmit a lét tagadásaként gondolta el: „Hiszen csak [a logika] segítségével tudjuk a semmit egyáltalán meghatározni és – bár önmagát felemészítő – problémaként magunk elé tűzni. Mert a semmi a létező egyetemességének tagadása, a tisztára nem-létező.”⁴² Az emésztés, a létező tagadása Erdélynél is megtalálható, számára a semmi – legalábbis az *Aranyfasisztáimban* – negatív konnotációkkal töltődik fel, a lét elnyelésének, a pusztításnak a képeivel kapcsolódik össze:

„Ha a semmi nem képes olyan abszolút érvényű lenni, hogy a nemlétezőt mint lehetőséget is lehetetlenné tegye – nem csak úgy, hogy: semmi sincs, ami lehetne, hanem annyira, hogy az összes lehetőség végleges akadálya is legyen –, úgy kénytelen fölfalni, elemészteni, magával átjární, elkeverni, eldögleszteni.

Hogy még eléggé gonosz is legyen, nem képes tulajdonság nélküli semmi maradni, mert úgy instabil. Hanem időbefekvő, pusztító, önmagát újratermelő gonosz tud csak lenni, mint a nemlévők általában.”

A *Mi a metafizika?* másik, itt lényeges eleme, hogy Heidegger szerint a semmi elgondolásának kísérlete nélkül nem alakulhat ki reflexív viszonyulás a létünkre. A tudományos megismeréssel szembeni kritikája ebből kiindulva az, hogy a tudomány saját objektivitásigényét fenntartva nem vesz tudomást az azt megkérdőjelező semmiről: „A tudomány a semmit fölényes kézlegyintéssel szeretné elutasítani. [...] A tudomány vélt józansága és fölénye, ha a semmit nem veszi komolyan, nevetségessé válik.”⁴³ Erdély voltaképpen ezt a gondolatot adaptálja a vészorszak emlékezetére azáltal, hogy egymásba játsszatja a fasiszmust, a létet tagadó semmit, és a semmi létét tagadó tudományt. Erdély felolvasását a következő mondat zárja: „Annak a tudata, hogy nincs mit tudni; az vagy te! Fasiszta!” A fasiszmus sajátos kettősségben jelenik meg: egyszerre válik a pusztítás (a létet tagadó semmi) és e pusztítás tagadásának (a semmi létét tagadó tudomány) az alakzatává. A szöveg egészen a zárlatig nem élt az aposztrófé lehetőségével, a megszólítás nyomatékosságága azonban jelzi annak az emlékezetpolitikai szerződésnek a felbontását, amely '56 után a társadalmi béke érdekében nem kérdezett rá a háború alatt történetekre.

Az előadás vége a szövegben rejlő kritikai potenciált egy ironikus gesztussal újra zárójelbe teszi: lázárásként Györe Balázs *Jób könyvének* azt

a passzusát olvasta fel, amelyben Jób bűnbánatot gyakorol (UF Jób 42:1–42:6). Ezzel az *Aranyfasisztám* előadás az ironiát nem nélkülözve megismétli a *Jób könyvének* szerkezetét. A borzalmak naiv percepciója („most, hogy a »fasiszta itt minden« gyanúja kezd / belém fészkelődni...”) után következő szakasz egyfajta istenkísértésként, lázadásként, félelem nélküli beszédként (parrhészia) olvasható,⁴⁴ végül mégis az ártatlanság szemben elkövetett igazságtalanság elfogadásával zárul. Erdélynek a '80-as években egyre fontosabbá vált a titok kérdése,⁴⁵ amely a *szabadság* jelentésével telítődött. Az *Avantgarde az tudjuk mi...* című, töredékes formában maradt kéziratban a titkot a következőképpen határozta meg Erdély: „[az avantgarde] megéri a meglévőt, de nem bezárja azt (természettudomány), hanem megnyílik, megértem, hogy titok. Ez annyit jelent, hogy az egészet kell megértenem ahhoz, hogy bármit is megértsek. A megszokást lesöpröm róla. A titok megértése által az egészet megérzem, ez a szépség.”⁴⁶ Ez a gondolati séma irányítja az *Aranyfasisztám* is: a naivítás ironikus megjelenítésével egyszerre mutatja fel a titkot titokként, ugyanakkor a múlt nyomait őrző nyelvjátékokon és a montázsstruktúrákon keresztül feltárja annak rejtélyét.

