

„A válasz mellébeszélés.”¹

Kőhalmi Péter:

Szelíd, de nem súlytalan

Pop art, konceptuális művészet, politikum:

Erdély Miklós és Szentjóbý Tamás progresszív munkái a '60-as évek második felében.

Erdély Miklós esztétikájának egésze megegyezik a szabadság lehetőségének leírásával: teóriája szerint a jelentéskiooltás, azaz a fogalmi-nyelvi-logikai behatároltság szétfeszítése a szabadság elérésének a záloga. Erdély Miklós a *Marly téziseket* a következő sorokkal zárja:

„• A műalkotás üzenete az üresség, ami a sajátja.

•• A befogadó ezt az ürességet fogadja el.

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

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

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

•••••• Hely: a még-meg-nem-valósult számára.”²

A műalkotás helyet készít elő, helyzetbe lendít, a szabadság minden szükségszerűségtől mentes helyzetébe. A műalkotás a „hirtelen látás” előkészítése, a szabadság utópisztikus teréhez 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 – a művészet története pedig így a szabadság felé törekvés története.

Erdély Miklós a *Pop tanulmányban* ír a hányattatásai során szinte „felismerhetetlenül lerongyolódott” két istenség igazi arcáról: „Először is megsúgták: ők, vagyis a szabadság és a szépség, a két isteni eredetű hölgy, egy és ugyanaz a személy. Látszólagos megosztottságuk egyszerű trükk az ellenség megtévesztésére. A képkeretek cellaablakain mint szépség tekint be ártatlan arccal a szabadság, és fordítva: a szabadsáért folyó társadalmi harcokban a szépség akart megnyilvánulni mint forma (életforma.) [...] Ami szabad, elkerülhetetlenül szép is. [...] A művészet elgémberedett tagjaival nyújtózkodik. A szépség szabad akar lenni: önmaga. Méginkább: a szabadság szép akar lenni –önmaga –és mindenre vonat-

Kőhalmi Péter: *Szelíd, de nem súlytalan*

Különbség, XII. évf. / 1. szám | 2012 május, 151-191.o.

kozni egyszer.”³ Jelen tanulmány ezekből és mégsem egészen pontosan ezekből a gondolatokból szeretne kiindulni. Mégis: honnan, hogyan, merre haladva?

Erdély Miklós szabadság-elgondolását vizsgálhatjuk Erdélynek a szabadság és az élet klasszikus dichotómiájában elfoglalt álláspontja felől. Ez az írás egészen közvetlenül azt a kérdést szeretné megválaszolni: a szabadság Erdély-féle teóriája milyen viszonyban van korának politikai berendezkedésével? Azaz, ha számára a szabadság elsőszámú letéteményese a művészet, akkor pontosabban milyen a művészetének az őt körülvevő politikumhoz, a szabadság aktuális lehetőségeihez való viszonya? Válaszolni pedig erre csak úgy lehetséges, ha figyelembe vesszük alkotásainak kontextusát – politikumhoz fűződő sajtósági viszonyát úgy érthetjük meg árnyaltabban, ha nem csupán az ő alkotásait vesszük sorra, hanem beillesztjük azokat az egykorú művészet közegébe is.

Erdély Miklós 1981-ben úgy fogalmazott: „A szelíd állapot nem jelenti azt, hogy teljesen súlytalan.”⁴ A következőkben az 1960-as évek második felére fokok koncentrálni: azt próbálom majd megmutatni, hogy ennek az időszaknak az avantgárd művészetéhez mérten Erdély Miklós alkotásai közel sem súlytalanok, azonban mégis szelíd állapotot tükröznek. A szelídség persze viszonylagos. Annak bemutatására, hogy mihez képest is szelíd, tömören kitérek majd a neoavantgárd kezdeti időszakának csoportos fellépéseire, és közelebből szemügyre veszem Szentjóbgy Tamás ekkori munkáit.

Piort Piotrowski az *In the Shadow of Yalta* című könyvében a magyarországi neoavantgádról írva a következőképpen összegezi: „Magyarország különleges esete a politikailag elkötelezett neoavantgárdnak. A régió más részein a politikai utalások kevésbé voltak direktek vagy szinte telje egészében hiányoztak. Azt lehet mondani, hogy a magyar neoavantgárd művészek nem csak hivatkoztak a politikára, hanem közvetlen politikai kritikát gyakoroltak.”⁵ Piotrowski a régió más országai közül elsősorban Lengyelországra gondol, ahol a viszonylag nagy neoavantgárd korpuszon belül sem lehet politikailag elkötelezett tendenciákat találni. Magyarországon ellenben sorolhatjuk a politikai vélekedésüknek művészeti tevékenységükben gyakran hangot/testet/képet adó alkotókat. Ilyen Attalai Gábor és Pinczehelyi Sándor is. Azért említem először őket, mert a munkáik egy részét meghatározó szimbólumhasználatot a pop-art magyarországi, neoavantgárdba átfolyó jelenlétéhez köthetjük, s Erdély éppen a *Pop tanulmányában* (1968 júliusa előtt) fogalmaz úgy: „Szokás a pop art-ot a Dada utódjának tartani, de a Dada csak vakaródzott, a pop elvakarta a bolhát.”⁶ Erdély Miklós számára fontos vonatkozási pont a pop-art: „Pop nem utód – ős. [...]”⁷ S hogy milyen értelemben tekintheti ősnek? Ahogy írja: „Pop art a megzavarodott emberre rá-

kiabál. [...] A régebbi művészetek egy kényelmetlen, gyötrő világot igyekeztek elviselhetővé tenni; pop art magát az elégedettséget igyekszik elviselhetetlenné tenni [...] A pop art a tömegeket saját, kívülről betáplált igényeivel kívánja szembefordítani.⁷⁸ A pop-art igazi súlyát pedig az jelzi, hogy Erdély ebben a tanulmányában jósolja a következőt: „Nem lehetetlen, hogy a közeljövő legelterjedtebb művészte a tüntetés lesz.”⁷⁹ Mielőtt azonban túl szorosan egymás mellé helyeznénk a magyarországi neoavantgárdot, a pop-artot, a politikai aktivitást és Erdély Miklóst, néhány finomító megjegyzést kell tennünk ezek viszonyáról.

Magyarországon a pop-art előretörése főként azokhoz a művészekhez köthető, akik a 60-as években eljutottak külföldre világot látni, tájékozódni, és szembeülhetnek a művészet egyetemes áramlataival: magyar alkotók első ízben az 1964-es Velencei Biennálén találkozhattak Rauschenberg munkáival. Részben ez a bátorító és felszabadító tapasztalat vezethette őket – Lakner László szavaival – az „élet paradoxonaira reagáló”¹⁰ művészet irányába. Azonban a külföldi példához mérten a honi pop-art egészen más szerepet tölthetett be. Ahogy Pernecky Géza már 1969-ben rámutatott: a pop-art Magyarországon nem reagálhatott sem a tömegkultúrára, sem a műpiacra, hiszen itthon ilyen nem igazán létezett – e helyett az amerikai és angol pop-art vizuális megoldásainak és a tárgyakhoz való viszonyának új felületet kellett találniuk. Magukról a műtárgyakról mint árucikkekről pedig Pernecky véleménye az, hogy ez a fajta művészet „emelkedett normákat képvisel, és a veszélye sem fenyegeti annak, hogy árucikké váljon, hiszen még a múzeumok termeiben is csak nehezen kap helyet. A festők és szobrászok számára csak a klasszikus avantgárd magatartásformája járható: a kisebbség laboratórium-munkája, a kísérletezés. Erkölcsileg ez a magatartás igen rokonszenves, a művészet áruba bocsátásánál lényegesen szimpatikusabb [...]”¹¹ Erdély idézett tanulmánya azt jelenti számunkra, hogy az alapkérdésünkre választ keresve semmiképp sem tudjuk megkerülni a honi pop-art meghatározásának nehézségeit. Ugyanakkor Pernecky olvasva egy következő dilemma is előkerül: ha a magyarországi neoavantgárd a „kisebbség laboratórium-munkája”, amely a múzeumok falain kívül folyik, akkor felmerül a kérdés, utólag ezek a több szálon futó törekvések mennyiben rekonstruálhatóak? A csoportos és egyéni kezdeményezések mennyiben állíthatóak össze a neoavantgárd egyetlen nagy tömbjévé?

Ahogy minden új törekvésnek szüksége van legalább ideiglenes „laboratóriumokra”, kiállítási terekre, kávézókra, helyszínekre, ahol szerveződhet, legalább úgy szüksége van egy kritikusra is, aki az egyéni különbségek mögötti közös mozgatóerőt is képes látni. Az egybefogni képes kritikus szerepét Pernecky Géza tudta betölteni ebben az időben. Pernecky – többnyire az Élet és Irodalomban valamint a Magyar Nemzetben – megjelent kritikáiban érzékenyen, cizelláltan,

ugyanakkor következetes értékrenddel fogadta az új törekvéseket.¹² A helyszínekről mint a törekvések gócpontjairól szólva pedig azt kell megjegyeznünk, hogy ezek a neoavantgárd esetében utólag különöseféleképpen felértékelődni látszanak. Az ezernyi szín, a változatos, szinte mindenre nyitott és így sokféleképpen értelmezhető, ráadásul egymással több módon összefüggésbe hozható életművek feldolgozása sokszor – nagyon is bölcsen – a tények, adatok felsorolásában, az alkotások higgadt verbalításra transzformálásában áll. Mi enyhe mosollyal megjegyezhetjük: a neoavantgárd mozgalmasság úgy tűnik, még a klasszifikáció számára sem kimerevíthető. Azonban ha mégis írni szeretnénk róla, a helyszínek azon kivételes dolgok közé tartoznak, amelyek ha nem is biztosan, de legalább valahogy megragadhatóak: ezeknek a felsorolása, egymás mellé fűzése a magyarországi neoavantgárd-történet elmesélhetőségének a záloga. Ezért Erdély Miklós munkásságának kontextusát keresve sem tehetünk mást, minthogy kapaszkodók gyanánt a helyszínekhez, dátumokhoz köthető kezdeti csoportos megjelenéseket összefoglaljuk.¹³

Az új nemzedék egyik első, friss áramlatokat, merész, szabad gondolatokat felvonultató kiállítása a Fiala Képzőművészek Stúdiójának 1966-os tárlata volt. Itt a Lektorátus előzetes zsűrijét kikerülve, három terembe csoportosítva jelentek meg a szürrealis, absztrakt és pop-artos alkotások.¹⁴ Két évvel később, 1968-ban, az IPARTERV-kiállításon már szinte teljes spektrumában lépett színre az a friss, dinamikus, fiatal generáció, amely ki akart és ki is tudott tekinteni a provincializmusból.¹⁵ Ez a nemzedék az új geometria, a hiperrealizmus és a gesztusfestészet mellett már határozottan kötődött a pop-arthoz is: Rauschenberg, Oldenburg, Warhol, Segal munkáihoz. A pop-artos törekvések ugyanakkor feloldódtak ebben a sokféle hangon megszólaló ellenkultúrában. Beke László figyelmeztet arra: „Első megközelítésre nem érdemes az ilyen helyszíneken rendezett kiállítások stílusbesorolásával, irányzatosságával foglalkoznunk, hiszen az egyik legfontosabb, az IPARTERV volt a legeklectikusabb; a művészeket nem a stílusigazodás, hanem a korszerűség vágya és az avantgardista magatartás hozta össze.”¹⁶ Az IPARTERV következő, egy évvel későbbi kiállítása még tovább bővült: ekkor csatlakozott az eddigiekhez Méhes László, Baranyay András, Major János, Szentjóbó Tamás és Erdély Miklós.¹⁷

Erdélynek és Szentjóbóknak ekkorra már a háta mögött vannak az első hapeningek, és már megérintette őket a fluxus és az objektművészet. Közös munkáik mellett összekötötte őket, hogy produktumaikban megvolt a törekvés arra, hogy a művészet önmagába záródó tere helyett a tágabb világ felé nyissanak. Ugyanakkor, mégis nagyban különböztek a politikai mondanivalójuk megfogalmazásának mikéntjében. Azt hiszem, ennek felvezetéseként a következő példa jól

érzékelteni a kettejük közötti különbséget: 1971-ben Erdély Miklós, Szentjóby Tamás és Lakner László részt vettek egy Jovánovics György által szervezett akcióban, a *Mennyezetfeszítés*ben. A közös akció alapja egy rugós pallóra szerelt rúd volt, amelynek segítségével különböző tárgyakat lehetett alapvető funkciójuktól eltérő helyzetbe, a plafonra feszíteni. A gépet mindannyiuk otthonába elvitték, azaz mindenki a saját plafonját feszíthette. Erdély épp csak egy ponton nyomta a mennyezetet: a géppel íjat és nyílvezzőt szorított fel, s a nyílvezzőről madzagon egy súlyt lógatott visszafelé. A nyílvezző hegyének a vakolatba fúródása így egy komplex erőegyensúlynak csak az egyik mozzanata volt. Ahogy Erdély írja: „[...] egy felszorított íjjal tisztelgetem a törekvés és annak felső határa előtt (alatt), mikor az íj annál inkább feszül, minél erősebben szorítja fel a szerkezetet, és a nyílvezzőre kötött súly mennél inkább húzza azt lefelé.”¹⁸ Erdély *Mennyezetfeszítését*, ha akarjuk, tekinthetjük politikai akciónak, ám a létrehozott, szimbolikusan egyensúlyozó, két irányba törekvő szerkezet jóval nyitottabb az értelmezésekre, semhogy kizárólagosan erre szűkíthetnénk le. Egészen másként láthatjuk, ha elolvassuk mellé Erdély következő, 1973-ban megjelent sorait: „Legenda a kézzelfoghatóról. Valaha az égbolt egy 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 meglelégedéssel 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.”¹⁹ Erdély és Szentjóby szemléletmódjának különbségét az mutatja, hogy ugyanarra a rugós szerkezetre, ugyanarra a nyitott műalkotásra milyen tárgyat helyeznek el – hogy mennyire hagyják azt nyitva, avagy mennyire zárják le kérdőjelek nélkül. Szentjóby Tamás egy Molotov-koktélt feszített a mennyezethez.²⁰

Erdély Miklós és Szentjóby Tamás alkotói kapcsolata azonban nem ekkor kezdődött: a következőkben vegyük sorra az 1965 és 1970 közötti munkáikat.

