

Müllner András

ALLEGORIKUS IMPULZUSOK ERDÉLY
MIKLÓS ÉLETMŰVÉBEN

„[...] azáltal, hogy egy jelenséget összefüggéseiből kiemel, olyan komplex fenoménna transzformálja azt, mely az átértelmezésnek lehetőségét megnyitja. Választás által szellemének keretét erőlteti rá az összefüggő világra, és így kiemelésében szellemének jelenlétét látja viszont.”¹

Azok a huszadik század második feléből származó művészetelméleti értekezések, amelyek stratégiai fontosságúnak tartják az avantgárd tendenciáknak a retorikai alakzatok szempontjából történő vizsgálatát (tükrözzenek negatív vagy pozitív kritikai hozzáállást a tárgyalt avantgárd jelenségekhez), egyként megemlékeznek az avantgárdnak az allegóriához fűződő viszonyáról. Így az avantgárdról szóló elméletek és interpretációk közül a Peter Bürger-féle kritikai irodalomelmélet, az *October* és az *Artforum* körül kialakuló észak-amerikai baloldali művészet- és ideológiakritika, valamint a Lukács György nevével fémjelezhető kelet-európai szocialista realista esztétika jellemzően, bár az explicitté tételnek nem mindig ugyanazon a szintjén, az allegória Walter Benjaminnál olvasható kifejtéséhez képest alakították ki a saját álláspontjukat. A konszenzusnak ez a minimális volta egy szillogizmus megfogalmazására csábít: ha XY művész avantgárd, és ha minden avantgárdnak nevezett törekvés allegorikus struktúrával bír, akkor XY művei, vagy akár egész életműve allegorikus alapon értelmezhető. A szillogizmusoknak is megvan a maguk stratégiai funkciója; ott lehetnek a segítségünkre, ahol a bizonyítás rövid úton akar célhoz érni.

A magyarországi művészeti kritikában, művészetelméleti diskurzusban például nem tűnik elfogadottnak az allegória és az avantgárd kapcsolata. 2008-ban, az Erdély Miklós születésének centenáriuma szervezett konferencián erről meggyőződhetett az érdeklődő: a résztvevő közönség az allegóriával sok tekintetben rokon avantgárd eszközt, a montázst kérdőjel nélkül elfogadta az életmű központi fogalmának, de az allegóriát már nem, sőt, a vélemények arra engedtek következtetni, hogy az allegória már túl messze van mindattól, amit a hazai neoavantgárd jeles képviselője művelt. Ez az idegenkedés, történeti szempontból legalábbis, egyszerre indokolható és indokolhatatlan: egyrészt a hetvenes évekbeli magyarországi neoavantgárd művészet reflexiójából hiányzott az allegória és a vele szoros rokonságban lévő embléma Ben-

¹ Erdély Miklós: Montázs (Hozzászólás vázlata). In: Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*. Összeáll. Peternák Miklós. Budapest, 1995. 136.

jaminra visszautaló fogalma; másrészt viszont az embléma/emblematikus művészet később kis különbséggel kétszer is hasznosítódott a magyar művészettörténet-írásban és művészeti kritikában, elméletben lehetőséget adva így arra, hogy ebből a szempontból is újraolvassák a megelőző évtizedeket. L. Menyhért László és Markója Csilla a nyolcvanas évek végének és a kilencvenes évek elejének egy képzőművészeti tendenciájával, illetve tárlat-sorozatával kapcsolatban használják az „emblematikus” kifejezést. Az embléma kapcsán Markója Csilla explicit módon utal Walter Benjamin *Szomorújáték*-tanulmányára és az abban kifejlesztett allegória-fogalomra, amely rokon a szintén jelstruktúrával rendelkező emblémával. Az embléma fogalmát néhány évvel azt megelőzően Hegyi Lóránd már alkalmazta az allegória fogalmával szinonim jelentésben, olyan alkotókra, mint például Pincehelyi Sándor, vagy a hetvenes évek „szubjektív architektúrájáról” szólva (Hegyi ezek kapcsán nem említi Benjaminget), és a művészettörténet az emblematikus kifejezést a transzavantgárd, új szubjektivitás, individuális mitológiák, nyombiztosítás fogalmakkal kezelte egy halmazban. Markója Csilla rövid kiállítás-recenziójában az emblematikus jelzőt egy még újabb korszak leírására használja, épp a Hegyi által kanonizált művészettel szemben. „Az, ami a posztmodernben irónia, clownéria, radikális eklektika, egyszóval felszabadult és reflexív individualizmus, az az emblematikus műben súlyyá, koncentrációvá és ezért öntudatlan didaxissá válik.”² Ettől a vitától függetlenül, a jelen tanulmány szempontjából lényeges momentumként idéznünk kell, hogy miként írja le Hegyi Pincehelyi *Sarló és kalapács* című képe kapcsán az allegorikus művészet folyamatát: „[...] az átértelmezéssel Pincehelyi nem csupán elveszejtí az eredeti jelkép konvencionális tartalmát, hanem szembesít a hétköznapi értelemben már szinte észre sem vett, megszokott emblémák eredeti jelentésével, melyet éppen a pusztta tárgy direkt felmutatása hordoz.”³ Hegyi gondolatmenetét itt mintha ugyanaz a dialektikus idealizmus mozgatná, mint az Erdélytől származó fenti mottót. Véleményem szerint az átértelmezést végző „szellem” soha nem rendelkezik olyan hatalommal, hogy az allegorikus folyamat során radikálisan átértelmezzen (tisztta lap) vagy visszaadjon (tisztta eredet) „direkt” értelmekeket, tekintve, hogy a jelnek a konvencionalizmusban rejlő performativitása mégiscsak makacs erő. De ha nem is értünk egyet ezzel az újraértelmezői hatalommal, az legalábbis említésre méltó, hogy azok a Hegyinél szereplő fogalmak,

² Markója Csilla: *Végjáték*. *Új Művészet*, 3, 1992, 5. 12–15., 84.; valamint L. Menyhért László: *Emblematikus I. Kiállítás a Lajos utcai Galériában*. *Új Művészet*, 3, 1992, 5. 16–19.; Hegyi Lóránd: *Pincehelyi Sándor emblematikus művészete*. In: Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból. Tanulmányok kortárs művészekről*. Pécs, 1989. 49–56. – Babarczy Eszter is használja a fenti kifejezéseket, épp Erdély Miklós kapcsán, tagadva, hogy Erdély anyaghasználata allegorikus lenne: „Az anyagok önmaguk emblémái, nem allegóriák: nincs jelentésük, csak asszociációs körük, lehetőségeik, taszításuk és vonzásuk. A viszonyba hozott anyagok játéka nem egyszerűen szellemi viszonyok modellálását szolgálja. Az érzékiség lyukat üt a fogalmilag artikulálódó intencionalitáson.” (Az elemzés tárgya itt Erdély *Bitumen-kép* című alkotása.) Babarczy Eszter: *Határátlépő*. Erdély Miklós (értelmezési kísérlet). *Új Művészet*, 3, 1992, 4. 9.

³ Hegyi: i.m. 51.

melyek az allegória és az embléma vonzáskörébe tartoznak, mint például a konvencionalitás, kiszakítás, kisajátítás és újraértelmezés stb., alkalmat adhattak volna arra, hogy a montázs allegorikus karaktere és az abban rejlő kritikai potenciál nagyobb teret nyerjen a magyar képzőművészeti kritikában és művészettörténet-írásban.

Az attól való idegenkedésnek, hogy az allegóriát a neoavantgárral vagy Erdély művészetével összekapcsoljuk, van egy további oka. Míg a montázs fogalmát maga a szerző is használta az elméleti írásaiban (és ezzel még keveset mondtunk Erdély és a montázs viszonyáról, hiszen biztos állítható, hogy személyében a montázs egyik legfontosabb magyarországi elméletíróját tisztelhetjük), addig az allegóriát keresve sem találjuk meg az Erdély által írt művészetelméleti és kritikai szövegekben. Persze ez sem lehetetlen, csak nem ezen a néven kell keresni, és ezzel együtt azt is tisztáznunk kell, hogy mit értünk allegória alatt, pontosabban, hogy mit tekintünk a szerző szempontjából allegorikusnak, allegorikus kifejtésnek. Ez pedig, finoman szólva, rendkívül összetett, és még mindig nem tartunk ott, hogy Erdély műtárgyaitól gondolkodjunk, vagy más szóval az Erdély által egybeszervezett materiális elemek együttes, lehetséges allegorikus működésmódjáról számot adjunk.

A fentiekben tömören összefoglalt huszadik századi allegóriaelmélet ismeretében kijelenthetjük, hogy az ikonográfiai hagyományból ismert allegória, egy fogalom vizuális-plasztikus megismerésének az allegória történetének szírfelvezete, amennyiben csábítóan figyelemelterelő: antropomorfizáló megnyilvánulása valami olyasmin, amit leginkább és az elődöket követve allegorikus tapasztalatnak, allegorikus folyamatnak, allegorikus impulzusnak lehetne nevezni. A huszadik századi művészeti gyakorlatban az allegória eltolódik nem-konvencionális irányba.⁴ A huszadik század előtti allegória és az avantgárd allegória érintkezik egymással, és ezt a közös nevezőt Lukács György után a jelentés „transzcendálásának” hívhatjuk. A helyzetet az bonyolítja, hogy az allegória elutasításában a lukácsi realista esztétika és az avantgárd manifesztumokban, esszéikben, tanulmányokban megképződő „esztétikája” egy platformon találja magát. Valójában csak abban osztoznak, hogy a konvencionális allegóriát mint esztétikai hibát egyként kritizálják, de mindegyik a másiknak tulajdonítja ezt a hibát: az avantgárd a realista esztétika ítélete szerint része a transzcendáló jelentésadásnak, és viszont. Lukács a középkori allegóriához hasonlítja az avantgárdot, mely ahhoz hasonlóan magán kívülre utalja jelentését, míg az avantgárd a realizmust tartotta konvencionálisnak, vagyis megfeythetőnek, csakúgy, mint régmúlt korok allegóriáit.

Az avantgárdnak (vagy az avantgárd utáni nosztalgiának) a hagyománnyal, a konvencióval és a sematikussággal azonosított allegóriához való viszonyát láthatjuk tükröződni Erdély Miklós egyes elszólásaiban is. Így nem ér minket meglepetés, ami-

⁴ Hans-Georg Gadamer szerint az allegóriának a művészet története során a dogmához lett köze: szilárd(nak vélt) hagyományt jelent, meghatározott, megadható jelentése van, a fogalom révén történő értelmi megragadást teszi lehetővé, a mitikust racionalizálja. Ld. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. és utószó: Bonyhai Gábor. 2. jav. kiad. Budapest, 2003. 102–113.

kor az 1966-os „Montázs-éhség” című tanulmányában elítélő módon nyilatkozik „a késő szecessziós, kellemetlen, hattýú alakú szimbólumfogalomról”, mint ami a korai filmi montázst „beteggé” tette, majd Puvis de Chavannes festményeivel kapcsolja össze ezt a betegséget, hogy aztán a gyógymodot az étellel teli avantgárd filmi montázstól várja.⁵ A szecessziós montázs, ami „Puvis de Chavannes-on keresztül a kor rangos divatja volt”, mázsás szimbolikától terhes, és arra, hogy ezt a szimbolizmust az itt használt név ellenére az allegóriával azonosítsuk, a néhány sorral lejjebb található megfogalmazás hatalmaz fel, amely a lebecsült allegória évszázados definícióját ismétli: „nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát”. Az allegóriát mindig abból a szempontból ítélték el, hogy mást, valami önmagán kívülit jelent, hiszen, ahogy Gadamer mondja, felidézve a romantikus szembeállítást, a szimbólumot az érzéki és a nem-érzéki lényegi egybeeséseként fogták fel, az allegóriát azonban csak az egyiknek a másikra való jelentésszerű vonatkozásaként.⁶ Igazolva látjuk hát azt az előfeltevésünket, hogy egy expanzív avantgardista szólamtól nem is várható más, mint a tizenkilencedik századi allegorikus festészet kárhóztatása.⁷

⁵ Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: Erdély 1995. i. m. 103. – Erről bővebben a *Tavaszi kivégzést* elemző „Állapotkommunikáció és montázs” című kéziratban tanulmányomban írtam, valamint „Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története” című tanulmányban. *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Derék Pál, Müllner András. Budapest, 2004, 182–204.; internet: <http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b157/ch13.html> – Kifejezetten Puvis de Chavannes tekintetében érdekes, hogy Ignótus *A fekete zongora* kapcsán a „képírás” kontextusában beszél róla, ami egyrészt kifejezetten beleillik az allegorikus Chavannes-képbe, másrészt egy olyan pontként működik, ahol a konvencionális allegória a montázssal összeér. Ld. Ignótus: *A fekete zongora*. *Nyugat*, 1. 1908. I.: 139–146. – internet: <http://www.epa.hu/00000/00022/00003/00068.htm>

⁶ Gadamer 2003. i. m. 106.