Mindaz, ami elmondható az *Aranyfasisztám* előadáson felolvasott szövegekről, visszafejthető az azt megakasztó akcióból is, amely egyszerre idézi meg a megváltást, a gyászszertartást, valamint az ember Isten fölé kerülésének lehetőségét. Györe Balázs a *Jób könyvének* azt a szakaszát olvasta fel, amelyben az Úr a természet fenségességének bemutatásával kívánja meggyőzni mindenhatóságáról Jóbot. A bibliai részlet felolvasása közben azonban többen becsomagolt, indigós havat hordtak fel a helyiségbe,⁴⁷ majd az ablakon keresztül kidobták az utcára. Ez az akció Erdély több korábbi munkájának montázsaként is értelmezhető. Az indigós hó *A hó fekete* című akciót idézi meg,⁴⁸ ennél azonban érdekesebb a hó becsomagolása és az ablakon keresztüli kidobása. A hó egyfajta *kargóként* visszautal a melanézek kultúrájára, a csomag ablakon kidobása így a megváltó eljövételét imitálja. Azzal azonban, hogy a megváltás ilyen módon játszódik le, szorgos kezek közreműködése által jön létre, ez a profán, dadaista rítus a messiásvárás türelmét függeszti fel, amelynek helyébe az emberi cselekedetet helyezi, bármily ironikus legyen is az.

Másrészt a hó ledobásával Erdély egy korábbi akciótervét is megidézte. 1972-ben Beke László Balatonboglárra *Utcakövek és sírkövek* címmel szervezett programot. Erdély terve az volt, hogy egy Kondor Béla ablakából kidobott utca követ fog lefűlni.⁴⁹ A követ kidobása Lukács bibliai szentenciájának („ha az emberek elhallgatnak, a kövek fognak beszélni”; Lukács 19:40) megvalósítása lett volna, megemlékezve Sarkadi Imre íróról, aki 1961-ben esett ki Kondor

ablakából. Akkor az a terv nem abban a formában valósult meg, ugyanakkor e két akció közötti hasonlóság jelzi, hogy a hó ledobása a gyászszertartás sajátos formájaként is funkcionál. A hó amellet, hogy az eredeti akcióval el-
lentétben az emlékezésnek éppen az illékonyágára mutat rá,
46 mindezekén túl visszautal a *Jób könyvére* is. Az Erdély által használt bibliafordításban található egy szakasz, amelyben az Úr kioktatja Jóbót, megmutatva neki saját kisszerűségét és tudatlanságát: „Eljutottál-é a hónap tárházához; vagy a jégesőnek tárházát láttad-é?” (Jób 38:22). Ez az akció – és az előadás egésze – Bloch lázadó Jóbjának a válasza, aki tudatlanságából kikerülve, „látva a hónap tárházát”, sőt uralva azt „fölebe keveredik Istenének, sőt túlragyogja őt”.⁵⁰

Befejezés

Amit a vészorkorszak traumatikus tapasztalatának tagadásával szemben Erdély nyújtani tud, az nem a múlt koherens elbeszélése, hanem egy olyan tudat kialakításának a szándéka, amely a múlton keresztül szervezi meg a jelenhez és a jövőhöz való reflexív viszonyulást, mégpedig úgy, hogy a meglévő gondolati struktúrákat elhagyja, vagy az ontológiai különbséget beállító, kísértetiességet okozó allegorikus emlékezet transzgresszivitásával kiüresíti őket. A *Marly tézisek* mellé írt kommentárjában – háttérben Bloch filozófiájával – ezt írja: „[A] művészet kioltott filozófia. Van ennek a felfogásnak marxista evolucionista interpretációja is, ami [a] meg nem valósultról szól, arról a lényről való sejtésünk, aki majd elkezd valódit történelmét. A kiüzetés hely az ő – egy magasabb tudatszint – számára.”⁵¹ Erdély tehát eltávolodik a messiásvárás hagyományától, de nem mond le az utópikus gondolkodásról. A kivonulás, kiüzetés a tudat felszabadításának, a „titkos”, hatalmi eszközökkel elrejtett tudás elérésének utópikus lehetőségeként jelenik meg, bármily kísérteties legyen is ez.

