Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskola

Kőhalmi Péter

Erdély Miklós montázs-teóriája a bölcseleti hagyomány tükrében

---

Doktori értekezés

Témavezető:
Prof. Dr. Gyenge Zoltán

Szeged
2016

Tartalom

BEVEZETÉS 1

DIAGNÓZIS: „MONTÁZS-ÉHSÉG” 5
„FILOZÓFIAI MONTÁZS” 14
$(1 + 1 = 3) \neq (1 + 1 = 3)$ 19
GENEALÓGIA: ONTOLÓGIA ÉS/VAGY MONTÁZS 30
KULTÚRKRITIKA, IDEOLÓGIAKRITIKA 82
FILM-SZÖVEG 123

„MOZGÓ JELENTÉS” 129
1. 132
3.1 139
2. 141
3.2 147

MÉGIS, HOVÁ TEGYÜK ERDÉLY MIKLÓST? 159
ELHELYEZÉS II.: A MOSOLY 174

FELHASZNÁLT IRODALOM 178

Bevezetés[1]

„A pohár kiürítése azt jelenti: azt mint magába fogadót szabaddá-váltjába gyűjteni. […] Az üresség nem semmi. Nem is hiány."[2]

Erdély Miklós a filmet paradigmatikusan a montázs köré szerveződő művészi kifejezésként írja le. Ezért, ha montázs-felfogásával szeretnénk foglalkozni, először is a film körül örvénylő gondolatait kell szemügyre vennünk. Ez határozza meg disszertációm első nagyobb egységének az irányát. Reményeim szerint a szövegeiben minduntalan visszatérő 'montázs' notórius vallatóra fogásával közelebb kerülhetünk törekvéseinek alapjához: pontosabban ahhoz a gondolati talajhoz, amin jogosultságot nyer a film mint művészet, ami megadja a képkockák és a hangok szervezési, értelmezési kereteit, s egyben azt a lehetőséget is biztosítja Erdély számára, hogy hirtelen tágulni képes gondolatai szinte mindig a celluloidszalagon túlra is mutathassanak. Ennek bemutatása disszertációm első hat fejezetének elsődleges szándéka.

Erdély montázs-eljárásának szerteágazó vetületein keresztül fogom megadni filmelméletének esztétikai és az azzal összefüggő, de a szűken

---

[1] A disszertáció az Artpool Művészetkutató Központ támogatásával készült.

[2] Martin Heidegger: A művészet és a tér. In: Martin Heidegger: *„… költőien lakozik az ember…" – Válogatott írások.* Vál., szerk. Pongrácz Tibor. Ford. Bacsó Béla, Hévizi Ottó, Kocziszky Éva, Pongrácz Tibor, Szijj Ferenc, Vajda Mihály. T-Twins Kiadó, Pompeji, Budapest, Szeged, 1994. 217. o.

vett esztétikai kereteken jóval túlmutató vonatkozásait. Az előkerülő gócpontok önmagukból kibontása mellett próbálok majd rámutatni az Erdély-szövegek külső vonatkozásaira is. Az „erőszakosan szétolvasó" interpretáció vádját elkerülendő, ügyelve arra, hogy túlnyomó többségben az Erdély által is idézett szerzők szövegeit hívjam segítségül.

Ezzel kerülhet elő dolgozatom második tétje: Erdély Miklós montázs-esztétikájának esztétikai, művészetfilozófiai, filozófiai diskurzusbeli helyzetének megadása. Pontosabban megadás-kísérletei. Mert, ahogy majd értelmezésem előrehaladtával remélhetőleg kiderül, közel sem egyszerű vállalkozás Erdély hovatartozásának kérdésére válaszolni – még ha kiindulópont gyanánt életművének erre az egyetlen szegmensére szorítkozunk is. Ugyanis a montázsról szóló szövegeiben olyan elemek is megférnek egymás mellett, amelyek a filmről, a művészetről, az igazságról és a megismerésről szóló teóriák összeegyeztethetetlennek vélt pólusai.

Erdély Miklós egymásnak ütköző gondolataiban egyszerre van meg az igény az ontológiai megalapozottságra és a montázs-elv működtetésére. Klasszikus ellentét. Legalábbis itt húzódik az az átléphetetlennek vélt demarkációs vonal, amely a témával foglalkozó teoretikusokat két stabilan elválasztott táborra osztja. Persze adódik a kérdés: valóban egybefoghatatlan távolban állnak ezek az elvárások egymástól? Máshogy kérdezve: melyek azok a szegmensek Erdély gondolataiban, amelyek *még* és amelyek *már nem* harmonizálnak egymással? Mert ugyan mondhatjuk jól megalapozottan és erősen aporetikusan, hogy Erdély Miklós egyszerre áll ki az ontológia és a montázs mellett, s ezt a megállapítást rögvest ki is egészíthetjük azzal, hogy szövegei úgy szólnak az igazság felmutatásának lehetőségéről, hogy azt szinte kizárva mégis egy konstruktivista elméletet

adnak. Ám közben látnunk kell, ezek csak közelítő megértései Erdély törekvéseinek. Megértésünk tömörítő, egyszerűsítő, jól kezelhető fakkokba rendező, lehetséges fázisai – de csupán fázisai. A problémák közelebbről nézve mindig átrendeződnek, s újabb dilemmák kerülnek elő: nyughatatlan, fluidumszerű teóriája épp így fluktuál a strukturalizmus-posztstrukturalizmus és a modern-posztmodern pólusok között is.

Ehhez kapcsolódik harmadik, ugyanakkor persze egyáltalán nem a leglényegtelenebb kérdésem. Hogyan lehet írni egy olyan radikális elméletről, amely a szembenálló teóriák ütközőpontjait feloldja? Hogyan lehet írni Erdély Miklósról, aki a tudományterületek territoriális határait nem felszámolni igyekszik, hanem egyszerűen nem is veszi azokat figyelembe? Hogyan lehet írni egy fluxus-szerűen mozgó, mindig kiterjedő, paradoxikus teóriáról úgy, hogy annak az alapvetően dinamikus, határokat nem tűrő természetét a megérteni és szükségszerűen klasszifikálni, rendszerezni igyekvő interpretáció ne lezárja, hanem mozgásba hozza? Azaz: ha Erdély Miklóst nehéz elhelyeznünk, hogyan és mit mondhatunk minderről?

Dolgozatom pedig innen nézve értékelhető úgy is, mint a viszonyítás próbájának, a biztos fogás találásának hosszúra nyúlt kísérlete. Szellemi kaland Erdély Miklós gondolatai körül, mely minél tovább tart, annál jobban látja saját kudarcait. S csak a körkörösen önmagukat kergető kérdések kifulladása után vethetjük fel: talán valahová végül mégiscsak megérkeztünk. Éppen a montázshoz. Tudtunkon kívül, ugyanis valamit többnyire szem elől tévesztünk, ha Erdély szövegeiről próbálunk beszélni: a montázs nyughatatlan terjedését. Holott bármilyen óvatos is legyen értelmezésünk, ha elég kitartóan próbálja Erdély nyomait követni,

semmiképp sem kerülheti el, hogy egyszer csak része legyen a tárgya tárgyának, a montázs-technika működésbe lépésének.

Diagnózis: „Montázs-éhség”[3]

Erdély Miklós a montázs-terminusra építi kiáltványszerű, agitatív, „tényfeltáró” írását, a *Montázs-éhség*et. Ebben, mint mondja, a montázs tévútra terjedt, sajnálatos módon félreértették azt, holott igenis megvoltak az irányadó elődök. Várakozásra, mélázásra, merengésre azonban már nincs lehetőség: eljött az idő, hogy a montázs végre ismét magához térjen.

A megújult visszatérést, az újbóli önmagára találást már nem lehet tovább halogatni, ugyanis nem csupán a film a tét. A restauráció feszélyező igénye kívülről is érkezik: a jelen művészetében sokasodó, helyben megoldhatatlan problémákra a film lehet a gyógyír. Újból, helyesen értelmezve, kifejezésmódját sajátságos eszköztárához igazítva egyedül a film lehet alkalmas a nyugtalanító tünetek közös okának, a montázséhségnek a kielégítésére. A film hivatott arra, hogy a művészeti ágakban rohamosan terjedő, rajtuk elhatalmasodni látszó montázséhséget

[3] A *Montázs-éhség* Erdély Miklós második megjelent írása: a *Valóság* című folyóirat közölte 1966-ban. Első megjelent írása az *Anarchisták Párizsban (Egy turista megrendülései)*, melyet néhány hónappal korábban a párizsi *Magyar Műhely* közölt. [Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *Valóság*. 1966/4. sz. 100–106. o. Újraközölve: Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: Erdély Miklós: *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.* (A továbbiakban: *AF.*) Összeáll. Peternák Miklós. Szerk. Beke László, Szőke Annamária. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995. 95–104. o.; Erdély Miklós: Anarchisták Párizsban. (Egy turista megrendülései). In: *Magyar Műhely*. 1965/12. sz. 39–45. o. Újraközölve: Erdély Miklós: Anarchisták Párizsban (Egy turista megrendülései). In: Erdély Miklós: *Második kötet.* (A továbbiakban: *MK.*) Vál., szerk. Beke László, Peternák Miklós és a Magyar Műhely szerkesztősége. Magyar Műhely, Párizs, Bécs, Budapest, 1991. 31–38. o.]

csillapítsa, mégpedig úgy, hogy a már azokban kigyakorolt montázstípusokat összegyűjti, átveszi, s a leporolt elődök nyomán továbbfejleszti: mert/ezért „a film a jövő művészete”.[4]

Látlelete szerint minden a montázs felé mutat, „a montázs benne van a levegőben”.[5] A montázséhség diagnózisát a költészetben a képiség áradatára, a prózában a cselekmény temporalitásának „megvadult vágó” módjára való összezilálására állítja fel, és a zene sem mutat mást konkrét, punktuális válfajával. A montázséhség szimptómái kiterjedtek. Gyógyírként megadja filmelméletének mestereit: a legerősebb szálak Eizensteinhez, Kulesovhoz és Pudovkinhoz vezetnek. A filmnek a vázolt genealógiában adott nyomokhoz visszatérve újra fel kell fedeznie a montázst mint a számára legadekvátabb kifejezési formát, és magát montázs-kérdésben a művészeti ágak közül leginkább érintettként ki kell emelnie. Emancipálni kell mind a montázst, mind a filmet.[6]

Az pedig csak hangsúlyosabbá teszi a filmmontázs várható szerepkörét, hogy az így megtalált „igaz művészet” a leginkább alkalmas arra, hogy az emberek nagy tömegeihez eljusson. Egészen sarkított

---

[4] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 95. o.

[5] Uo. 100. o.

[6] Erdély már ebben az írásában is meglehetősen erős beszélőnek bizonyul: montázs-teóriája nem csupán a filmtörténet, hanem azon jóval túllendülve legalább a művészettörténet montázsközpontú elméletévé tágul. Ellenpontként megjegyezhetjük, Peter Bürger az avantgárd elméletéről írva a film ezen adekvátsága miatt – meglehetősen furcsa módon – a filmmontázst nem tekinti művészi technikának: „A film, mint tudjuk, fotografikus képek egymásra következésén alapul, melyek a gyorsaság következtében, amellyel szemünk előtt elhaladnak, a mozgás benyomását keltik. A képmontázs a film alapvető *technikai eljárása*; nem egy bizonyos művészi technika, hanem a médium által adott.” [Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete.* Ford. Seregi Tamás. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010. 88. o.]

példával, Erdély, kapva a TV gyors terjedése adta lehetőségen, a következőt javasolja: „A televízió egy-egy félórás adásban megkezdhetné a montázs nyelvezetének kimunkálását. Ez eleinte nyilván bohókás hatást és visszatetszést keltene, később az új műfaj megtalálná mestereit és a közönségét. Egész rövidesen érezhető lenne áldásos visszahatása a mozikban játszott filmeken is. Némely elszáradt előítélet kiküszöböléséről van csupán szó."[7]

Ezzel viszont számunkra egy másik, alapvető dilemma is előkerül: a neoavantgárd klasszikus avantgárdból ismert célkitűzéseinek – a mindenkihez szólás igényétől fűtve az intézményi keretekből való kilépés, a kiállítótermek helyett az emberekhez szólás szándéka – és a realizálhatóságnak az egymáshoz mért paradoxona. Ugyanis a montázs rehabilitációjától várt friss lendület feltehetően pont a TV intézményi keretei között múlna ki. Mire kimunkálná eszközeit, azok közel sem a „rémület gyorsaságával" hatnának, hanem a jól begyakorolt, lerázandó, megkövült sémákhoz lennének hasonlatosak. Márpedig a neoavantgárd duhajkodás, amennyiben mégis egy új rend megteremtésében futna ki, máris értelmét veszti, megszűnik. Erdély az akarás és a bizonyosság keverékének hevében, a realitástól némileg elszakadva veti fel ötletét – ami azért jól mutatja az avantgárd *lehetetlen* sajátosságát.[8]

---

[7] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 96. o.