Erdély Miklós és Szentjóby Tamás

Erdély és Szentjóby alkotói kapcsolatának kezdete 1966-tájékára tehető. Eben az évben, egészen pontosan június 25-én, délután 4-órától mutatta be Szentjóby Tamás, Jankovics Miklós és Altorjay Gábor az első magyarországi happeninget

Az ebéd (*In memoriam Batu kán*) címen.²¹ A helyszín Szenes István Hegyalja úti házának pincéje volt, de az akció valójában már a kertben megkezdődött: az érkezőket lángoló babakocsi látványa fogadta, benne két foszlásnak indult, egymásba olvadó babával, majd a derékig földbe temetett – máshogy mondvá underground – Szentjóby Tamás, aki az előtte lévő írógépén írt, azaz a gépelést néha megszakítva kötelet húzott-eresztett, melynek a másik végén többek között egy lábasba kötözött csirke vergődött. A zúrós, szőrös és tollas akció a pincében folytatódott: felgyújtott rózsával, penésztől vastagon beborított, rohadt szecessziós székekkel, rozsdás rollerrel és biciklikerekekkel, málló afrikával, rohadt rafiával, a kötözött csirkével lyukas edényben, egerekkel, taglóval, fogkrémmel, kenőszappannal, légyfogó papirokkal, rohamsisakkal, alkotmánnyal, óvszerrel, gipszsel és több kiló spárgával.²² A közönség élményterápiát, az aktorok tárgyakat találtak. Az esemény menete aztán gyorsult fel, hogy az elviselhetetlen hangerővel üvöltő Pernecky Hirosimájának szinte felismerhetetlenül torz hangjaira a happenerek rituálisan kihányták az elfogyasztott hideg ebédjüket, a paprikáskrumplit; az akció ekkortól szakadt át eksztatikus káoszba. Káoszba, aminek azért két jól kivehető iránya volt: a kellékek, talált tárgyak durva atomizálása, és a valóság-szilánkok új rendbe való, szinte kényszeredett összeállítása.²³ Altorjai taglót vesz elő, és igyekszik összezúzni az előtte álló bútorokat, majd pedig megkezdődik a mindennek mindennel való összekötözése. Jankovics Miklóst egy ajtókerethez, egy rohamsisakot tollal tömve az arcához, a biciklikereket rollerhez, a szétzúzott asztal, székek lábait a mennyezethez. Ezek után következik a happening végki-fejlete: Szentjóby, Jankovics és Altorjay kérelhetetlen erőszakkal hajtják végre a happening azon alapelvét, mely szerint az esemény során az aktor és a néző közötti távolság megszűnik: „Rohadt afrikot szórtunk rá [Jankovics Miklósrá], kilószámra spárgákat kötöttünk a kerethez és J.-hez [Jankovics Miklóshoz], a csirke J. nyakában lógott, spárgákat kötöttünk a mennyezetre lógó tárgyakig, a tárgyaktól J.-ig, J.-tól a részvevőikig [sic], összekötöttük őket egymással, J.-vel és a pincével, kevesen voltunk a kötözéshez, ketten próbáltunk hatvan embert összekötni, J.-vel a sorok között botorkáltam, mikor T. [Szentjóby Tamás] összetörte a villanykörtét és sötét lett.”²⁴

A pince sötétjében gomolygó sűrű provokációt, a csípős füst és a fojtogató zavarbaejtés koreográfiáját többféleképpen próbálhatjuk – higgadtan, és immár kellő távolságból – értelmezni, azonban *Az ebéd* lényegét éppen a bármiféle értelmezést ellehetetlenítő, minden kívülállást maga alá kotró, félhomályban a szórt visszafelé simító eksztatikus hangulata adja. Ha viszont egy valamit mégiscsak ki szeretnénk emelni, akkor elegendő Szentjóby és Altorjay egyszavas összefoglalását felidézni a történekről: Szentjóby: »És mi a célja a happeningnek?« Altorjay, Szentjóby (röhögve): »A hatalomátvétel.«²⁵ A tömör mondathoz hozzá is illeszt-

hetjük a happening egy szeletét: „Kenőszappant vettünk elő és bekentük vele az alkotmányt, ugyanígy J.-t [Jankovics Miklóst] is. Fogkrém is került a kerékre. Ezután nagy mennyiségű tollat vettünk elő, és a levegőbe szórva, beborítottuk a rollert és J.-t, s az alkotmányra állítottuk a csirkét. A maradék tollat a részvevők [sic] közé dobtuk, akik azt visszahajították, majd mi újra csak közéjük szórtuk.”²⁶

Persze, ebben a helyzetben nem tévedhetünk nagyot, ha kevésbé vagyunk pontosak, kevésbé próbáljuk fixálni, egy pontba sűríteni az indulatok felületét. Mi több, meglehetősen pontosabbak vagyunk, minél kevésbé vagyunk pontosak. Természetesen a „hatalomátvétel” nem forradalmat vagy puccsot implicál, hanem – és talán ez jóval radikálisabb álláspont is annál – bármiféle rendszer, bármiféle stabil állapot, világkép, értékrend ellen lázad. Szentjóby Tamás, ahogy majd látni fogjuk, ekkoriban nagyon is közvetlen, explicit aktuálpolitikai gesztusokkal dolgozik. Ugyanakkor, később ezekre visszaemlékezve jóval tágabb terét nyitja meg az ön- és műértelmezésnek. Egy későbbi, 1973-as, ars poetica-szerű munkájáról, a *Légy tilos!*-ról²⁷ 2003-ban a következőképpen fogalmaz: „Ez nem egy mű [...], hanem létszemléleti háttér. Tehát itt most azonnal szeretném tisztázni, hogy ez nem volt kapcsolatban direkt módon a bizonyos 3T-vel [...], hanem sokkal tágabb területre vonatkozott ez a tilosság. Én azt gondoltam és gondolom [...], hogy ez a bizonyos etikai, morális, esztétikai, jogi, gazdasági, kulturális tilalom, ez – ami bennünket a mai nap is körülvesz és a kezdetek kezdetétől körülvesz –, ez fikció, ez egy koholmány, ez egy képzelgésnek a következménye. Feltétlenül egy hatalmi apparátus képzelgésének a következménye, amihez következésképpen semmi közünk. A 3T az egy kisebb halmaz a *Légy tilos!* programjához képest. A Holdon is légy tilos!”²⁸

Nos, azt hiszem *Az ebéd* közvetlen utalásokat még többnyire elkerülő, sűrű provokációja Szentjóbynak az az arefactuma, amelyről leginkább elmondhatjuk, hogy benne a mindenre, mindenhová, még a Holdra is kiterjedő *Légy tilos!*-sal találkozhatunk. Így pedig számunkra ez a happening annak is jó példája, hogy habár keletkezésük felfejthető kontextusában Szentjóby munkái közül jó néhány hangsúlyosan politikai műként kezelendő, az időnek kitéve ezek között is vannak olyanok, amelyek újra és újra életre kelhetnek, aktualizálódhatnak: olyanok, amelyek végtelenül nyitottak a rekontextualizálások sorára.²⁹

De hol van mindeközben Erdély Miklós? Ő ül a pincében. Semmiképpen sem úgy, mint az eseményeket szervező egyik happener, hanem inkább mint egy magát és ezzel egyben a helyzetet is aktivizáló, sőt, azt akár kanalizáló néző: talán néha bekiabál, mit, hová tegyenek a fiatalok. Erdély Miklós 1984-ben Peternák Miklóssal beszélgetve fontosnak tartja megjegyezni, hogy ebben a happeningben nem vett részt, és nem is nála zajlott, ugyanakkor felelevenít egy számunkra na-

gyon fontos, őt mégiscsak erősen a happeninghez kötő eseménysort: „66-ban a Valóságban megjelentettem ezt a bizonyos »Montázséhség«-et, ami manifesztum jellegű volt. [...] és amikor a cikk megjelent, erre jelentkeztek nálam a fiatalok... Szentjóbý, Altorjay, stb., akik szintén odáig hagyományos verseket írtak, de valami ebből megütötte őket, hogy itt valami más is lehet...”³⁰

Ha *Az ebéd* elméleti megalapozását, szövegszerűen felmutatható előzményeit keressük, akkor Erdély Miklós 1966-os programadó szövegénél, a *Montázs-éhség*-nél kell megállnunk.³¹ Erdély manifesztumáról nem is csupán az ő visszaemlékezésére alapozva mondhatjuk, hogy ez az első honi happening genealógiájának az egyik kitüntetett, utólag stabilan beazonosítható pontja; erről a határozott kötelékről tanúskodnak Szentjóbý Tamás szavai is, melyeket egy 1971-es, Beke László által készített interjúban használ. Szentjóbý ugyanis ebben a beszélgetésben Erdély montázs-teóriájának sarkalatos tételeit és jellegzetes szófordulatait veszi kölcsön: „tettmontázs”, „konkrét valóságban megnyilvánulás.”³²

Erdély Miklós programadó, agitatív írásában a montázs és a film régóta várt önmagára találását szorgalmazza: „Elképzelhetetlen, hogy az »igaz művészetet« a képernyőn unalmas és nagyképű múzeumlátogatások vagy elmosódó komor háttér előtt ünneplőbe öltöztetett szavaltok, vagy a semmiképpen nem televíziószerű koncertek képviselhetik. A televízió egy-egy félórás adásban megkezdhetné a montázs nyelvezetének kimunkálását. [...] Egész rövidesen érezhető lenne áldásos visszahatása a mozikban játszott filmekben is. Némely elszáradt előítélet kiküszöböléséről van csupán szó.”³³Számára a valódi montázs kiművelésének a film a letéteményese: a filmtől várja a montázsban rejlő hirtelen tágulni képes erő berobbanását. Ugyanakkor montázs-teóriáját mégsem tekinthetjük egyetlen területre, a film médiumára történő fókuszálásnak. Montázselmélete már ebben a programadó írásában is jóval kiterjedtebb ennél: a montázséhség szimptomáit véli felfedezni a prózairodalomban, a költészetben, a zenében, a festészetben és a fotóművészetben is. Egyetlen példát kiemelve: „És legújabban a lenézett és diadalmos pop-art kétségbeesett s néha könnyelmű erőfeszítéseket tesz, hogy megteremtse a statikus tárgymontázst, összeszerelt tárgyak béna kifejezőerejét veszi igénybe. Mintha szintén a mozi helyett tevékenykedne, olyan leleményességgel, ami a filmekből jócskán hiányzik.”³⁴Erdély az éhség hathatós enyhítését a filmtől várja, s közben a montázs fogalmát oly mértékben terjeszti ki, hogy a különböző művészeti ágakon belül zajló formaváltásokat is a 'montázs' tárgykörén belül tudja magyarázni. Montázs- és filmelmélete ezzel a művészettörténet montázs-központú elméletévé tágul. S mindez hogyan kapcsolódik az első happeninghez? Erdély egyik célkitűzése az, hogy a rátelepedő mázsás szimbolikától megszabadítsa a montázs testét. Elérni pedig szerinte ezt kizárólag „tisztá realitással” lehet.³⁵

„A montázs rendelkezzen a réműlet gyorsaságával, mintha az utolsó számbavétel lenne, a fölismerő tudat kapkodása véglegesen meghatározó egybevetés. A szétdarabolt valóság legyen ráilleszthető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nem csak foltokban tapadó hasonlatosság.”³⁶

A *Montázs-éhség* körül a kapcsolatok komplex hálója szövődik. Ez olyan szövege Erdélynek, mely a talált tárgy poeticának montázs-ruhába való öltöztetésével számunkra a neoavantgárdot a klasszikus avantgárd törekvéseivel köti össze. Ezt a szöveget tudjuk felmutatni mit a korai magyar happeningek elméleti megalapozását. Ez az a szöveg, ami felől *Az ebédet* montázsként láthatjuk, és ebből a szövegből kinyúlva *köthetünk* mi is: Schiller versét, az újrakötés, az emberiség egységesülésének utópisztikus ódáját a spárga neoavantgárd, vehemens használatához.³⁷

Erdély Miklós ekkor már a 30-as évei végén jár: az 1966-os *Montázs-éhség* a második³⁸ esszéje, amelyet sikerült közölnie – a Valóság című folyóirat ezt is csak úgy jelentette meg, hogy Erdély írásával együtt lehozták annak kritikáját is.³⁹ Korábbi alkotói próbálkozásait csak elszigetelten, a nyilvánosságtól elzárva tehetta meg. A sorozatos visszautasítások után, nagyjából ekkortól jelenhetett meg mind rendszeresebben különféle alkotásaival. Míg a korai munkái is szervesen illeszkednek életművébe, a színrelépésének első momentumaival már rögtön egy erős, érett, eredeti és szokatlan szemléletet vitt a magyar művészeti életbe. Erdély ekkortól válik fokozatosan a korszak tanító-nevelő mesterévé, központi apafigurájává.

Erdély Miklós a neoavantgárd fontos tárlatai közül először az 1969-es II. IPARTERV-kiállításon vett részt, majd pedig az IPARTERV-et és a Szüenont egyesítő „R”-kiállításon, 1970-ben. Ahogy már írtam, az egykorú kritika a kiállítás tere alapján – az IPARTERV Vállalat Deák Ferenc utca 1. sz. alatti irodaházának nagyterme – egyszerűen metonimikus névátvitellel IPARTERV-generációnak nevezte el az ott kiállító művészeket. Ehhez nekünk, ha pontosak szeretnénk lenni, annyit kell hozzátennünk, hogy Erdély egy kvázi generációugrással került be a nála többnyire fiatalabbak csoportjába.⁴⁰ Ekkor és közöttük még egyetlen alkotó sem volt, akit Erdély tanítványának tarthatnánk, egyedül a II. IPARTERV-tárlaton Erdéllyel együtt jelentkező Szentjóbó Tamást említhetjük – őt viszont talán helyesebb, ha nem tanítványaként, hanem közeli munkatársként látjuk.⁴¹

Mielőtt Erdély Miklósnál maradnánk, térjünk még vissza kicsit Szentjóbó Tamáshoz. Legalább felsorolás szintjén, címszavakban vegyük sorra, mely mun-

kái születtek ekkoriban, azaz a neoavantgárd kezdeti időszakában, 1965 és 1970 között.