⁷ Ld. az *Enigma* legutóbbi számában Craig Owensnek a történelmi festészet és az allegória összekapcsolódásáról szóló gondolatmenetét: Craig Owens: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé. Ford. Müllner András. *Enigma*, 18. 2011. no. 66. 31–34. – Az allegóriának, vagyis a külsődlegesként számon tartott jelentésszerű vonatkozásnak a kárhóztatása olyan hagyomány, amely messze túlnyúlik Erdélyen, és egészen a mai napig tart. Olyan progresszív művészek hangoztatják, mint Tarr Béla: „A film iszonyú tárgyilagos műfaj. Csak a fizikai valóságot tudja rögzíteni, csak olyan dolgot tud megmutatni, ami fizikai valójában létezik. Ezért a filmben képtelenség szimbólumot, allegóriát vagy metaforát létrehozni. Krasznahorkai írhat húsz oldalon át valamiről, ami a képen nálunk csak egy szeglet lesz. Ez egy teljesen más nyelv. Metafizika és bármilyen meta-dolgok helyett inkább talán a megismerésre helyezném a hangsúlyt.” Aponyi Noémi és Weiner Sennye Tibor interjúja Tarr Bélával: „Engem a megismerés érdekel, nem a meta dolgok”. *Szegedi Egyetem*, 2004. február 2. 14. – Nyilvánvaló, hogy a retorikai áttételesség általános elutasítása mögött itt a „mást jelentés” elutasítása rejlik, vagyis az, amit allegorikusként és a műhöz képest külsődlegesként neveztek meg a régiek. Ezzel az ítélettel párhuzamos az, hogy a „mást jelentést” Tarrhoz hasonlóan elutasító Erdély Tarr *Őszi almanach* című filmje kapcsán a „kifehéredett, már-már ragyogó jelentésnélküliség állapotáról” ír, az viszont már érdekes ellentmondásra utal, hogy a szóban forgó filmet „a mikrorealizmus és a végtelenségig kitágított

Erdély azonban (ön)értelmező megnyilatkozásaiban nagyon is szívesen gyártott allegorikus képeket. Persze olvasója ezen nem ütközik meg, talán mert az allegorizálást csak az (adott esetben magát avantgárd identitással felruházó) szerző képeket halmozó figuratív nyelvének tudja be, ami tehát nem módosítja alapvetően az avantgárd allegória-ellenességét. Érdemes azonban megfontolni, hogy vajon nem ér-e el egy kritikus küszöböt ez az allegorikus képhalmozás; egy olyan határt vagy egy olyan magaslattal, ahonnan már a művészek nevezett életműre is tágasabb kilátás nyílik, és ahonnan megkockáztatható, hogy ezt az életművet összefüggésbe hozzuk az antropomorfizálónak-konvencionálisnak ható allegorizáláson túli allegorikus struktúra jellemzőivel. Legelsősorban is a jelszerűséggel – azzal a fogalmi, önreflexív, montázsos és kiszakításon alapuló eljárással, ami a szimbolikus egybeesés esztétikai ideológiáját hatékonyan ellensúlyozza. Az antropomorfizáló, arcadó allegorizálás és a kritikai-szervetlenítő strukturális allegorizálás ugyanannak az éremnek, a kisajátításnak két, egyként retorikus (figuratív) oldala, csak éppen nem véletlenül ellentétesek: az egyik a relatíve konvencionális allegóriaépítés folyamata során kvázi emberivé változtat, míg a másik kritikai montázsok során keresztül deantropomorfizál.

„Ha a melankolikus tekintet allegorikussá változtatja a tárgyat, ha eltünteti belőle az életet, ha holtan marad vissza a tárgy, de ugyanakkor biztosítja van számára az örökkévalóság, akkor kényre-kedvre ki van szolgáltatva az allegória alkotójának. Más szóval: mostantól fogva teljesen képtelen arra, hogy valamiféle jelentést, valaminő értelmet sugározzon; azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg. Ő helyezi bele a tárgyba, és ő az adományozó: a tényállás ezúttal nem pszichológiai, hanem ontológiai.”⁸

Olvasóinak nem újdonság, hogy a heroikus és/vagy ironikus allegóriagyártás az Erdély-féle szövegalkítás alapvető stratégiái közé tartozik. Elsőként egy, a (neo)-avantgárd művészethez társított, újra és újra visszatérő képre hívom fel a figyelmet. Az operához erősen kötődő Erdély saját házi allegóriája a *Nürnbergi mesterdalnokok*, azon belül is Hans Sachs figurája, aki a mindenkori új művészetet, annak empatikus be- és elfogadását jelenti. Ennek a megszemélyesítő képnek a legteljesebb kifejtése az *Amerikai anzixról* szóló kritikájában olvasható. A szöveget érdemes hosszabban

jelentés sajátos ötvözetét képviselő alkotók” filmjei közé sorolja, és az elemző gondolatmenet ennek jegyében fut tovább. Ld. Erdély Miklós: Őszi almanach. In: Erdély 1995. i. m. 259–262.

⁸ Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete. Ford. Rajnai László. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Vál., jegyzetek: Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 387.

idézni, mert valóban egy komplett művészeti allegóriát látunk kibontakozni, amelyben önironikus és egyben rezignált módon maga a kritikaíró is szerepet kap. „Ha valaki valamely újszerűen szervezett mű hibáit akarja felsorolni, nehéz elkerülnie, hogy hasonlóvá ne váljon a *Nürnbergi mesterdalnokok* Beckmesseréhez. Kiteszi magát annak, hogy krétájának kopogása – amellyel fülkéjében a hibákat palatáblájára jegyzi – beleolvad, belekomponálódik a szokatlan versenydal kíséretébe, azt tovább díszíti, és mikor a dal kihangzik, a kréta elárvultan kopog tovább, más szóval, komikussá válik a gépiesen működő, levitézlett ízléskánon. Bár a maradi dalnokok méltatlankodó és olykor felháborodott moraja támogatja ugyan a »beckmesserkedést«, még mindig nem tudni, hogy a mindenkori Hans Sachs miként vélekedik. Hans Sachs olyan elismert dalnok, aki mégsem ágyazódott végérvényesen bele a kor kötelező stílusába, talán azért, mert azt valaha éppen ő alakította ki és első jelentkezését ugyanilyen ellenkezés kísérte. Egyedül ő az, aki kijelentheti a dalról: »Semmi szabályt nem követ és mégis tökéletes.« A háborgás elcsitul, Beckmesser megszegyenülten elkullog. Ebben az újszerű művekre vonatkozó, alapvető és talán mindörökké érvényes wagneri modellben a Hans Sachs-i státusz nélkül is szívesebben vállalnám az ő szerepkörét, annál is inkább, mert letagadhatatlannak tartom, hogy az *Amerikai anizs* újító funkciója lényegesen erősebb alkalmazkodó funkciójánál.”⁹

Ebben a „wagneri modellben”, amelyet fenntartás nélkül tekinthetünk Erdély allegóriájának, és amelyet a mindenkori „újszerű művek” befogadási procedúrájának szemléltetésére alkot meg, ő maga „a Hans Sachs-i státusz nélkül” vállalná a kritikus szerepkört, ami jelen esetben azt jelenti, hogy a korabeli Magyarországon az avantgárd Erdély Miklós nem rendelkezik Hans Sachs autoritásával. Erre az országra, ennek az országnak a művészeti politikájára nem jellemző az az ideális dialektika, melynek során kívülállók (avantgardisták) lesznek a zsürirok, akik ezért aztán empatikusabbak a következő kívülállókkal.¹⁰ A rezignált önironia alól azonban kibújik a heroikus önértékelés: ha Erdély hivatalos autoritással nem is, de rendelkezik viszont a Hans Sachsot

⁹ Erdély Miklós: *Amerikai anizs*. In: Erdély 1996. i. m. 186.

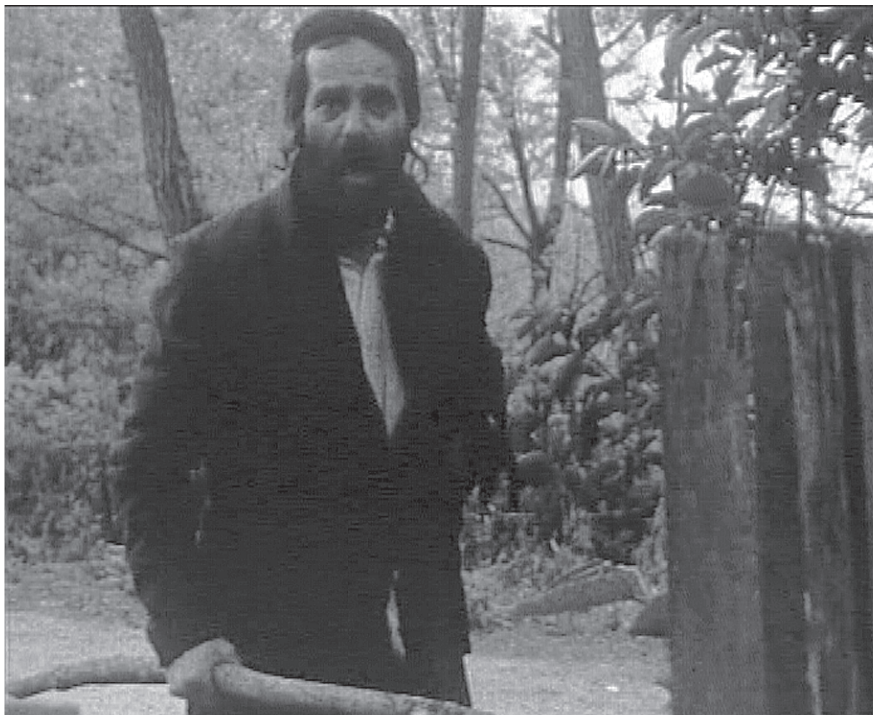
¹⁰ Walter von der Vogelweide mint avantgardista-előkép megtalálható a „[Nürnberg – Beuys]” és a „Szabó Ákos festészetéről” című szövegekben is, ez utóbbiban szinte teljesen a Bódy-filmről írott kritika szellemében, lásd Erdély Miklós: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti írások*. Szerk. Peternák Miklós. Budapest, 1991. 38., 79–80. – A szövegekhez tartozó jegyzetek tanúsága szerint a kéziratban olvasható lapszéli töredékes jegyzet így szól: „a kritika és a kritizált strukturális azonossága”. A kommentár és a mű homogenitásának ilyen típusú „felismerése” az allegorikus tekintet védjegye. – Walter von der Vogelweidéről: a szóban forgó trubadúr egyrészt valóban tekinthető a korai avantgárd képviselőjének, amennyiben „túlteszi magát az udvari elképzeléseken, amikor azt teszi meg szíve úrnőjének, aki viszonzszereti őt.” (*Világirodalmi lexikon*) Másrészt Peter Bürger szerint, aki a világirodalom újításait az avantgárd szemszögéből értékeli, a Minnesänger új dala toposz: „Az udvari Minnesänger azzal az igénnyel lép színre, hogy egy »új dalt« énekeljen [...] az udvari költő »új dala« számára nemcsak a téma (Minne), hanem a motívumok bősége is előzetesen adva volt. Az újdonság itt egy műfaj nagyon szigorú, rögzített határain belüli variációt jelent.” Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, 2010. 74.

jellemző eredetiséggel és az ebből fakadó empátiával az eredetiség iránt, ezért értheti autentikus módon egészében a Bódy-filmet. Ennek a kongeniális viszonynak a két rendező közti baráti viszonyon túl az is az alapja, hogy amiként Bódy az *Amerikai anzix*szal, úgy Erdély maga is elkészítette a saját történelmi „megtagadott kaland-filmjét” a *Verzió*val.¹¹ Ezek abban az értelemben megtagadott filmek, hogy nem teszik lehetővé a néző számára a filmmel (legfőképpen a szereplőkkel, azok nézőpontjával) történő azonosulást, ugyanis folyamatos roncsolással és önreflexióval eltávolítanak a jelölt és a jelölő, vagyis a történelem és annak filmi reprezentációja szimbolizáló-totalizáló egybefoglalásától. (A *Verzió* esetében ebben az eltávolításban a kísérleti filmes manipulációk mellett a film szervetlenítéséhez szintén nagyban hozzájáruló műfaji heterogenitás is fontos szerepet kap, továbbá a sztereotip-emblematikus figurák, melyek elnagyoltságukban szintén elidegenítő hatásúak.¹²) „Emlékezőfilm, ami maga is a filmre való emlékre épít, hatását ott fejt ki. [...] szinte minden jelenetsora és minden mondata magáról a látható filmről szól”, mondja Erdély Bódy filmjéről (hiszen például a teodolit nevű földmérő műszer „a nyugtalan lelkiismeret filmszemeként” „a belső vizsgálódás térségeit” jeleníti meg).¹³ Persze Erdély a Bódy-filmről való beszéd közben a maga filmjéről is beszél. „[A] filmről szóló film” téziséhez allegorikus értelmezésként hozzáteszi, hogy az *Amerikai anzix*ban látható emberi történetek „a lelassult forradalom áldozatainak” történetei, melyek „emlékmajjelgű sorsok” is egyben: Vereczky Ádám például „a közelmúlt elkötelezettségeiből lép elénk”. Erdély itt nem konkretizálja, hogy 1956-ot vagy 1968-at ért-e a „közelmúlt” alatt, e kifejezés miatt az allegorikus-emblematikus olvasat elvileg mindkettőre vonatkozhat. De nem is ez a fontos, hanem maga az a kétszintű allegorikus látásmód, melyet Erdély Bódy filmje kapcsán érvényesít, és amely a saját filmjére is alkalmazható. Ugyanis a két film rokon abban a törekvésben, hogy a történelmi-mitikus (fent antropomorfizálónak nevezett) allegorizálást kombinálják a kritikai-reflexív (dezantrópomorfizáló) allegorizálással. A kétszintű allegorizálás első szintjén a jelen történéseit áttételesen, vagyis figuratív módon, régmúlt idők eseményeinek és alakjainak álruhájában mutatják be (pontosabban ezt állítja a Bódy és saját filmje esetében is utólagosan, nézőként megszólaló Erdély), ez lenne tehát a történelmi-mitikus allegorizálás. Ennek megfelelően az *Amerikai anzix* esetében a második világháború utáni szabadságküzdelmek (1956, 1968) „másnapja” látható bele az 1848 utáni emigráns szabadságharcosok sorsába, a *Verzió* esetében pedig a negyvenöt utáni latens, de annál erősebb antiszemitizmus jelenik meg a tisztaeszlári vérvád szereplőin keresztül. Ezt az első szintet a hetvenes évekbeli kortárs, mozgóképben megvalósított allegorikus történelmi „tabló-festészetnek” nevezhetnénk. A második szinten az előbbi történelmi-mitikus allegorizálás kiegészül a kritikai-reflexív (eltávolító, elidegenítő) allegorizálással, abban az

¹¹ Erdély Miklós: *Amerikai anzix*. In: Erdély 1996. i. m. 186–187.