[8] Ha az utókor felelősségét némileg fel is oldják azon értelmezések, amelyek ezt az aporiát Erdély munkáit és az egész avantgárdot belülről feszítő ellentétként ismerik fel és kezelik, a *lehetetlenség* az értelmezői oldalon mégiscsak kiütközik: egyfelől a retrospektív múzeumi kiállíthatóság megkérdőjelezéseként, másrészt pedig a kritika intézményesítő szólamának tárgyellenességeként. Ahogy Forgács Éva a székesfehérvári István Király Múzeumban és Csók Isván Képtárban 1991-ben megrendezett életmű-kiállításról írja: „[…] [E]z a nagyon alaposan

válogatott, szisztematikusan csoportosított anyag, amelyet kitűnő szakemberek […] rendeztek, mintha éppen magával a szakmailag igényes kiállításnak a műfajával klasszicizálná Erdély alakját. Szinte látom az ambivalenciát, amivel Erdély ezt az eseményt fogadta volna […].” Ahogy pedig György Péter fogalmaz: „Vajon nem halványul-e el jóvátehetetlenül az egykori mű jelentése a leletmentés folyamatában? Az ugyanis, hogy valami komoly anyagi áldozatok árán, szervezőmunkával végül is rekonstruálható, önmagában nem válasz arra a kérdésre, hogy azt meg is *kell*-e tennünk.” De említhetjük az INDIGO csoport 1998-as munkáját is, melyet Erdély Miklós Műcsarnok-beli életmű-kiállítására készítettek, mintegy utalva a kiállítással kapcsolatos fenntartásaikra. A címe: *Így ne(M)*. És átolvashatjuk a tárlat apropóján a Műcsarnok és az Erdély Miklós Alapítvány által szervezett szimpóziumon felszólaló Szőke Annamária előadását is a rekonstrukció és a restaurálás folyamatának rétegzettségéről, mely szerint többször előkerült a dilemma, hogy az eredeti kontextus és Erdély jelenléte nélkül mit lehet, és amit lehet, azt kell-e egyáltalán re-konstruálni. [Forgács Éva: „… a nem elvárható dolgok megjelenítése”. Erdély Miklós életműkiállítása. In: *Magyar Napló*. 1991. november 29. III. évf. 16. sz. 35. o.; György Péter: Erdély Miklós – A szelíd botrány művésze. In: *Holmi*. 1992/8. sz. 1177. o. György Péter idézett kételyeinek nagyobb hányada 2008-ra is megmaradt, lásd: Krusovszky Dénes, Urfi Péter: „Egy szűk terem” (interjú György Péterrel). In: *Puskin Utca*. 2008/4. sz. 25–28. o.; Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 115–138. o.]

Egy biztos, Erdély élet(műv)ének értelmezője az artefactumok kiállíthatóságának dilemmájától függetlenül is nehéz helyzetben van. Ugyanis különösen érvényes rá az a jelző, hogy meghatározhatatlan, s ezért a vele foglalkozó recepciót minduntalan a feszengés lengi körül. Sugár János sejtése szerint: „Saját életművünket is a fejünkre eső tégla rendezi végleges összefüggésbe.” Ám úgy tűnik, ez a sejtés Erdélyre egyáltalán nem igaz. Ahogy Beke László, a máig legteljesebb Erdély Miklós életmű-kronológia összeállítója már 1983-ban, három évvel Erdély távozása előtt írja: „Azáltal, hogy a két kijelentés, »Erdély Miklós művészetének lényege pillanatnyilag megfogalmazhatatlan« és »Erdély Miklós művészetének lényege a megfogalmazhatatlansága« közé egyenlőségjelet teszek, a problémát *átmenetileg* megoldottnak tekintem. Ez a helyzet mindaddig fennáll, és csakis addig áll fenn, míg a következő tanulmányomat Erdély Miklósról meg nem írom.” A helyzet

azonban 1986-ra, de 1987-re sem változott. Sőt, talán csak kiterjedtebb lett a korábbi, nagyon is pontos gyanú: „Erdély 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 œuvre-katalógusának összeállítására vállalkozik, el fogja csüggeszteni a művek hihetetlen sokfélesége és műfaji átfedése […]. […] Ami az értelmezést illeti, ezt a feladatot – különös tekintettel a »jelentéskioltás« elvére – én is kerülni igyekszem, illetve az alábbi életrajzi kommentárral próbálom helyettesíteni." És szintúgy Beke László, 1987-ből: „[A]z Erdély Miklós-interpretációnak egyelőre rengeteg nyitott kérdése van, s ha van is elképzelésünk az interpretáció kívánatos irányáról, a kérdéseket továbbra is nyitva kell tartanunk." [Sugár János: Az első kő. In: *Mínusz pátosz*. Balassi Kiadó – Intermedia, Budapest, 1995. 14. o.; Beke László: Lényegi kiegészítések egy megíratlan Erdély Miklós-monográfiához. (Módszertani fikcióesszé). In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 10. o.; Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11. – május 5. 2–3. o. Ez Beke László egy korábbi tanulmányának átdolgozott és kibővített változata: Beke László: Erdély Miklós. In: *Híd*. 1982/3. sz. 377–391. o. Újraközölve: László Beke: The work of Miklós Erdély, a chrono-logical sketch with pictures up to 1985'. In: *Miklós Erdély.* Kiállítási katalógus, Szerk. Szőke Annamária. Georg Kargl Fine Arts, Wien – Kisterem, Budapest – tranzit.hu, Budapest – Miklós Erdély Foundation, Budapest, 2008. 5–47. o.; Beke László – Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklós írásairól. In: *Jelenkor*. 1987. november, XXX. évf. 11. sz. 999. o. Az Erdély Miklós-kutatás állásáról, illetve az utóbbi idők élénkülő érdeklődése ellenére az életmű nehézkes kanonizálódásáról lásd még: Beke László: *Erdély Miklós és a művészettörténet*. Az MKE Intermédia Tanszékén az Erdély Miklós Alapítvány által szervezett *Erdély 80|80* című szemináriumon elhangzott előadás. (2008. június 6.) Interneten: http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=49&lang=HU; 2013. 04. 05.; Beke László: Erdély Miklós, visszaemlékezés helyett. In: *Parnasszus*. 2011. ősz, XVII. évf. 3. sz. 47–50. o.; Petőcz András: Erdély Miklós szépírói hagyatéka. In: *Parnasszus*. 2011. ősz, XVII. évf. 3. sz. 61–64. o.; Kótun Viktor: *Neoavantgárd művek rekonstruálásának gyakorlata*. DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2013. 65–66. o.]

Mindehhez pedig, a montázsnak szánt szinte mindenre kiterjedő szerepről szólva, első nekilódulásunkban még azt is hozzá kell tennünk, hogy Erdély szerint a montázs a regionális esztétikai megismerés lehetőségeinél és érvényességi körénél jóval nagyobb területen bontakozik ki: kulcsfontosságú szereppel bír egy tágabb, erősen hegeliánus

---

Ha pedig a besorolhatatlanság és az értelmezhetetlenség Erdély munkáinak a legmélyebb magvához tartozik, akkor nagyon is érezhetjük magunkat nyugtalannak, mert tényleg bajban vagyunk. Ugyanis minél jobban próbálnánk azt meghatározni, jól kezelhető kategóriák fakkjaiba zárni, paradox módon annál messzebbre távolodunk tőle. Javaslatok vannak. Tábor Ádám úgy fogalmaz a '98-as szimpóziumon: „Az Erdély Miklós-szimpóziumnak csak akkor van létjogosultsága, ha annak a tudatosítására szolgál, hogy nem lehet Erdély Miklós-szimpóziumot rendezni. Ha nem bebalzsamozni akarja Erdély Miklós szellemét, hanem elevenen tartani." Avagy Forgács Éva szerint: „Ha Erdély Miklós valóban sokat jelent annak a közösségnek, amelyet itt hagyott, akkor életművét […] a szabadságnak a szellemében kellene megközelíteni […]." Nekünk azonban, ha teljes mértékben egyetértünk velük, akkor is megmaradnak a kérdéseink: mégis, mit és hogyan írhatunk Erdély Miklós paradoxikus alkotásairól és mindig megújulni képes gondolatairól? [Tábor Ádám: Törley tézisek. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 11. o.; Forgács Éva: Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya. In: *2000*. MCMXCIII. október, 5. évf. 10. sz. 39. o.]

Erdély szerint: „Lehetetlen fölérni ésszel, aminek a közepe │ Hiányzik, de minden keretfoszlánya föltalálható." Márpedig jól tudjuk, értelmezői erőfeszítéseinknek végső soron éppen ezt az ürességet, a semmit, a szabadság üres terét kellene elérniük. Egy út kínálkozik: lehetetlen helyzetünk elmélyítése. Az, hogy a ránk leselkedő veszélyt mégsem kerüljük ki, hanem közelről szembenézünk vele. Hogy nem elkerülni próbáljuk a besorolás és az értelmezés lehetetlenségét, hanem a lehető legmélyebbre merülünk el benne. Bízva abban, amit szintúgy Erdély mond: „A fokozódó koncentráció végén a semmi áll." [Erdély Miklós: Vetítés. In: Erdély Miklós: *Kollapszus orv.* (A továbbiakban: *KO.*) Magyar Műhely, Párizs, 1974. 21. o.; Erdély Miklós: Új adatok a semmiről. In: *MK*. 98. o.]

koncepcióra emlékeztető teleologikus történeti folyamba ágyazva. S hogy milyen szereppel bírhat egy teleológiában a montázs és a film?

Erdély a tudat, a gondolkodás és a montázs viszonyát analógiaként értelmezi, így a montázs történetének nyomon követésével a szellem történetének fázisait detektálja. Amint az 1975-ös, *Montázsgesztus és effektus* címen fennmaradt előadásszövegének a *Szellemtörténeti megközelítés* című fejezetében írja, a szellem előkerülésének kezdeti lépcsőfokaként a tudat megjelenése egybeesik a montázs megjelenésével: „Mikor [az ember] a tudat létjogát felismerte és elfogadta, felszentelte és olyan eufóriával ünnepelte, mely a piramisok és más, erejét végsőkig igénybe vevő momentumok építésére ösztönözte. Gondolkodásának geometriai szerkezetét olyan nagyságrendben akarta viszontlátni, amilyenek a tektonikus képződmények. Így győzte meg magát, hogy tudata valóban létezik, valódi hatóerő és nem egy állat betegsége. […] A szfinx és a piramisok építése úgy fogható fel, mint az első valóságmontázsok, melyek által a valóság képébe a »tudat alakú« piramisokat mintegy belemontírozza."[9] S így a *Montázs-éhség*, montázs-kérdés napirendre

---

[9] Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 145–146. o. Erdély Miklós 1975 tavaszán – március 4-én és április 8-án – két nagy lélegzetvételű előadást tartott a Magyar Képzőművészeti Főiskolán a montázs tárgykörében *A montázs elmélete I–II.* címen. Az előadásokat az MKF Tudományos Diákköre támogatásával Halász András szervezte. A *Montázsgesztus és effektus* feltehetően mindkét, de legalább az első előadás előzetes, összegző variánsa. Ezen előadásoknak létezett egy teljesebb, mintegy 60 oldalas szövege is, mely sajnos eltűnt vagy legalábbis máig lappang. [Lásd: Peternák Miklós: Jegyzetek. In: *AF*. 297. o.; Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In *Árgus*. 1991. szeptember–október, II. évf. 5. sz. 81. o.; Halász András: Közvetítés pohárban. In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 41. o.; Szabó Marcell, Urfi Péter: „Ennek az interjúnak sem örülne" (interjú Halász Andrással).

kerülése sem csupán egy jól körülhatárolható eszmetörténeti, művészettörténeti korszak aktuális, tisztán önreferenciális szükségeit mutatja. A *Montázs-éhség* tágabb perspektívába helyezve a tudat, öntudat, ész fejlődési szakaszainak az egyik szükségszerű állomásaként tűnik fel. Jelen fázisában a filmvászon felé fordulva. Ahogy *A filmezés késői fiatalságá*ban fogalmaz: „A valóság önvizsgálatának – ami az emberi tudatban mehet csak végbe – nélkülözhetetlen – nem eszköze – *fázisa* a film."[10]

Talán már ezekből az idézetekből is kitűnik, hogy Erdély Miklós gondolatait erős szálak kötik, majdhogynem bogozzák a klasszikus német

---

In: *Puskin Utca*. 2008/4. sz. 33–36. o.] Erdélynél a piramis-példa még több helyen szerepel, lényegileg ugyanebben az értelemben. A két évvel korábban, 1973-ban megrendezett *Montázs-vitá*hoz készült vázlatában azt írja: „[…] [Ő]si időkben a magára eszmélt gondolkodás geometriailag tervezett piramisokat montírozott a valóságba, hogy meggyőződjön, gondolkodása valóban létezik. A képességével társtalanul létező ember csak akkor merte elhinni környezetében sehol fel nem lehető jellemzőjét, mikor materializált gondolkodását olyan nagyban szemlélhette, mint a hegyek." [Erdély Miklós: Montázs. (Hozzászólás vázlata). In: *AF*. 135–136. o.] De a piramis példája tíz évvel később, 1985-ben is előkerül: „Ezek után elgondolkoznánk a gyerekekkel együtt az óriási piramisokon; mesterséges hegyek, melyek nemcsak hogy magukon viselik az emberi gondolkodás jegyeit, hanem egyenesen azt ábrázolják." [Erdély Miklós – Birkás Ákos: Mire jó; mire jó még…? (Három műsorból álló sorozat a formák és működések kreatív megközelítésére). In: *AF*. 267. o.] Ezekhez pedig hozzáolvashatjuk Hegel előadásainak negyedik meghatározását a művészetről: „A művészet általános szükséglete tehát az az ésszerű szükséglet, hogy az ember mint tudat nyilvánuljon meg, hogy megkettőzze, maga és mások számára szemléletessé tegye magát. Ezek szerint az ember azért hoz létre műalkotásokat, hogy önmagának tárgya legyen." [G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról.* Ford. Zoltai Dénes. A fordítást szerkesztette és az eredetivel egybevetette Mesterházi Miklós, Miklós Tamás, Radnóti Sándor. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004. 65. o.]