Ebben az időszakban született többek között a *Hűlő víz*, az *Új mértékegység*, a *Csehszlovák rádió*, a *Háromszemélyes hordozható lövészárók* és a *Kiemelés/5*. Ezek mind olyan munkái Szentjóby Tamásnak, amelyek arról tanúskodnak, hogy a '60-as évek második felének honi és külföldi történései közvetlen, kemény, a világ aktualitása felé nyitó társadalmi tudatosságot hoztak el számára.⁴² Szentjóby ezen munkái – akár még az alkotói intenciójuk ellenében is – konkrét politikai, gazdasági eseményekre, recens hírekre reagálnak. Kikerülhetetlen intenzitásuk tényszerű gyökerekből táplálkozik: Nyugat felől az 1968 májusában felszínre törő párizsi diákn nyugtalanságból, itthon az új gazdasági mechanizmusból, Északkelet felől pedig abból, hogy a Varsói szerződés országainak hadtestei 1968. augusztus 21-én bevonultak a testvéri Csehszlovákiába.

Szentjóby a *Hűlő víz* és az *Új mértékegység* objektjeit 1965-ben, Petri-Galla Pál lakásán tervezte bemutatni, majd ezeket végül a három napig látogatható 1969-es, II. IPARTERV-tárlaton állította ki.⁴³ A *Hűlő víz* egy átlátszó patikai üveg meleg vízzel töltve. A *Hűlő víz* egy olyan minimal tárgy, ami csak bizonyos feltételek mellett működik: Szentjóby a kiállításon naponta többször melege cserélte az üveg tartalmát, a vizet, hogy az újra lehűlhessen, hogy a műtárgy újra „legyen.”⁴⁴ És a műtárgyként létezésének szükséges feltétele nem is csupán ennyi: ahogy más konceptuális tárgyakkal, itt is kell egy cím és az élet kontextusa ahhoz, hogy az egyszerű, önmagában álló tárgy önmagán túlra mutathasson. A *Hűlő vizet* aktualitásában az „olvadás” pártszlogen provokatív, pejoratív megisméltésének láthatjuk.⁴⁵

Az *Új mértékegység* ugyancsak minimal art tárgy: egy 60 cm-nél kisebb, üre- ges fémcső vízszintesen elhelyezve. Arról, hogy ezt már az egyidejű, majd pedig a későbbi műértelmezők is direkt politikai objektként kezelték – és arról, hogy a mű kiállításával miként válik le az alkotott az alkotójáról – Szentjóby Tamás szavai tanúskodnak: „És akkor rémültem meg, hogy [...] én most egy gumibotot vagy egy ólombotot állítottam ki és ráadásul mint egy új mértékegységet? A rendőrségi gumibot mint új mértékadó? De aztán gondoltam, hogy ez nem lesz annyira nyilvánvaló a közönség számára, de amikor a kiállításon mindenki ezzel jött, hogy na mi van, izé? Gumibot? Akkor nagyon fölidegesített ez, és én ezt sajnálom, tudniillik engem, legalábbis akkor, sokkal inkább foglalkoztatott, nem foglalkoztatott, sokkal inkább érintett az, hogy a mértékegység maga új, mint az, hogy utalás az ólombotra.”⁴⁶ Az *Új mértékegység* ezért számunkra legalább úgy szólhat a kor tárlatlátogató közönségének értelmezői involváltságáról, mint Szentjóby Tamás életművének erről a szakaszáról. A közönség, úgy tűnik,

az új mértékegység Rorschach-tesztjét nem tudta politikailag semleges tekintettel látni. Nem egy közönséges, talán építkezésről kimaradt fémcsövet láttak, nem is a kategóriarendszerek felülvizsgálatának javaslatát, hanem – a durvának azért nem feltétlenül, szelídnek viszont semmiképp sem mondható – fémdurung látványától indítatva speciális gumibotot avagy akár „ólomfűtyköt”.⁴⁷

Szentjóby Tamás kettő 1968-as munkáját, a *Csehszlovák rádiót* és a *Háromszemélyes hordozható lövészárkot* szemlélve már nem szükséges megannyi lehetséges irányba polarizálni tekintetünket. A *Csehszlovák rádió* – egy kénccikkal körberagasztott, hosszanti élére állított téglá – nagyon is egyértelműen a '68-as prágai forradalomra utal. A *Háromszemélyes hordozható lövészárkokkal* pedig – két rúd, közötté nagyméretű, erős vászonnal – Szentjóby már a kemény provokáción is túllendülve egyértelműen támadni kezd.⁴⁸ Az egy évvel később, 1969-ben született a *Kiemelés/5* című ötlet-munkája pedig a politikai frontvonal eliminálását javasolja. A mű írólapon tollal készült rajz, fölötte a következő, géppel írt felhívással: „Tekintettel arra, hogy az emberi jogok egyetemes deklarációja 13. cikkelyének nem tudok érvényt szerezni, kérek, utazz el helyettem a magyar-jugoszláv-osztrák illetve a magyar-cseh-osztrák határok találkozási pontjaihoz, és helyez el ott egy lábakon álló vagy földbeszúrt idézőjelet [...]” A mű az idézőjelek pontos méretét (30x13 cm) és anyagát (fa vagy fém) is instruálja, ahogy azt is, a nagyszabású térinstalláció-tervezet melyik oldalról mutassa magát idézőjelnek: a jeleket úgy kell elhelyezni/elképzelni, hogy a jugoszláv határon a föld szintjén, a csehszlovák határon minimum fejmagasságban álljanak.⁴⁹

A *Kiemelés/5*-tel már a '70-es évek elejéhez közelítünk, ami viszont egy következő fejezet tárgya lesz. Egyelőre maradjunk 1965-1970 között, és térjünk vissza Erdély Miklóshoz.

Erdély Miklós ebben az időszakban mindössze két olyan munkával jelentkezett, amelynek politikai, társadalomkritikai irányultsága is volt. Ezek a *Szelídség medencéje* és a *Fiúingmervítő*. Mindkettő az 1970-ben rendezett – a II. IPARTERV-tárlathoz hasonlóan rövid ideig látogatható – „R”-kiállításon szerepelt. Erdély itt négy alkotását állította ki: az említett kettő mellett a *Váza virággal* és a *Tavalyi hó* című konceptuális munkáit is. Ez utóbbiak Erdély életművében ugyancsak kitüntetett szereppel bírnak, íghát mindenképpen szólnunk kell majd róluk is – most azonban kezdjük a két politikai koncepttel.

A *Szelídség medencéje* a következőkből áll: egy kék műanyag medence körbevéve 49 db szorosan egymás mellé helyezett, kilyukasztott, szovjet sűrített tejkonzervvel, melyekből a tej a medence közepe felé folyik, ahol nagyobb élesztőtömbök között macesz, azaz élesztő nélküli, kovásztalan pászka van elhelyezve. A medence fölött még egy, de már címke nélküli konzervdoboz függ, ebből – kon-

denzált tej helyett – tiszta víz csorog.⁵⁰ Mit látunk itt? Nem csak különböző anyagok kémiai, hanem különböző kontextusok szimbolikus interakcióját is: ahogy a medence megtelik, a tejben és vízben ázó élesztő erjedni kezd, s a maceszből ázott kenyér, de macesz sem lesz. Ez az environment első megközelítésre nem a jelentéskioltás útján tereli a befogadját, nem az egymást kioltó jelentések nyomán feltárulkozó üresség felé vezet. A néző e helyett az eisensteini montázmatematika metamorfózisával találkozhat: azzal, hogy az összetevők nem egyszerűen összeadódnak, de nem is zárójelezik egymást, hanem új minőséget, esetünkben új halmazállapotot hoznak létre. Ez is megfoghatatlan, mint az üresség, azonban nagyon is van: jele a termelődő bűz. Sőt, a termelődő bűz nem is csak jele, hanem eredménye a „jelkonzervek”⁵¹ elegyének: a macesz, az élesztő, a sovjet sűrített tejnek és a víznek. Erdély a termelődő gázt két gumicsövön keresztül egy szaglászóhelyre vezette, egy asztalra helyezett negatív gipszorrba – melyet nem mellékesen a saját arcán öntött ki –, s a közelbe egy feliratot tett: „Itt gáz lesz.” Az anekdota szerint Aczél György, a „pater familias” is odament a szaglászóponthoz, az orrát bele is tette a mintába, majd másnapra a tárlatot bezáratta.⁵²

A szaglászóhely a nézőt ambivalens helyzetbe hozza. Egyfelől stabil kívülállást kínál fel, olyan helyet, ami a történésen, az „ügyön” kívüli. Ugyanakkor a póz, amiben szaglászni lehet – és itt a konkrét testhelyzetről beszélek – mégiscsak kiszolgáltatott. A néző, ha szaglászni akart, széken ülve kellett a fejét az asztalra ráhajtania. Kényelmetlenségét pedig csak fokozhatta, ha a medencéből a negatív orrig vezető két piros gumicső konnotációit maga felé érezte terjedni, ugyanis ezeknek a csöveknek a leggyakoribb funkciója az erek elszorítása.⁵³

Erdély Miklós a *Fiúingmervítő*val is valami olyat tett ki az asztalra, aminek ezekben az években többnyire az asztal alatt volt a helye. Erdélynek és a munkáinak a szituációérzékenységét mutatja, hogy a tabuk konfrontatív kiállítása nem csak a hivatalos kultúrpolitika számára volt elfogadhatatlan, hanem a magyarországi tárlatlátogató közönség számára is zavarbaejtő lehetett.⁵⁴ Ez a hatás Erdély munkái esetében ráadásul nagyon is tudatos, végiggondolt. 1983-ban Antal Istvánnal beszélgetve fogalmaz úgy, „az érdekes, ami kínos.”⁵⁵ Erről a mondatról utólag mi azt gondolhatjuk, az alkotói szándék feltehetően el is érte célját. Csakhogy Erdély munkái – a teljesebb intenciójuk szerint – nem merülnek ki a feldolgozatlannal való pusztá szembesítésben, az egyszerű provokációban: „csak az tud újra és jobban elrendeződni, ami fel van kavarva.”⁵⁶

A *Fiúingmervítő* című objekt egy macesztáblával kibélelt cserkészíng – ismét csak nem mellékesen, Erdély saját, egykori cserkészíngje. A *Szelidség medencéjének* sokrétű, komplex jelentésrétegeihez mérten ez az objekt jóval egyszerűbb módon, az ellentézés tömörségével hat. Az ellentétek síkjait végigkövethetjük a tárgyat

összetevő anyagoktól, azok formáitól a kiállítási tárgy és a kiállítási tér kontextusáig. Ebben a munkában az ing puhasága, kényelme konfrontálódik a macesztábla merevségével, az ing kockás mintája, a négyzetrács szigorúsága a maceszen szétfutó kerek, égett foltokkal, az ing háromszögletű „HUNGÁRIA”-felvarrója a maceszszal, mint a zsidóságnak, az egyiptomi kivonulásnak, a szenvedés és jogtalanság elviselésének és az időrétegek egymásra rakódásának szimbólumával.⁵⁷ Maga az objekt pedig konfrontálódik a kiállítás terével, a Műszaki Egyetemmel – ezzel duplán, két felületen is. Erdély 1981-ben, az *Apokrif előadásban* úgy emlékszik: „[...] a Műegyetemnek volt egy antiszemita hangulata. [...] Antiszemita ajtókat láttam ott mindig, és azt, hogy az ébredő magyarok ott jöttek, valahogy úgy éreztem, hogy ezzel is valamiféle finom kapcsolatra kerül ez a helyzet, amibe én ott kerültem. Én speciel Rákosi alatt jártam a Műegyetemre, amikor ezek a szempontok igen homályosak voltak.”⁵⁸ A kiállítás szituációja viszont ennél rétegzettebb, az ütközőfelület nem csak az antiszemitizmus tisztázatlan burka. Az 1983-as interjújában Erdély azt idézi fel, hogy zsidó cserkészársai közül „majdnem mind a vad, dogmatikus irányzathoz csatlakozott az ötvenes években. Szabolcsi Miklós, aki ott volt [az „R”-kiállításon], rögtön magára ismert.”⁵⁹ Tehát a *Fiúingmerekvítő*t többen magukra vehették úgy, hogy közben érezték annak szúrós kényelmetlenségét: az ing merevsége áttételesen összefüggött az antiszemitizmussal és az izraelita hitközösségből a dogmatikus kultúrpolitikaéhoz csatlakozókkal is. A *Fiúingmerekvítő* egymással szembenálló attitűdöket helyez egymás mellé, de úgy, hogy a közvetlen összekapcsolás tárgyiasult gesztusa a szúrós konfrontáció pedzegetésén túl sejtetni engedti az ellentét tagjainak komplementer, egymástól nem független, egymással érintkező, akár egymást magyarázó viszonyát is.

Erdély Miklós műveihez elválaszthatatlanul hozzátartozik az alkotójuk is. Azonban ezt a fajta jelenlétet, az autoriter magatartás minduntalan meglévő hangsúlyát mielőtt egy stabil, a műértelmezéseinket segítő támpontnak tekinténénk – és ezt egyúttal akár a történeti avantgárd hozadékának vélénénk –, azt kell látnunk, hogy az alkotó azonosításával folyamatosan gondban vagyunk. Erdély munkáinak felfejtéséhez kikerülhetetlenül hozzátartozik az alkotójuk körvonalazása is, ugyanakkor az erre irányuló törekvéseink, úgy tűnik, sohasem érhetik el céljukat. Erdély műveinek alkotója mindig máshol van, mint ahol mi: a folyamatos irányváltás és a folyamatos önkioztás állapotában.⁶⁰

Az 1969-es II. IPARTERV-tárlat katalógusába szánta Erdély az *Eskü* című fotómontázs-sorozatát.⁶¹ Ez egy hat fotómunkából álló sorozat, melyeken Erdély esküre emelt kézzel áll, más-más nagytáblán, Schrödinger-idézetekkel a mellkasára vetítve. Az idézetek a Heisenberg-féle határozatlansági elv alapjait elevenítik fel, azaz annak a felismerésnek az előzményeit, hogy amennyiben ismerjük egy

elektron sebességét, nem vagyunk képesek helyzetének megállapítására – és fordítva. Tehát azt, hogy lehetetlen egy részecske impulzusát és helyzetét egyszerre és pontosan mérni.⁶² Bartholy Eszter pedig azt idézi fel, hogy Erdély „egyik előadása alkalmával fölszólította a hallgatóságot, hogy esti imaként minden nap mondja fel magának [Russell halmazelméleti paradoxonát], mert azzal saját hétköznapi racionalizmusát oly módon kezdi ki, ami majdnem egyenlő az áhítattal.”⁶³ A Russell-féle paradoxon pedig a következő: „Tekintsük azoknak az x halmazoknak az A halmazát, amelyek nem elemei önmaguknak: $A = \{x, x \notin x\}$ Ha $A \in A$, akkor A definíciója szerint $A \notin A$, ellentmondás. Ha $A \notin A$, akkor ugyancsak A definíciója szerint $A \in A$, ellentmondás.”⁶⁴ A határozatlansági elvnek és Russell halmazelméleti paradoxonának Erdély Miklóshoz igazításával máris az „R”-kiállításnál vagyunk.