¹² A bolygó zsidó alakjának „emblemátikusságára” Kovács András Bálint figyelt fel a filmről szóló tanulmányában. Kovács András Bálint: *Dilettantizmus és valóságteremtés. Mozgó Film. A Balázs Béla Stúdió műhelykiadványa*. 1. Szerk. Forgács Péter. Budapest, 1984. 106–107., 111.

¹³ Erdély Miklós: *Amerikai anzix*. In: Erdély 1996. i. m. 186–188.



Erdély Miklós: Verzió, 1979, standard kópia 1981, Balázs Béla Stúdió.
Operatőr: Mész András, vágó: Rigó Mária; 16 mm fekete-fehér film, hangos;
585 m, 50 perc; őrzési hely: Balázs Béla Filmstúdió Archívum.
 © Erdély Miklós örökösei és az EMA szíves engedélyével, © HUNGART

értelemben, hogy kísérleti montázs-eljárások révén „nézhetetlenné” teszik a filmet, pontosabban a szkopofil tekintet számára nem teszik lehetővé az azonosulást, amennyiben hangsúlyozzák a filmi elbeszélés és elbeszélő, jelölő és jelölt heterogén voltát, szétválását. Félreértés ne essék, mindkét szinten zajlik a par excellence allegorikus folyamat, amely a szakításon, kiemelésem, leválasztáson, kisajátításon, újrakontextualizáláson alapul. A különbség „pusztán” annyi, hogy míg az egyik esetben az allegória relatíve konvencionális módon válik le a jelöltről (hogy ilyen folyamatszerű leírását adjuk az eseménynek), addig a másik esetben az experimentális filmnek a klasszikus avantgárdtól örökölt montázs-eljárásai idézik elő a fenti törést. E kettős tendencia tehát az említett két film esetében (és jó néhány BBS-beli kísérleti film esetében) párhuzamosan zajlik, és még talán azt is állíthatnánk, hogy bár a két szint bizonyos értelemben kiegészíti egymást (az egyik mutatja, hogy mit tesz a másik), de más szempontból meg egymásnak feszülnek. Hiszen míg az egyik „képimádó” jelleggel, történelmileg-figuratíván, ideologikusan képbe foglalja azt, aminek nincs (vagy nem lehet, lásd cenzúra) színről színre képe, addig a másik épp, hogy rombolja ezt a bemutatást, vagyis a képrombolás ideológiakritikai hagyományát viszi tovább.

Ahogy Benjamin írta volt a barokk szomorújáték allegorikus vonzalma kapcsán, a lehulló vakolat helyén kiütözik a falazás. De épp a barokk szomorújáték a jó példa arra, hogy a két tendencia egymásba is fordulhat, és a falazás tűnhet vakolatnak, vagy épp fordítva. A „figuratív” allegóriák egy kritikus tömeget elérve önreflexívvé válnak, amennyiben magának a nyelvnek a működését állítják a középpontba, és tömeges előfordulásuk, mely oly jellemző tendenciája volt a barokk szomorújátéknak, éppen a szándékolt hatás ellenkezőjébe fordul: miközben magyarázó szándékkal indítják őket útjukra, a nyelv kisajátító természetét mutatják be. (A *Verzió*ban ilyen túlhajtott allegória a feketébe öltöztetett koldus zsidó, és az ártatlan szőke parasztlány alakja.) Ahogy a nyelv elemei folyamatosan kisajátíthatók, úgy minden mítikus történet is adaptálható a jelen körülményeire, ez viszont rögtön azt is implikálja, hogy nincs esszenciális tartalmuk és jelentésük. Hasonlóképpen nincs ontológiai szavatossága a mozgóképeknek sem, és bár látszólag a valóságot jeleníti meg, allegorikus (üres) voltának épp az a bizonyítéka, hogy új és új jelentéssel ruházható fel. Persze új jelentéssel felruházni nem olyan egyszerű feladat. A szellemlátó fantáziálás alaptalansága (hogy Kantnak Swedenborgot, a szellemlátó filozófust jellemző kifejezésével éljünk) épp a *Verzió* által megjelenített történet és sors tükrében válik példaértékűvé.

Benjamin építészeti hasonlata visszairányíthat bennünket ahhoz az észrevételhez, melyet Erdély-Hans Sachs tett Bódy-Walter von der Vogelweide „új daláról”, és amely szerint ez utóbbi újszerűsége leginkább önreflexív voltában rejlik, ahogy elidegenít önnön mozgóképes világától. Ahogy arról fentebb szó volt, hasonló állítás tehető a *Verzió*ról is, ám mindeközben újra és újra figyelmeztetni kell magunkat, hogy minden allegorizálás önreflexív, leplezze bármily állhatatosan önmaga figuráló voltát, amennyiben önkéntelenül is elárulja, hogy alakot vagy arcot adó jelentésadása mindig már utólagosan, transzcendáló módon épül rá a közvetíteni vágyott jelenségre. És ennek a másik oldala is érvényes, ahogy azt Robert Rauschenberg *Allegória* című képe kapcsán Craig Owens Paul de Manra utalva mondja: minden allegória, amelyet az allegorikus impulzusról (ön)reflexív módon létrehozunk, elkerülhetetlenül beépül abba a struktúrába, amelyből, hogy beszélhessen róla, ki akart szakadni.¹⁴ Így beszél Rauschenberg talált tárgyakból összeállított, „összehordott” képe magáról a múzeumi (an)archívumról, miközben önmagát is elbeszéli, hiszen egy az összehordott, végső soron összefüggéstelen képek sorában. Hasonlóképpen, a *Verzió*ban látott kísérleti manipuláció, a film műfaji heterogenitása megint csak egy mese (allegória) lesz – magáról az allegorikus elbeszélésmódról. Mindebből az a tanulság vonható le, hogy nincs következetesen a végsőig vihető (esetünkben: esztétikai) ideológia, sem ideológiakritika, mert ezek hajlamosak egymásba fordulni. Ennek a jelenségnek, amely tehát minden allegóriában dialektikusan érvényre jut, mi más lehetne az allegóriája, mint a túlhajtott hinta, amelyből elszáll az ember, vagy az Erdély által oly kedvelt Möbiusz-szalag.

Verbális allegória tárgyában az 1968-ra datált híres „Pop tanulmány” tekinthető feltétel nélkül paradigmaticusnak Erdély írásos életművében; az a kiáltvány, amelyben

¹⁴ Ld. az *Enigma* jelen számában.

a pop art-ot mint „hivatásos piszokcsinálót” személyesíti meg, Erdély kategorikus költészetére jellemző számozásos formában; a számozások állomásain a mondott stílus „személyiségjegyekkel” ruházódik fel, és lassan felépül egy paradox állításokkal tűzdelt, a pop műfaját megszemélyesítő allegória. Ennek az írásnak pedig szempontunkból az a figyelmen kívül hagyhatatlan sajátossága, hogy egy allegóriában beszél el egy kortárs stílus *allegorikus* karakterét, illetve ennek az allegorikus karakternek az egyes vonásait. Ezért a szóban forgó kiáltvány esszenciális leltárnak tekinthető, amelyből az érdeklődő kiválogathatja az allegorikus motívumokat, folyamatosan észben tartva, hogy Benjamin Buchloh a pop art-ot a neoavantgárd allegorizálás alapirányzatának tekintette,¹⁵ Craig Owens pedig az allegorikus impulzusokról szóló tanulmányában Robert Rauschenberg műveire hivatkozik szüntelen. Ha a pop, olvasható a „Pop tanulmány”-ban, „rejtélyes jelmondatokat” közöl, akkor a neoavantgárd irányzat „enigmatikussága” hangsúlyozódik.¹⁶ Ugyanígy a következő sorok a pop és az allegorikus-melankolikus tudat kongenialitásáról árulkodnak: „[A] beavatott arról ismerhető fel, hogy a rejtélyeket nem próbálja értelmezni. A kíváncsiság szikrája nélkül mindent megbámul. Másrészt kifejezetten tevékeny. Ahogy válogatás nélkül bármit szemügyre vesz, úgy nem vonatkozik érdeklődése semmire, ill. valószínűleg a semmire vonatkozik.” Mind ebből hangsúlyosan *nem* az a pszichologizáló következtetés adódik, hogy a szóban forgó szerző érdektelen vagy „melankolikus” lett volna, vagy az ő írásának tükrében a pop art általános érzésvilága „melankolikus”; sokkal inkább az merül fel gyanúként, hogy a konvencionális mintára készült, tehát megszemélyesítő verbális allegóriák „feltalálása” és halmozása talán nem független a szerző képzőművészeti tevékenységében megvalósuló mozgalmas és dialektikus, montázs-alapú jelképiségtől. A fenti példák egyébként éppen azt mutatják, hogy ahol a talált tárgy, a montázs, a montázson alapuló akció (pl. happening) (neo)avantgárd jelenségei, vagy akár a dokumentum fényképészeti jelenségei mutatkoznak, ott Erdély olyan értelmezői gyakorlatot művel, melynek alapja az arcadó, megszemélyesítő allegória.¹⁷ Ezeket a kritikai vagy manifestumszerű írásokat joggal tekinthetjük a szerző részéről fogalmi, magyarázó, jelentésadó „feliratoknak”. Figuratív és kvázi konvencionális allegóriákat képez ott, ahol éppenséggel nem-konvencionális montázsszerkesztést, struktúrát vagy médiumot vesz szemügyre. Ezzel pedig mintha példát mutatna a szemlélőnek arra, hogyan kell(ene) a szóban forgó jelenséghez viszonyulnia, vagyis hogyan kell(ene) feltalálnia a jelentést olyan művekben, melyek (vagy melyeknek részletei) elvesztették eredeti kontextusukat/jelentésüket. Hogyan kellene egy kettős aktusban *kisajátítani* (egy dekontex-

¹⁵ Ld. Benjamin H. D. Buchloh: Allegorikus folyamatok. Kisajátítás és montázs a kortárs művészetben. Ford. Müllner András. *Enigma*, 18. 2011. no. 66. 40–62.

¹⁶ Erdély Miklós: Pop-tanulmány. In: Erdély 1991. i. m. 23.

¹⁷ Erdély számára a dokumentumfotó is jelképi kincsébánya: a spanyol milicista „a névtelen, aki úgy vált jelképpé, hogy egészen önmaga maradt”, a „kollaborátor” francia nő, aki német katonától lett gyerekét szorítja magához, „az áruló madonnává magasztosul”, Robert Capa mosolygós képe pedig az egész alaprejtvény, amit végül vonatkozó írásában megfejt a szerző. Ld. Erdély Miklós: A háború képei. Elmélkedés Robert Capa arcképe fölött. In: Erdély 1991. i. m. 104–108.

tualizáló folyamatban „eredeti” jelentésétől megfosztani, életteleníteni), és ugyanazzal a gesztussal *megszemélyesíteni* (animálni, étellel telíteni) olyasmit, ami materiális alapjait illetően (tekintve, hogy már eleve kontextusát veszített) szervesen minőség – fotó, talált tárgy, önösszeszerelő művészet, montázmű, teátrális-performatív akció stb.