[10] Erdély Miklós: A filmezés késői fiatalsága. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere). In: *AF*. 183. o.

idealizmushoz is. Montázselmélete ráadásul itt sem csupán egyetlen szerző gondolataival rokonítható: teóriájának hirtelen irányváltásai sajátságos egyvelegét mutatják a német idealizmusban felmerülő kérdésekre adott válaszkísérleteknek. Erdély több helyen szövegszerűen utal – ugyan más-más tárgyú gondolatfűzésben – Kantra és Hegelre. A következőkben ezeknél a többször megcsavarodó, az erőpróbáktól néhol már foszló, ám többnyire stabilan tartó kötelékeknél időzök el. Azonban részemről nem pusztán a szálak végigkövetésére fut ki a keresés: sokkal inkább az egymást kizáró gondolatok együttes jelenlétére, mondjuk úgy, montázsára próbálok rámutatni.

„Filozófiai montázs”[11]

Hogy mire is gondolok? Egy kis kitérővel megpróbálom leírni. Kant abból indul ki, hogy a tapasztalat hozzánk igazodik. A *Tiszta ész kritikája* alapján: az értelem tágykonstituálást folytat az *a priori* megismerőképességek szerint. A megismerés tárgya csak a megismerőképességekhez tartozó, transzcendentális tárgy lehet. Nem tárgyi objektumokkal találkozunk, hanem az ettől terminológiájában is határozottan elkülönített *jelenség*ekkel. Erdély fentebb idézett sorait könnyen olvashatjuk úgy, hogy a „tudat létjogának” örömteli felismerése, létezésének állítása egybeesik azon létsajátosságának állításával, miszerint annyiban létezik, amennyiben valóságot „átalakító hatóerő”, azaz kitüntetett tárgykonstituáló szereppel bír. S ezzel a kitüntetett szereppel első ízben élve – az eufória nagyon is érthető – piramist hoz létre. Ami pedig értelmezésünk első körében elhatárolandó a valóságtól, amiből építkezik, de a „valóság képétől” is, amibe „belemontírozódik”. A kérdés az: a piramison kívüli „valóság képe” és a valóság mint a „valóságmontázs” anyaga ténylegesen kivonják-e magukat a tudat „átalakító hatóereje” alól? Avagy: a tudat megjelenésével elhatárolható-e bármi is a tudattól, a tudattól független tárgyi objektumként, ami azért mégis megismerhető? S ha a kérdés első olvasásra összetettnek is tűnik, a tétje egyszerű: a Kanttal való

[11] Az 1985-ben, Kalocsán megrendezett Magyar Műhely-találkozón elhangzott előadásához készült jegyzetei végén szerepel Erdélynek az idézett kifejezés. Erdély Miklós: [A kalocsai előadás vázlata]. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások. (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. (A továbbiakban: *MI*.) Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 188. o.

párhuzam állításának lehetősége. A párhuzam igazolása mellett szól, hogy Erdély rendszeresen a 'valóság' szinonimájaként használja a 'jelenség' kifejezést, ami ebben az esetben akár kanti felhangokat is enged sejteni. Például: „Mikor a fényképezőgép nézőkéje a valóságra irányul, kétségtelen, hogy a kontinuitást szakítja meg, és a kép a *valóság* egy szegmentumát mint elemet produkálja. Más szóval, azáltal, hogy egy *jelenséget* összefüggéseiből kiemel, olyan komplex fenoménná transzformálja azt, mely az átértelmezésnek lehetőségét megnyitja. [Kiemelés tőlem, K. P. – és itt érdemes tovább olvasnunk:] Választás által szellemének keretét erőlteti rá az összefüggő világra, és így kiemelésében szellemének jelenlétét látja viszont."[12] És ha ezzel újra egybeolvassuk, hogy „[a] valóság önvizsgálatának – ami az emberi tudatban mehet csak végbe […]",[13] akkor könnyen juthatunk arra az álláspontra, hogy Erdélynél a valóság az emberi tudatban van, vagy legalábbis az emberi tudat által meghatározott valóság/jelenség. A montázs-terminust pedig nemcsak a tudati összeszerelés analógiájaként érti, hanem – ahogy a film legelemibb technikai egységének, a fotónak a működési elvére is kiterjeszti – a mindenkori elemi percepció *a priori*, törvényadó formájaként is használja.

Hegel viszont úgy véli, ha ontológiai kijelentéseket akarunk tenni, nem a megismerés képességét kell vizsgálnunk: innen nézve Kant transzcendentalizmusa merő dezontológia, hiszen nála nincs tárgyi objektumfogalom, mert nincs valóságfogalom sem; a megismerhető és a megismert viszonya nincs megalapozva, így kapcsolatuk semmiképp sem lehet ontológiai viszony. Hegel azt állítja, hogy a megismerőképességek a

---

[12] Erdély Miklós: Montázs. (Hozzászólás vázlata). In: *AF*. 136. o.

[13] Erdély Miklós: A filmezés késői fiatalsága. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere). In: *AF*. 183. o.

valóság reálviszonyaitól függenek. Az idealitás-szférát a realitás eloldhatatlanságával ellenpontozza: a kettő nála feltétlenül egymásra vonatkozik. S Erdély pedig mintha legalább annyira beszélne e felfogás mellett is. Montázsának átrendező mozzanata amennyire a megismerőképességek által behatárolt tudat fennhatóságát hirdeti, legalább úgy kiáll a „tiszta realitás" érvényre jutása mellett is: „Tudatosítani kell, hogy a jó film nem dolgozik lefordítható absztrakciókkal, mert folyamatot ábrázol, de nem tiszta absztrakcióval, mint a zene, hanem – ha lehet így mondani – *tiszta realitással*, mint semmi más. »Filmszemmel« rögzített jelenet nem absztrakciója a jelenetnek, mint ahogy a festmény az ábrázoltat elkerülhetetlenül absztrahálja."[14] És sorolhatnánk még a többször hangsúlyozottan, mintegy kitételként jelen lévő, kvázi ontológiai realista passzusait. Ismét előhozakodhatnánk, immár fordított érvelésben a 'valóság'-'jelenség' szinonimakapcsolatával is, de ez már közelebbről inkább csak a helyzet eldöntetlenségét, Erdély kettős beszédét mutatja.

Hogy azért jobban lássuk a hegeliánus gondolatok meglétét is – és Erdély ismét csak polifonikusnak nevezhető beszédét –, érdemes még egy passzust elolvasnunk: „A montázs […] olyan szerkesztési elv, melyben a konkrét és az eszmei egyszerre, dialektikus egységben érvényesülhet. […] A montázs olyan technika, mely megidézi az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egyesül."[15] Hegel szerint az értelem fogalmai az izolált dolgokat, valamint a közöttük lévő kapcsolatokat tanulmányozzák. Az értelem számára minden önmagával azonos és minden mástól különböző: a dolgok egymással szemben állnak, még akkor is, ha sokféle módon kapcsolódnak össze. Az értelem műveletei

---

[14] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 103. o. [Kiemelés tőlem.]

[15] Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 157. o.

végtelen polaritásra hasítják a világot. Ezen ellentétek kibékítését az ész végzi el:[16] itt megtörténhet az antagonizmusok egységbe olvasztott feloldása, s ezzel a szubjektum és a külső világ ellentétének feloldása is. Mindez nem önkényesen, hanem az ellentétek mögötti végső valóság, az abszolútum felmutatásával. Erdély montázsa pedig úgy tűnik, igen terebélyes kiterjesztéssel egyszerre fedi le a hegeli értelem szeparáló tárgykezelését, különállókkénti dologlátását és az ész feloldó gesztusát. Persze ehhez azt is hozzá kell tennünk, hogy Hegelnél az ész az érzékiségtől mentesülő fogalmi megismerés módszerével dolgozik.[17] És ekkor már láthatjuk, a kínálkozó Erdély-Hegel párhuzam mégsem feleltethető meg teljes mértékben egymásnak. A montázs ugyanis Erdély szerint ellentéteket feszítő állapotában a fogalmiság keretein belül mozog, ám a végső összebékítés – habár ez ugyancsak a montázs fennhatósága alá tartozik – az elemek sorozatos új kontextusba helyezésével, a jelentéskioltás stratégiájának működtetésével, a biztos és az egyáltalában vett fogalmiság teljes eltörl(ődd)ésének reveláló aktusában történik: emocionális szférában, „az emberi lélekben a fogalmi tudaton túli szférában

---

[16] Hegelnél ez átértelmezése a Kant által már megkülönböztetett ész és értelem fogalompárnak – nála azonban nem az észnek van kiemelt szerepe, hanem az értelemnek. Ezzel együtt már Kantnál is megjelenik a gondolkodás dialektikus egysége az appercepció szintetikus egységeként.

[17] *A szellem fenomenológiájá* szerint: „Az ész és az érzékiség ez ellentétében az ész számára a lényeg az, hogy az ellentét feloldódjék, s *eredmény*ként a kettő egysége jöjjön létre, mely nem az *eredeti* egység, hogy a kettő egyazon egyénben van, hanem olyan, mely a kettőnek *tudott* ellentétéből fakad." [G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. 310. o. Az észről és a fogalmiságról lásd még: Uo. 131. o., 289. o.]

megy végbe”.[18] Ez pedig egy általános ismeretelméletből visszautal bennünket az esztétika talajára, azzal együtt, hogy már gyaníthatjuk, Erdélynél a ’montázs’ kapcsán e két terület és megközelítés végtelenített egymásba átfordulása zajlik.

A Kant és Hegel közötti különbségek sejtetik az Erdély-szövegek komplexitását, a montázs-terminus oly mérvű kiszélesítését, melyben az egymással össze nem férő elemek is egy fedél alá kerülnek. Nekünk a diszperziót és annak gyűjtőhelyét, az összeférhetetlen különbségeket, illetve a különbségeket mégis egyben tartó közös felületet egyaránt a montázs tájékán kell keresnünk. De hogy Erdély montázs-használatához közelebb kerüljünk, a következőkben szövegeinek jóval kisebb szegmenseit kell közelebb hajolva szemügyre vennünk.

---

[18] Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 151. o. A ’jelentéskioltás’ és az ’állapotkommunikáció’ fogalmak először 1973-ban, a *Mozgó jelentés* című írásában kerülnek elő, mintegy továbblendítve és a visszájára fordítva a *Montázs-éhség* következő sorait: „A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényedését, a kiürült jelek kényszerű használatát.” Az 1975-ös *Montázsgesztus és effektus* szerint már: „A montázs esetében a választott elemeket úgy kell megszervezni, hogy egymás direkt, triviális jelentését kioltsák. Ez biztosítja a mű hatásának emocionális szférába kényszerülését.” [Erdély Miklós: Mozgó jelentés. Zenei szervezés lehetősége a filmben. In: *Valóság.* 1973. XVI. évf. 11. sz. 78–86. o. Újraközölve: Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 113–126. o.; Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 104. o.; Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 150. o.]

$(1 + 1 = 3) \neq (1 + 1 = 3)$

Erdély Miklós montázs-elméletéhez szorosan kötődő előzményként az avantgárd filmmontázsról írhatunk. S nemcsak azért, mert a szovjet avantgárd film környékén született meg a filmmontázs azóta is megkerülhetetlen, rendszerező teoretikája, hanem mert Erdély már a *Montázs-éhség*ben is Eizensteint jelöli meg az egyik mérvadó viszonyítási pontként. Tőle veszi át a jelentés 1 + 1 = 3 képlettel leírható alakulását. Ha Erdély montázsát meg szeretnénk érteni, mindenképpen írnunk kell Eizensteinről is.[19]

[19] A 'montázs' változó jelentésének történetéről címszavakban megjegyezhetjük, hogy mint eljárás eredendően a vizuális művészeti ágakhoz tartozott: a festészetben, a grafikában, a fotóban és a filmben kezdték meg gyakorlatát. Ennek utána értelmezésének analógiás kiterjesztése adhatott módot arra, hogy más területeken zajló formaváltásokat is rendre a 'montázs' tárgykörén belül magyarázzanak. Így a zenei egyveleget, a hangjátékot, a szürrealista objekteket, a dadaista gesztusokat, az assemblage-okat, a tárgy- és anyagegyütteseket, az environmentet és ezeken túl akár még a happeninget is. A fogalom a hozzá való viszonyulás története során menthetetlenül kitágult. Azzal együtt, hogy vannak szinte állandóan meglévő, az értelmezéseken átívelő elemek: az összetétel rekontextualizáló hatása, illetve az ezzel többségében összefüggésbe hozható talált tárgy poétika. S ennek, a montázs kezdetétől, a '10-es évek kollázsaitól tartó jelentésbővülésnek az egyik állomásaként is olvashatjuk Erdély Miklós sok mindent magába gyűjtő, szinte mindenre kiterjedő montázs-teóriáját. Így olvasva pedig Erdély gondolatainak totalizáló jellege és a 'montázs' terjeszkedése némileg egybecseng.