¹ Tanulmányomban a vészorkorszak kifejezést használom a holokauszttal helyett. Előbbi implicite utal egy olyan kutatói figyelemre, amely a holokausztként megnevezett eseménycsoportot kontextualista módon, a lokális jellegzetességekre és diskurzusrendekre koncentrálna keretbe.

² KISANTAL Tamás, *Az emlékezet és a felejtés helyei: A vészorkorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években*, Pécs, Kronosz, 2020. Különösen tanulságosak a kötet elejének módszertani megfigyelései, valamint az Alvin H. Rosenfeld *Kettős halál* című könyvének befogadási kontextusáról szóló részek (15–51.).

³ TAKÁTS József, *Nyolc év az elsődleges kontextus mellett*, ItK, 2001/3–4, 316–324.

⁴ Az esemény hangfelvétellel együtt az Artpool online archívumában található. ERDÉLY Miklós, *Aranyfasisztáim*, Artpool, <https://artpool.hu/Erdely/aranyfasisztaim.html>. Hozzáférés: 2023. 06. 03. Az elhangzott szövegek nyomtatásban Erdély Miklós *Második kötet* című posztumusz könyvében jelentek meg: ERDÉLY Miklós, *Második kötet*, szerk. BEKE László, PETERNÁK Miklós, Párizs – Bécs – Bp., Magyar Műhely, 1991, 20–21; 98–99.

⁵ MÜLLNER András, *Tükör a sötétséghez: Erdély Miklós kollapszus orv. című kötetéről*, Bp., Magyar Műhely, 2016, 43.

⁶ *Uo.*, 60–61.

⁷ *Uo.*, 178.

⁸ A humor szempontjából érdemes megemlíteni az *Üdülésem Hitlerrel* című elbeszélést, amely a hatvanas években készülhetett. A történet szerint Hitler kénytelen az üdülőterület udvarán elhelyezett árnyékszéket használni; közvetlenül a történetet elmesélő zsidó kisfiú után, ez pedig a későbbi népiártás indokaként funkcionál: „Majdhogy elsodort, úgy ugrott be a kiürült bódéba, – az volt a legkínzóbb gondolatom és még mai napig is – abba a szagba, amit magam után hagytam. Ezek után alapos okkal utálhat – állapítottam meg iszonyodva –, elvesztettem az ártatlanságot és az ártatlanság kétes fölényét is, és bármi borzasztó történjék is velem ezek után, az említett szag »emberileg indokolt« következményének kell tekintenem.” ERDÉLY Miklós, *Üdülésem Hitlerrel*, Jelenkor, 1987/1, 1011.

47

⁹ BEKE László, ERDÉLY Miklós, *Egyenrangú beszélgetés = Hasbeszélő a gondolatban*, szerk. BEKE László, CSANÁDY Dániel, SZÓKE Annamária, Bp., Bölcsész Index, 1987, 185. Erdély kéziratos anyagai között *A költészet hagyományos szerepköre* című vázlatban ez olvasható: „nem megkülönböztethető a láger vers és a szalon siralom gesztusa” ERDÉLY Miklós, *A költészet hagyományos szerepköre*, OSZK, Fond 441, 12. füzet, 92.

¹⁰ ERDÉLY Miklós, [Nürnberg – Beuys] = E. M., *Művészeti írások*, szerk. PETERNÁK Miklós, Bp., Képzőművészeti, 1991, 37–38.

¹¹ ERDÉLY Miklós, *Az ember jele* = E. M., *A filmről*, szerk. PETERNÁK Miklós, Bp., Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995, 203–213, 211.

¹² ZOLTAI Dénes, *Adorno és a zenefilozófia negatívítása* = Theodor W. ADORNO, *Zene, filozófia, társadalom*, vál. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1970, 15.