Erdély Miklós munkáihoz sok esetben hozzátartozik a közvetlen, testi jelenlét is. Erdély nem csupán az akcióiban van jelen, a kiállítási tárgyait is gyakran akcióval burkolta körbe, avagy szöveget készített hozzájuk, melyeket ő maga olvasott fel – és persze máshogy mondva: szövegeket írt, melyeket konceptuális, azaz a gondolatíságra fókuszáló akciókban vitt színre.⁶⁵ Egy szó, mint száz, testi jelenléte is hozzátartozott munkáihoz. A *Füüingmerévítő*ből a saját testén viselt cserkészíngét állította ki, ahogy a szaglászóhelyen saját orrának negatív lenyomata volt. Viszont hiába az ing és a lenyomat, a gazdáját nehéz megtalálnunk. Egyfelől mondhatjuk – és mondanunk is kell –, hogy az élesztő erjedésének átható szagát az az ember szimatolta, aki Óriás Aranka és Erdély István gyermekeként született 1928. július 4-én. Az az ember, akinek egy édestestvére, György, és három féltestvére, László, Ferenc és István közül csupán az egyik, István tért haza a munkaszolgálat és a koncentrációs tábor megpróbáltatásaiból. Az a traumatikus élményeket magával görgető ember, akinek az egész családját szörnyű veszteségek érték.⁶⁶ Ha ezt mondjuk, feltétlenül igazunk van. De legjobb esetben is csak félig. Tudnunk kell, hogy Erdély életművének szinte az egészét végigkíséri az azonoság-önazonosság problémája. Ahogy az *Azonosításeleméleti vizsgálatok*ban írja: „1. Ha ugyanolyan látok, azt gondolhatom, hogy ugyanazt látom. 2. Ha ugyanazt látom, azt gondolhatom, hogy mást látok, ami ugyanolyan.”⁶⁷ A téziseket pedig az alkotóra vonatkoztatva feltárul a rá irányuló keresésünk hermeneutikai kimeríthetetlenségére.⁶⁸ A műveiben artikulálódó zsidó-nem zsidó viszony dichotómiájában nem tudjuk őt elhelyezni. Az ő helye mindkettő és egyik sem. Az ő helye a mindig máshol, a kívül, a között. Ahogy megfogalmazza: „A macessz használatára azért vagyok alkalmas, mert speciális helyzetem van a zsidóság és a nem zsidóság között. [...] Tudniillik egy nem zsidó ember nem foglalkozhat a macesszal, nem hozhatja különböző helyzetekbe, tekintve, hogy ez a másik fél vallási érzékenységet sértene, talán brutálisnak is tartaná. [...] A zsidók pedig nem foglalkoznak

a macesszal, mert náluk kegyeleti gátlás van: vallásfenntartó szimbólumuk. [...] egy kicsit kívül kerültem ennek az örökrangadónak a drukkertáborain, emiatt nyugodtabb rálátásom van, és mind a két embercsoport közérzetét át tudom érezni. [...] Ugyanakkor azért kedvenc témám, mert tulajdonképpen ebben a problémakörben érzem magam legjobban szellemileg, és jobb- vagy baloldali előítéletekre kényelmesen látok rá.”⁶⁹Erdély Miklós említett két munkája végső soron azért zavarbaejtő, mert nem vállalja fel az egyik általa megidézett identitást sem. Hogy lehet az, hogy valaki zsidó és mégsem zsidó? Hogy lehet az, hogy valaki nem zsidó, és mégis az? Azonos az egyikkel is, a másikkal is, de leginkább egyikkel sem: helye a meghatározhatatlansággal, az önkioptással azonos.

Erdély jóval később, már a '80-as években készítette a *Zsidó, nem zsidó* című festményét. Az ezen lévő akáclevelek a gyermekkori 'szeret, nem szeret'-játékok idézik: a levelek egyik sora „zsidó”, a másik „nem zsidó.” A betűk azonban nem a levelek ereiből rajzolódnak ki, és nem is a festmény anyagából – a feliratok más-hogyan, test- és festményidegen technikával készültek: pecsételéssel. Az utolsó levél az egyetlen, amely nincs megpecsételve, amely azonosítatlan, s amely talán önazonos.

Összegzés

Erdély Miklós a *Pop tanulmány*ban a klasszikus avantgárd hevületet mutatja fel: a kötöttségekből való kilépés és a kiállítótermek helyett a mindenkire szólás szándékát, a művészet társadalmi szerepvállalásának szükségességét. Számára a pop-art ennek az eleven erőnek az egyik gyűjtőneve. A *Pop tanulmány*ban írja a következőket: „A múzeumok rövidesen múzeumba kerülnek. A pop a jövőre vonatkozó izgalommal tüzetesen figyeli a jelent. [...] Nem lehetetlen, hogy a közeljövő legerterjedtebb művészete a tüntetés lesz.”⁷⁰A pop-artból, megkockázthatjuk, számára talán inkább ez a fontos, semmint a formai megoldásai.

Erdély Miklós *Pop tanulmánya* fontos szövegszerű bizonyítéka annak, hogy a magyarországi neoavantgárd egyik meghatározó forrása a pop-art. Viszont lehetetlen volt néhány egy irányba tartó mondattal válaszolnunk azokra a kérdésekre, hogy Erdély miként kötődik a pop-art-hoz és a politikumhoz.⁷¹ Ha mégis tömörebben szeretnénk válaszolni, kiegészítések között kell egyensúlyoznunk:

Az egyik pontosítás, hogy a *Pop tanulmány*ban habár hosszasan ír Erdély a pop-artnak a formákhoz, a divathoz való viszonyáról, pop-artos formai megoldásokkal nála mégis csupán a fotómozaik-találmánya kapcsán találkozhatunk:

mikor az állami tervezőirodában vállalt építészeti munkáját feladva vágóasszisztensként kezdett dolgozni a Magyar Televíziónál, mozaik-eljárására alapozva épületdíszítő, tartósreklám-kivitelező műhelyt nyitott.⁷² A technika lényege: a felnagyított fotók vagy különböző képekből összeálló montázsok rasztereit fedték le Szentendrén gyártott kerámiamozaikkal, melyeket így nagy felületre tudtak felhelyezni. Készült ezzel a technikával portré Bartók Béláról, Brigitte Bardot-ról, Salvador Daliról, de Fabulon- és OTP-reklám is, valamint még ma is láthatóak ilyen képek többek között a Dagály gyógyfürdőben, a nyíregyházi uszodában (ezen Erdély ikertestvérei állnak a szivárvány alatt, fürdőnadrágban), a hajdúszoboszlói gyógyfürdőben és Miskolcon az *Eszem-Iszom* valamint a *Boj-Is* vendéglátóipari-egységek falain is. Ezeknek a képeknek a részleteit nem erőteljes kontúrok, nem határozott vonalvezetés, hanem a csak közletről kivehető, egymástól finom árnyalatnyi eltérésekkel összeválogatott mázas mozaikszemek, illetve a mozaikszemek közötti rések választják el egymástól. Közletről a raszter fezszen rendjét látjuk, ami távolabbról hiperrealista-popos képekké áll össze. Erdély munkásságában esetleg itt találhatunk pop-artos munkákat tőle.⁷³

A másik lényegi kiegészítés, hogy habár Erdély üdvözlí a tñntető hevületet, az ő munkáiban mégsem érhetünk tetten radikális provokációt. Amíg Szentjóbý Tamás ekkori munkái egészen konkrétan reagálnak aktuális nemzetközi eseményekre, addig Erdély alkotásai finomabb célzásokkal élnek. Erdélynél esetleg szelíd, ironikus, groteszk utalásokkal találkozhatunk. Ilyen a *Két személy, aki döntő befolyással volt az életemre* (1972)⁷⁴ című fotómunkája is. Egy fektetett A/4-es lap tetején a cím szerepel, alatta egyszerűen egymás mellé ragasztva két portrét látunk: az egyik Kádár Jánost, a másik Erdély Miklós feleségét, Szenes Zsuzsát ábrázolja.⁷⁵ Művészetében az irónia groteszkbe való átfordulásának pedig frapáns, fanyar és tömör példája az 1974-ben megjelent *Kitűntetésemről* című írása. „Születésemnél fogva alkalmas vagyok a kitűntetésre. Ugyanis a bal mellkasom jó egyharmaddal nagyobb, ha ugyan nem másfélszere a jobboldalinak. E ritka rendellenesség következtében széles felületet kínálok az érdemrendek számára, s talán ennek köszönhetem, hogy feljebbvalóim néhány találkozás után, többnyire mondvacsinált érdemek alapján, kitűntetésemre szánják el magukat. Így gyakran néztem feljebbvalóim szemébe és álltam acélos tekintetüket, melyből csak úgy áradt a meggyőződés, hogy ez esetben valóban «rátértett» egyént ér a megtiszteltetés.”⁷⁶ De ezekkel a munkáival már a '70-es évek elején járunk.

Az eddigiek alapján összességében azt mondhatjuk, Erdély Miklós üdvözlí a művészet konfrontációt sem kerülő társadalmi szerepvállalását, ugyanakkor művészi megnyilatkozásaiban többnyire az aktuális politikán kívül áll: munkái a politizálásnak elvontabb, általánosabb és szelídebb szintjén mozognak. S hogy

Erdély munkái pontosan még mihez képest is szelídebbek? Ennek megvilágítására legalább még néhány példát érdemes lenne felidézni arról, miként fonódott össze a politikai provokáció és protestálás a magyarországi neoavangárdával. Teljességre természetesen nem törekedhetünk, azonban ha legalább még néhány alkotót szeretnénk említeni, azt már csak egy következő írásban tehetjük meg. Az 1970-es éveket szemlélve pedig mindenképpen meg kell majd állnunk a Galántai György által életre hívott balatonboglári kápolnatárlatok sűrű, kivételes, ámde rövid három nyaránál is. A balatonboglári kápolnánál mint a magyarországi neoavangárd azon kitüntetett helyszínénél, ahol három éven át tudtak összegyűlni az indexre tett, többségében a túrt és a tiltott kategóriába tartozó progresszív művészek: olyanok, akik a támogatott művészeti életből kiszorultak, avagy abból inkább nem is kértek.

Így ezt az írást azokkal az ígéretekkel tudom befejezni, amelyekkel Erdély Miklós a *Metán* című versét indítja. Tehát:

„– A leglényegesebb körülményekre majd máskor térek ki, ha egyáltalán *kitérek*.

– A leütött alaphang a továbbiakban változni nem fog, ez azonban semmi-féle büszkeséggel nem tölt el.”⁷⁷

Jegyzetek

- 1 Új misztika felé. Sebők Zoltán beszélgetése Erdély Miklóssal. In: *Hid*, 1982/3. sz. 371.
- 2 Erdély Miklós: Marly tézisek. In: Erdély Miklós: *Művészeti íráások* (a továbbiakban: *MI*), szerk. Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991, 128.
- 3 Erdély Miklós: Pop tanulmány. In: *MI*, 35-35. Érdemes figyelni a tanulmány írásának dátumára is – 1968 előtt –, amiből látszik, esztétikájának központi tézisei milyen korán jelentkeztek, avagy, hogy a *Marly tézisekig* (1980) mennyit finomodtak, alakultak, addigra már szemiotikai diskurzusba ágyazódva, a jelentéskioltság fogalmával kiegészülve.
- 4 Erdély Miklós: Apokrif előadás. In: *MI*, 157.
- 5 Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta – The Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, transl. Anna Brzyski, London, Reaktion Books, 2009, 278.
- 6 Erdély Miklós: *Pop tanulmány*. In: *MI*. 35.
- 7 Uo.
- 8 I. m.: 23., 28.
- 9 I. m.: 34. Peternák Miklós datálása szerint a tanulmány kézírata 1968 júliusa előtt készülhetett. [Peternák Miklós: Szerkesztői jegyzetek. In: *MI*, 206.] Pernecky Géza úgy emlékszik, hogy Erdély már 1964-65 körül leadta – feltehetően ezt az írását – a *Valóság* c. folyóiratnak: „Erdély fura természetű tehetségét kell dicsérnem: honnan a csudából érezte meg – már 1964-65 körül! – hogy ez az apokalipszissel kacérokodó kultúr-trockista mentalitás érzékfélben van? [...] Emlékszem ugyanis, körülbelül ezidőtájt, 64-65 körül történt, hogy hosszabb tanulmányt írt arról, hogy a jövő műfaja, legfontosabb művészeti kifejezési eszköze a politikai tüntetés lesz. A cikket aztán leadta a *Valóságnak* (bumm). Ott láttam én is, noha nem olvastam, csak Sükösd lobogtatta a kezében és olvasott fel belőle néhány mondatot kétségbeesve és engem faggatva, hogy hogy a csudába képzelte a Miki, hogy ezt le lehessen hozni? (Tényleg, hogyan képzelte? [...])” [Pernecky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon (1. rész) In: *Balkon*, 1996/1-2. sz. 16.]
- 10 Arról, hogy Lakner számára milyen jelentőséggel bírt az utazás, lásd: Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművés-*

szetben, kiállítási katalógus, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991, 134.

11 Pernecky Géza: A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. In: *Képzőművészeti Almanach 1*, Budapest, Corvina, 1969, 54.

12 Kritikusai tevékenységét az 1970-es, Kölnbe való disszidálása után sem hagyta abba, s a korszak itthon maradt fontos kritikusaihoz hasonlóan az elméletet és a gyakorlatot egymás felé közelítve máig alkotómunkát is folytat, mint konceptualista, book artist, mail artist.