Erdély kezdetben a montázs filmművészetben betöltött szerepéről beszél, s ezzel összhangban elődeit is itt nevezi meg. Az árnyaltabban látás okán persze szükségesnek vélhetnénk nem csupán a filmmontázs, hanem általában a művészet és a montázs viszonyának történeti áttekintését is, azonban erre én mégsem

Szergej Mihajlovics Eizenstein vérbeli újítóként érkezett a filmhez. Ahogy írja: „Mint a beduinok vagy az aranyásók, úgy érkeztünk a kopár vidékre, amely mérhetetlen lehetőségeket rejtett magában […].”[20] Elméleti és gyakorlati újító tevékenységének középpontjában, mondhatjuk, a montázs áll. Ám ahogy Erdély sem, ő sem csupán a montázs teoretikusa. Ha a recepció számára Eizenstein neve elsősorban a montázzsal függ is össze, írásainak nem feltétlenül csupán a montázs a tétje. Folyamatosan finomított montázs-elméletét talán inkább tekinthetjük megoldási kísérletek sorának a háttérben lévő, Eizensteint alapvetően foglalkoztató problémákra. Az eredendő, egymással nehezen összeegyeztethető elvárás-ellentét pedig az, hogy a film egyszerre váltson ki zsigeri hatást és gondolatot – mely reményei szerint a montázzsal oldható meg.[21]

Eizenstein a ’20-as évek első két harmadának szenzuális, emocionális montázsát ellensúlyozandó vezeti be az intellektuális

---

vállalkozom. Ugyanis a montázs történetét részleteiben elemző áttekintés kontra Erdély kérdése, habár izgalmas feladat lenne, ez – már csak terjedelme miatt is – inkább egy külön munka témájának kínálja magát. Disszertációmnak pedig nem ez a fő ambíciója. Ezért a következő két fejezetben csupán azokra a szálakra fogok kitérni, amelyekkel Erdély a szerinte követendő példákra hivatkozik. És itt sem egy-egy, Erdély számára és ezért számunkra is releváns teoretikus teljes szövegkorpuszán belüli értelmezésre törekszem, hanem a fonalaknak, amennyire csak lehetséges, a legtakarékosabb, Erdély felé tartó felgombolyítására. Tehát a következőkben egyáltalán nem a montázs történetét szeretném felvázolni, hanem Erdély ’montázs’-ának (ön)történeti vonatkozásait megfigyelni. A hangsúly részemről nem a montázstörténeten lesz, hanem Erdély Miklós másokat erősen önmaga felé olvasó teóriájának megértésén.

[20] Sz. M. Eizenstein: A három közül a középső. In: *Szovjetszkoje kino.* 1934/11–12. sz., idézi: Novák Zoltán: *A filmteoretikus Eizenstein. Tanulmányok, Krónika, Filmográfia.* Magyar Filmintézet, Budapest, 1998. 30. o.

[21] Lásd még: Néhány Bence – Vasák Benedek Balázs: Túl a montázson. In: *Metropolis*. 1998. II. évf. 3. sz. 6–11. o.

montázst.[22] Eszerint az 1 + 1 = 3 képlet azt a nem mennyiségi, hanem dialektikus ugrást írja le, melyben a beállítások összeütköztetésével új minőség, (új) jelentés, értelem születhet. Önéletrajzi írásában úgy fogalmaz: „Pontosan úgy, ahogy lehetséges az emocionálisan ható »attrakciók montázsa« […], szemlátomást lehetséges az intellektuális attrakció is. »Intellektuális attrakció!« Születési éve: 1928. Egyezményes jelölése: »IA28«."[23] A *Montázs 1938* szerint: „Helyes volt és máig is érvényes az a tény, hogy egy montázs két részének szembeállítása már nem a kettő összegére, hanem a kettő *szorzatára* emlékeztet. A szorzatára, mégpedig azzal, hogy – az összeadástól eltérően – a szembeállítás *eredménye minőségileg* (dimenzióban, vagy ha tetszik, fokozatilag) mindig különbözik a külön vett alkotóelemektől." Azaz: „Arról van szó, hogy *bármilyen, egymás mellé helyezett két filmrészlet szükségképpen új fogalmat fejez ki, amely a szembeállítás segítségével új minőséget hoz létre*."[24] Ha pedig továbblépünk az időben, egészen a '30-as évek végéig, a

---

[22] Az emocionális montázsnak a *Sztrájk* (1924) lehet a példafilmje, Eizenstein leginkább idevonatkozó tanulmánya pedig *Az attrakciók montázsa*. Ezt az *Október* (1928) és a korábban, 1926-ban *Fővonal*ként forgatni kezdett, ám a bemutatóra megváltoztatott című *Régi és új* (1929) filmjeinek az „intellektuális" váltása követi, melyről főként *A filmforma dialektikus megközelítése*ben és az *Október*ről írott analízisben (*A mi októberünk*) olvashatunk. [Lásd: Sz. M. Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Ford. Berkes Ildikó. Áron Kiadó, Budapest, 1998.; Bárdos Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film élményéig. In: *Metropolis*. 1998. II. évf. 3. sz. 64–76. o.]

[23] Sz. M. Eizenstein: Könyvek II. (A legfőbb lény iránti tiszteletlenség…). In: Szergej Eizenstein: *Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések*. Ford. Simándi Júlia. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979. 327. o.

[24] Az idézetek forrása: Sz.. M. Eisenstein: Montázs 1938. In: Szergej Mihaljovics Eisenstein: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Ford. Donáth

’40-es évek elejéig, azt láthatjuk, hogy az intellektuális montázs Eizensteinnél átmenetet képez egyfajta „belső beszéd”, a „szenzuális gondolkodás” montázzsal való megcélzása felé. Ekkor már úgy írja: „Tehát az én »intellektuális mozim« módszere abban áll, hogy a fejlettebb tudat kifejezési formáitól (hátrafelé) a korábbi tudatformák felé haladok. A mi általánosan elfogadott logikánk beszédétől egy más szerkezetű beszéd felé.”[25] Mi maradjunk az intellektuális montázs alapeseténél. André Bazin erről a következőképpen fogalmaz: „A kép mondanivalóját egy másik kép segítségével erősíti meg, mely nem szükségképp függ össze az első képen ábrázolt eseménnyel; ilyen például a *Régi és az új*ban (*Sztaroje i novoje*) az a megoldás, hogy az üzekedő bika képére egy tűzijáték képe következik. Az intellektuális montázst azonban ilyen szélsőséges formában még feltalálója is csak ritkán alkalmazta. Elvben igen közel állnak hozzá az ellipszis, azaz a képkihagyás, a hasonlat és a metafora gyakrabban használt

---

Ferencné, Elbert János, Félix Pál, Kőrösi József, Schiffer Pál és Dervics Gizella. Gondolat, Budapest, 1963. 197. o., 196. o.

[25] Sz. M. Eizenstein: Könyvek II. (A legfőbb lény iránti tiszteletlenség…). In: Szergej Eizenstein: *Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések*. Ford. Simándi Júlia. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979. 329. o. És itt egy feltevés következik: „Mi van akkor, ha a mi tudatunk mai szintjének logikai formuláit le lehet fordítani (visszafordítani!) a jóval korábbi tudat és gondolkodás formáira, és ebben rejlik általában a művészet (nem pedig csak az én intellektuális mozim) titka?” [Uo.] A belső beszédről lásd még: Bárdos Judit: A belső monológ a filmben. Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel. In: *Dombormű*. Szerk. Bárdos Judit. Liget Műhely Alapítvány, 2001. 145–161. o. Valamint Bárdos Judit *A belső beszéd a filmben* című előadását, mely az ELTE-BTK Filozófiai Intézete és Nyelvfilozófiai Kutatócsoportja által rendezett *Nyelv, megértés, interpretáció* című konferencián hangzott el 2000. október 6-án. Interneten: http://www.phil-inst.hu/uniworld/egyetem/wittg3/irodalom/Bardos_belso_beszed.htm; 2012. 02. 28.

eljárásai is, amilyen például a székre dobott harisnya vagy a kifutó tej (H.-G. Clouzot: *Bűnös vagy áldozat? – Quai des Orfévres*)."[26]

Tehát Erdély Eizensteintől veszi át a montázsképletet. Azonban a helyzet mégsem olyan egyszerű, hogy egyetlen tömör mondatban leírható legyen. Ugyanis, míg Eizenstein klasszifikációja jóval több típusból áll össze, és ezeknek csupán az egyik, az írásaiban is változóan meghatározott fajtája az intellektuális – még ha egyre inkább kiemelt fajtája is –, addig Erdély a jelentés 1 + 1 = 3 képlettel leírható alakulását veszi a „valódi montázs" és a film differencia specificájának. Hogy ne totalizáljunk, persze meg kell említeni, ő sem kizárólag egy montázsról beszél, ám ezzel messzemenően felértékeli az eizensteini montázs-matematikát. Azt a képletet, melynek az Erdély-féle értelmezéséhez még legalább két megjegyzést hozzá kell fűznünk. Az egyik, hogy a filmbeli jelentés*adás* alaptendenciájának mint jelentés*kioltásnak* a bemutatásával Erdély a kései, túlzottan intellektuális montázstól „hátrafelé" haladó Eizensteinnél is „visszább fordul". Számára ugyanis a montázs egy eredendő, emocionális állapot elérésének a záloga.[27] A másik kiegészítés pedig az, hogy az

---

[26] André Bazin: A filmnyelv fejlődése. In: André Bazin: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Szerk. Zalán Vince. Ford. Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 28. o.

[27] Ide vonatkoznak a *Montázsgesztus és effektus* következő sorai: „A montázs, nevezetesen a filmmontázs esetében két egymás után következő szegmentum nyilvánvaló jelentése együttes jelentésük szempontjából haszontalannak bizonyul, az összetevő és az összetett jelentésében semmi átfedés vagy közös vonás nem mutatható ki." Ami még tökéletesen összefér az eizensteini teóriával, ám utána kiderül, az összetétel nemhogy (új) jelentést ad, hanem a jelentésességet eltörölve „neutralizálja az eredeti jelentést és az emocionális akkumuláció révén a befogadó állapotát változtatja meg." Ezért Erdély esetében Eizenstein képletének 3-asát

eizensteini intenció két összeegyeztetendő tagjának – érzéki hatás és értelem – a feszítő problémája Erdélynél tovább bővül a „tiszta realitás" ontológiai igényével.

Erdély utóbb említett igényét talán a montázs egy oppozícióra leegyszerűsített formáján keresztül lehet a legegyszerűbben megközelíteni: intellektuális montázs szemben a zárt vagy belső montázzsal. S hogy az ontológia miként függhet össze az intellektuális és a belső montázzsal? Ennek bemutatásához még egy pillantást vetnünk kell a némafilm utáni korszakra is.

Már a húszas évektől F. W. Murnau és R. J. Flaherty nyomán a radikális montázs erejét, terét veszti, a negyvenes évektől pedig más technikai megoldások kerülnek elő montázsként. Orson Welles az *Aranypolgár*ban a mélységben komponálással, a folyamatos kameramozgással egy snitten belül tudja változtatni a tér/idő felosztást – egy kifejezéssel: belső montázzsal.[28] Erdély a különösebb interpretációs erőfeszítést nem igénylő montázsfajták, így a belső montázs eluralkodását nehezményezi az eizensteini intellektuális montázs rovására. Szerinte a „bámészkodásban kivörösödött nézők"[29] slendrián ízlését megnyerni és megtartani igyekvő filmipar tömegkultúrája éppen az intellektuális montázst, a film legsajátságosabb eljárását száműzi a banalitás, a közérthetőség kedvéért. Ráadásul, ahogy írja, ha számon kérik rajtuk a

---

akár 0-ra is cserélhetjük, ha nem inkább valami más jelrendszer (nem is jelrendszer nem is) elemére. De, ugyanakkor: Erdély teóriájában a befogadás egy pontján mégis, igenis Eizenstein montázs-matematikájával van dolgunk. [Mindkét idézet forrása: Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 148. o.]

[28] Az *Aranypolgár* technikájáról és fogadtatásáról lásd: David A. Cook: *A History of Narrative Film*. W. W. Norton & Company, New York, London, 1990. 408–427. o.