¹³ A vészorszak és utópia kapcsolatáról érdemes idézni Szűcs Teri könyvének Adorno esztétikáját tárgyaló fejezetéből: „[A] teljes negáció a szembenézés és nemet-mondás tematizálatlan, ám világos képlete által teret nyit egy még erőteljesebben a megnevezés tilalma alá eső régiónak, amelyet utópiának, vagy más szóval, a remény horizontjának hívhatnánk.” Szűcs Teri, *A felejtés története: A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony, Kalligram, 2011, 24.

¹⁴ ERDÉLY Miklós, *Kollapszus orv.*, Párizs, Magyar Műhely, 1974, 17–18.

¹⁵ *Uo.*, 74.

¹⁶ ERDÉLY Miklós, *Kondor Béláról: Részlet egy 1981 körül készült magnófelvételtől*, *Beszélő*, 1999/1, 111.

¹⁷ SCHEIN Gábor, *Az eszkatológikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikusság visszavonásáról Pilinszky János lírájában*, *Alföld*, 1996/6, 71–87.

¹⁸ *Uo.*, 75.

¹⁹ BORBÉLY Szilárd, *Pilinszky hagiográfiájához*, *Litera*, https://litera.hu/irodalom/publicisztika/pilinszky_hagiog_rafijahoz.html. Hozzáférés: 2023. 06. 03.

²⁰ Ezt nevezi Müllner András Erdély pályáján az esztétikaiból az etikaiba, a nem-cselekvésként felfogott művészetből az akció és a jelenlét formái felé tartó átmenetnek. MÜLLNER, *i. m.*

²¹ ERDÉLY Miklós, *Varga Anna dicsérete* = E. M., *A filmről*, *i. m.*, 67–72.

²² ERDÉLY Miklós, *A szelidség medencéje (1970)*, *Artpool*, <https://artpool.hu/Erdely/mutargy/Szelidseg.html>. Hozzáférés: 2023. 06. 03.

²³ A tervezet az Artpool archívumában kommentárokkal ellátva megtalálható: ERDÉLY Miklós, *Isten-Isten (1973–1974)*, *Artpool*, <https://artpool.hu/Erdely/mutargy/Isten-Isten.html>. Hozzáférés: 2023. 06. 03.

²⁴ HORNYIK Sándor, *Egy megvalósult „poszt-neoavantgárd” utópia: Erdély Miklós művészetpedagógiájáról*, *Exindex*, <https://exindex.hu/documenta12-folyoirat-projekt/egy-megvalosult-poszt-neoavantgard-utopia>. Hozzáférés: 2023. 06. 04.

²⁵ ERDÉLY Miklós, *Remény és lehetőség*, OSZK, Fond 441, 133 füzet, 1380–1390. Az előadás egy nyolc részből álló előadássorozat egyike volt az utópia témájában, amelyet 1977-ben tartottak a Kreativitási gyakorlatok kísérőprogramjaként. A kéziratban olvasható szöveg vázlatyszerű, de összefüggő mondatokból álló kidolgozott gondolategységeket is tartalmaz. A programsorozat részleteihez lásd: *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO: Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986* szerk. HORNYIK Sándor, SZÓKE Annamária, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, 2008, 156.

²⁶ ERDÉLY Miklós, [A tézisek mellé...] = E. M., *Művészeti írások, i. m.*, 129–132, szerkesztői jegyzet, 212.

²⁷ KÓHALMI Péter, Erdély Miklós, Bp., Seleris Project, 2022, 277–278.

²⁸ ERDÉLY Miklós, [A kalocsai előadás] = E. M., *Művészeti írások, i. m.*, 199.

²⁹ Erdély Miklós érdeklődését Bloch iránt az is mutatja, hogy – Kozma György visszaemlékezése alapján – 1974 körül Erdély Párizsban tartózkodása idején azt tervezte, felkeresi az akkor már kilencven év körüli filozófust. Vö. KOZMA György, *Kalandor lélek: Erdély Miklós ősisége*, Magyar Műhely, 1999/110–111, 49–56.

48

³⁰ MESTERHÁZI Miklós, *Ernst Bloch, az expresszionizmus filozófusa*, Világosság, 1977/6, 354.

³¹ ERNST BLOCH, *Az utópikus funkció*, Világosság, 1975/8–9, 527.

³² ERDÉLY Miklós, *Avantgarde az tudjuk mi, de a költői – ez újra meghatározandó kifejezés*, OSZK, Fond 441, 27. füzet, 299–304, 303.