13 Erdély Miklós életművére különösen érvényes az a jelző, hogy meghatározhatatlan – ezért a vele foglalkozó recepciót minduntalan a feszengés lengi körül. A nyugtalanító besorolhatatlanság és értelmezhetetlenség meglehet, Erdély munkáinak a legfőbb sajátossága, a rá irányuló értelmezői erőfeszítések – csak ismételni tudom, nagyon is bölcsen – több esetben éppen ennek az elfedésével képesek működni. Az Erdély életmű értelmezésében keletkező zavarok elkerülésének egyik hathatós módja az alkotások tömör verbalításra való átfordítása, keletkezésük időrendjében való elősorolása. A rá leselkedő veszélyeket látva így jár el Beke László is, a máig legteljesebb Erdély Miklós életmű-kronológia összeállítója: „Erdély Miklós munkái penetráns jelenlétükkel makacsul ellenállnak a fogalmi besorolásnak, s így az agyakban nyugtalanság keletkezik.[...] Az Erdélyről való írás során tehát két alapvető nehézséggel kell szembenéznünk, az egyik a besorolásé, a másik az értelmezésé. Ha valaki egyszer majd Erdély oeuvre-katalógusának összeállítására vállalkozik, el fogja csüggeszteni a művek hihetetlen sokfélesége és műfaji átfedése [...] Ami az értelmezést illeti, ezt a feladatot – különös tekintettel a »jelentéskióltás« elvére – én is kerülni igyekszem, illetve az alábbi életrajzi kommentárral próbálom helyettesíteni.”[Beke László: Erdély Miklós. In: *Híd*, 1982/3. sz. 377-378.] A következőkben több szempontot próbálok majd egyszerre figyelembe venni. A legstabilabb kapaszkodó gyanánt ragaszkodni fogok Erdély munkáinak időrendben való csoportosításához. A feltett alapkérdésünk – mennyiben tekinthetjük politikai, társadalomkritikai munkáknak Erdély alkotásait – megválaszolásához nélkülözhetetlen egykorú művészeti kontextus felfejtésekor szintúgy törekedni fogok a minél pontosabb, akár évekre lebontható egyidejűségre. Viszont ezzel a két stabil támponttal élve a célom összességében mégis az, hogy ezekbe kapaszkodva Erdély Miklós életművének finomabb összefüggéseire és össze-nem-függéseire mutathassak rá.

14 Beke László ezt, az 1966-os, Ernst Múzeumbeli tárlatot tartja a neoavantgárd első fontos állomásának. Lásd: Beke László: Dátumok a magyar avantgárdművészet történetéből, 1966-1979. In: *Művészet*, 1980/10. sz. 20. A zsűrizetlen

bemutatókról és arról, hogy Lakner Lászlót az előző, 1964-es tárlaton a zsűri még nem engedte kiállítani lásd: Sinkovits Péter: Kronológia. In: *IPARTERV 68-80*, kiállítási katalógus, Budapest, Iparterv házi nyomdája, 1980, 3. Az egyidejű kritikából lásd: Bolgár Kálmán: Gondolatok a Stúdió 66-ról. In: *Művészet*. 1966/12. sz. 45-47. ; Németh Lajos: „Stúdió 66” – A Fialat Képzőművészek Stúdiójának IV. kiállítására. *Kritika*, 1966/6. sz. 49-51. A tárlat áttörő szerepéről érdemes elolvasni a résztvevők visszaemlékezéseit is: Beszélgetés Keserű Ilonával. In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991. 139-150. Beszélgetés Fajó Jánossal. In: I. m., 169-174. A hatvanas évek magyar művészetének törekvéseiről lásd még Kovalovszky Márta összefoglaló tanulmányát: Kovalovszky Márta: „Jég és aszály között játszi évszak” – A hatvanas évek. In: *A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet*, összeállította: Hans Knoll, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002, 170-199.

15 Kovalovszky Márta szerint ekkorra érett meg az idő, hogy szórványos próbálkozások után „a magyar művészet valóságos küzdőterére törjön be az a fiatal nemzedék, amely arra készült, hogy visszakapcsolja a hazai képzőművészetet az egyetemes áramlatok hálózatába.” [Kovalovszky Márta: I. m., 196.] Már a kortárs művészek és az egykorú kritika is IPARTERV-generációként emlegeti ezeket kiállítókat, utalva arra, hogy a tárlat helyszíne az IPARTERV Vállalat Deák Ferenc utca 1. sz. alatti irodaházának nagyterme volt. 1968. december 13-20 között itt állítottak ki: Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserű Ilona, Konkoy Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Siskov Ludmil, Tót Endre.

16 Beke László: „Türni, tiltani, támogatni – A hetvenes évek avantgárdja.” In: *A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet*, összeállította: Hans Knoll, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002, 234. Beke László idézett tanulmányában azért mégiscsak foglalkozik irányzatokhoz való besorolással: egyrészt az egyes alkotók egyéni sajátosságait, a pályájukon történt változásokat is figyelembe véve – másfelől az irányzatok tömbjeit jóval nagyobb folyamba ágyazva. A magyarországi progresszív művészet kezdetét 1965-tájékára teszi az első happeningekkel, a politikai jelleget felvevő pop-arttal és a '68-tól terjedő, ugyancsak politikai színezetben megjelenő konceptuális művészettel. [I. m., 229.] Körner Éva a honi konceptuális művészet variabilitásának, egyetlen zárt keretbe való leszűkíthetlenségének bemutatása mellett a magyart a nyugati konceptuális művészettel párba állítva ez utóbbinak a sterilitását, a függetlenségét, az előbbinek pedig a politikai karakterét hangsúlyozza. [Körner Éva: Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből. (I. rész) In: *Balkon*, 1993/1. sz. 22.] A

pop-art honi jellegét illetően pedig a kategoriális besorolások nehézségének lehet számunkra eklatáns példája Keserü Katalin és Perneckzy Géza véleménye közötti feszültség. A *Variációk a pop-art-ra* című tárlathoz (Ernst Múzeum, 1993) készült könyvből idézi Perneckzy Keserü Katalint: „A pop-art [...] valódi underground mozgalomnak volt része Magyarországon. [...] A magyar pop-art tehát avantgárd a szó forradalmi értelmében. Csupa ellentmondása annak, ami Nyugaton pop-artként definiálható.” Perneckzy igencsak sarkos véleménye erről: „Nagyon rossz tanácsadója lennék, ha ehhez a vállalkozáshoz neki sok sikert kívánnék. [...] Ami nincs, azt nem lehet veszélyek nélkül piedesztálra állítani. Utánakapnék tehát, hogy visszarántsam: »Kata, ne csináld!« Mert hiszen olyan ez, mint amikor a gyerek sértettségében világgá megy, és minden fánál megállva leveri: ipics-apacs pop-art.” [Perneckzy Géza: Ipics-apacs pop-art. In: *Balkon*, 1994/2. sz. 12, 15.]

17 A II. IPARTERV-kiállítás 1969. október 24-én nyílt meg, szintén az IPARTERV építészeti tervezőiroda épületében. Mindenképp meg kell még említenünk a neoavantgárd másik szárnyának képviselőiként a Szürenon csoportosulást, amely először a Kassák Művelődési Otthonban rendezett kiállítást 1969. október 2-20 között. Tagjaik, ahogy az elnevezésük is mutatja, a szürrealizmus és a nonfiguráció mentén alkottak. [Az elnevezésükről lásd: Beszélgetés Csáji Artilával. In: *Hatvanas évek*, 189.] A két csoportosulás, az IPARTERV és a Szürenon 1970-ben egyesült az úgynevezett „R”-kiállításon. Ezt a Budapesti Műszaki Egyetem „R” épületében tartották, 1970 december 14-17 között.

18 Erdély Miklós: Önlehallgatás. In: *MI*, 7.

19 Erdély Miklós: Sejtések II. (10/a.) In: Erdély Miklós: *kollapszus orv.* (a továbbiakban: *KO.*), Párizs, Magyar Műhely, 1974. 92.

20 Erdély munkájának közel sem egyszerű kivitelezéséről lásd Jovánovics György visszaemlékezését: Jovánovics György: Emlék-képek. Kép-emékek. In: *Orpheus*, 1992/4. sz. 104-106. A közös akciónál lásd még Körner Éva tömör leírását: Körner Éva: Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből. II. rész. In: *Balkon*, 1993/2. sz. 13.

21 *Az Ebéd* már a meghívójában az első magyarországi happeningnek tartja magát, és ezt az elsőséget nem csak a korabeli kritika veszi át, de a korszakkal foglalkozó recepció is megerősíti: habár a tanulmányok, kronológia-kísérletek az esemény helyszínének többször – az általam felsoroltaknak több mint a fele – tévesen Erdély Miklós Virágok utcai házának pincéjét tüntetik fel, Erdélyt pedig a happening egyik aktoraként jegyzik, a neoavantgárd kronológiájának rekonstrukciói azért abban megegyeznek, hogy *Az ebédet* mint a magyarországi happe-

ningek kezdetét jelölik meg. Lásd: Kamondi László: Meditáció az első hazai happeningről. (Ebéd. In memoriam Batu kán.) In: *Tükör*, 1966. szept. 13. 10-12. Beke László: Dátumok a magyar avantgarde-művészet történetéből, 1966-1979. In: *Művészet*, 1980/10. sz. 20. Beke László: Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között. In: Üö.: *MÉDIUM/ELMÉLET – Tanulmányok 1972-1992*, Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997. 157. ; Keserű Katalin: A nyelv förtje a művészettel Magyarországon. In: *Holmi*, 1990. szeptember, II. évf. 9. sz. 1020. Pernecky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon (1. rész) In: *Balkon*, 1996/1-2. sz. 13. Pernecky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon (2. rész) In: *Balkon*, 1996/3. sz. 23. Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. (II. rész) In: *Új Művészet*, 1994/6. sz. 8. Kovalovszky Márta: „Jég és aszály között játszi évszak” – A hatvanas évek. In: *A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet*, összeállította: Budapest, Hans Knoll, Enciklopédia Kiadó, 2002, 192. András Gábor, Pataki Gábor, Szűcs György, Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*, Gyula, Corvina, 1999. 180. ; valamint a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ folyamatosan bővülő adattára: *Az 1966–1980 közötti magyarországi avantgarde művészet kronológia kísérlete*. In: <http://www.c3.hu/collection/koncept/index2.html>, és az Artpool Művészetkutató Központ ugyancsak folyamatosan bővülő, a művészetet túl a tudományos és politikai eseményekre is kiterjedő kronológiája: <http://www.artpool.hu/kontextus/kronologia/1963.html> Az ebéd legbővebb és legkomplexebb értelmezését pedig Müllner András adja, *Az ebéd*től szerteágazva a happening honi elméletének genealógiáját is felgombolyító tanulmányában. Müllner András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: *Néma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerkesztette: Deréky Pál és Müllner András, Budapest, Ráció Kiadó, 2004. 182-204.

22 Az egymástól némely pontokon eltérő visszaemlékezések kibogozásához, a happening rekonstruálásához a következő forrásokat vehetjük alapul: Gyémánt László filmfelvételét a happeningről, mely az Artpool Művészetkutató Központban megtekinthető, Kamondi Lászlónak a *Tükör*ben megjelent írását Zaránd Gyula fotóival, valamint Altorjay Gábor visszaemlékezését. [Lásd: Tolnai Ottó: Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar líráról című írásához. In: *Új Symposium*, 1968. febr., 34. sz. 12-13.] A használt tárgyak, élőlények azonosításához, pontos leírásához ez utóbbit vettem alapul.

Utólag – meglehetősen abszurd módon – a kultúrtörténet ugyancsak hasznos forrásainak bizonyulhatnak a Belügyminisztérium III/III-as alosztályának ku-

tathatóvá vált dokumentumai is. A jelentéseket természetesen meghatározza a keletkezésük sajátos praxisa: egy jó részük elfogult, felesleges információkat halmoz, vagy éppen félinformációk híg szövetét pecsételi meg; de a jelentések a „tanulmányírók” művészetelméleti/történeti szakértelemének széles skálájáról is bizonytságot adnak a kifejezetten ostobától az érzékeny, ráadásul jól felkészültig. A Shwitters fedőnevű (ezen a fedőnéven gyűjtötték egybe a Szentjóbira vonatkozó információkat) dossziében lévő *Összefoglaló jelentés és intézkedési terv* ugyan *Az ebédet* elnagyolva, „műelemzés” nélkül írja le, ám felvezetés gyanánt műfaj-történeti áttekintéssel szolgál. A későbbi visszaemlékezések egy részéhez mérten ráadásul ténylegesen objektív forrásnak bizonyul: helyszínként a szakirodalomban tévesen elterjedt Erdély Mikós pasaréti házának pincéje helyett Szenes István pincéjét jelöli meg, ahogy az ugyancsak fals írásos és szájhagyománnyal szemben, miszerint Erdély részt vett az akcióban, nem tünteti fel Erdély Miklóst az aktorok között. Az említett dossziét valamint még jó néhány, a magyarországi neoavantgárdhoz köthető, titkosítás alól feloldott dokumentumot lásd a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ honlapján: <http://www.c3.hu/collection/tilos/> Az ügynöki jelentéseknek mint kultúrtörténeti forráscsoportnak a felhasználhatóságáról lásd Eörsi István és Havasréti József eltérő véleményét valamint Szőnyi Tamás interjúját Peternák Miklóssal és Erdély Dániellel: Eörsi István: A besűgő-jelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka. In: *Élet és Irodalom*, 2002. november 22. 8. ; Havasréti József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*, Budapest, Gondolat Kiadó – Artpool – PTE Kommunikációs- és Médiatudományi Tanszék, 2009. 90-95. ; Szőnyi Tamás: Tilos művészet: „A minőség nem rendőri ügy” (Peternák Miklós, Erdély Dániel.) In: *MaNcs*, X. évf., 19. szám, 1998. május 7.

23 Az összeállítás, egymásra kenés és egymáshoz kötés az ekkorra megszólaló Beethoven IX. szimfóniájának záró, negyedik tételére, az *Örömmódra* történt. [Gyémánt László felvétele sajnos néma, az *Örömmóda* megszólalásának hozzávetőleges időpontját Altorjay Gábor visszaemlékezéséből tudhatjuk.] Ezzel ellenben Müllner András *Az első happening* c. tanulmányában az *Örömmóda* hangjainak zengését következetesen a hányáshoz köti. A happening zűrös, egymásba átfolyó történéseihez mérten apró különbség ez, de az értelmező számára mégsem elhanyagolható. Hogy miért is? Mert ha Beethoven *Örömmódját* és Schiller *Az örömhöz* című költeményét mint a felvilágosodás, a polgárság erős, reménnyel teli, utópisztikus szimbólumát egy közvetlenségében ugyancsak erős (könyved avagy fájdalmas, de feltétlenül megtisztító), blaszfémikus gesztushoz, a hányáshoz rendeljük, akkor ez a találkozás semmiképp sem kerülheti el az értelmezés szükségességét. Ebből pedig Müllner András számára a happenerek schilleri hagyó-

mányhoz való ambivalens viszonya bontakozik ki. Ugyanakkor, az *Örömdának* a pincébéli események végkifejletéhez való illesztése a happening talán egyetlen olyan eleme, mellyel az nincsen destruktív viszonyban – még ha az óda fennkölt, emelkedett magasztos hangja helyett valami egészen mást kaptak a résztvevők.