[29] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 95. o.

montázst, micsoda csúsztatás, mégis Eizenstein nevével hitelesítik magukat: „Hogy jelenlétét igazolják, zárt vagy belső montázsra hivatkoznak. Erre vonatkozó filmesztétikai mondatok »tulajdonképpen«-nel kezdődnek és Eizenstein nevével fejeződnek be."[30]

Erdély kultúrkritikai szólamai egyfelől talán érthetőek, ám a belső montázst az intellektuális montázstól leválasztani, lényegesen eltérő értelmezői hozzáállást – hozzáadást – implikáló szerepet tételezve annak, nem egészen állja meg a helyét. Helyesebben: az elkülönítés más szempontok szerinti különbségeket is enged sejteni. Ugyanis a belső montázs Orson Welles nyomán kezdetben nem minden nehézség nélkül felelhetett meg a nézők kényelem- és egyértelműség-elvárásainak – bár ebben benne volt a narráció keverése, a cselekményidő összeszabdalása is. Ugyanakkor az időnek kitéve Welles szinte minden eljárása megszokottá, sőt a biztos, kiszámítható jelentés egyik technikai zálogává válhatott a

---

[30] Uo. 96. o. A bejáratott, megbízhatónak vett eljárásokra, a tiszta intenció lehetőségére és az elvárások egyszerű nézői igazolására hagyatkozó film 'zárt vagy belső montázs'-zsal megbillogozva indokoltan juttathatja eszünkbe Roland Barthes *lisible* kategóriáját. A barthes-i *scriptible* pedig a rögzített jelentések egymásutánjának a konvencionális felhasználását ellehetetlenítő intellektuális montázst, mely a néző tényleges, aktív részvételét követeli meg. [A *lisible/scriptible*-ról lásd: Roland Barthes: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest, 1997.] A szerzők közötti párhuzam részleteinek keresése már csak Erdély *Marly tézisek*hez fűzött jegyzetei alapján is indokolt: a *L'empire des signes*-t feltételezhetően ismerő Erdély azt írja, hogy „Barthes támogatása nélkül jutottam el a 2., befejező, kifejezetten zen jellegű kijelentéspárhoz", oszlatva ezzel előre az őt ért, Barthes felől jövő hatás feltételezését, ám egyben rámutatva a maga által is felismerni vélt rokonra. Én itt tartózkodom a túlzott azonosítástól, csupán a megértést elősegítendő párhuzamként szándékozom említeni Barthes kategóriáit, remélve, dolgozatom későbbi részeiből kiderül, miért. [Erdély Miklós: [A tézisek mellé…]. In: *MI*. 131. o.]

filmipar számára.[31] Az Erdély által felállított ellentét talán inkább egy másik, nem is kultúrkritikai síkon mozgó problémára hívja fel a figyelmet. A belső montázs meglehet, sokkal inkább azért nehezen összeegyeztethető az intellektuálissal, mert kétesen köthető össze vele az Erdély számára lényeges valóság-koncepció. A belsőben ugyanis nincs meg az a direkt fizikális aktus, a vágás, ami által a valóság újraillesztheto töredékekre, valóság-, jelenségtöredékekre bomlik. Az átrendezés tárgyi vonatkozása, ami a film anyagszerűségére is felhívja a figyelmet. Mindenesetre nem tévedhetünk nagyot, ha az elkülönítés lényegi okaként egyszerűen a vágóasztal mellőzésére is gondolunk, ami Erdély központi ontologizáló téziseinek lehetőség-feltételeként nélkülözhetetlen. És melynek ritka személyes alkalmazását Orson Welles egy interjúban igen egyértelműen összegzi: „*Azért csinálta meg* A gonosz érintését*, mert nem akadt semmi más?* / Ez volt a nyolcadik munkám!... Tudja, tizenhét éve dolgozom, nyolc filmet rendeztem, de ebből csak hármat vágtam magam. / *Az* Aranypolgár*t?...* / Az *Othelló*t és a *Don Quijoté*t tizenhét év alatt!”[32]

---

[31] Ehhez hozzátehetjük a következő Horkheimer – Adorno véleményt: „Orson Wellesnek megbocsátják az összes vétséget a szakma úzusai ellen, mivel kiszámított illetlenségei csak annál buzgóbban erősítik meg a rendszer érvényességét.” [Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek.* Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly. Gondolat – Atlantisz (Medvetánc), Budapest, 1990. 156–157. o.]

[32] André Bazin – Charles Bitsch – Jean Domarchi: Beszélgetés Orson Wellesszel. Ford. Morvay Zsuzsa. In: *Metropolis*. 2000. IV. évf. 2. sz. 74. o. A vágás szerepéről ugyanebben a beszélgetésben már jóval szerteágazóbban nyilatkozik: „A filmet kizárólag a vágóasztalon lehet elkészíteni. Ezért dolgozom a vágószobában annyira lassan, hogy végül a producerek dühbe jönnek, és elveszik tőlem a filmet.” [Uo.] Néhány mondattal később pedig: „Sokkal olcsóbb újra és újra felvenni egy képet, hogy azután a vágóasztalon válogathassunk. Persze én is

Ezzel együtt látnunk kell, Erdély a genealógiai célkitűzései teljesítésekor szinte mindig többirányú mozgásban van. A helyes alap megközelítése számára együtt jár többek közt a tömegében meghatározó ipari filmezés elméleti hátterének destruálásával is. S ezért az egy tárgykörhöz tartozó distinkciók érvmenetében kénytelenül más tárgykör kitételei is szerepet kapnak: a meghatározások kölcsönösen egészítik ki egymást, egyszerre, egy időben, egy logikai térben. A feladat tehát csak látszólag egyértelműen adott, a *Montázs-éhség* diagnózisból értelemszerűen következő és könnyűszerrel követhető: első feladatként az eizensteini, kulesovi nyom megtisztítása, s ha ez megtörtént, megújhodva térhetünk vissza az egyszer már csúfosan elhagyott nyom-vágányra. Gondolhatnánk, a montázs genotípusának megtalálása, fogalmának egy pontba sűrítése egy következetes analitika biztos szorításában, ha nem is apodiktikus, de jól körülhatárolható tételekhez, a további vizsgálatok stabil kiindulópontjaihoz vezetnek majd el bennünket – Erdélyt és minket. Azonban Erdélynél ez a törekvés, habár céljában adott, közel sem zárja ki az újabb és újabb kiterjesztéseket. Számára az „eredeti értelemben" vett montázs felkutatása egyáltalán nem vonja maga után a 'montázs-gesztus' és a 'jelentéskioltás' fogalmi körülhatároltságban konzekvens használatát. Amint írja is: „A montázs története elmond valamit a lényegről, még ha ez a lényeg általánosabb érvényű, közhasznúbb és közkeletűbb annál, mint hogy

---

jobban szeretnék mindent már a kamera előtt eldönteni, de ehhez nagyon sok pénz kell, és főleg a munka finanszírozójának feltétlen bizalma." [Uo. 75. o.]

egyedül csak a M[ontázs]t értelmezze."[33] És mondandója talán már csak ezért is folyamatosan több szólamra oszlik.[34]

Ennek előrelátó tudatában némileg módosítanunk kell a kérdésünk ívén. Végső soron azt kellene megtudnunk, hogy mi teszi lehetővé vagy akár szükségessé a montázs és a jelentéskioltás fogalmának sokrétű kiterjesztését. Ám először is, hogy a kérdésünk legalkalmasabb kikérdezettjét megtaláljuk, meg kell mondanunk, melyek a montázs és a jelentéskioltás bemeneti-kimeneti elemei. Milyen komponensekből tevődhet össze a montázs, és mi jellemzi ezeket? Némileg cizelláltabban: Erdély milyen kategóriák mentén jellemzi a montázs elemeit Eizensteinnél, Kulesovnál és egyszerre önmagánál is? S ha feltevésünk igaz a „több pályás, de mégis egy időben zajló mérkőzésről" a genealógia kapcsán, akkor az ősszövegek interpretációjában elsősorban Erdély személyes

---

[33] Erdély Miklós: Montázs. (Hozzászólás vázlata). In: *AF*. 134. o.

[34] Központi terminusai kapcsán más-más, részben ismétlődő elemekkel dolgozik. Mintha ahhoz hasonló erőfeszítés ismétlődne meg szövegeiben és szövegei között – nemegyszer hasonlóan a leg*nagyobb* közös többszörösbe konkludálva –, ami az 1973-as *Montázs-vita* résztvevőivel történik. Beke László *Montázs* című esszéjében úgy emlékszik vissza: „Hankiss, Rozgonyi, Szépe, Szilágyi, Végvári és Vekerdi összeültek egy szép napon, hogy a montázsról beszélgessenek. Sok okosat mondtak, de hamarosan rájöttek, hogy a világon minden montázs – ebben az irányban nem érdemes folytatni a vitát." Erdély írásai hasonlóan táguló dinamikával bírnak. Azzal a különbséggel, hogy ő a vitát talán éppen az ilyen kínos eredmények miatt folytatja, azokat is beépítve egy még terebélyesebb montázs-elgondolásba, majd ennek egy-egy részletét visszamenőleg „hozzáinterpretálja" Eizenstein és Kulesov szövegeihez. [Beke László: Montázs. In: Beke László: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 37. o. A vita anyagát lásd: *Montázs*. Összeáll. Horányi Özséb. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1977.]

törekvéseit kell tudnunk felmutatni, illetve ezen túl a vendégszövegek és az Erdély-gondolatok összeegyeztetésének nehézségeit.

Az így bejárt út során pedig feltárulhat egy alapvető differencia: ontológia és/vagy montázs. Kibomolhat két, a hagyomány szerint egymásnak feszülő elvárás, illetve ezek együttes érvényesítésének eltökélt szándéka. Az, hogy Erdély Miklós egymásnak ütköző gondolataiban paradox módon egyszerre van meg az igény a montázs-elv működtetésére és az ontológiai megalapozottságra. És a montázs teóriájának így megnyíló terepén már rátérhetünk Erdély filmalkotásainak bemutatására.

Genealógia: ontológia és/vagy montázs

Erdély Miklós a vágó szerepének helyesen értékelésére Lev Vlagyimirovics Kulesovnak Vszevolod Illarionovics Pudovkin által kölcsönvett mondatait idézi: „»A filmalkotás anyaga tulajdonképpen a filmszalagrészek, és a komponálás módszere nem más, mint ezeknek a részeknek egy sajátos teremtő rend szerinti összeállítása. A filmművészet nem akkor kezdődik, amikor a színészek játszani kezdenek és a fényképezés megkezdődik, hanem akkor, amikor a rendező a kész filmkockák összeállításához fog.«”[35] A dupla idézet mint felmutatott ősszöveg tökéletesen passzol – hiszen ezért választotta – Erdély elgondolásaihoz. Azonban hozzá kell tennünk, ahogy Eizenstein esetében is láthattuk, az idézet nem biztos, hogy feltétlenül Kulesov filmteóriájának a magvát tükrözi. Így az Erdély által választott passzust olvasva talán nem is olyannyira Kulesovval, mint inkább „Erdély Kulesovjával” találkozhatunk. Én először ez utóbbi találkozásra teszek kísérletet, Kulesovra pedig majd csak aztán térek vissza.

Tehát az „Erdély-Kulesov” passzus szerint a montázs, a film építőelemei a filmszalagok kisebb-nagyobb darabjai. A film rendezője a film vágója. Az idézet szerint a rendező elképzeléseinek tényleges megvalósításához nem tartozik hozzá a színész, a helyszín kiválasztása, és a színész játékát sem kell instrukcióival a szándékaihoz igazítania. Alkotói munkáját a vágóasztalon gyakorolja. Radikálisabban mondva: a filmet hozott anyagból, celluloidszalagokból, képkockákból szervezi. Ami

[35] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 97. o.

számunkra azért fontos, mert ezek az elemek – Erdély ide behelyettesíthető szavaival 'jelenettöredékek', 'jelenségtöredékek', 'valóságtöredékek' – tökéletesen lefedik a talált tárgy klasszikus avantgárd óta kulcsfontosságú szerepét. Erre rímelnek Erdélynek a „talált-snittes" koncepciót még végigvivő *Partita* című filmje idejében, 1974 körül írt sorai: „Ha valaki önmagának és a művészettörténetnek végre elhitte: a minőség a formálás *hogyanjára* vonatkozik, könnyen következhet, hogy a filmet akármelyik vágószoba kosarának hulladékanyagából is el lehet készíteni."[36] Azaz a montázs-filmet tetszőleges anyagból, ráadásul nem is „kész" filmeket felhasználva, csupán a vágásuk során fölöslegesnek ítélt szalagdarabokból, a vágókosár tartalmából, „tévészemétből" is össze lehet állítani.[37]

Erdély Miklós számára azonban a talált anyagok új rendbe szerkesztése nem a vágókosárból kiemelt szalagdarabok egymásba fűzésével kezdődik, hanem az első hangmontázsokkal és hangjátékokkal. Haladjunk sorjában. Már a '60-as években „talált hangokból" készített hangmontázsokat szalagos magnóval: többek közt Vivaldi zenéjére csicsergő madárhangot montírozott össze zsidó énekekkel, melyet később az *Antiszempont*ban is felhasznált, de ekkor készült a *Napról napra*, a *Ce Matin* vagy a világvevő rádió keresőjét tekergetve összeállított rádió-hang montázsok, *Az állatvilágból*, *A beszéd*, illetve a *Véletlen rádiómontázs*. És

---

[36] Erdély Miklós: A költséges film. In: *AF*. 131. o.