„A M(ontázs) lényegévé [...] a kompozíció (vált), mely úgy képes új egységet létrehozni, hogy bármit választhat eleméül és az elemek kölcsönhatása sugall valami fogalmakban megragadhatatlanul érthetőt. A M(ontázs) ennyiben nyelv, és ennyiben nem nyelv. Közvetlen belátást kelt, melyet a befogadó a M(ontázs) által kiváltott új állapotával ért meg. A szavakban és fogalmakban tükröződő világ már régóta ki volt szolgáltatva az önkéntes átrendezésnek, de a legváratlanabb elméleti kombinációk, ún. eszmék azzal az igénnyel léptek fel, hogy az, amit elemei tükröznek, tehát a valóság, az átrendezés szellemében alakuljon hozzá. A fogalmak és fantáziaképek halmaza a fotópapírnál könnyebben manipulálható alapanyagát képezte a rendszeralkotásnak.”¹⁸

Az Erdély Miklós-életmű szerteágazó természeténél fogva mindig is problémát jelentett az értelmezők számára, akik közül sokszor éppen a legbeavatottabbak tették szóvá explicit módon az inkompetenciájukat, a sokrétű életművel szembeni tehetlenségérzetet. Például Beke László, aki művészettörténészként és kritikusként a legtöbbet tette a hazai neoavantgárd elismertetéséért, több írásában látványosan elhatárolja magát Erdély műveinek értelmezésétől, mert azok sokfélesége „elcsüggesztő”.¹⁹

¹⁸ Erdély Miklós: Montázs (Hozzászólás vázlata). In: Erdély 1996. i. m. 135.

¹⁹ Erdély Miklós „társasági viselkedése» és emberi magatartása »megfogalmazhatatlan». Ld. Beke László: Lényegi kiegészítések egy megíratlan Erdély Miklós-monográfiához. *Magyar Műhely*, 21. 1983. no. 67. 10.; „Az Erdélyről való írás során tehát két alapvető nehézséggel kell szembenéznünk., az egyik a besorolásé, a másik az értelmezésé. Ha valaki majd egyszer Erdély oeuvre-katalógusának összeállítására vállalkozik, el fogja csüggeszteni a művek hihetetlen sokfélesége és műfaji átfedése: versek, tanulmányok, előadások, hangjátékok, zenedarabok, akciók, filmek, koncepek, rajzok, festmények, szobrok, objektok, montázsok/kollázsok, fotók, environmentek, színpadtervek, belső berendezések, fotómozaik-falak, építészeti alkotások, művészeti tanfolyamok stb. Ami az értelmezést illeti, ezt a feladatot – különös tekintettel a »jelentéskioltás« elvére – én is kerülni igyekszem, illetve az alábbi életrajzi kommentárral próbálom helyettesíteni.” Beke László: Erdély Miklós. *Híd*, 46. 1982. 378., illetve ez utóbbi angolul megjelent változatában: László Beke: The work of Miklós Erdély, a chronological scetch with pictures up to 1985. *Miklós Erdély*. Wien, Georg Kargl Fine Arts – Budapest, Kisterem – Budapest, tranzit.hu – Miklós Erdély Foun-

Ezt az elcsüggedést a XVIII. századi filozófiai esztétika terminusával élve felfüggesztődésnek, vagyis a cselekvés lehetőségétől való megfosztottságnak lehetne nevezni,²⁰ és a szerteágazó munkásság ebből a szempontból nézve fenséges élményt jelent, értelmezése pedig olyan feladatot, mely végbevihetetlennek látszik. A sokféleségtől, szétszórtságtól, és az abból fakadó osztályozhatatlanságtól való félelem egyben az ökonómia hiányából fakadó félelem is. Pedig az Erdély-életmű felkínálja azokat a lehetőségeket, melyek strukturális és kulturális vonatkozásban is segítségünkre lehetnek az értelmezői szemlélet gazdaságossá tételében. Ez a gazdaságosság stratégiailag még akkor is hasznos lehet egy bizonyos fokig, ha folyamatosan szem előtt kell tartanunk az egyetlen fogalomba való sűrítés (az esszencializáló metaforizálás) veszélyeit. Erdély abba az avantgárd kritikai hagyományba tartozott, amelyre a montázs nyomta rá bélyegét. Ez számára is központi fogalom volt, témáját képezte előadásainak és strukturális jellemzője volt műveinek. Erdély művei kapcsán az nem szorul bizonyításra, hogy a montázs elsősorban kiszakítás és beillesztés, de- és rekontextualizáció. Ez pedig azért nevezhető allegorikus impulzusnak, mert éppenséggel ez az allegória képződésének alapmozzanata: valami elveszti az eredeti jelentését, és újjal ruházzák fel. Az allegória és a montázs különbségeik ellenére is rokon alakzatnak/struktúrának minősülnek ebből a szempontból, mint azt többek között Walter Benjamin nyomán maga Peter Bürger is elismeri. Bár eredeti és közvetlen kapcsolat nincs közöttük, lévén az előbbi hosszú retorikai és ikonográfiai történettel rendelkezik, míg az utóbbi a technikai sokszorosítás kapcsán alkotott szó (ahonnan az irodalomra, a képzőművészetre és a zenére is átszármazott), de mégis kijelenthető, hogy a montázs allegorikus szerkezettel bír, és ez viszont is igaz. Az allegória a XX. század előtti montázs; a montázs a huszadik századi allegória. A történeti értelemben vett (tagadhatatlan) különbségük viszonylagossá válik, amikor eltekintünk az antropomorfizáció nagyban eltérő fokozataitól, és az önreflexív jegyeket, az absztrakciót, a struktúrát, a kép összeszerelését, felépítését, valamint a jelentésképződést, a kontextusváltást, az adaptációs folyamatot vesszük szemügyre.

A fent említett „elcsüggedés”, felfüggesztődés kritikusai alapérzete a szétszórtságon, műfaji sokféleségen túl egy másik, műfaj történetinek nevezhető tényből is fakadhat, ez pedig a konceptualizmus önreflexív hajlama, önmagát definiáló volta. Az önreflexió Owens tanulmányában alapvető és korszak-független allegorikus impulzusként azonosítható: „[A]hogy Northrop Frye utalt rá, az allegorikus mű hajlik arra, hogy irányt adjon saját kommentárjának. Éppen ezt a metatextuális aspektust rángatják elő,

dation (EMA). Budapest, 2008. 7.; „[I]lleszthetetlen jelenség a magyar képzőművészetben”, Egy valódi mester, Havas Fanny interjúja Maurer Dórával. *Beszélő*, 1991. október 25. (Erdély Miklós-melléklet). A funkció nélkülivé, majd művésszé váló kritikusról: „[A] konceptuális művészet szükségtenné teszi a »közvetítő« kritikust, mivel ennek funkcióját önmaga látja el. Én ebből azt a konzekvenciát vontam le, hogy amennyiben a kritikus szükségtenné vált, nem tehet mást, minthogy ő is művészetet csinál.” Beke László: Kosuth Magyarországon. In: Joseph Kosuth: *Művészeti tanulmányok*. Wien-Budapest, 1992. 105.

²⁰ Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás. A fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Budapest, 2008. 67.

valahányszor csak támadják az allegóriát [...]”²¹ A Joseph Kosuth-i konceptualizmus-definíció értelmében minden releváns mű újradefiniálja a művészetet, ebből kifolyólag minden releváns mű formátlan és ugyanakkor fogalmi természetű, tehát az értelmező kritika csak redundáns aktus lehet. Ez a kosuth-i definíció, amennyiben a filozófia hatáskörébe illeszti a művészetet, egy további fejezete a Hegellel kezdődő „művészet vége” narratívának. A kortárs kritikus, így Beke László is, ebből azt a következtetést vonja le (Kosuth mellett másokra is, pl. Beuysra hivatkozva), hogy mivel a mű már őket, a kritikus olvasókat megelőzően definiálja, „olvassa” önmagát, a mindenkori kritikus a megkésettiséget elkerülendő maga is tág értelemben vett művésszé (kreatív alkotóvá) kell, hogy váljon, ellensúlyozandó így azt a fogalmi természetű offenzívát, melyet a mű(vész) indít ellene, vagyis az ő diszkurzív mezője, territóriumra ellen. Ez a korszakban általánosan elterjedt vélekedés bizonyos értelemben a hatásizony megfogalmazása, amely abból a hermeneutikai félreértésből származik, hogy ami önreflexív, annak már nincs szüksége értelmezésre, mert befejezett, lezárult, megtörtént. Mi más ez, mint az allegóriával kapcsolatos évszázados kifogás? Igaz, a konceptualizmus esetében ezt a progresszivitás pozitív kritikájába csomagolják.

Úgy tűnik tehát, hogy nehéz meghatározni annak a fenségesnek a természetét, amely a kritikust hol mozdulatlanságra, hol pedig (legalábbis ideológiai szinten) kreativitásra serkenti. A problémát csak tetézi a fenséges és az avantgárd egy következő, képkritikainak nevezhető összekapcsolása, mely hagyomány egyik legismertebb képviselője az Edmund Burke-re és Immanuel Kant-ra építő Jean-François Lyotard. Ebben az összefüggésben, mely, mint majd látjuk, egyáltalán nem független az előbbi problémától, az egyik pólust a világ képviseli, a másikat pedig a mindenkori avantgárd, amely a világgal, pontosabban a világ ábrázolásával szemben kritikai távolságot tart, és bizonyos, többek között morális (ikonoklaszta) megfontolásokból nem vállalja az ábrázolhatatlan, a fenséges megjelenítését. Ennek a távolságtartásnak a mindenkori eszköze az önreflexió, az ún. „hitető eszközök” önkritikus bemutatása, működésük feltárása, a jelölés eszközeinek elégtelenségére való figyelmeztetés. Paradox módon ez az eljárás egy bizonyos negatív teológia módján működik, mondja Lyotard, és még inkább képes felkelteni a fenséges érzetét, mint az imitációra épülő eljárás, mivel ez utóbbival ellentétben fogalmi természetű, tehát nyelvszerűségében eleve jellemzi valamilyen világtól való távolság. Már a fenséges egyik legismertebb újkori filozófusánál, Edmund Burke-nél jelent-

²¹ Owens 2011. i. m. 26. – Tegyük hozzá, hogy a külső-belső normatív és bináris logikán alapuló megkülönböztetése, melyet, mint láttuk, az allegória éppen, hogy felülír (ahogy a forma és a tartalom oppozícióját is felülírja) magukra az allegorikus szemléletet éltető posztmodern filozófusokra is érvényes lehet. Owens írja, hogy őt inkább az érdekli, hogy „mi történik akkor, amikor műalkotásokon *belül* helyeződik el [az allegória], amikor ez jellemzi a struktúrájukat”. (Kiemelés az eredetiben.) Csakhogy az allegória éppen attól allegória, hogy nem képes önmagán belülre húzódva zárt struktúrát alkotni, ugyanis mindig magán kívülre utal, ennyiben minden strukturálisnak nevezett allegória posztstrukturális is egyben, vagyis olvasat. Ahogy maga Owens mondja, rögtön a fenti sorokat követően: „Az allegorikus képkalkotás kisajátított képalkotás; az allegorikus nem hoz létre képeket, hanem elkobozza azokat”.

kezik a különbségtevés a szavak és a képek között a fenséges ábrázolására való képesség tekintetében: a szavak kombinatorikus szerkezetüknek megfelelően sokkal inkább képesek a fenséges érzetének felkeltésére, mint a képek.²² Az elemek kombinációjának a potenciális volta, illetve az ehhez kapcsolódó, negativitásában is pozitív ábrázolás-elmélet íródik aztán tovább a huszadik században a montázssal, és az ahhoz rendelt befogadás-elmélettel. És itt kap magyarázatot a jelen bekezdés elején még ellentmondásos természetűként jellemzett fenséges: az avantgárd művészet a fenségestől elkábított lelket megindítja, affektálja, mozgásba hozza, amennyiben a montázsszerűségében rejlő önreflexió segítségével egyszerre mesél az ábrázolhatatlanról és alakít ki potenciális beavatkozási felületet, helyet a kreativitásra. Végso soron rést nyit, melyen keresztül a világot magát is meg lehet változtatni (a kombinatorikus nyelvnek, mint láttuk, már Burke-nél is ez a hatása). A világ felfüggesztett, passzív állapotban való elviselése és annak aktív megváltoztatása közti átmenet az avantgárd művészet közvetítése révén, annak segítségével hajtható végre, legalábbis a kombinatorikus struktúrákat affirmáló elméletírók szerint. A rendelkezésre álló technológiának (betűknek, emblematikus anyagoknak, technikai médiumok képeinek) az elmére gyakorolt impulzív (fenséges) hatása, úgy tűnik, már a korai időktől kezdve összekapcsolódott az atomizáló kombinatorika, a sorozatosság és szekvencialitás, a variálhatóság és a permutálhatóság, a struktúra és a szintaktika, a felépíthetőség és lebonthatóság, a szétszedés és újrakonfigurálás lehetőségeivel. Ezek allegorikus lehetőségek, hiszen az allegória, viszonylagosan terjedelmes szerkezetéből, felépítettségéből fakadóan mindig is a képi-retorikai mechanikusság és az elemekből álló írás figuratív prototípusa volt.