³³ Erdély Miklós szépséghez, igazsághoz és szabadsághoz fűződő viszonyát, illetve ennek filozófiai kontextusát lásd: TAKÁTS József, *Jelentésköltés*, Pompeji, 1992/2, 14–19; KÓHALMI, *i. m.*, 33–66; 277–334.

³⁴ „Ha az embert megragadtuk, s az elidegenedés nélküli létet a reális demokráciában megalapoztuk, akkor a világban olyasvalami jön létre, ami a gyerekkorba világít, és ahol még senki sem volt: *ott-hon*.” A *Das Prinzip Hoffnung* zárósorait idézi: GÁL Zoltán, *Reménység a teológiában és a filozófiában: J. Moltmann és E. Bloch reménységfelfogásáról*, Világosság, 1984/3, 152.

³⁵ ERDÉLY, *Második kötet, i. m.* Az *Aranyfasisztáim* a 20–21. oldalon, a többi felolvasott szöveg pedig a *Véletlen története* című írás részeként jelent meg (98–99).

³⁶ H. I., *A kargó-kultusz*; EGYED László, *Azt teszem, amit akarsz?: Gondolatok a hipnózisról*, Magyar Nemzet 1984. július 20., 9.

³⁷ MICHAEL ROTHBERG, *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

³⁸ ERNST BLOCH, *A Jób esszé*, ford. BENDI Júlia, Medvetánc, 1983/2–3, 145.

³⁹ „A legegyszerűbb megoldás az, hogy a világban újra meg újra megvalósul a kivonulás, amely kivezet az adott állapotból, hogy van egy remény, amely a felháborodással fonódik össze, s ez a remény megalapozza a felháborodást a konkrét lehetőségekben.” *Uo.*, 154.

⁴⁰ „Miért van egyáltalában létező és nem sokkal inkább semmi?” Martin HEIDEGGER, *Mi a metafizika?*, ford. ZOLTÁN József, Bp., Egyetemi Nyomda, 1945, 24. A további idézeteket is ebből a kiadásból veszem át. Ennek oka, hogy Erdély szintén ezt a kiadást ismerhette.

⁴¹ KÓHALMI, *i. m.*, 257–274.

⁴² HEIDEGGER, *i. m.*, 8.

⁴³ *Uo.*, 22–23.

⁴⁴ Ez a folyamat visszatükröződik az Erdély által felolvasott szövegtípusok mögötti művészeti gondolkodásban is. Amíg a *Második kötetben* az *Aranyfasisztáim*ként megjelent szöveg Erdély más műveihez viszonyítva hagyományosabb formai megoldásokkal dolgozik, addig a *Véletlen történetéből* származó szövegrészek a kategorikus költészet konvencióit hordozzák. A kategorikus költemény Erdély elképzelése szerint a „kijelentés mint tett” szókapcsolattal írható le, amely az Erdély által hozott példát követve értelmezhető parrhéziaként is: „A jól megválasztott jelszó tette válik. Felállok, és azt mondom, hogy ön egy marha – mondjuk egy előadáson. Ez egy kategorikus költemény”. SEBŐK Zoltán, *Az új misztika felé: Beszélgetés Erdély Miklóssal*, Hid, 1982/3, 375.

⁴⁵ Ennek részletes tárgyalása: SZŐKE Annamária, „*Titok a jövő jelenléte*”: *Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklósnál*, Ponticulus Hungaricus, 2007/3, https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html. Hozzáférés: 2023. 06. 04.

⁴⁶ ERDÉLY, *Avantgarde az tudjuk mi...*, *i. m.*, 303.

⁴⁷ KÓHALMI, *i. m.*, 216.

⁴⁸ ERDÉLY, *A hó fekete (1971)*, *i. m.*

⁴⁹ A tervezett akció Kondor Béla halála után a korabeli avantgárd művészet érvénytelenítésének ürügyül szolgált. Az esetet összefoglalja: SUGÁR János, *Minden más ezután*, Artmagazin, 2017/6, 54–59.

⁵⁰ BLOCH, *A Jób esszé, i. m.*, 146.

⁵¹ ERDÉLY, [A tézisek mellé], *i. m.*, 132.