[37] A kifejezést Peternák Miklós hallotta és idézi Erdélytől. Ezúton is köszönöm Peternák Miklós jelen szöveg egészére ki- és azon is túlterjedő segítségét. [Peternák Miklós: A „vizuális valami". Médiahelyzet Magyarországon 1957–1971. In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. március 14. – június 30. Összeáll. Beke László, Dévényi István, Horváth György. Szerk. Nagy Ildikó. Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991. 62. o.]

ebben az időben nemcsak hangmontázsokat készített, hanem irodalmi alkotások, versek, novellák, esszék, kritikák, valamint az első teoretikus munkák között hangjátékokat is írt, melyeket otthon vagy akár nagyobb közönség előtt – ahogy a *Dirac a mozipénztár előtt* címűt az IPARTERV Vállalat székházában vagy a *Szamarak*at és a *Furcsa zokogás*t a Magyar Írók Szövetsége székházában – elő is adtak, rögzítettek, illetve lejátszottak. Ekkor született a *Szextett* (1966-67 körül), a *Furcsa zokogás* (1967), a *Toborzó* (1967 körül), a *Szamarak* (1967), a *III. /Otthonom/* (1967 körül), a *Példázat a próbálkozásról és a várakozásról* (1967 körül), a *Rejtett paraméterek* (1968), a *Dirac a mozipénztár előtt* (1968), az *Antiszempont* (1967 körül) és az *Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* (1972). A hangjátékok nagy része a párizsi Magyar Műhelynél 1974-ben megjelent *Kollapszus orv.* című verseskötetében is szerepel, azonban a hangjátékok előadása, az előadások szituációjának, a szövegeknek, zenéknek és felkiáltásoknak az akciószerű összemontírozása a költészetből való kilépés egyik útját jelzik, míg a remedializáció másik irányaként a hangjátékok újra felhasználva – ha úgy tetszik, másodízben is megtalált tárgyakként – Erdély első filmjeinek az alapját képzik.[38]

---

[38] A hangjátékok akciószerű előadása, illetve azok filmváltozatának elkészítése nem mellékesen a baráti kör közönségéből a nyilvánosság felé nyitás próbáit is jelentik. Ennek a törekvésnek egy másik szférában mozgó – a hatalom és a bejáratott intézmények által legitimált első nyilvánosságot megcélzó – kísérleteként Erdély 1966-ban az egyik, utólag már nem beazonosítható hangjátékát a Magyar Rádióhoz is elküldte. A rádió Irodalmi Főosztályától lehetőséget ugyan nem, de magyarázat gyanánt legalább egyfajta interpretációt kapott: „Kedves Hallgatónk! Írását mellékelten köszönettel visszaküldjük: terveink között nem szerepel olyan műsorszám, amelyikbe beleillene. Egyébként is a tünetet, mely e mikro-hangjáték középpontjában áll, nem tartjuk jellegzetesnek, még kevésbé pestinek: inkább egyedi jelenség, mely a

Erdély Miklós 1964–65-ben – építész állását részben feladva – fél éven át vágóasszisztensként dolgozott a Magyar Televízióban, hogy vágási gyakorlatot szerezzen, majd 1967-ben Párizsból kapott egy kisebb, Kinay 816 típusú vágóasztalt, melyen 8 mm-es és 16 mm-es filmekkel lehetett dolgozni. Ekkor kezdett bele a vágókosárban talált snittek összemontírozásába és kisvártatva a saját filmek forgatásába. A televízióból elhozott hulladékok új rendbe szerkesztésével álltak össze első véglegesnek szánt, ám az expanded cinema elevenségével akciószerűen bemutatható, a „normális" vetítés mellett Möbius- és hurokfilmet egyaránt alkalmazó munkái. A koncepció legelső példája az azonos című hangjátékhoz 1968-ban készített *Rejtett paraméterek*, melyet az 1971-es, hasonlóan a saját hangjátékára, valamint talált snittekre épülő *Antiszempont*, majd az 1972-ben készült *Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* követ.[39]

Már az *Antiszempont* sem egyszerűen egy hangjátéknak és az egymás után ragasztott, talált filmcsíkoknak a párhuzamos lejátszásából áll: a szöveg ismétlődésében elmélyülő fohászt, a monotóniában fokról-fokra értelmüket vesztő szavakon túl megnyíló imát szünetek és különböző,

---

lélekgyógyászat, esetleg az ideg- vagy elmekórtan hatáskörébe tartozik, kiváltképp ebben az Ön által valóban szélsőségekig feszített megnyilvánulásban. Üdvözlettel [olvashatatlan aláírás] Irodalmi Főosztály" [A levelet Peternák Miklós közli: Peternák Miklós: The Big Blue Signal. A kognitív film kategóriája Erdély Miklós gondolkodásában. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 98. o. A hangfelvételeken többek közt Erdély Miklós, Szenes Zsuzsa, Altorjai Sándor, Kiss Endre, Veress Gizella és Rajczi Margit működtek közre. Lásd még: Peternák Miklós: Rejtett Paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei. In: *Filmvilág*. 2001. augusztus, XLIV. évf. 8. sz. 44–46. o.; Erdély Dániel: „Mi kis" életünk. In: *Árgus*. 1991. szeptember–október, II. évf. 5. sz. 90–92. o.]

[39] Ezúton is köszönöm Erdély Dániel segítségét és megjegyzéseit, aki még édesapja első, máig működő vágóasztalát is előkereste.

önmaguk képeit ismétlő vetítések montázsa kíséri. A hangjáték elején mantraként ismétlődő szavakat – „Gond és baj, ne keserítsetek meg. | Gond és baj, ne nyomorítsatok meg. | Gond és baj, ne bolondítsatok meg. | szszszszszszszszsz! szszszszszszszszsz! | szszszszszszszszszszszszszszsz! | Gond és baj Gond és baj Gond és baj Gond és baj | Gond és baj Gond és baj Gond és baj Gond és baj […]" – hurokszerűen befűzött szalag újra és újra visszatérő jelenete, árvízi pallókon végtelenítve egyensúlyozó emberek képei kísérik. S a hangjáték további részeit a „normális" vetítés mellett a film elejéhez hasonló, szintén önmaguk jelentését bővítő, majd a filmszalag pőre anyagiságáig ürítő, tautologikus képsorok követik. Ám nem csupán végtelenítve, akár Möbius-szalagként meg is csavarva, úgy, hogy egyszer a képek, egyszer pedig azok fonákjai – azaz egymás antiszempontjai – vetülnek a vászonra. A szavak önmagukból kiforduló jelentését és az egymásnak ellentmondó felszólításokat valahogy úgy kísérik a slejfni- és Möbius-filmek, ahogy a „nagytestű prémes állatot láttam hátulról" kezdetű részt hátulról előre szavalva vették fel – Kiss Endre olvasta fel így –, majd a felvételt visszafordítva illesztette a hangjátékba Erdély. A Möbius-film önmagát ellenpontozó, kétpólusú sémákat kiszédítő ismétlődését egy évvel később, 1972 júliusában, a balatonboglári kápolnatárlatok keretei között megtartott *Möbius-vetítés*en mutatta be Erdély a lehető legtömörebben. A talált snittek itt már nem a hangsávval és nem is egymással, hanem lecsupaszítva, közvetlenül önmagukkal léptek montázsba: küldöttségek, politikusok érkezése és kézfogása pergett végtelenítve a vásznon, s ahogy a szalag újra és újra átfordult, felcserélődtek a kép jobb és bal oldalán állók.[40]

---

[40] Az Erdély-hagyatékból előkerült, fent említett három korai filmhez – a *Rejtett*

1974-ben, a Balázs Béla Stúdió *Filmnyelvi sorozat*ának keretei között készítette el Erdély Miklós az első nagy filmjét, a *Partitá*t, mely nem csupán a talált snittek új rendbe szerkesztésének nagyszerű példája, hanem egész montázselméletének talán a legteljesebben érzékelhetővé váló alkotása. Már a film címe is egyfajta gyűjtemény- vagy füzérszerűségre

---

*paraméterek*hez, az *Antiszempont*hoz, valamint az *Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* címűhöz – tartozó leletek megmentésére a visszaemlékezések, leírások és Erdély jegyzetei alapján 2001-ben vállalkozott Peternák Miklós és a C3 Alapítvány, Rigó Mária, Erdély Miklós későbbi, már a Balázs Béla Stúdiónál készült filmjeinek vágója közreműködésével. Az *Antiszempont* kezdő képsorainak leírásához Beke László visszaemlékezésére támaszkodtam. Az említett munkákhoz lásd: Erdély Miklós: Antiszempont. In: *KO*. 78–82. o.; Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 45–48. o.; Petőcz András: Jegyzet Erdély Miklósról. In: *Holmi*. 1990. szeptember, II. évf. 9. sz. 1043. o. Újraközölve: In: Petőcz András: *A jelben-létezés méltósága. írások, 1982–1990*. Colosseum, Budapest, 1990. 118. o.; Peternák Miklós: A magyar avant-garde film. In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 5–51. o.; Erdély Miklós: *AF*. 303–304. o.; Ajtony Árpád: Az emberiség és a család. Jegyzet Erdély Miklósról. In: *Balkon*. 1998/10. sz. 19. o.; Peternák Miklós: The Big Blue Signal. A kognitív film kategóriája Erdély Miklós gondolkodásában. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 98. o.; Peternák Miklós: Rejtett Paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei. In: *Filmvilág*. 2001. augusztus, XLIV. évf. 8. sz. 44–46. o.; Bódy Gábor: Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz. In: Uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 76. o.; Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In: I.m. 147–148. o. Korábbi közlések: In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa*. Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 21–55. o.; In: *Bódy Gábor (1946–1985). Életmű-bemutató*. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Film-főigazgatóság, Budapest, 1987. 298–317. o.; In: *Végtelen Kép. Bódy Gábor írásai*. Szerk. Peternák Miklós. Pesti Szalon, Budapest, 1996. 7–31. o.; Petőcz András: Erdély Miklós szépírói hagyatéka. In: *Parnasszus*. 2011. ősz, XVII. évf. 3. sz. 63. o.

utal, a film terve pedig ennek a talált anyagokból építkező új avantgárd elképzelésnek a legfrappánsabb írott példája. A filmterv címe szerint *Igényleltár*, alatta tárgymegjelölésként pedig a *forgatókönyv helyett* szerepel. Az *Igényleltár* tételei:

1. Haydn C-dúr szimfóniájának harmadik és negyedik tétele, magnófelvétel.
2. „Hogy Jézus öröme megmaradjon" című Bach-korál zongorafelvétele Lipatti román zongoraművész előadásában.
3. Egy tekercs hangszalag különböző hangfelvételek számára.
4. 2500 m híradófilm-hulladék, 16 mm-es.
5. 4000 m tetszőleges dokumentumfilm-hulladék, 16 mm-es.
6. 600 m természettudományos ismeretterjesztő tetszőleges filmanyag.
7. 600 m kópia a kiválasztott anyagból.
8. 200 m elmosódott kópia a kiválasztott anyagból.
9. 120 m negatív kópia.
10. 60 m nyersanyag új felvételhez.
11. 40 db kópia XY hindu táncosnő 10 másodperces fejmozdulatáról.
12. 10 db egyes felvétel a táncosnő egyéb, néhány perces mozdulatáról.
13. 10 perces uszodazaj.
14. 300 m blank.[41]

---

[41] Erdély Miklós: Igényleltár negyvenperces film elkészítéséhez. (Forgatókönyv helyett). In: *AF*. 130. o. 1973-ban a *Filmnyelvi sorozat* kisfilm- és ötletpályázatára adta be Lugossy Istvánnal közösen a *Felsorolások (Lehetséges előzetes direktívák egy rövidfilm elkészítéséhez)* című tervet, majd ahogy elfogadták azt, készítette el az idézett *Igényleltár*t, melynek egy másik változata is ismeretes, nem elhanyagolandó különbségekkel: a lista kibővül 5 perc tűzzajjal, 1 perc gyereksírással, és a lényeg, ami a másikból valahogy kimaradt, 100 óra vágószoba-használattal. [Erdély Miklós, Lugossy István: Felsorolások (Lehetséges előzetes direktívák egy rövidfilm elkészítéséhez). In: *A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek. Filmnyelvi sorozat*. BBS, Budapest, 1973. 65–68. o.; Újraközölve: In: *AF*. 127–129. o.; Erdély Miklós:

S habár későbbi filmjeiben a vágókosár tartalmának újrarendezése helyett már nagyon is forgat, a koncepció talált tárgyaihoz legalább az operatőr mögül és a vágóasztal mellett még 1985-ben, az utolsó filmje, a *Tavaszi kivégzés* befejezésekor is ragaszkodik: „Nem én vagyok az operatőr! Én az operatőr munkáját kész anyagnak veszem. Nem nagyon foglalkozom a képpel. Csak úgy nagyjából. […] Egyszerű, ha én nézek a kamerába, akkor nem tudom csinálni [a többit]. De így, így kész anyag. Majdnem úgy fogom föl, mint a talált anyagot."[42]

Igényleltár. negyvenperces film elkészítéséhez. (forgatókönyv helyett). In: *AF*. 130. o.; Peternák Miklós: Jegyzetek. In: *AF*. 296. o.]