Ez egyben a konceptualizmus előtörténete is, és itt kapunk magyarázatot arra, hogy miért tarthatjuk allegorikus művészetnek a konceptualizmust: az a művészet jelenik meg új (neoavantgárd) köntösben, de régi (allegorikus) módszerrel, amely fogalmi szerkezete révén önmagát már azelőtt írássá formálja, hogy értelmezői szóhoz jutnának. Ez az önreflexió egyszerre értelmezhető az ábrázolástól való önmegtartóztatásként (kritikai módon nem ábrázol, csak beszél az ábrázolásról), ugyanakkor önmegtartóztató minimalizmusával fenséges hatást kelt.²³ Ezt a kombinatori-

²² A szavaknak a fenséges érzés előidézésében a képekkel szemben való elsőségéről részletesen az V. fejezetben olvashatunk, és a nyelv olyan, jelen témánk szempontjából fontos aspektusai kerülnek itt terítékre, mint a szavak kombinatorikus jellege (szemben a festészet utánzó jellegével), illetve ezzel összefüggésben „a dolgoknak a beszélő vagy mások elméjére gyakorolt hatása” a szóbeli reprezentáció által (a dolgokról nyújtott tiszta ideával szemben). Ld. Burke 2008. i. m. 211., illetve 209.

²³ Francis Bacon szerint a kulturális emlékezet médiumai között különbség tehető, ugyanis az írás egyenesen az intellektusból származik, és ezért operatív művészet, továbbá nem a külső szolgai másolata, ezért a betűk a képekkel szemben hatásosabbak. Az igazság és az élet eltűnik a vizuális reprezentációból, ám az írás ezeket megtartja, így friss és pontos jele az eszméknek. Míg a kép az eredeti csökkentértékű reprodukciója (*diminished reproduction*), addig a betűk a reprodukció nemcsak megőrző, de teremtő eszközei – a betűk nem csak tárolják az eszméket, de fel is keltik azokat más elmékben. Ld. Francis Bacon: *The Advancement of Learning and New Atlantis*, Vol. 1., VIII/6., inter-

kus-fogalmi hagyományt éleszti fel Erdély például páros fotóival, fotósorozataival, melyek sokszor nem csak magyarázó címeket és feliratokat kapnak, hanem szöveges párjukat is olvashatjuk mintegy hozzájuk fűzött kommentárként.

„Az allegorikus képalkotás kisajátított képalkotás; az allegorikus nem hoz létre képeket, hanem elkobozza azokat. Igényt tart a kulturálisan jelentőségteljes műre, és úgy viselkedik, mint annak interpretálója. És a kezei között a kép valami mássá (allos = más + agoreuei = beszélni). Nem állít vissza egy talán elveszett vagy elhomályosult eredeti jelentést; az allegória nem hermeneutika. Inkább egy másik jelentést ad a képhez. Azonban, ha hozzáad, csak azért teszi, hogy helyettesítsen: az allegorikus jelentés egy megelőző jelentést pótol; az allegorikus jelentés pótlék. Ezért ítélik el, de ugyanebből fakad elméleti jelentősége is. Az első kapcsolat az allegória és a kortárs művészet között ezen a ponton állapítható meg: a képeknek azzal a kisajátításával, mely Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo munkáiban történik – olyan művészek ők, akik más képek reprodukciójával hoznak létre képeket. A kisajátított kép lehet egy filmkocka, egy fénykép, egy rajz; gyakran maga is már egy reprodukció.”²⁴

Szokás bizonyos műveket emblematikusnak hívni ismertségük okán, hogy tudniillik a (politikai, művészeti, teoretikus) figyelem középpontjában állnak. Erdély több műve ilyen, ez nem szorul bizonyításra. És talán az sem, hogy az emblematikus-allegorikus művészet régi hagyományába illeszthetők: egy-egy fogalmat vagy koncepciót próbálnak vizuálisan érzékivé tenni, ami egyben jelbeszédszerű titkos kódolást is jelent. A kód kulcsát a cím vagy a felirat hivatott átnyújtani az olvasónak, vagy ha

net: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/adlr10h.htm>. Bacon elemzéséhez ld. Aleida Assmann tanulmányát: Aleida Assmann: Texts, Traces, Trash. The Changing Media of Cultural Memory. *REAL. The Yearbook of Research in English and American Literature*, 12. Tübingen, 1996. 34. Magyarul: Aleida Assmann: Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai. Ford. Görföl Tamás. *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*. Szerk. Kisantal Tamás. Budapest, 2009. 146–159. – Baconnek a betűkkel kapcsolatos eszméi messze nem függetlenek a reneszánsz mágiától. Ezzel összefüggésben érdekes volna megvizsgálni a huszadik századi montázshagyománynak a zsidó mágiával, a kabbalával való kapcsolatát, például abból az aspektusból, hogy mennyire hatott olyan alkotók montázs-koncepcióira, mint Eisenstein vagy Erdély Miklós.

²⁴ Owens 2011. i. m. 26.

az nem volna elegendő, a szerzői kommentár. Ezen túl Erdély a műveit más szöveges és vizuális művek rizóma-szerűen bonyolult hálózatába illeszti, melyben minden mű egy másik műre hivatkozik, vagy abban találja (ideiglenes) magyarázatát.

Az allegorikus szerkezetű mű egyik legfőbb tulajdonsága az, hogy magát az értelmező közösséget is allegorikus olvasatokra csábítja. Forgács Éva és Szabó Júlia nem allegóriának, hanem egyként montázsnek nevezik Erdély több szempontból is emblematicusnak tekintett *Időutazás* című fotósorozatát, melyben Erdély családi amatőrképeket használ fel, „sajátít ki”, és azokra rokonai, illetve gyermek- vagy fiatalkori önmaga mellé felnőtteri önmagát montírozza. A két írás között megfigyelhető különbségek²⁵ nem takarják el azokat a pontokat, ahol a szerzők hasonlóan értelmezik a fotósorozatot. Ez pedig az allegóriára, allegorikus hatásra való érzékenység – még akkor is, ha ez a fogalom nincs ott egyikük elemzésében sem. Szabó Júlia feltételezése szerint Erdély „célja: filozófiai tételek megszemélyesítése;²⁶ sőt, a szerző az egyik képen, amelyen Erdély lehunyt szemű, átszellemültnek tűnő önmaga fülébe súg, a fiatal férfiban Hermészt, az idősebbikben egy fekete szakállas szilént, más szóval szatírt vél felfedezni, aki „az elő-idő, az időkáoszából kiemelkedő idő képviselője”. Forgács Éva pedig az Erdély-mű alapján a műalkotás-fekete lyuk analógiára alapozza allegorikus olvasatát: „A műalkotás Erdély számára a kultúra szövetét megbontó, új kulturális galaxisok lehetőségét hordozó és az avítottakat érvénytelenítő fekete lyuk. [...] Ahogy a fekete lyukak létezése közvetlenül az univerzum(ok) születéséhez és halálához kapcsolódik, úgy a műalkotás léte is közvetlenül a kultúra életével és halálával kapcsolatos.”²⁷ Vagy egy bekezdéssel előbb: „a fekete lyukak azt



Erdély Miklós: *Időutazás I.*, 1976; fotómontázs, farostra montírozott fotó, zselatinos ezüs; 48 x 49 x 5 cm.

Öntapadó anyaggal az egyes képeken „X” jelek (EM. Kat. Fom 35).

Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár.

Fotó: Lugosi Lugo László.

© Erdély Miklós örökösei és az EMA szíves engedélyével, © Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, © HUNGART

²⁵ Szabó Júlia a sorozatot párhuzamba állítja más Erdély-fotókkal, illetve korai avantgárd konstruktivisták montázsokkal, Forgács Éva pedig tudománytörténeti kontextusba ágyazza a sorozatot, a relativitás és a fekete lyuk Erdély számára rendkívüli fontossággal bíró koncepciójának felelevenítésével.

²⁶ Szabó Júlia: Erdély Miklós: *Időutazás*, 1–5, 1976. *Magyar Műhely*, 37. 1999. no. 110–111. 148.

²⁷ Forgács Éva: „...önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza” (Időmetszetek, párhuzamos idősíkok az *Időutazásban*). *Magyar Műhely*, 37. 1999. no. 110–111. 151.



Erdély Miklós: Időutazás II–III., 1976; 2 db fotómontázs, farostrá montírozott fotó, zselatinos ezüst; egyenként: 48 x 49 x 5 cm. Öntapadó anyaggal az egyes képeken „X” jelek (EM. Kat. Fom 35). Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár. Fotó: Lugosi Lugo László.
© Erdély Miklós örökösei és az EMA szíves engedélyével,
© Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, © HUNGART

a diszkontinuitást jelentik a világegyetemben, amit a műalkotás a kultúrában”. Forgács részéről ez a párhuzam messze nem indokolatlan, hiszen maga Erdély elemzi egyik, ha nem a leghíresebb szövegében a művészeti (üres) jel jelentéskioltó hatásának folyamatát, bár fekete lyukról abban a szövegben nincs szó.²⁸ Ahogy Erdély életművében máshol sincs szó arról, hogy a fekete lyuk a műalkotás allegóriája lenne. Mindez nem jelenti azt, hogy ne lehetne ezt az allegorikus olvasatot megképezni; pusztán arról van szó, hogy *kreatív allegóriaképzés* zajlik az olvasó részéről, ennek lehetősége pedig a montázskép révén alakul ki. Ahogy arra a montázs kapcsán művészettörténészek emlékeztetnek, egy kép elemei közti hangsúlyos ellentét nemcsak megbontja a kép egységét, mivel kvázi két (vagy több) kép van „beleerőltetve” egy kép keretei közé, hanem szervetlenné, mechanikussá is teszi azt a törés(ek) által. A kép széthasad, elemekre bomlik, az atomizálódás útjára lép, az egyes elemek elhatárolódva egymástól egymásnak feszülnek. A megképződő ellentét allegóriákat termel: minél erősebb a „kontúr”, minél látványosabb a feszültség a kép elemei között, annál nagyobb eséllyel emelődnek el, általánosítódnak, allegorizálódnak, kapnak

²⁸ Forgács Éva gondolatmenetét követi e párhuzam tárgyalásakor Hornyik Sándor is: „A fekete lyuk mindent magába zár, de valójában még sincs sehol, mintha a jelentés-kioltásban kulmináló montázselmélet ideális helye lenne. Egyfajta allegorikus reprezentációként még Erdély montázselméletének paradoxonát is képes szemléltetni. Talán a Marly tézisek kommentárjában sem véletlenül jelenik meg a Riemann-geometria és a relativitáselmélet, és az üres jel egyfajta művészetelméleti fekete lyukként működik.” Hornyik Sándor: A fekete lyukak esztétikája. Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál. *Balkon*, 2006 no. 6., internet: http://balkon.c3.hu/2006/2006_6/01hornyik.html



Erdély Miklós: *Időutazás IV-V.*, 1976; 2 db fotómontázs, farsztra montírozott fotó, zselatinos ezüst; egyenként: 48 x 49 x 5 cm.

Öntapadó anyaggal az egyes képeken „X” jelek (EM. Kat. Fom 35).

Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár. Fotó: Lugosi Lugo László.

© Erdély Miklós örökösei és az EMA szíves engedélyével,

© Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, © HUNGART

jelentést ezek az elemek. A feszültség, amelynek révén ezek az allegóriák képződnek, tudatosíthatja a képalkotó elemek jelentésének relatív voltát, magyarul azt, hogy a naiv, mimézisre koncentrált elképzeléssel szemben a jelentés sokkal inkább az egymás közti viszonyok eredője, semmint az adott elem eredendő tulajdonsága. Ebben az értelemben a montázs elemei a Saussure által leírt negatív és relatív jelölőkhöz hasonlatosak, mely tapasztalat eltávolítja a befogadót a szimbolikus esszencializmust sejtető valósághű olvasattól. Mindez nem azt jelenti, hogy a kép konkrétan deszifrizozhatóvá vagy nyelvvé válna, pusztán a kívülség tapasztalata lesz mérvadó. A mű nem jelentésszerű önmagában – ez az allegorikus tapasztalat. Erdély ezt a tapasztalatot segíti kialakulni az *Időutazás*ban: beoltja a kívülséget, és ezt a beoltást permutálja több képen.