24 Tolnai Ottó: Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar líráról című írásához. In: *Új Symposion*, 1968. febr., 34. sz., 13. Két apró megjegyzés: egyfelől a közönséget nem nagyon kellett biztatni az aktív részvételre, ami odáig fajult, hogy a hátsó sorokban gyűjtogatásba kezdtek, amit valahogy Altorjay oltott el. Másfelől az aktorok nem nagyon bízták a véletlenre a részvételt: a pincéből való menekülést megnehezítendő a kijáratot kívülről kályhából, babakocsiból – és mi más lehetne még kívül –, poroltóból készült barikáddal torlasztották el.

25 Altorjay Gábor: Az ebéd (In memoriam Batu kán), 1966. június 25. In: *A magyar neoavantgárd első generációja 1965-72.*, Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1998, 14.

26 Tolnai Ottó: Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar líráról című írásához. In: *Új Symposion*, 1968. febr., 34. sz. 12.

27 A mottója: „Művészet mindaz, ami tilos. Légy tilos!”

28 A beszélgetés 2003. július 10-én hangzott el a Petőfi Rádióban Németh Gábor *Szellemjárás. Magyar avantgárd a 70-es években.* c. műsorában. A beszélgetésben részt vettek még: Sasvári Edit, Haraszti Miklós, Klaniczay Gábor. (Lejegyzés tőlem.)

29 Ehhez a gondolatmenethez lásd: Kürti Emese: „*Dezorientáljuk a csapatokat*” *St.Auby Tamás kiállítása Karlsruheban 1.* Interneten: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=773>

30 Peternák Miklós: beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 77. A közönség soraiból előrevetett instrukciókról lásd azt, ahogy egy későbbi, de még szintén ebben az évben (1966. december 27-én) megrendezett happeningről Erdély megjegyzi: „Az Aranyvasárnapban sem vettem részt. Csak itt volt az én pincémben, és amikor megakadt Altorjay Gábor, akkor mondtam neki, hogy mit csináljon.” I.m: 78-79.

31 Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *Valóság*, 1966/4. sz. 100-106.; Újraközölve: *AF* 95-104.

32 Beszélgetés Szentjóbý Tamással. In: *Jelenlét. Szógettó. Válogatás az új magyar avantgárdé dokumentumaiból*, az ELTE-BTK irodalmi –művészeti folyóirata, 1989/1-2., 14-15. sz. 255-262. (A beszélgetést Beke László vette hangszalagra

1971. március 11-én.) Itt meg kell jegyeznünk, *Az ebéd* szövegszerű előzményei két irányba vezetnek bennünket. Az egyik Erdély írása, a másik pedig Ember Máriának a Film Színház Muzsika c. lapban megjelent *Happening és antihappening* c. cikke, amely ha ugyan élces tónusban is, de legalább közvetített egy Dalihappeninget nyugatról. [Ember Mária: Happening és antihappening. In: *Film Színház Muzsika*, 1966. május 13., 18.] Ennek a cikknek a beazonosítását ugyancsak mindkét irányból, Erdély és Szentjóby felől is elvégezhetjük. Én itt Erdélyt idézem, ugyanis az ő megfogalmazása egyfajta magyarázatot is ad a happeningtől való elhatárolódására: „[...] nemcsak azért jelentkeztek ezek a fiatalok, mert olvasták a Montázséhséget, hanem olvasták az újságban azt, hogy happening... – valami bulvárlapban akkor lejött és ezt hozták – hogy van happening. [...] Szóval nagyon tiltakoztam az első happening-nek a szelleme ellen, mert jellegzetes másolata volt az ismert elemeknek. Tehát a szürrealisztikus happening akkor divatban volt, én viszont végig a konceptuális akciók mellett voltam.” [Paternák Miklós: beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 78.] Erdély itt azt a különbséget hangsúlyozza, hogy ő – az utólag inkább performance-nak nevezhető – konceptuális akcióiban mindig egy gondolatból indult ki, s azt próbálta nagy erőket mozgósítva, a tárgyak mellett szinte mindig a nyelvet is felforgatva kifejteni.

33 Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: Erdély Miklós: *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák), Válogatott írások II.*, (a továbbiakban: *AF.*), szerk.: Paternák Miklós, Budapest, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám – Intermédia, 1995. 96.

34 I. m., 99.

35 I. m., 103.

36 I. m., 104.

37 Erdély Miklóstól sem idegen a spárga használata. 1979-ben az INDIGO-csoporttal kapott meghívást a Budapesti Nemzetközi Szemleológiai Kongresszus szervezőitől arra, hogy a rendezvény keretein belül tartsanak bemutatót és kiállítást. *A Művészkijárás* címen megtartott bemutatójuk a következő eseménysorral zárult: „Egy üveglapra erősített felszúrt friss tejeszacskóból szívárgó cérnavékony tejsík szánalmas utánpótlást biztosított, és az aludttej alól kihúzott több kilométernyi valódi cérnával érezhető kapcsolatot tartott. Egy iratszekrény fiókjából néhezkesen szénából és tejből kiszúrt varrótüket a közönségnek szétosztottuk azzal a meghagyással, hogy az aludttejű lucskos cérnaszálat sorban fűzzék bele, hogy a kommunikáció nyomorúságát és az egymásrautaltságot egyaránt megjelenítsük. Majd erre az egyetlen cérnaszála fölfűzött társaságot arra biztattuk, hogy

egy elkerített teremrészben a homokkal töltött tejeszacskókat varrja be.” [Erdély Miklós: Művészkiárat (1979. június) In: *KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGO – Erdély Mikós művészetpedagógiai tevékenysége 1975 –1986.*, (a továbbiakban: *KGYFI.*), összeállította: Hornyik Sándor, Szőke Annamária, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, 2008, 240-241.]

Erdély teóriájától többféleképpen haladhatunk Schillerig. Amint Schiller írja: „Ha ama politikai problémát a tapasztalatban meg akarjuk oldani, az esztétikai problémán keresztül kell vennünk utunkat, mert a szépségen keresztül jutunk el a szabadsághoz.” [Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről.* In: *Schiller válogatott esztétikai írásai*, ford. Szemere Samu, Budapest, 1960. 173.] Erdély szépségről vallott gondolatai mellé közvetlenül elhelyezhetjük Schiller igencsak hasonló utópisztikus sorait, de a gombolyaggal nagyobb utat bejárva érinthetjük Ernst Bloch-ot is, aki előszeretettel idézi Schillert. Erdély ugyanis az 1985-ben, Kalocsán tartott előadásában – mintegy a közönség számára érthetőbbé téve a *Marly tézisek* üres terét, a helyet a még-meg-nem-valósult számára – a következőket mondja: „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 lévőre [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.” [Erdély Miklós: [A kalocsai előadás.] (Videofelvétel alapján.) In: Erdély Miklós: *második kötet* (a továbbiakban: *MK.*), válogatta és szerkesztette: Beke László, Peternák Miklós és a Magyar Műhely szerkesztősége, Párizs, Bécs, Budapest, Magyar Műhely, 1991. 199.]

Ha Erdély pedagógiai munkásságából indulunk ki, akkor pedig a fluxuson, John Cage-en, Joseph Beuyson, Robert Filliou-n keresztül megérkezhetünk a mindenki művész/minden művészet stabil talajáig, a művészetnek az embert és a társadalmat alakítani képes erejébe vetett hitéig; Beuys társadalmi plasztikájáig és Fillou Poipoidrome projectjéig. [Lásd a következőket: Joseph Beuys: *Not Just a Few Are Called, But Everyone.* In: *Art in Theory – 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell Publishers Inc, 1999, 889-892.; Robert Filliou: *Teaching and Learning as a Performing Arts*, by Robert Filliou and the READER if he wishes, with the participation of John Cage, Benjamin Patterson, George Brecht, Allen Kaprow, Marcel, Vera and Bjoessi and Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot,

Joseph Beuys. Cologne and New York, König Verlag, 1970.; Hannah Higgins: *Fluxus experience*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002.] Innen viszont mintegy a törekvések közös őst keresve ülhetünk le a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* olvasásához.

38 Az első megjelent írása az *Anarchisták Párizsban (Egy turista megrendülései)*, melyet a Magyar Műhely közölt. [Erdély Miklós: *Anarchisták Párizsban*. In: *Magyar Műhely*, 1965/12. sz. 39-45. ; Újraközölve: *MK*. 31-38.

39 Lásd ehhez: Peternák Miklós: Interdiszciplinaritás. Új médiumok az elmúlt három évtized magyar művészetében – vagy kire hatott Erdély Miklós és kire nem? In: *A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet*, összeállította: Hans Knoll, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002. 251.

40 A generációk egymásra rétegződéséről lásd: Körner Éva: magyar avantgárd – izmusok nélkül. (I. rész) In: *Új Művészet*, 1994/4-5. sz. 7.

41 Körner Éva Erdély eddig húzódó nyilvános jelentkezésének okát azzal indokolja, hogy ezidáig egyszerűen a „korszellem” nem tudta őt vállalni. [Lásd: Uo.] Pernecky Géza a II. IPARTERV-kiállítást egyenesen azért tartja érdekessnek, mert itt már Erdély növekvőfélben lévő befolyását látta. [Pernecky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon (1. rész) In: *Balkon*, 1996/1-2. sz. 11., 17.]

42 Esetében ezek az évek egy lebegő, efemer művészetet váltottak fel: Szentjóby Tamás alkotói munkásságát misztikus, metafizikus költőként kezdte. A versírással 1966-ban hagyott fel, ahogy többhelyütt magyarázza, számára áthidalhatatlan nyelvi problémák miatt. A nyelvet ugyanakkor, ahogy láthatjuk, közel sem hagyta el Szentjóby – munkáinak meghatározó közege a nyelvi, fogalmi gondolkodás. Munkái egyfajta fogalmi sűrűsödés tapinthatóvá tömörülései.

43 Annak a történeti ívnek a jókedvű anekdotázástól sem mentes leírását, miszerint Petri-Galla Pál Vécsei utcai, súlyos bársonyfüggönyökkel elsötétíthető lakásának tekintélyét – ahol „Bachot hallgatni [...] a politikai ellenállás egyik formája volt” – először Erdély Miklós Virágok utcai háza tudta csak kikezdeni, lásd: Pernecky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon (1. rész) In: *Balkon*, 1996/1-2. sz. 9.

44 Lásd ehhez Körner Éva és Kürti Emese leírását. Körner Éva: Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből. (II. rész) In: *Balkon*, 1993/2. sz. 11. o.; Kürti Emese: „Dezorientáljuk a csapatokat” *St.Auby Tamás kiállítása Karlsruhében 1*. Interneten: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=773>

45 Az „olvadás” mint a reformtörekvések szinonimája eredendően a hruscsovi „desztalinizáló” időkhöz köthető. Ennek az enyhülésnek a magyarországi megfelelője a Rákosi Mátyást váltó Nagy Imre miniszterelnökségének ideje. Az enyhülést újabb szigor követte: Gerő Ernő, az 1956-os forradalom és a forradalom utáni megtorlások. Az „olvadás” szlogenjének az újramelegítése az 1960-as évekre tehető: az 1963-as amnesztiákhoz és a már ekkortól tervezett, majd 1968. január 1-jével bevezetett új gazdasági mechanizmushoz társítva.

46 Beszélgetés Szentjóby Tamással. In: *Jelenlét. Szógetető. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, az ELTE-BTK irodalmi –művészeti folyóirata, 1989/1-2., 14-15. sz. 261. (A beszélgetést Beke László vette hangszalagra 1971. március 11-én.)

47 Az ólomfütykösként látás speciel Perneczky Géza tekintetének szituáltóságáról árulkodik. [Perneczky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon (1. rész) In: *Balkon*, 1996/1-2. sz. 8.]

Szentjóby Tamás a fentebb idézett, 1971-ben Beke László által vele készített interjúban mindkét említett objektjéről beszél. Ebben a *Hűlő víz* allegóriájának ugyancsak az aktuálpolitikánál tágabb interpretációját adja: „A puszta létezés állandó presszió alatt van, a valóság pressziója alatt. [...] A *Hűlő víz* persze – remélem – nemcsak a tragikumról való információjával hat, hanem a puszta automatikus és kényszerű változással is, mintegy a szemlélet olyan irányba fordítása, amely irány lényegtelennek látszik a hétköznapi élet súlyosabb presszióiban [...]” [I. m., 260.]