[42] Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.). (Peternák Miklós közlésében.) In: *AF*. 13. o. Maurer Dóra és Monory M. András a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából tartott vetítéssorozaton elevenítették fel Erdély különös munkamódszerét: ahogy visszaemlékeznek, a forgatásokon többnyire háttérből, alig-alig instruálta szereplőit, nem veszett el a mozdulatok és kameraállások megszervezésében, s csak ritkán forgatott újra jelenetet. Hagyta, hogy a szereplők egymás reakcióira reagálva, együtt sodródva – egyfajta *Önösszeszerelő költészet*ként – teremtsék meg a helyzetek atmoszféráját, hagyta, hogy önállóan keljen életre a film alapjául szolgáló szövet. A szereplőválogatás után, mellyel alapvetően megadta a lehetőségét annak, hogy „hiteles helyzetek" szülessenek, leginkább a vágóasztalon folytatta munkáját. A mindössze három nap alatt leforgatott *Verzió* leghosszabb, vallomást betanító jelenetét egyetlen délelőtt vették fel. Az anekdota szerint, melyet Maurer Dóra is felelevenít, Erdély ekkor többször is kisétált a forgatásról, annyi instrukciót hagyva, hogy „csináljátok". Monory Mész András – a *Verzió* operatőre – pedig úgy emlékszik: „A hozzám intézett leghosszabb instrukció is az volt, hogy »vegyél még«. Vagy, hogy »kéne valami indázó anyag vagy valami«. Meghagyta mindenkinek a személyes területét, létezésének a formáját, és ezekből állította össze azután a működő mechanizmust, amiből a film elkészült. Fura, szép forgatás volt." [Lásd: Maurer Dóra: *Előadás a BBS-ben*. Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=208; 2014. 09. 17.;

A montázs-elemek eredetének ilyen koncepciójával és használatával kerülhetünk közelebb a film ontológiai státuszának Erdély-féle gyökereihez. Két szinten is. Szorosan az előzőekhez tartozik, mintegy azok folyománya, hogy a rendező/vágó a valóság elemeit állítja új rend szerint össze, s a végeredmény ezért eredendően realitással bír: egészen egyszerűen a celluloidszalag a maga dologiságával a film átrendezendő valósága. Legalábbis első szinten.

A Kulesovot idéző Erdély másutt a montázs építőelemeinek stabil ontologikus eredetét a használt fotók közvetlen ikervalóság-jellegével magyarázza. Eszerint pedig a fotó felépítése megegyezik a rajta ábrázolt magánvaló létének struktúrájával, hiszen közvetlenül annak fénye írja meg. A fényképezőgép tényfékezőgép. A filmkocka legalább motivált, indexikus jel, sőt, ha úgy tetszik, a valóság duplikáltja, ám akár még ennél is több, valóbb is lehet. A *Mozgó jelentés* bevezető sorai szerint: „Tételezzük fel, hogy a teljes valóság filmszalagra véve hatalmas raktárban rendelkezésünkre áll. A felvételek minden részletet ábrázolnak. Ha valamely valóságdarab mégis hiányozna, azt pótlólag elkészíthetjük; ezt a kényszerű kiegészítést nevezik általában *forgatásnak*. […] A jelöltet és a jelölőt azonosnak vesszük, s némi egyszerűsítéssel úgy tekintjük, hogy minden egyes felvétel önmagát jelenti. A mesterségesen létrehozott szituációk filmezését kiiktatjuk vizsgálódásaink köréből, azt teljes egészében a színművészetnek szolgáltatjuk vissza."[43]

Monory M. András: *Előadás a BBS-ben*. Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=207; 2014. 09. 17.]

[43] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 113. o.

És ez miért lényeges? Mert így, a montázs alkotóelemeinek e kettős tárgykategoriális értelmezése szerint lehetséges „tiszta realitással" ábrázolni. S a film kitüntetett ontológiai gyökereire hivatkozva, illetve azzal élve kerülhető el a „realitás illúziója" megteremtésének kétes érdeme. Hiszen innentől ez semmiképp sem lehet illúzió. Merthogy az általános, kiküszöbölendő probléma a következő: „Ahogy a film technikailag tökéletesedik, a realitás illúziója fokozódik. De régi esztétikai alaptörvény, hogy kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást – panoptikumba való."[44] A kritikai művészet záloga pedig – hogy a film ne is egyszerű ismétlés legyen csupán – a vágó átrendezése.

Itt viszont már meg lehet jegyezni: a kész filmkockát az alkotás anyagának tekintő hagyományt, és ezzel a montázs, valamint a vágó felértékelését habár Erdély Pudovkinon keresztül „Kulesovra" vezeti vissza, a takarásban lévő elődd, Kulesov, amennyiben mégis él a vágás által felkínált lehetőségekkel, azokat nemegyszer éppen, hogy a realitás illúziójának felkeltésére, az illúzió realitásának előcsalására használja. Kulesov több kísérletével pontosan ezt próbálja demonstrálni. Az *Alkotó földrajz*ban egy térként mutat be különböző helyszíneken felvett jeleneteket: Hohlova és Obolenszkij Moszkva különböző terein, mégis egy helyen, a Precsisztyenszkij körúton találkoznak, egymásra mosolyognak, kezet fognak a Gogol emlékmű előtt, hogy aztán felsétáljanak a washingtoni Fehér Ház lépcsőin.[45] Másutt az ideális nőt láthatjuk, amint indulás előtt készülődik – sajnos több személyből összevágva: „Egy tükör

---

[44] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 95. o.

[45] Ahogy Nelmes írja: „[…] [A] kreatív földrajz technikáját azért használja Kulesov, hogy aktuálisan nem létező, képzeletbeli helyek jöjjenek létre a közönség tudatában." [Jill Nelmes: *An Introduction to Film Studies*. Routledge, London, New York, 1999. 427. o.]

előtt ülő lányt vettem filmre, ahogy kifesti a szemét és a szemöldökét, kirúzsozza a száját és felveszi a cipőjét. Egyedül a montázsnak köszönhető, hogy úgy mutathattuk be a lányt, mint a való életben, pedig valójában nem létezett, mert egy nő ajkát, egy másik lábát és egy harmadik hátát meg egy negyedik szemét fényképeztük le. A darabokat meghatározott sorrendben ragasztottuk össze, és teljesen új ember jött létre így az anyag teljes realitása mellett. Ez a fenti példa ugyancsak azt mutatja, hogy a filmhatás egész ereje a montázsból fakad. Egyedül csak az anyaggal soha nem lehet ilyen abszolút soha nem volt és látszólag hihetetlen dolgokat teremteni."[46]

Mi ez, ha nem a realitás illúziója? Ezen próbálkozások pedig mindamellett, hogy bizonyítják a montázs (ál)valóságteremtő erejét, az egymásra fényképezéssel, a technika fejlődésével a valóságot idéző lehetséges világok illúziója felé nyitották meg az utat. S ez az, amiről a fotó és a film ontológiájának elsőszámú teoretikusa, André Bazin *Tilos a montázs* című esszéjében a következő véleményen van: „[A] mozilátogatás szokása lassanként érzékennyé tette a közönséget, és már a figyelemnek csak egy kismértékű koncentrálására lenne szükség ahhoz, hogy különbséget tudjon tenni a »reális« és a csupán a montázs által szuggerált jelenetek között. […] Mindenesetre nem az a fontos, hogy a trükk láthatatlan legyen, hanem az, hogy egyáltalán volt-e trükk vagy sem, valahogy úgy, ahogy egy hamis Vermeer-kép szépségével sem lehet eredetének kétes volta ellen érvelni."[47] Véleménye szerint nagyban

---

[46] Lev Vlagyimirovics Kulesov: A montázs mint a filmművészet alapja. In: *Fejezetek a filmesztétikából*. Vál. és szerk. Zalán Vince. Ford. Terbe Teréz. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985. 57. o.

[47] André Bazin: Tilos a montázs. In: *Fejezetek a filmesztétikából*. Vál. és szerk. Zalán Vince. Ford. Baróti Dezső. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985. 155. o.

korlátozni kell a montázs és a vele egy kalap alá vett trükk felhasználását, mert ellehetetlenítik a filmmese ontológiájának érvényesülését. Nem ért egyet a filmszerűség lényegét a montázsban megtalálókkal, ehelyett a filmet a fénykép időbeli kiterjesztéseként ontologikus gyökereivel határozza meg.[48]

S hogy mi történt az utóbbi oldalakon? A Bazin-féle ontologikus elgondolás az „Erdély-Kulesov", Kulesov, Bazin kör végén Erdélyhez vezet vissza bennünket. Bazin teóriája ugyancsak Erdély törekvéseivel rokonítható. S a bejárt kör, pontosabban a kör szétfeszülése, amit az Erdély-gondolatok tartanak mégis egyben, jól mutatja Erdély vállalkozásának nehézségét: úgy teszi egyenértékűvé a filmet a montázzsal, hogy közben mégis „tiszta realitással" akar ábrázolni. Ha pedig a két elv együttes érvényesülésének a mikéntjére keressük a választ Erdély filmjeiben és szövegeiben, láthatjuk, hogy a montázs-elv és az ontológiai igény sokkal jobban ellehetetlenítik egymást, mint Kulesov és Bazin vázolt esetében. Mert Erdély nemcsak hogy él az átrendezés erejével, de a kulesovi montázsnál jóval radikálisabb, direktebb módon teszi azt. Míg Kulesov az anyagok finom egymásba toldásával meghagyja nézőinek a

---

[48] Még ugyancsak a *Tilos a montázs*ból: „A montázs, amelyről oly gyakran elmondják, hogy a film lényegét teszi ki, ebben az összefüggésben irodalmi és egyben par excellence filmszerűtlen eljárásnak tűnik fel. A sajátos filmszerűt pedig ugyanakkor a maga legtisztább állapotában a tér egységének a fényképezés által való puszta tiszteletben tartása jelenti." [Uo. 156. o.] *A fénykép ontológiája* szerint: „Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos." [André Bazin: A fénykép ontológiája. In: André Bazin: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Szerk. Zalán Vince. Ford. Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 21. o.]

realitásként látás biztos befogadói posztját, Erdély ebből módszeresen billenti ki őket montázsa fedetlenségével, hogy paradox módon végül mégis egy Bazinénál komplexebb ontológiai érvényt adjon a filmnek. Hogy a kizökkentésekért cserébe egy másik realitást, a realitás megismeréstől elszakíthatatlan igazságát adja. Amint írja: „[…] [A] film nem tudhat olyat, ami a valóságban nem létezik, így a film megismerő funkciója erősebb lesz […].”[49]

---

[49] Erdély Miklós: A filmezés késői fiatalsága. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere). In: *AF*. 169. o. Itt néhány bekezdés következik a realitás igazságáról a klasszikus német idealizmusbeli teóriákban, ugyanis ezen igazság-elgondolások tovább erősítik az eddig bemutatott, Erdélyt idehúzó párhuzamokat – azzal együtt, hogy némileg árnyalják is a hasonlatosságot, lassan további „rokonok” felkutatása felé vezetve olvasásomat.

Tehát jelen esetben az igazságnak legalább kétféle filozófiai megközelítése lehet érdekes számunkra: a Kant-féle transzcendentál-filozófiai és a hegeli ontológiai realista, mindkettő a korrespondencia-elméletre vonatkoztatva. A korrespondencia-elmélet szerint az igazság az, amikor a tudat egybeesik a tárgyával: „Mert ha a szembenálló fogalom megfelel a szembenálló tárgynak, akkor az alkalmazott fogalom is meg kell, hogy feleljen az alkalmazott tárgynak.” – érvel Arisztotelész a *Topiká*ban. Az első, transzcendentál-filozófiai esetben az igazság és a valóság egysége szóba sem jöhet: az alany és a tárgy, a szubjektum és az objektum azonossága kizárólag az appercepción belül lehetséges, ezen túl a *Ding an sich* csupán logikai előfeltétel, nem maga a valóság (*Sein an sich*). Ezért az igazság a tudat belső problémája. A második eset ontológiai aspektusból indul ki: itt az igazság és valóság egymásra vonatkozik. Az igazság elsősorban nem is a kijelentéshez, hanem a valósághoz tartozik. Ami valóságos, az idealitás-mozzanatokat tartalmaz, ezért igazság-jellegű. Ez pedig kettős vonatkozását adja a kategorialitás fogalmának: „A *kategorialitás* igazság-jellege (avagy az igazság kategorialitás-jellege) azt jelenti, hogy – mivel minden kategória létmeghatározottságok és tudás-meghatározottságok egysége – minden kategória valamilyen fokig és mértékben tartalmaz igazságot, vagyis elvileg minden kategória mindig igaz.” [Simon Ferenc: *A hegeli reálontológia születése*. Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém, 2003. 129. o.] Itt a

már egyszer előkerült probléma van a háttérben: a jelentést, értékével együtt a megismerés produkálja vagy az magát a létet illeti meg? *A szellem fenomenológiájá*ban Hegel szerint a tudás igazságértékre vonatkoztatott – ennyiben Erdély neki nyújt kezet –, de nem érzéki *a posteriori*: a közvetlen mindennapi tudás a kiindulópont, ami aztán már csak eszmei mozzanataként van felmutatva a nembeli totalitásnak. A tudás az érzékitől a „konkrét-általános" felé halad, az értelemhez kapcsolódik.

Ennyiben pedig Erdély teóriája elkülönül a hegeli tudás-fogalomtól vagy az esztétika talajáról beszél. Avagy – és azt hiszem, leginkább így lehet/kell olvasnunk – egyszerre van mindkettőnél. Montázsának feszültségét pedig többek között éppen ez, a kettő közti folyamatos átjárás adja.