Ami rendkívüli módon emlékeztet a benjamini allegória működésére, az az idő szerepének hangsúlyozása a fenti két írásban, és ez persze magától értetődő, hiszen Erdély két különböző időből származó alakokat vág egybe ezeken a képeken. „Erdély, akár pl. Boltanski, felmutatja a családi amatőrkép kiszolgáltatottságát. Az időben elenyészett pillanatok eltűnté fölötti privát kétségbeesést. Az amatőrkép civil, nem-művészi, esendő. Nincsen más célja, mint a pillanat megörökítése, ezért különösen kiszolgáltatott az időnek. Ugyanazzal a sebességgel távolodik a jelentőtől, mint a pillanat, amelynek lenyomata. A fényképbe mentett valóságtöredéket – mint azt Barthes részletesen megírta a *Camera Lucida*ban – eleve a jövő felől, a pillanat múlttá válása – a nem-lét – felől nézi.”²⁹ Az itt idézett sorok felidéznek a

²⁹ Forgács 1999. i. m. 153.

veszteségérzetet és a melankóliát, amelyek Benjamin értelmezésében az allegóriához kapcsolódó alapélmények. Az allegória, mivel megfosztják eredeti jelentésétől, és kisajátító módon ültetik át a jelenbe, Benjamin számára a hanyatlás és pusztulás alakzata, az idő ily módon szerves része, mintegy benső lényege. A Forgács Évától származó szövegrészlet utolsó mondata nyilván Erdélyre vonatkozik, de tekintve, hogy Erdély az önéletrajziként is értelmezhető képsorozat minden egyes tagján nem csak, mint az életrajz tárgya szerepel, amelyre visszanéznek, hanem mint maga az életrajzíró is, aki visszanéz, ezért legalább két ágenst tulajdoníthatunk a „nézi” igének. A fényképek létrehozóját, aki montázskészítőként manipulálta az alapanyagot, és azt, aki a fényképek tárgyaként látszólag egy térbe kerül a felhasznált amatőrképek szereplőivel, és ugyanabban a térben nézi őket, kommunikál velük. Erdély önmagát mint nézőt teszi a fényképre a nézett alanyok mellé, és ezzel a betoldással az öntudatlanul is működő melankóliát tárgyiasítja. Bár köznapi értelemben a képek nézőiként „kívül” vagyunk a képeken, ám a fényképnek mint a múlandó pillanatnak a befogadása sohasem mentes az eltelt idő melankolikus reflexiójától, Erdély ezt a melankolikus reflexiót oltja be a családi amatőrképekbe. Azt tehát, hogy a fotó nem az ábrázolt *itt-léte*, hanem annak *ott-volta*.³⁰ „[...] »a dolgok mulandóságának belátása és az a gondos iparkodás, hogy a dolgokat átmentsék az örökkévalóságba, egyike az allegória legerősebb motívumainak.« És egyike a fotográfia legerősebb impulzusainak, tehetjük hozzá. Így tehát, mint allegorikus művészet, a fotográfia megjeleníti azt a vágyunkat, hogy rögzítsük a mulandót, az efemert egy tartós és tartósító képben. Atget és Walker Evans fényképeiben, amennyiben azok tudatosan megőrzik azt, amit az eltűnés fenyeget, ez a vágy válik a kép *témájává*. Ha azonban fényképeik allegorikusak, az azért van, mert amit nyújtanak, az csak töredék, és így megerősíti saját önkényességét és véletlenszerűségét.”³¹

Az *Idő-Móbiusz* című szöveg, mely Erdély „kategorikus költészetének” egyik meghatározó darabja, az *Időutazás* kommentárja. A fotósorozat és a szöveges tézisek paradigmaticusnak tekinthetők abban az értelemben, hogy Erdély mindig tömbökben, vagy más metaforával élve rizomatikusan dolgozott ki egy-egy témát, hiszen szövegben, képben, objektben vagy installációban is gyártott verziókat. Az *Idő-Móbiusz* tézismondatai például magyarázatul szolgálnak a sorozathoz: „6. A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen./7. Így önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza.”³² Mindez persze értelmezhető az Erdély fantáziáját rend-

³⁰ Ld. ezzel kapcsolatban Rosalind Krauss tanulmányát: Megjegyzések az indexről. Ford. Tímár Katalin. *Ex-Symposion*, 2000. no. 32–33. 15. Krauss Roland Barthes-nak „A kép retorikája” című szövegét idézi: „A fotográfia tulajdonképpen nem az *ott-van* percepcióját eredményezi (amelyet minden másolat ébreszt), hanem az *ott-volt* percepcióját.” Ld. Roland Barthes: A kép retorikája. Ford. Angyalosi Gergely. *Filmkultúra*, 26, 1990, no. 5. 64–72. és *A vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Blaskó Ágnes, Margitházi Beja. Budapest, 2010. 109–124.

³¹ Owens 2011. i. m. 28.

³² Erdély Miklós: *Idő-Móbiusz*. *Magyar Műhely*, 21. 1983. no. 67. 61., illetve Erdély Miklós: *Második*

kívüli módon foglalkoztató időutazás paradoxonának kontextusában, másfelől azonban nem hunyhatunk szemet afölött, hogy itt éppen a historikus idő determináló természetét, a lineáris történelemképzetet felülíró, az történelem kontinuumát szétdaraboló, azt a térelosztásnak alárendelő, kisajátító allegorikus tudat beszél. „Az eseményeket kiemelték egy kontinuumból; ennek eredményeképpen a történelmet csak azzal lehetett megmenteni, amit Benjamin úgy hívott, hogy »tigrisugrás a múltba«: »Robespierre számára az antik Róma Most-tal telített múlt volt, amelyet kiszakított a történelem kontinuumából. A francia forradalom a föltámadt Rómának gondolta magát. Úgy idézte a régi Rómát, mint ahogy a divat idéz valamilyen múltbeli viseletet. A divat szimatot fog arra, ami aktuális, bárhol bujkál az a Valaha bozótjában. Tigrisugrással veti magát a múltba.»³³ Ezeknek a családi amatőrképeknek a manipulálása, a jelenben történő újrafelhasználása, „újrafelvétele” a múltba való *retrográd* és ana-kronisztikus beavatkozásként értelmezhető, mely beavatkozás a képek témája alapján a dialogikus természetű messianisztikus segílyt jelenti, a világ katasztrófába torkolló monotóniájának megakasztását. Nem véletlen, hogy a képeken maga Erdély folyamatosan kommunikál, gesztikulál, súg valamit – múltbéli önmagával, önmagának.³⁴ A „dialogizáló” feleket jelek kapcsolják össze: a képeken Erdély önmagára és fiatalkori énjére egy-egy x-et tett a szív fölé. Ez az x egyszerre egyértelmű és ugyanakkor enigmatikus jel. Felfoghatjuk egyszerű azonosításnak (ahogy az családi képeken megszokott), viszont ebbéli voltában éppen azt jelzi, hogy a családon kívüliek és távoli leszármazottak számára szükség van az azonosításra, hogy tudják, mégis kit ábrázol a kép. Az amatőrképek alakjai idővel

kötet. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Párizs – Bécs – Budapest, 1991. 95. Internet: <http://www.artpool.hu/Erdely/mobius.html>. Az *Idő-Móbiusz* a *Sorozatművek* című 1976–1977-es székesfehérvári kiállítás katalógusában jelent meg, az *Időutazás* a szöveghez kapcsolódó fotósorozat, tehát annak mintegy illusztrációja. Ld. a kötet szerkesztőinek jegyzetét, i. m. 107.

³³ Craig Owens idéz Walter Benjamin „A történelem fogalmáról” című esszéjéből. Owens 2011. i. m. 31–32.

³⁴ Jelen tanulmány keretei között nincs tér bemutatni az összes e témába vágó szöveget, fotómunkát, tárgyat, melyek összegubancolódnak, összefüggnek egymással, ugyanazt a témát modulálják másképpen. Ide tartoznak a másolással kapcsolatos indigómunkák, melyek célja az eredeti felülírása vagy az eredetibe való visszaírás, a megkettőző kommentár allegorikus természetének rajzban vagy írásban történő dramatizálása; ide tartozik a *Klein kancsó* vagy a különböző móbiusz-tárgyak és -események; hasonlóképpen ide sorolható az *Emlékezet-modell* című szöveg, mely rendkívül jellemző, az emlékezés felülíró voltát kutató allegorikus-szituacionista mű. Ez egyben arra is példa, hogy a szituacionista kontextusteremtés (jelen esetben egy fesztivál performanszai számára emlékhelyül biztosított vagy tervezett, Freud varázsnótesz-konceptióját felidéző, indigóval „kibélelt” papírhenger) mennyire a holisztikus szemlélet jegyében állt Erdély számára. Az idő térbelivé tétele (ami a barokk allegória egyik legerősebb impulzusa) a neoavantgárdban is annak kontextualizálását, kiterjesztését, teresülését jelenti, és a korszak egyik legerősebb utópikus hívószavával asszociálódik – a sorrendiséget felváltó holisztikussággal.

elvesztik azonosságukat, jelentésüket, távolodnak a jelentőtől. Azzal, hogy Erdély az x-jellel látja el a fényképek szereplőit, utal a Dávid-csillagra is, mellyel felidézi a jelek stigmatizáló erejét, pontosabban azt, hogyan képes a totalitárius rendszer kiszakítani csoportokat a társadalom szövetéből a stigmatizáló és a különbségekre tekintet nélküli jel (allegória) segítségével.

Hasonló, a regulatív allegóriákra reflektáló fotóval van dolgunk a *Fényképezni tilos!* című kép esetében, mely konvencionális jelentéssel bíró, áthúzott fényképezőgépet ábrázoló táblát ábrázol. Hogy félreértés ne essék, a fénykép címe mintegy tautologikusan megismétli a tábla jelentését. Kérdés, hogy vajon ez „szemiotikai értelemben vett pragmatikai szabálytévesztésnek” minősül-e.³⁵ A tiltó tábla lefényképezése önmagában még nem szabályszegés – olyan, mintha idézőjelek között mondanánk ki ezt a mondatot: „Ne csinálj magadnak faragott képet!”, vagyis ily módon, az ismétlésen keresztül még akár egyet is érthetünk a tiltással. Azonban a hatalom szempontjából az idézőjel nélküli és az idézőjeles beszéd között nagyon is számottevő a különbség, hiszen az utóbbi esetében felmerül a paródia gyanúja, tekintve, hogy nem az autoritástól származik.³⁶ A hatalom szándék szerint soha nem ismételt, legalábbis nem vallhatja be, hogy tiltó és cenzurális gesztusai valójában performatívumok, melyek (kénytelen-kelletlen) idézésen alapulnak, mert nincs más legitimáló erejük. Erdély fotója ezért veszélyes: nem tilt, de nem is szeg szabályt, pusztán ábrázolja a tiltást. Az ilyen ábrázolás elkerülhetetlenül



Erdély Miklós: *Fényképezni tilos!*, 1974.

Forte Dokubrom fotópapír,
zselatinos ezüst; 29,5 x 21 cm;
(EM. Kat. Fom 33/a), magántulajdon.

Fotó: Lugosi Lugo László.

© Erdély Miklós örökösei és az EMA
szíves engedélyével, © HUNGART

³⁵ Beke 1982. i. m. 385. – Az idézett cikk Erdély munkáinak legteljesebb felsorolása és egyben értelmező kommentálása.

³⁶ A paródiára érzékeny Erdély mások művei kapcsán is érzékenyen reagált a kritikai másolásra: „Létezik továbbá kritikai fotókiválasztás (például Méhes »langyosvíz«-sorozata és az egész fotografikus hiperrealizmus ide sorolható), ami az elégedettség önelvezetét jellemző fotókat változtatás nélkül fordítja önmaga ellen, pusztán azáltal, hogy még egyszer lemásolja.” Erdély Miklós: Optimista előadás. In: Erdély 1991. i. m. 135.