A tárgyak leírásakor természetesen igyekszem figyelembe venni az azokat létrehozó művész tolmácsolását is. Azonban az irányzatok, hazai és nemzetközi törekvések mentén történő elhelyezési kísérleteink során minduntalan belebotlunk abba, hogy az irányzatok elnevezését és tartalmát az egykorú művészek korántsem használják konzisztensen. Szentjóby ezeket a munkáit az imént említett interjúban még „pop-objektek”-ként említi – ezért tűnhet úgy is számunkra, hogy ekkor maga a pop-art elnevezés volt pop-os. A pop-art mint meghatározás formái jegyeiktől függetlenül csupán a tartalomra vonatkozott, arra is csak annyiban, hogy annak az aktualitását jelölte meg mit egy műtárgy differencia specificáját. Ehhez hozzátehetjük az *Összefoglaló jelentés és intézkedési terv* egy részletét, amely egy hálózati jelentésből idéz, miszerint 1968 márciusának egyik estjén Poór István, Erdély Miklós és Szentjóby Tamás a Kárpátiában sörözve bemutatót terveztek, és „[m]egállapodtak abban, hogy a bemutató szervezője és a műsor vezetője Poór István lesz. Erdély Miklós fogja ideológiailag kellőképpen megalapozni, szükség esetén újabb [sic] külföldi irodalommal ellátni a műsor

szerkesztőket. [sic] [...] A beszélgetés során Poór István megemlítette azt is, hogy az utóbbi időben a rendőrség nagyon figyelte a happening szóra, illetve bemutatókra. Allergiások a rendőrök a happeningre, azonnal paprikások lesznek e szó hallgatóra [sic] és mindent elkövetnek a bemutatók megakadályozására. Ezért a jövőben a bemutatók meghirdetésénél kerülni kell a happening szó használatát, inkább op-part-ot, pop-art-ot, vagy más szót használnak.” [Összefoglaló jelentés és intézkedési terv. In: *V-156455 számú dosszié („Schwitters”)* 106. lap] Szó mi szó, a hivatásos ám titkos műértelmezőknek sem lehetett egyszerű dolga az addig Magyarországon nem létező irányzatokkal. Mindenesetre Szentjóby munkáinak az interpretációját a hatóság – pop-art ide vagy oda – végrehajtotta: e szerint a veszélyes zavar gerjesztésének forrása egy zárt elme hibás működése. „A happening főbb szervezőit figyelmeztetni kell annak érdekében, hogy a jövőben tervezett bemutatóktól álljanak el. Különös tekintettel Szentjóby Tamásra, aki a legaktívabb tevékenységet fejt ki ezen a téren. Felhívni Szentjóby figyelmét arra, hogy ha a jövőben sem hajlandó a happening bemutatók szervezésétől elállni, akkor javaslatot teszünk zárt intézetben való kezelésére.” [I. m., 110. lap]

48 A *Csehszlovák rádiót* meghatározhatjuk úgy, hogy az egy multiplika, azaz könnyen, bárki által előállítható, sokszorosítható műtárgy – ahogy, tegyük gyorsan hozzá, *Hűlő víz, az Új mértékegység és a Háromszemélyes hordozható lövész-árok is az*. Csakhogy Szentjóbynak ez a munkája úgy is multiplika, hogy már az eredeti, 1969-ben kiállított tárgy is másolat, kicsi módosítással. 1968 nyarán Prágában betiltották a rádióhallgatást. Szentjóby munkája azt a városi leleményességet követi, hogy a tiltásra reagálva ekkor többen újságpapírba csomagolt téglát kezdtek hallgatni. Szentjóby pályájának markáns, folyamatosan jelenlévő törekvése a művészet és az élet szoros, szinte megkülönböztethetetlen viszonyának a feltérképezése. [Lásd Szentjóby *Ki a művész?* című 1973-ban készült fotósorozatot: a *Festő* című egy szobafestőt ábrázol munka közben, az *Író* egy nyomdász képe, a *Land artist* útépítő munkásoké, a *Mail artist* egy posta épületéből leveleszákkal kilépő postásé.] Ebbe a programba illeszkedik szervesen a *Csehszlovák rádió* is: e szerint a téglát nem csak a 68-as prágai tavasznak és a forradalommal való szolidaritásnak a mementója, hanem a művészet társadalmi fordulatának, a nagyvárosi multiplikának is a sokszorosítható emlékműve. [lásd ehhez: [http://www.translocal.org/revolutioniloveyou/stauby.html](http://multiplika2000.wordpress.com/a-sokszorozvanyokrol-multiplikakrol-roviden- valamint Maja Fowkes, Reuben Fowkes interjút Szentjóby Tamással: <a href=). A kén használatáról Szentjóby munkáiban lásd: Peternák Miklós: *A koncept ma. A konceptuális művészet hatása Magyarországon*. 1983-85, kézirat. II. rész]

A *Háromszemélyes hordozható lövészárkokhoz* azt tehetjük még hozzá, ha finomabban szeretnénk lenni, hogy ez egyúttal akár a konfrontálódásban kapott és adott sérülések elkerülhetetlenségének is az installációja: a 2 rúd, között a méretes vászonnal úgy volt a térbe installálva, hogy a magasban rögzített rudak között U-alakban csüngő vászon első és talán harmadik látásra is lövészárkok helyett inkább háromszemélyes hordágyhoz volt hasonlatos.

49 Lásd ehhez: Boros Géza: A szabadság kapujában. Kommentár egy Szentjóbyműhöz. In: *Balkon*, 1999/1-2. sz. 31-32.

50 Erdély Miklós 1983-ból felidézve a kiállítást pontosan leírja a dobozokat, az azoktól kivezető orvosi gumicsöveket és a szaglászóhelységet, viszont 100 db tejkonzervre emlékszik, és kihagyja a vizet csorgató konzervdobozt. [Paternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 80.] Beke László a mű leírásában szól a konzervből csorgó vízről is, azonban nem említi a konzervek csomagolását, ahogy a szaglászópont elhelyezkedését sem részletezi. [Beke László: Erdély Miklós. In: *Híd*, 1982/3, 382.] Szerencsére fennmaradt a munkáról 1 db fekete-fehér fotó: ha erről a konzervek címkéit és a piros orvosi gumicsöveket nem is, de sok mindent beazonosíthatunk.

51 „[Erdély Miklós] Szakértő szemmel válogatta ki a spárgákat, hintóporokat, lámpákat és jelkonzerveket. Elnézést – tejkonzerveket.” [Erdély Dániel: „Mi kis” életünk. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 95.]

52 Paternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 80.

53 Mi pedig a kívülálló értelmezői póz kényelmetlenségéhez idézhetjük Erdély egy évvel később készült montázsfilmjének, az *Antiszempont*nak a szövegét: „Nh: Hogy kell valakit megbüntetni? Fh: Hogy kell valakit megbüntetni? Nh: Alakoskodásra kell kényszeríteni. Fh: Álokoskodásra kell kényszeríteni. Nh: Alakoskodásra kell kényszeríteni. Fh: Álalakoskodásra kell kényszeríteni.” [Erdély Miklós: *Antiszempont*. In: *KO*, 80.]

54 Szabó Júlia a tárlatról csak röviden ír, de éppen ezt a munkát emeli ki: „Amikor Erdély Miklós kiállította az egyetemen egykori cserkészingét, nagy botrány lett belőle, pedig a művész csak valami hasonlót mondott el a vizualitás nyelvén a magyar történelemről, mint például Örkény István drámái és egypercesei.” [Szabó Júlia: Emlékek a 70-es évekből. In: *Művészet*, 1980/10. sz. 10.]

55 Krónika. (Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a *Verzióról*.) In: *AF*, 246.

56 I. m., 247.

57 A macesz műalkotásokban való használatának ön-értelmezéséhez lásd: Erdély Miklós: *Előadás a kiállításról*. In: *MK*, 148., 152.; Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 80.

58 Erdély Miklós: *Apokrif előadás*. Elhangzott az *Új irányzatok napjaink művészetében* című, Körner Éva által szervezett TIT művészettörténeti előadássorozat keretében, 1981. december 2-án, az FMK-ban. (A fluxus és a happening téma kapcsán Erdély saját, 1981. november 25-én, a Műegyetemen megtartott akciójáról.) In: *MI*. 166. Mindenképpen idéznünk kell itt Erdélynek egy bő fél évvel korábbi, *A kalcedoni zsinat emlékére* című environmentjéhez készült akciójában elhangzott mondatát is: „Még sose láttam szemet, amiben az a bizonyos antiszemita mérgezés lett volna, mint közvetlen személyes erő.” [Erdély Miklós: *Előadás a kiállításról*. Budapest, Bercsényi Kollégium, 1980. március 18. In: *MI*, 153.]

59 Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 80.

60 Lásd ehhez Erdély Dániel, Mújdricza Péter és Szenes Zsuzsa beszélgetését Erdély Miklós

$\sqrt{-1}\sqrt{-1}$ című festményéről mint önarcképről és sok minden másról: Erdély Dániel, Mújdricza Péter, Szenes Zsuzsa:

$\sqrt{-1}\sqrt{-1}$, mint ANTIBÁLVÁNY, avagy a mélypont ünnepélye. Beszélgetés Erdély Miklós Műtermében. In: *Pompeji*. 1993/1-2. sz. 78-115. Valamint: Ungváry Rudolf: A személyes művész. Erdély Miklós nem triviális helye a struktúrában, avagy a találékonyságba belekapaszkodó ember. In: *Kritika*, 1999/2. sz. 34-36.; Tillmann J. A.: „Nem hiszem, hogy még egy ilyen ember van a világon”: Erdély Miklós és A kalcedoni zsinat emlékére. In: *Magyar Műhely*, 1999/110-111. sz. 37-43. ; Petőcz András: A titok. Jegyzet Erdély Miklósról. In: *Holmi*, 1990. szeptember, II. évf., 9. sz. 1037-1044.

61 A kiállítás kvázi katalógusa egy évvel később jelent meg *Dokumentum 69-70* címen, Sinkovits Péternek, a tárlat szervezőjének a bevezetőszövegével. Végül Erdélytől nem ez a munka került bele – hogy mi, arról majd később –, itt most azt idézzük fel, miért nem ez: „[...] Konkoly végig tiltakozott ez ellen, hogy ezt nem hajlandó beletenni a katalógusba. Ilyen nincs. »Az attitűd formát ölt« című katalógus volt akkor divatban, nekem meg is volt... Azt mondta, és akkor egyszer megfogalmazta nekem precízen: Vagy ez érvényes – a te munkád –, s akkor az összes többi nem, ami a katalógusban van, vagy ez nem érvényes, s akkor a

többi marad.” [Paternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 78.; LIVE IN YOUR HEAD. When attitudes become form. (Works, processes, concepts, situations, information.) Svájc, Bern: Kunsthalle Bern, 1969. március 22-április 27. kurátor: Harald Szeemann]

62 Lásd: Roger Penrose: *A császár új elméje. Számítógépek, gondolkodás és a fizika törvényei*. Budapest, Akadémiai kiadó, 1993, 275-276.

63 Bartholy Eszter: Erdély Miklós: Bújtatott zöld. In: *Magyar Műhely*, 1983 július 15., 67. sz. 65.

64 Simonovits András: *Válogatott fejezetek a matematika történetéből*, Budapest, TYPOTEX Kiadó, 2009. 136. Russell paradoxonáról lásd még: Hajnal András, Hamburger Péter: *Halmazelmélet*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 14-15.; R. M. Sainsbury: *Paradoxonok*, Budapest, TYPOTEX Kiadó, 2002. 150-154. Erdély Miklós életművében nagy hangsúllyal vannak jelen a modern természettudományos felfedezések. Ennek a részletes végigkövetésével a későbbiekben fogok próbálkozni. Egyelőre lásd ehhez a témához: Vekerdí László: Pillanatképek a „hatvanas évek” természettudományairól. In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991, 11-20. Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte” Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. In: *Nélma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerkesztette: Deréky Pál és Müllner András, Budapest, Ráció Kiadó, 2004. 240-272.; Hornyik Sándor: A fekete lyukak esztétikája. Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál. In: *Balkon*, 2006/6. sz. 4-10.

65 „[...] semmiféleképpen nem érzem magam igazán sem a performance-hez, sem a happeninghez tartozónak; az az érzésem, hogy mindezzel csak érintőleges kapcsolatom van. Arról van szó, hogy bizonyos gondolatmeneteket fölerősítek akciókkal vagy éppen ellenük dolgozom, de visszatekintve akcionalista magatartásomra, mindig a fogalmi szinten volt a hangsúly, és maga az akció ennek mindig a második szólamát képezte. Vagy úgy, hogy ellene dolgozott, vagy úgy, hogy bizonyos hangsúlyokat tett rá, vagy úgy, hogy kioltotta azt, amit mondok. Ez áll legközelebb a meggyőződéshez.” [Erdély Miklós: Apokrif előadás. In: *MI*, 154.]

66 Lásd ehhez: Erdély Dániel: „Mi kis” életünk. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 89-100. o.; György Péter: Erdély Miklós – A szelíd botrány művésze. In: *Holmi*, 1992/8. sz. 1170-1181.

67 Erdély Miklós: Azonosításeleméleti vizsgálatok. In: *MK*, 87.

68 Erdély még legalább két munkáját tanúságos lehet ideidézünk. Az *Idő-möbiusz*ban szerepelnek a következők tézisek: „3. Csak az képes magát alakítani, aki visszafordul és magára okként hat. 4. Aki magára okként hat, az már olyan, amilyenné magát alakítani kívánja. [...] 10. Az ember tehát alávetett valakinek, aki a legjobban ismeri: önmagának. 11. Tarts önmagadtól. 12. Kész van, ami készül.” [Erdély Miklós: *Idő-möbiusz*. In: *MK*, 95.] Erdély 1976-ban készítette el az *Időutazás* című képsorozatát: az öt darabból álló sorozatban Erdély önmagáról és a családjáról készült régi fotókba másolta bele friss, erre a célra önmagáról készített fotóit. Az *Időutazás* 5. képén Erdély saját fiatalkori önmagának a fülébe süg. [A montázsvelen, több negatív összemáslásával létrehozott kompozitképek fotótechnikai sajátosságáról lásd: Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965-1984.*, Budapest, Fotókultúra – Új Mandátum Könyvkiadó, 2007. 331. A fotósorozatról lásd még Antal István elemzését: Antal István: *Időutazás*. In: *Foto*, 1989/4. sz., 149.]

69 Erdély Miklós: Előadás a kiállításról. In: *MI*, 152-153.

70 Erdély Miklós: *Pop tanulmány*. In: *MI*, 33-34. Erdély a tőle megszokott módon, a pop-art kapcsán is meglehetősen erős írónak bizonyul. A pop-art sajátosságainak izzó bemutatása mellett, mintegy azok közé kihelyezve, hozzájuk interpretálva megtalálhatjuk montázs-elméletének egy variánsát is: „[...] mindannyian ismerjük azt a hangulati, indulati, informatív törmelékhegyet, amit egy tv-műsor végignézése maga után hagy, s amivel megterhelve, kábán aludni térünk. Pop lelkesedik a televízióért. Kedvenc eljárása, hogy mint enyhe agyér-elmeszesedésben szenvedő tv-tulajdonos hűségesen végigszunyókálja a műsort, egy gépfegyversorozatra vagy egy gyerekkórus túl éles hangjára időnként felijed; hagyja, hogy létrejöjjön benne a benyomások természetes montázsa, képhibákkal együtt.” [I. m., 26.] Erdély szabadság-teóriáját pedig mind a pop-arral, mind a gesztusfestészettel összecsendíti: „*Pollock* úgy gondolta, jó az a négyzet, csak kicsi. Hatalmas csomagolópapírokat terített le tehát nekikeseredetten, kannából locsolta rá a festéket. Szabadnak érezte magát – az a remény fűtötte; ami szabad, elkerülhetetlenül szép is. És még az: a szépség nem lehet korlátja, hanem jele a szabadságnak.” [I. m., 36.]

71 „E. M.: Rendszerint nem erről van szó, hogy megválaszolhatatlan a kérdés. A válasz mellébeszélés. Ezt úgy is lehet értelmezni, hogy megválaszolhatatlan a kérdés, de úgy is, hogy a mellébeszélés nyesi a kérdést, forgatónyomatékokot ad neki, s mikor a kérdés forog, az már válasz is rá.” [Új misztika felé. Sebők Zoltán beszélgetése Erdély Miklóssal. In: *Híd*, 1982/3. sz. 371.]