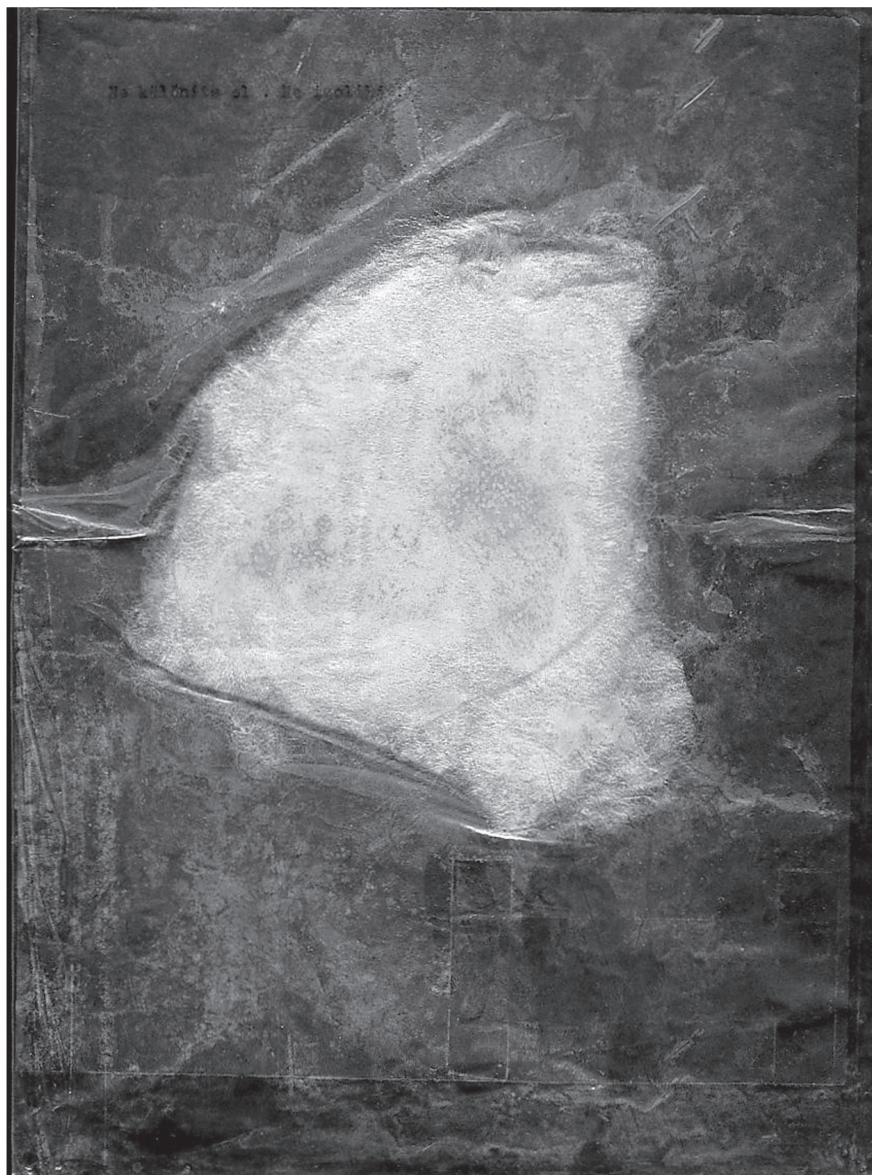
kisajátításként értelmezhető, olyan „tárgymegszállásként”, amely bár szabályt nem szeg, de amelyre nincs felhatalmazása a „beszélőnek”, hiszen ki tudja, mi *mást* akar még *mondani* allegorikus módon magáról a tiltásról, főleg, ha egyrészt ő maga nem jogosult egy ilyen ismételésre, másrészt a tábla áthelyezése (ez már a technikai reprodukcióval megvalósult) eleve felkelti a más mondás gyanúját. Amúgy messze nem korlátozható ennek a szubverzív képnek a jelentése a régióra (szovjet laktanyák, kémkedés stb.). Ugyanúgy tágabban érthető, mint ahogy a *Verzió* című film sem csak a (létező) magyarországi antiszemitizmusról szól, hanem azon túl magáról a mozgóképről és annak ideologikus hitező eszközeiről. Ahogy ott és abban Erdély a filmet/filmnézést filmezi/ábrázolja, úgy fényképezi itt a fényképezést. Ez a metanyelv megint csak allegorikussá – távolságtartóvá, önreflexívvé, parodikussá teszi a képet, és nagyban emlékeztet arra, amit a Benjamin Buchloh által is idézett Roland Barthes „másodlagos mitologizálásnak” nevezett. Ennek során a mű úgy irányítja a hétköznapi valóságot irányító ideologikus diskurzusok felé a figyelmet, hogy „a mítosz elsődleges nyelvének szemiotikai és nyelvészeti leértékelését isméli meg, és strukturálisan Benjaminnak az allegorikus folyamattal kapcsolatos gondolatait követi, mely folyamat az áruvá változtatás révén megismétli a tárgy leértékelését”.³⁷ A *Fényképezni tilos* esetében épp az történik, hogy míg a tiltó tábla a mögötte lévő, valószínűsíthetően katonai célokra *kisajátított* mindennapi világot „láthatatlanná”, „titkossá”, vagyis benjamini értelemben auratikussá és mitikussá változtatja, addig a róla készített fénykép ezt a mitizálást isméli meg az ideologikus tábla képének dekonstruktív-parodikus, ráadásul aporetikusan önreflexív *kisajátításával*. A titkos birtokot jelző konvencionális jelet rekvirálással megkettőzi, és ezzel a megkettőzéssel, elvál(aszt)ással utal arra, hogy a jel által jelzett birtok már önmagában rekvirált, kisajátított, kísérteties, megkettőzött – jogtalanul bitorolt.

„A kísértetek, mint a mély jelentésű allegóriák, a szomorúság birodalmából származó tünemények; a szomorkodó, a jeleken és a jövőn tépelődő ember idézi meg őket.”³⁸

Talán nem meglepő, hogy a magyarországi neoavantgárd kontextusában működő Erdély célpontja a politikailag korlátozott szólásszabadság, és nem annyira a kapitalista művészeti piac, vagy az azzal összekapcsolódó múzeumi-galériai intézményrendszer, melyek viszont, legalábbis az idézett Owens és Buchloh példái alapján, mint ideologikus diskurzusok az USA-beli neoavantgárd-posztmodern művészi aktivitás

³⁷ Buchloh 2011. i. m. 49.

³⁸ Benjamin 1980. i. m. 400.



Erdély Miklós: Libazsíros vatta, 1971;
libazsírba mártott vatta papíron, nejlontasakban;
32,8 x 24,5 cm;

felirat b. f.: „Ne különíts el! Ne izolálj!”
(EM. Kat. Obk 9), magántulajdon.

Fotó: Lugosi Lugo László.

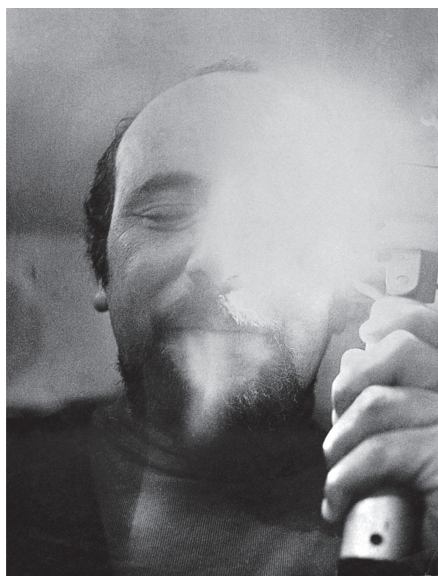
© Erdély Miklós örökösei és az EMA szíves engedélyével, © HUNGART

célpontjaként szolgálnak. A politikai kontextus determináltságából eredő különbségeken túl (vagy azokkal együtt) azonban nagyon sok párhuzam is megfigyelhető az amerikai és a magyar progresszív szcena között – hogy csak a fentiekre utalva a mediális reflexiót és annak allegorikus eljárásait említsük. Ezek működése nem csak az olyan egyértelműen ide sorolható műveknél tapasztalható, mint a technikai sokszorosítás körébe tartozó kísérleti film és fotó, hanem például az olyan anyaghasználatban is, mely már eleve reflektál a saját kontextusára, például egy gyűjteményre, és megbontja annak archívumi ideáját. Ilyen a *Libazsíros vatta* című „objekt”, melyet Erdély Beke László *Elképzelés* című konceptualista gyűjteményébe szánt, azzal az utasítással, hogy „Ne izolálj!”.³⁹ Ahogy arra Beke felhívja a figyelmet, Erdély e műve számos allúzióval él, ezek közül az egyik a libazsír emblémája, mely a zsidóságra utal, továbbá arra, hogy egyes szellemidéző médiumok libazsíros vattával próbálták mesterségesen előidézni az ún. ekto plazmát (ideális esetben, vagyis sikeres szellemidézéskor a médiumok testnyílásaiból előbukkanó anyag, melyben alakot nyer, figuratív válik a megidézett szellem). Ahogy Beke írja, ez a mű nem csak a szomszédos lapokra lehetett (volna) hatással, de „a műalkotás tudatba hatoló képességére is utal” (Beuys margarin-használata szolgál itt párhuzamként). Valóban lehet ilyen allegorikus értelmet adni e műnek, elsősorban azonban a mű Beke által felidézett problematikussága érdekes: az Erdély által visszatérő motívumként használt libazsír itt a zsidó Erdélynek az allegóriája, vagyis úgy működik, mint egy szerzői embléma, aláírás, vagy konkrétabban: *pecsét*, ami átüt a lapon (ez jelen esetben a fehér kocka síkbeli metaforája), és kiterjed a többi fehér lapra (a „kiterjesztés” Allan Kaprow-i fogalmát Beke is használja). A mű ilyen alaktalanná válásának, defigurálódásának, szétterjedésének beláthatatlan következményei lehetnek a többi műre, melyekkel a *Libazsíros vatta* egy dossziéba kerül, hiszen ezek alakját és szellemét (jelentését) kisajátítja a mindenben átszivárgó (bár talán hamis) „szellem”. Az archívum felelős gondozója nem kockáztathatja a többi mű épségét – viszont a műhöz mellékelt felszólítás tiltja az izolálást, radikálisan emlékeztetve minden, a történelemben valaha lezajlott, osztályozáson alapuló elkülönítésre, áthelyezésre, izolációra, szegregációra, deportálásra. Ez a megoldhatatlannak látszó mű (pontosabban: helyzet) már a gyűjtő helyzete, akinek döntenie kell, és bárhogyan is tesz, csak rosszul választhat. Az archívum falait semmibe vevő (és talán nem „valódi”) kísértetjárásnak ez az első látásra nem túl bonyolult, viszont annál összetettebb allegorikus példája felidézi az olvasóban Benjamin Buchloh jellemzését a kortárs allegorikus műről és annak a szubjektumot „decentralizáló” impulzusáról: „Az alkotás és a befogadás aktuális folyamatainak és anyagának kritikai elemzése által válik egy mű történeti jogosultsága magától értetődővé. Az új montázs-mű az alkotóelemek térbeli helyének kiterjesztésével, a kisajátítás elemeinek különössé tételével és a nézésnek/olvasásnak a keretre történő ráirányításával decentralizálja a szerző és a szubjektum helyét, a diskurzus kisajátított tárgyainak és az idézés aktusában önmagát egyszerre tagadó és létrehozó szerzői

39 Ld. Beke László: *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei* (Beke László gyűjteménye, 1971). Budapest, 2008.

szubjektumnak a dialektikáján belül maradvá.”⁴⁰ Jelen esetben szubjektum alatt az archiváló művészettörténeti tudatot kell értenünk, mely egyszerre foglal el szerzői pozíciót (központként funkcionál), ugyanakkor befogadóként is működik, hiszen olvassa és rendezi a műveket. A szóban forgó „kiterjesztett” mű ezt a tudatot decentralizálja, vonja kérdőre és vallatóra, és ennyiben talán valóban „tudatba hatoló képességéről” tesz tanúbizonyosságot, bár nem feltétlenül e tudat művészetén keresztül történő épülése a végeredmény.

A fent említett szerzői szubjektum tárgyalása jó alkalom arra, hogy megnézzük, milyen mértékben volt Erdély művészete önkifejező, vallomásos, expresszív. A tárgyalt művek alapján azt látni, hogy nem, és ha ebben a tanulmányban többségében az Erdély által létrehozott technikai képekről volt szó (néhány kivételtől eltekintve), akkor ebből a terrénumból további példákat is lehet arra hozni, hogy mennyire nem az önkifejezésen van a hangsúly, még akkor sem, mikor ő maga jelenik meg a képeken. Ezeknek a képeknek nem annyira a (szerzői vagy bármilyen más) szubjektum a tárgyuk, hanem (Julia Kristeva kifejezésével élve) a szubjektum *processzusa*, próbára tétele (*le sujet en procès*).⁴¹ Gondoljunk itt az olyan képekre, mint az arcromboló *Önvilágosítás*, alcíme szerint: „A fény megeszi az embert”, 1969-ből. Ez a (szó szoros értelmében) fénykép tagadva idézi Benjaminsnak a technikai reprodukcióról szóló tanulmányát, melyben a portrét az utolsó, még aurával, kultikus értékkel rendelkező fényképészeti műfajként említi a szerző; párhuzamként Hajas vagy Arnulf Rainer arcrongálásai merülnek fel.⁴² Vagy gondoljunk az *Ismétléseleméleti tézisek*hez tartozó, három



Erdély Miklós: *Önvilágosítás*
(A fény megeszi az embert), 1970.
Forte Dokubrom fotópapír, zselatinos
ezüst; 29,5 x 21 cm.
(EM. Kat. Fom 5/3), Spengler-Somló
Gyűjtemény. Fotó: Lugosi Lugo László.
© Erdély Miklós örökösei és az EMA
szíves engedélyével, © HUNGART

⁴⁰ Buchloh 2011. i. m.

⁴¹ Julia Kristeva: A beszélő szubjektum. Ford. Bocsor Péter. *Pompeji*, 1994, 1–2. 188–197.

⁴² Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Eredeti magyar fordítás: Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In: Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969. 301–334.

képből álló sorozatokra, melyek az egyediség, az ismétlés és az ábrázolás témáját a fényképen történő ábrázolásnak a természetes duplikátumokkal való összevetésén keresztül járják körül.⁴³ A kiragadott példák közül az utolsó újra egy Erdélyt magát ábrázoló páros fotó, melynek címe: *Metafora I.* Az első a kerti székben ülő Erdélyt ábrázolja, a másik ugyanezt a környezetet – Erdély nélkül. Ezek a művek más-más allegorikus eljárással, de egyként az embert tárgyalják, annak mediális megkettőződésén keresztül, ugyanakkor hangsúlyozzák ennek a megkettőzésnek a performatív hatását, amelynek eredményeképpen maga az egyedi(nek gondolt) alany válik szellemszerűvé.

A Hegyi Lóránd-féle történeti megközelítés azzal hozott újat a honi képzőművészeti diskurzusba, hogy hangsúlyozottan leválasztotta a hetvenes évek végétől, a nyolcvanas évek elejétől jelentkező posztmodern tendenciát az avantgárdról. A Hegyi által megfogalmazott átmenet nagyon röviden úgy foglalható össze, hogy az avantgárd expanzív társadalomjobbító szándéka a hetvenes évek végére zátonyra futott, lévén a nagy ideológiákhoz hasonló nagyelbeszélés volt maga is, és az ún. új érzékenység ebből okulva visszavonult az individuális mitológiák világába, ez a visszatérés pedig egyben a strukturalista, modellszerű, minimalista és konceptuális (neo)avantgárdtól a képhez való visszatérést is jelentette (képéhség).⁴⁴ Mindenekelőtt azonban nem a képhez való visszatérésről van szó, hanem a művészi személyiséghez, az individuumhoz való visszatérésről. A hetvenes évek végi művészet „a művészi totalitást”, „a műalkotás bensőséges teljességét” jelenti Hegyi számára, és ez a totalitás elsősorban magát az alkotót őrzi a középpontban. A szerző „a személyiség megőrzésének lelki igényéről”, „a személyiség »képpé tételéről«”, „a művészi személyiség megnövekedett szerepéről”, „az alkotói Én új értékeléséről” beszél. „A művész az érzékenység birtokosa és az érzékenység eredményeinek eltárgyasítója. Kifejez, képet, formát alkot, eltárgyasítja belső képzetait és állapotait, manifesztálja létét, s ezáltal az individuum integritásának letéteményese.”⁴⁵

Ironikus helyzetet teremt, hogy a nagyelbeszélés fogalmának megalkotója, Jean-François Lyotard egy harcos vitairatában kikelt a nyolcvanas évek új szubjektivitása, új referencialitása, új eredetiségigénye, új mitologizmusa, pontosabban az ezeket hirdető elméletek ellen. Nyilván azért, mert sokan a nagyelbeszélésről való lemondás hevében visszacsempészték azt az organikus és metafizikus művészetszemléletet

⁴³ „1. Az egyszeri ismétléssel értékét veszti, konkrét létét fokozza, esszenciális létét csökkenti. 2. Csak az jelenhet meg, ami ismétlődik, és csak az nem létezik. [...] 10. Az emberi duplikátum, az ikrek létezése lehangoló nonszensz, az individuális tudat számára metafizikai botrány, mert a véletlenszerűség érzetét fokozza.”

⁴⁴ Hegyi Wolfgang Max Faust kifejezését fordítja magyarra a „képéhség” kifejezéssel: *der Hunger nach Bildern*, továbbá az amerikai művészeti kontextust érintve Alan Sondheim könyvére hivatkozik: *Individuals – Postmovement Art in America*. Ld. Hegyi Lóránd: Utószó. „Transz-avantgarde” – „posztmodern” – új szubjektivizmus”, avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén. In: Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás. Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*. Budapest, 1983. 200–202.

⁴⁵ Uo., 216–217.

(középpontban a jel megnyugtató referencialitásával és az individuum kritikátlan újraközpontosításával), melyet a véletlent, a tudattalant, a töréssel, szakítással létrejövő allegorikus montázst, a talált tárgyat és még oly sokféle eszközt mozgósító radikális és szubverzív avantgárd a kezdetektől opponált.⁴⁶ Lyotard posztmodern-fogalma sokkal inkább közös az *October* képkritikailag értelmezett és allegorikus alapokon nyugvó posztmodern fogalmával, mely az avantgárd (ha lehet ilyen paradox szóval élni) hagyományának folytatója, mint az „új realizmus”, „új szubjektivitás”, „transzavantgardizmus” fogalmai által jelölt posztmodernével.⁴⁷ A jelen tanulmányban alkalmazott szempont éppen ezért nem azt az évtizedek sorrendje diktálta, historikus megközelítést tekint mérvadónak, melyre az új szenzibilitás fogalma is épít. Többek között azért, mert a „személyes” és individuális posztmodern által leváltott „kollektív” és „expanzív”, „modellszerű” és „analitikus”, „szisztematikus” és „strukturális”, médiumcentrikus (neo)avantgádról kiderülhet, hogy a (mediális és művészi) közvetítés lehetőségeinek megítélésében sokkal józanabb (értsd: kritikai), mint a fent jellemzett új szenzibilitás. (Értelemszerűen nem az új szenzibilitás művei, hanem az azokról alkotott nagy történet az, ami itt kétségbe vonható.)⁴⁸

⁴⁶ Ld. Jean-Francois Lyotard: Mi a posztmodern? Ford. Angyalosi Gergely. *Nagyvilág*, 33. 1988. 419–426.

⁴⁷ A Hegyi által is hivatkozott Alan Sondheim könyvéről egyébként többek között Rosalind Krauss is megemlékezik a „Megjegyzések az indexről” című cikkében. Látszólag ugyan elfogadja a „mozgalmak utáni művészet Amerikában” diagnózist, de csak a „sokrétűség”, a „pluralizmus” értelmében. A cikkben pedig éppen arra törekszik, hogy a sokrétűség megtartásával egy általános képkritikai szemlélet mutasson ki néhány kortárs amerikai alkotónál, mely szemlélet alapja az indexikusság, vagy névmásparadigma: „A kép egésze arra szolgál, hogy rámutasson a valóság folytonosságára, ahogyan az ez szóval is együtt jár egy rámutató gesztus, hogy ezáltal izolálja a valóság egy darabját, és telítődjön jelentéssel, amennyiben egy természeti jelenség pillanatnyi és mulékony címkéjévé válik. [...] A festményt [...] úgy fogják fel, mint shiftert, vagyis üres jelet (mint az ez szót), amely csak akkor telítődik jelentéssel, ha fizikailag is valamely külső referens vagy tárgy mellé állítják.” Ld. Krauss 2000. i. m. 14.

⁴⁸ Például, nem gondolom, hogy Hajas performansz-művészete szakított volna a „médiumcentrikus” és „analitikus-szisztematikus” gondolkodással. Lásd Hegyi Lóránd: A drámai közvetlenség megnyilatkozásai, i. m. 33–42. különösen 39. – Ez a Hajas-kép csak úgy alakulhat ki, ha pátosszal teli közvetlen drámaiságot, és ezzel szoros összefüggésben katartikus élményművészetet látunk Hajas „individuális” tevékenységében – ahogy az a tanulmány címében pontosan nyomon követhető. Jellemző módon, a drámai személyesség ilyen erőteljes hangsúlyozásakor szoktak elfeledkezni Vető Jánosról, aki Hajas akcióiban mint fotós tevékenyen részt vett. Hajas, Vetővel együttműködve valóban drámai eseményeket és akciókat rögzített fotósorozatokon, de mindvégig jelölték ezen események és akciók *közvetítettségét*, vagyis médiumokon történő elkerülhetetlen szűrésüket, vagyis a médium performatív erejét (pl. Sminkvázlatok, Felületkínzás stb.). Performanszaiban pedig jelöli a technikai környezetet és annak „szervesülését”: magnetofon, fényképezőgép, magnézium szolgálnak a performer teste kiterjesztésül, illetve közvetítésére. Írásaiban erős allegorikus tudatosságról tesz tanúbizonyságot, arra vonatkozólag, hogy a valóság értelemben vett „dokumentum” (pl. a személyiség) a médium befolyásolási övezetébe tartozik. A drámaiság fogalmánál ebből a szempontból sokkal termékenyebb fogalomnak tűnik a teatralitás fogalma, amely lehetőséget biztosít a médium kérdésének az aktiválására.

Erdély művészetére/írására persze egyként jellemzők ideológiai és ideológia-kritikai tendenciák. Kritikáit és esszéit, tanulmányait sok helyen átítatja az esztétikai ideológia, de ezek az ideologikus és szimbolizáló allegóriák éppen allegorikus voltukból kifolyólag nem uralják és nem tudják „visszafordítani” a művekben megvalósuló allegorikus leválást. Ezért nem szabad megfélemednünk arról a tényről, hogy az ideológia (mely sokszor olvasat és önértelmezés formájában jelentkezik) nem azonos a művel – még akkor sem, ha maguk az avantgárd művészek próbálják az előbbi az utóbbival azonosítani. Az ideologikus hangolású, szimbolizáló (ön)értelmezések alapja egyébként Erdélynél mindig az individuális egyediség. Olyan fogalmak mentén érhetjük ezt tetten, mint a kritikai és manifesztumszerű megnyilatkozásokat motívumként átszövő *szép* fogalma;⁴⁹ a kongeniális alkotók, a művész és a befogadó között zajló *állapotkommunikáció* fogalma; a művészi eredetiség tulajdonlására vonatkozó avantgardista performatívumok,⁵⁰ a művészi eredetiséget bizonyítani hivatott „ősnemző réteg”, melyet „nyelvi tagoltság helyett tagolatlanság, az érzékelés és észlelés folyamatossága” jellemez, és amelyet más néven „totális jelentésszintnek” nevez (ezt mint ihletet kell átvinni a befogadóra).⁵¹ Erdély szerint itt lokálizálható a kreativitás eredete, és ebben a felfogásban érhető tetten mitikus vonzalma

⁴⁹ „A montázs olyan technika, mely megidézi az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egyesül.” Erdély Miklós: *Montázsgesztus és effektus* (1975). In: Erdély 1996. i. m. 157. A piramis „időbe állított újtól [...]”, mely üzenetet hordoz, tiszta gondolatot: a szépség üzenetét és egyúttal az üzenet szépségét.” Uo., 271. „A műalkotás képes üzenetet közvetíteni, még ha olykor ez az üzenet nem más, mint az elemezhetetlen szépség maga.” Uo. *Szépség és szabadság összefüggéseiről* ld. a fent már elemzett „Pop tanulmány”-t. Erdély 1991. i. m. 23–36, különösen: 36. Henry Moore *Király és királynő* című szobráról: „[A] kész műben, a remekműben az ellentmondásos igazság hiteles egységbe rendeződése mint szépség jelenik meg. A részletek magyarázzák az egészet, az egész értelmezi a részleteket”. Ipoustéguy *Agyvelő* című plasztikájáról: „Az emberek agyvelőjükről megfélemedezni fordulnak a művészethez, ami az egység, és az elemezhetetlen szépség észfölkötti jelenlétét hirdeti”. Uo., 64. Ez utóbbi elemzés egyébként jó példa arra, hogy Erdély milyen mértékben volt képes ironikusan szemlélni az antropomorfizáló művészet szemléletet: „a szétszedett emberben az ember nem ismer önmagára [...]” Uo., 61. Bálint Endre montázműveiről: „Ha a kialakuló formák képzőművészeti értelemben szépek, akkor a figurációk jelentéstartalma is szükségképpen költői.” Uo., 91–92. És folytathatnánk a sort a „Marly tézisek”-kel, ahol a befogadó ítéleteként jelenik meg a szép, továbbá „A kaloccai előadás”-sal, ahol a legkifejtettebb módon értesülhet az olvasó Erdély utópikus hangolású szépség-fogalmának eredetéről: „[...] 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 valami más is van, mint ami látszik.” Uo., 199.

⁵⁰ Ld. erről „»Áthatni a koporsót«. Megjegyzések a neoavantgárd eredetiségéről” című tanulmányomat. *On the Road – Zwischen Kulturen unterwegs*. Hrsg. Ágoston Zénó Bernád, Márta Csire, Andrea Seidler. Wien – Berlin, 2009. 107–116., valamint *Prae*, 2010. no 44. 79–86.

⁵¹ Erdély Miklós: *Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmben*. In: Erdély 1995. i. m. 122–123.

az eredetiséghez (tegyük hozzá, ez kötelező összetevője a romantikából származó avantgárdnak). Ezek tehát Erdély individuum- és alkotóközpontú esztétikai ideológiájának összetevői. Az életmű ideológiakritikai aspektusát pedig a montázsalapú filmek, fotóművek, akciók (happeningek, performanszok), installációk, objektok, táblaképek jelenítik meg, melyek, mint láttuk, éppen a technikai kép és a montázs embert érintő aurafosztó, demitizáló hatását viszik színre. Ezzel azt is bemutatják, hogy a kép szereplője radikálisan történelmi jelenség, és így rá van *utalva* valami külsőre, mert önmagában nincs jelentése. Ha azonban valami rajta kívülálló viszonylatában kap csak jelentést, akkor ez azt jelenti, hogy ez az önmagában jelentés nélküli individuum mindig valami másnak az allegóriájává válik, és mindig valaki más számára válik allegóriává. Talán nem véletlen, hogy műalkotás Erdély-féle, (ön)kommentárokból manifesztálódó definíciója akkor lesz a leginkább szimbolikus hangvételű (és hagyja el a montázs/allegória diskurzusát), amikor az idő belép a képbe. A műalkotás jelenbeli szépségének kell szavatolnia a szabadság majdani elérését, vagyis a szépség nem önmagában, hanem valaminek az üzeneteként, valami transzcendencia képviselőjeként lehet csak indokolt. A montázsban rejlő reflexív képkritikai erő Erdélynél is (akárcsak pályatársánál, Beuysnál, akivel „schilleri” rokonságot mutat) szorosan összekapcsolódik az esztétizáló teleológiával, szinte elválaszthatatlan attól. Ezen talán nem is kell csodálkoznunk: az, aki képes a megmentő allegorikus időutazásra, joggal bízik abban, hogy egyszer majd, mintegy kísértetként ő is allegóriává válik egy majdani jelen számára.