72 Erdély 1946-47-ig a magyar Képzőművészeti főiskolára járt, ahol Kisfaludy Stróbl Zsigmondnál, majd pedig magánúton Bokros Birman Dezsőnél folytatott szobrászati tanulmányokat. Építészmérnöki diplomáját 1951-ben szerezte meg a Budapesti Műszaki Egyetemen. 1963-ban édesapjával, a szintén építész Erdély Istvánnal közösen saját vállalkozást indítottak MURUS néven, ahol 1966-tól többek között a fotómozaik tervezésével és kivitelezésével foglalkoztak. A kompozíciókat többnyire Erdély tervezte, de itt tudott tervezői munkát adni Lakner Lászlónak, Altorjai Sándornak, Pauer Gyulának, Korényi Dalmának, Hencze Tamásnak, Erdély Dánielnek is. A leválogatás, árnyalatkeresés hosszú munkáját a tervezőkön kívül még jó néhányan segítették.

73 Pernecky Géza már 1970-ben üdvözlí az eljárást, mellyel szerinte új műfaj, a fotómozaik műfaja született meg Magyarországon: „A világot ma többnyire úgy látjuk, ahogy fényképezzük, vagy ahogy filmre vesszük. Ezt a tekintetet átmenteni a díszítőművészet és az ábrázolás számára, anélkül, hogy banalitásokba csúsznánk: nagy eredmény.” [Pernecky Géza: Műfaj-kérdések. In: *Élet és Irodalom*, 1970. március 7., 12.] Lásd még: Müllner András: Fotómozaikokról mozaikosan. In: *Műút*, 2008. augusztus, 56-59.

74 Egy svájci lapban való megjelenése után pedig – viccelődés ide vagy oda – Beke László elmesélése szerint Szenes Zsuzsa az Állami Iparművészeti vállalatól egy jó ideig nem kapott munkát. [Beke László: A magyar konceptuális művészet szubjektív története. In: *Nélma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerkesztette: Deréky Pál és Müllner András, Budapest, Ráció Kiadó, 2004, 236.] Erdélynek ezt a munkáját Beke ugyancsak említi a *Vakáció. A balatonboglári kápolnatárlatok története* című 1998-as dokumentumfilmben. [Vakáció. *A balatonboglári kápolnatárlatok története, 1970-1973.* szakértő-riporter: Sasvári Edit, szerkesztő: Római Róbert, operatőr: Gombos Tamás, rendező: Soós Árpád, MTV, V. Stúdió, Fríz Produceri Iroda, 1998.] A dokumentumfilmben elhangzó interjú(k)ból pedig terjedelmes, reprezentatív anyag olvasható a *Törvénytelen avantgárd* című könyvben. [Visszaemlékezések. In: *Törvénytelen avantgárd – Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973.*, szerk. Klaniczay Júlia és Sasvári Edit, Budapest, Artpool-Balassi, 2003, 191-210.]

75 Erdély nagyon hasonló formai megoldást használ egy 1980-as, az *Akvarell* című tárlaton kiállított munkájában is. Ennek a politikai felhangjait már talán csak csendben lehet kihallani, viszont a mű így annál inkább nyitott a különbözőség/hasonlóság és a távolság/közelség általános problémájára. A címe: *Böröcz András nem hasonlít Franz Kafkára*. A papíron Kafka és Böröcz egymáshoz hasonló beállítású, hasonló kivágatú fotói vannak egymás mellé ragasztva, melye-

ken a két személy kicsit eltérő felöltőt és kicsit eltérő kalapot visel. Alatta vonalak közé rajzolt felirat hirdeti: „Böröcz Andris nem hasonlít Franz Kafkára, mint ahogy az akkori viszonyok nem hasonlítanak a jelenlegiekre.”

76 Erdély Miklós: Kitüntetéseimről. In: *KO*, 44.

77 Erdély Miklós: Metán. In: *MK*, 7.

Bibliográfia

Altorjay Gábor: Az ebéd (In memoriam Batu kán), 1966. június 25. In: *A magyar neoavantgárd első generációja 1965-72.*, Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1998.

Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szűcs György, Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*, Gyula, Corvina, 1999.

Antal István: Időutazás. In: *Foto*, 1989/4. sz. 149.

Bartholy Eszter: Erdély Miklós: Bújtatott zöld. In: *Magyar Műhely*, 1983 július 15., 67. sz. 62-68.

Beke László: Dátumok a magyar avantgarde-művészet történetéből, 1966-1979. In: *Művészet*, 1980/10. sz. 20-22.

Beke László: Erdély Miklós. In: *Híd*, 1982/3. sz. 377-393.

Beke László: Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között. In: uő: *MÉDIUM/ELMÉLET – Tanulmányok 1972-1992*, Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997, 142-162.

Beke László: Tűrni, tiltani, támogatni – A hetvenes évek avantgárdja. In: *A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet*, összeállította: Hans Knoll, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002, 228-247.

Beke László: A magyar koncepuális művészet szubjektív története. In: *Néma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerkesztette: Deréky Pál és Müllner András, Budapest, Ráció Kiadó, 2004, 227-239.

Beszélgetés Szentjóby Tamással. In: *Jelenlét. Szógettó. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, az ELTE-BTK irodalmi –művészeti folyóirata, 1989/1-2., 14-15. sz. 255-262.

Beszélgetés Szentjóby Tamással. In: *Translocal.org*. Készítette Maja Fowkes and Reuben Fowkes, 2008. március 2. Interneten:

<http://www.translocal.org/revolutioniloveyou/stauby.html>

Beszélgetés Beke Lászlóval. In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben – Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 1991. március 14-június 30.*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991, 193-197.

Beszélgetés Csáji Attilával In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991, 185-191.

Beszélgetés Fajó Jánossal. In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991, 169-174.

Beszélgetés Keserű Ilonával. In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991, 139-150.

Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991, 125-137.

Beuys, Joseph: Not Just a Few Are Called, But Everyone. In: *Art in Theory – 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell Publishers Inc, 1999, 889-892.

Bolgár Kálmán: Gondolatok a Stúdió 66-ról. In: *Művészet*, 1966/12. sz. 45-47.

Boros Géza: A szabadság kapujában. Kommentár egy Szentjóbý-műhöz. In: *Balikon*, 1999/1-2. sz. 31-32.

Ember Mária: Happening és antihappening. In: *Film Színház Muzsika*, 1966. május 13. 18.

Eörsi István: A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka. In: *Élet és Irodalom*, 2002. november 22. 8.

Erdély Dániel: „Mi kis” életünk. In: *Árgus*. 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 89-100.

Erdély Dániel, Mújdricza Péter, Szenes Zsuzsa: $\sqrt{-1}$, mint ANTIBÁLVÁNY, avagy a mélypont ünnepélye. Beszélgetés Erdély Miklós Műtermében. In: *Pompeji*, 1993/1-2. sz. 78-115.

Erdély Miklós: *kollapszus orv*, Párizs, Magyar Műhely, 1974. (KO.)

Erdély Miklós: *Művészeti írások*, szerk. Peternák Miklós, Budapest, Képzőművészeti kiadó, 1991. (MI.)

Erdély Miklós: *második kötet*, válogatta és szerkesztette: Beke László, Peternák Miklós és a Magyar Műhely szerkesztősége, Párizs, Bécs, Budapest, Magyar Műhely, 1991. (MK)

Erdély Miklós: *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák) Válogatott írások II.*, szerk.: Peternák Miklós, Budapest, Balassi Kiadó - BAE Tartsóshullám – Intermédia, 1995. (AF)

Filliou, Robert: *Teaching and Learning as a Performing Arts*, by Robert Filliou and the READER if he wishes, with the participation of John Cage, Benjamin Patterson, George Brecht, Allen Kaprow, Marcel, Vera and Bjoessi and Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot, Joseph Beuys. Cologne and New York, König Verlag, 1970.

György Péter: Erdély Miklós – A szelíd botrány művészete. In: *Holmi*, 1992/8. sz. 1170-1181.

Hajnal András, Hamburger Péter: *Halmazelmélet*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

Havasréti József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*, Budapest, Gondolat Kiadó – Artpool – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2009.

Higgins, Hannah: *Fluxus experience*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002.

Hornyk Sándor: A fekete lyukak esztétikája. Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál. In: *Balkon*, 2006/6. sz. 4-10.

Jovánovics György: Emlék-képek. Kép-emékek. In: *Orpheus*, 1992/4. sz. 92-115.

Kamondi László: Meditáció az első hazai happeningről. (Ebéd. In memoriam Batu kán.) In: *Tükör*, 1966. szept. 13. 10-12.

Keserű Katalin: A nyelv flörtje a művészettel Magyarországon. In: *Holmi*, 1990. szeptember, II. évf., 9. sz. 1020-1024.

Kovalovszky Márta: „Jég és aszály között játszi évszak” – A hatvanas évek. In: *A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet*, összeállította: Hans Knoll, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002, 170-199.

Körner Éva: Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar concept art történetéből. I. rész. In: *Balkon*, 1993/1. sz. 22-25.

Körner Éva: Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar concept art történetéből. II. rész. In: *Balkon*, 1993/2. sz. 10-18.

Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. I. rész. In: *Új Művészet*, 1994/4-5. sz. 4-8

Körner Éva: Magyar avantgárd – izmusok nélkül. II. rész. In: *Új Művészet*, 1994/6. sz. 4-9.

KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGO – Erdély Mikós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986., összeállította: Hornyik Sándor, Szőke Annamária, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, 2008. (KGYFI)

Kürti Emese: „Dezorientáljuk a csapatokat” St.Auby Tamás kiállítása Karlsruheban I. Interneten: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&cid=773>

Müllner András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: *Néma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerkesztette: Derék Pál és Müllner András, Budapest, Ráció Kiadó, 2004, 182-204.

Müllner András: Fotómozaikokról mozaikosan. In: *Műút*, 2008. augusztus, 56-59.

Németh Gábor: *Szellemjárás. Magyar avantgárd a 70-es években*. In: Petőfi Rádió. 2003. július 10.

Németh Lajos: „Stúdió 66” – A Fialtal Képzőművészek Stúdiójának IV. kiállítására. *Kritika*, 1966/6. sz. 49-51.

Összefoglaló jelentés és intézkedési terv. In: *V-156455 számú dosszié*. 1968. május 11-ei keltezésű, a Történeti Hivatal őrizetében lévő irat.

Penrose, Roger: *A császár új elméje. Számítógépek, gondolkodás és a fizika törvényei*, Budapest, Akadémiai kiadó, 1993.

Perneczky Géza: A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. In: *Képzőművészeti Almanach I*, Budapest, Corvina, 1969.

Perneczky Géza: Műfaj-kérdések. In: *Élet és Irodalom*, 1970. március 7. 12.

Perneczky Géza: Ipics-apacs pop-art. In: *Balkon*, 1994/2. sz. 12, 9-15.

Perneczky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon (1. rész) In: *Balkon*, 1996/1-2. sz. 5-22.

- Perneczky Géza: Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon (2. rész) In: *Balkon*, 1996/3. sz. 15-28.
- Peternák Miklós: Szerkesztői jegyzetek. In: *Művészeti írások*, szerk. Peternák Miklós, Budapest, Kézőművészeti kiadó, 1991, 205-214.(*MI*)
- Peternák Miklós: beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*, 1991, II. évf., 5. szám (szeptember-október), 75-88.
- Peternák Miklós: *A koncept ma. A konceptuális művészet hatása Magyarországon*, 1983-85, kézirat, II. rész.
- Peternák Miklós: Interdiszciplinaritás. Új médiumok az elmúlt három évtized magyar művészetében – vagy kire hatott Erdély Miklós és kire nem? In: *A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet*, összeállította: Hans Knoll, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002, 248-269.
- Petőcz András: A titok. Jegyzet Erdély Miklósról. In: *Holmi*, 1990. szeptember, II. évf., 9. sz. 1037-1044.
- Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta – The Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, transl. Anna Brzyski, London, Reaktion Books, 2009.
- Plágium 2000: Jegyzet. A sokszorozványokról/multiplikákról röviden. Interneten: <http://multiplika2000.wordpress.com/a-sokszorozvanyokrol-multiplikakrol-roviden>.
- Sainsbury, R. M.: *Paradoxonok*, Budapest, TYPOTEX Kiadó, 2002.
- Schiller, Friedrich: Levelek az ember esztétikai neveléséről. In: *Schiller válogatott esztétikai írásai*, ford. Szemere Samu, Budapest, 1960.
- Simonovits András: *Válogatott fejezetek a matematika történetéből*, Budapest, TYPOTEX Kiadó, 2009.
- Sinkovits Péter: Kronológia. In: *IPARTERV 68-80*, kiállítási katalógus, Budapest, Iparterv házi nyomdája, 1980.
- Szabó Júlia: Emlékek a 70-es évekből. In: *Művészet*, 1980/10. sz. 10.
- Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965-1984*, Budapest, Fotókultúra – Új Mandátum Könyvkiadó, 2007.
- Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte” Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd*

köréből, szerkesztette: Deréky Pál és Müllner András, Budapest, Ráció Kiadó, 2004, 240-272.

Szőnyi Tamás: Tilos művészet: „A minőség nem rendőri ügy” (Peternák Miklós, Erdély Dániel.) In: *MaNcs*, X. évf., 19. szám, 1998. május 7.

Tillmann J. A.: „Nem hiszem, hogy még egy ilyen ember van a világon”: Erdély Miklós és A kalcedoni zsinat emlékére. In: *Magyar Műhely*, 1999/110-111. sz. 37-43.

Tolnai Ottó: Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar líráról című írásához. In: *Új Symposion*, 1968. febr., 34. sz. 12-13.

Új misztika felé. Sebők Zoltán beszélgetése Erdély Miklóssal. In: *Híd*, 1982/3. sz. 366-376.

Ungváry Rudolf: A személyes művész. Erdély Miklós nem triviális helye a struktúrában, avagy a találékonyságba belekapaszkodó ember. In: *Kritika*, 1999/2. sz. 34-36.

Vakáció. A balatonboglári kápolnatárlatok története, 1970-1973. szakértő-riporter: Sasvári Edit, szerkesztő: Római Róbert, operatőr: Gombos Tamás, rendező: Soós Árpád, MTV, V. Stúdió, Fríz Produceri Iroda, 1998.

Visszaemlékezések. In: *Törvénytelen avantgárd – Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, szerk. Klaniczay Júlia és Sasvári Edit, Budapest, Artpool-Balassi, 2003, 191-210.

Vekerdi László: Pillanatképek a „hatvanas évek” természettudományairól. In: *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991. 11-20.