Erdélyhez legalább ilyen közel áll Hegel esztétikájának – az ő meghatározásával művészetfilozófiájának – igazság*fogalma* is: „[…] [A] művészet arra hivatott, hogy az *igazságot* az érzéki művészeti alakult formájában fedje fel, hogy ábrázolja a kibékített ellentétet, – s ezzel végcélja önmagában, ebben az ábrázolásban és felfedésben rejlik." [G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások I.* Szerk. Lukács György. Ford. Zoltai Dénes. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952. 56. o.] Az érzékiség kérdését egy időre félretéve – erre még később visszatérek – az igazság és a szépség platóni (*Phaidrosz*) együttjárására nem is olyan messziről hozhatunk még Erdélyhez nagyon is hozzáolvasandó példákat. Ezt a szemléletét tükrözi Schelling 1802-ben megjelent dialógusa, a *Bruno* is: „[…] [A] műalkotás egyedül igazsága által lehet szép […]. De úgy látom, barátaim, hogy kimutatván a legmagasabb rendű egységet a szépség és az igazság között, egyben a filozófia és a poézis egységéről is megbizonyosodhatunk; mert mire törekednék az előbbi, ha nem éppen arra az örök igazságra, amely a szépséggel azonos, az utóbbi meg arra a sohasem született és mindörökké halhatatlan szépségre, amely egybeesik az igazsággal?" [F. W. J. Schelling: *Bruno avagy a dolgok isteni és természetes elvéről. /Beszélgetés/.* Ford. Jaksa Margit. Magyar Helikon, Budapest, 1974. 19. o., 21. o.] És Schellingtől ide kell olvasnunk az 1802–1803-ban Jénában, majd 1804–1805-ben Würzburgban tartott előadásainak posztumusz megjelent szövegét is: „Az olyan igazság, amely nem szépség, nem is abszolút igazság, és megfordítva. […] [A]z igazság és a szépség, akárcsak a jóság és a szépség, sohasem mint cél és eszköz viszonyulnak egymáshoz: sokkal inkább egyek […]." [F. W. J. Schelling: *A művészet filozófiája. (A kéziratos hagyatékból).* Ford. Révai Gábor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991. 91–92. o.] És hogy a kör teljesebb legyen, mindenképpen

Kulesov, mondhatjuk úgy, nem is a montázs erejét használja ki, hanem közönsége szűzies, a filmre és önmagára sem gyanakvó értelmezői tradícióit. S habár ez épp elég ahhoz, hogy a bazini értelemben vett valóságosságot faramuci módon, becsapva játssza ki, valójában a film ontológiájának befogadói kereteit érintetlenül hagyja. Így – befogadásesztétikai szempont felől – kerülhetünk mégiscsak „közel" az ideális nőhöz. Másként fogalmazva: Kulesovnál egyáltalán nem a filmbeli jelek és denotátumaik, deszignátumaik viszonyáról, az ábrázolat és az ábrázolt kapcsolatáról vagy kapcsolatuk lekérdezhetőségéről van szó. Nincs is szükség ilyen módon lebontható állításra, ha a befogadói póz eleve

---

szólnunk kell Heideggerről is, aki amellett, hogy *A műalkotás eredeté*ben nem sok említést tesz Hegelről, szinte egy az egyben fordítja át saját nyelvére Hegel szavait. A művészet mint a szellem többé nem legmagasabb rendű formája passzust idézve [Hegelnél: I.m. 11. o., 105. o.] ugyan kérdőjelet tesz Hegel megállapításának végére – mondván, a történeti jelenvalólét számára nem tudható bizonyossággal, hogy a művészeten belül történik-e meg igazsága –, de ennek utána úgy folytatja: „Az igazság a létezőnek mint létezőnek az el-nem-rejtettsége. Az igazság a lét igazsága. A szépség nem e mellett az igazság mellett fordul elő. Akkor jelenik meg, amikor az igazság művé válik. A megjelenés, mint az igazságnak a műben és műként való léte: a szépség." Ugyanez tömörebben: „A művészet az igazság működésbe lépése." (Arra a kétértelműségre pedig itt már nem térek ki, hogy az igazság szubjektuma, objektuma, alanya vagy tárgya is lehet a működésbe lépésnek.) [Az idézetek forrása: Martin Heidegger: *Rejtekutak*. Szerk. Pongrácz Tibor. Ford. Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszky Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2006. 64. o., 61. o. Hegel, Schelling és Heidegger teóriáinak hasonlóságairól lásd még: Gyenge Zoltán: *Schelling élete és filozófiája*. Attraktor, Máriabesenyő – Gödöllő, 2005.]

Azt hiszem, ebből a sajnos csak lábjegyzetben helyet kapott elősorolásból is kitűnik, Erdély szépséget és a realitás igazságát egybekötő törekvéseivel mennyire egyívású gondolatok vándorolnak a német idealizmus esztétikai-művészetfilozófiai írásai között is.

doxikus azonosságot feltételez, „ideális” esetben még Pinokkió személyében is. Nem a filmmese ontologikus Kulesovnál, hanem a befogadói attitűd.

Kulesovhoz mérten Erdély montázsának radikalizmusa pedig abban nyilvánul meg, hogy nem próbál titokban maradni. Hogy a felszínen dolgozik, sőt: a filmkép „tiszta realitása” és „csináltsága” közötti ellentmondást nem elkendőzni igyekszik, hanem paradoxonba tömöríti. Erdély reflexivitásba kényszeríti a vásznat néző tekintet irányított kíváncsiságát, a megszokásokat, a filmnézés jól begyakorolt rutinjait, a kulturális patterneket és értelmezési rasztereket. Zavart gerjeszt, kibillent montázsa fedetlenségével. Elég itt a nyersanyag tudatos „mocskolására” gondolnunk, a nyersanyag anyagiságával játszó eljárásokra, a konvencionális befogadást eltérítő megoldásokra: a Möbius- és slejfnifilmekre, a visszacsévélésekre, a lassításokra, a filmszerűségből kifelé tartó, egészen festményszerű kimerevítésekre, vagy arra, hogy a mozi vásznán a vágóasztal prizmájának hullámzó képe vibrál, s arra, hogy sokként a csévélés visító hertzei nulláznak. De végigkövethetjük a hangsávok erőteljes montázsait is, a zenedarabok torzítását, a rontott beszédeket, a hang és a kép aszinkronitását, ahogy a bevett filmtípusok montázsát vagy a narrációs szintek önmagukba és egymásba gabalyodását.

A moziterem sötétjében vászonra vetülő fények és árnyékok platonikus barlangjával szembesít Erdély egy filmes akciója 1976-ban, amikor Wrocławban a Galeria Sztuki Najnowszejben egy vetítésre érkező közönségen keresztül vetíti saját filmjét a falra. De a kézzel fogható valóság és az attól távolodó árnyak, másolatok egymásra rétegződésébe vonja bele közönségét 1983-ban a Budapest Galériában megrendezett *Film/művészet* kiállításon is, ahol Bernáth Aurél *Reggel* című festményét

vetíti végtelenítve. A hurokként befűzött felvételen árnyékok haladnak el a kép előtt, melyekkel összekeverednek a vetítőgép és a vászon közötti fénykévében elsétáló tárlatlátogatók árnyai. A vetítés alatt pedig, szervesen kapcsolódva a platoni árnyjáték megidézéséhez, *Mint a vasbeton…* című installációja szerepel: filmszalagokkal egybegyúrt, kb. ötven kg liszt a sarokban felhalmozva, mellette egy vízzel teli vödörrel. Az installáció mintegy Erdély filmes törekvéseinek tapinthatóvá sűrített allegóriájaként egymástól távoli anyagokat és kontextusokat elegyít, hogy montázsukból új minőség – kenyér vagy beton – szülessen. Új minőség, de semmiképp sem az árnyak egymásra rétegzett illúziója: az installáció a valóság leképezésének szalagdarabjait nem árnyakként, hanem kovászként, avagy stabilan kötő cementként forgatja vissza az életbe.[50]

Bódy Gábor szerint a Balázs Béla Stúdióban 1969-ben végbement generáció- és szemléletváltás teremtette meg a *Filmnyelvi sorozat* elindításának lehetőségét, melynek keretei között elkészülhetett Erdély első nagy filmje, a *Partita*. A változások egy lényeges részeként a stúdió ettől kezdve nemcsak a hivatásos filmkészítők kezébe adott kamerát, hanem

---

[50] Az említett munkákhoz lásd: *Film/művészet. (A magyar kísérleti film története)*. Kiállítási katalógus, Budapest Galéria, Budapest, 1983. február 25. – március 18. A katalógus és a kiállítás anyagát Peternák Miklós állította össze. A kiállítást Lorányi Judit és Peternák Miklós rendezte. 16. o.; Hegyi Lóránd: Film/művészet. Kiállítás a magyar kísérleti film történetéről. In: *Filmvilág*. 1983. július, XXVI. évf. 7. sz. 12–13. o.; Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11. – május 5. 15. o., 27. o.; Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 46. o.; Erdély Miklós: *AF*. 310. o.; Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 126. o.; Müllner András: A filmes performativitás. Erdély Miklós „vetítései”. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 35–37. o.]

kaput nyitott a független filmesek, a társművészetek különböző területeiről érkezők, így az időszak avantgárd kultúrájához tartozó, új utakat kereső képzőművészek számára is. Bódy Jeney Zoltán és Vidovszky László zeneszerzők mellett Lakner Lászlót, Maurer Dórát, Tót Endrét és Erdély Miklóst említi mint kívülről érkező, inspiratív, követendő példákat. Szinte természetes, hogy a professzionális filmkészítők és az „outsiderek" között, akiket legkevésbé korlátoztak az elvárások, időről-időre felszínre kerültek nézeteltérések, ám Bódy – akit először vettek fel stúdiótagnak Filmművészeti Főiskolán szerzett diploma nélkül, filozófia-történelem szakos bölcsészként, s aki szerint a magyar experimentális filmkészítés gyökereit többek közt éppen a privát törekvésekben kell keresni – a '70-es években tovább erősítette a BBS nyitottságát. Az ő kezdeményezésére indult el 1973-ban a *Filmnyelvi sorozat*, melyet az 1976-ban alapított *K/3* csoport követett.[51]

---

[51] A csoport elnevezése a Közművelődési komplex kutatások, illetve a Kinematografikus Kísérleti Központ rövidítése. Lásd: Bódy Gábor: K/3 csoporttervezet. In: Uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 96–97. o. Korábbi közlés: In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 213–216. o.; Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai. In: Uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 111–116. o. Korábbi közlések: In: *Valóság*. 1977/11. sz. 73–78. o.; In: *Bódy Gábor (1946–1985). Életmű-bemutató*. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Film-főigazgatóság, Budapest, 1987. 257–263. o.; In: *Végtelen Kép. Bódy Gábor írásai*. Szerk. Peternák Miklós. Pesti Szalon, Budapest, 1996. 48–55. o.; Gelencsér Gábor: A kozmikus szem mozgástanulmányai. Bódy Gábor (1946–1985). In: *Hommage à Bódy Gábor (1946–1985)*. Kiállítási katalógus, Szerk. Dr. Baksa Soós Veronika. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006. szeptember 22. – október 1. o.n.

1977-ben, a *K/3* csoport munkatervéhez írt bevezetésében Bódy a honi kísérleti vagy experimentális film közvetlen előzményeit – mint a *Filmnyelvi sorozat* és a *K/3* gyökereit – három pontba csoportosítva gyűjti össze. Egyrészt a „sztorival" szakító filmről ír, mely a „történetről" leválasztja a képi-hangi mondanivalót, illetve ennek a változásnak egyfajta párhuzamos mozgásaként a „valóság fantomjának üldözésével" felhagyó dokumentumfilm-készítés új útjait említi. Külső előzményként, inspiratív forrásként pedig a „privát, individuális" filmkészítésről ír, melyből Erdély meghatározó szerepét emeli ki: „Ez a fajta ma is élő és ható filmkészítés a maga kötetlenségével, de megalkuvásnélküliségével, eszközeinek anyagi igénytelenségével, de szellemi tisztaságával tűnik ki. A privát filmkészítés hozta létre úgyszólván a kísérleti film prototípusát, mégpedig a hatvanas évek közepén, mikor Erdély Miklós néhány etűdjét és elméleti nézeteit közzétette (Montázs-éhség címmel, *Valóság*, 1966)."[52] A „néhány etűd" alatt Bódy feltehetően többek közt az *Antiszempont*ra gondol, melyről naplóbejegyzésszerűen a következőket írja fel: „Egy amatőrfilm, Erdély Miklós belsőépítész 1970 tavaszán (a »Rakparti esték« szervezésében) bemutatott avantgarde opusa: a »Bak-ak-ak-ak-adály…« a percepció elemi kereteivel játszik."[53] De 1972-ben – már a *Filmnyelvi sorozat* pályázatának

---

[52] Bódy Gábor: Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez. In: Uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 99. o. Korábbi teljes közlés In: *Bódy Gábor (1946–1985). Életmű-bemutató*. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Film-főigazgatóság, Budapest, 1987. 251–265. o.

[53] Erdély Miklós: *AF*. 303. o. Bódy később a *Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz* című írásában, valamint a *Sor, ismétlés, jelentés* címen megjelent beszélgetésben röviden, majd a *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című tanulmányában némileg hosszabban is szól az *Antiszempont*ról, ahol már *A harmadik* (1971) című filmjének egyfajta előzményeként említi azt.

kiírását megelőző elméleti felkészülés idején – dolgozott is Erdéllyel együtt a balatonboglári kápolna melletti kereszt alatt a szabadban berendezett vágószobában, látta a kápolnához felvezető úton az Erdély és Adamis Béla által végigfektetett filmszalagot, ahogy Erdély *Möbius-vetítés*ét is, sőt ő maga is készített itt Möbius-filmet.[54] Ahogy Beke László írja: „A magyar filmtörténet számára fontos adalék lehet, hogy éppen az ilyen akcióvetítések gyakoroltak nagy hatást Bódy Gáborra – különösen az 1972-es Balatonboglári *Möbius-vetítés*. […] Ekkoriban foglalkozott Bódy a legintenzívebben a filmbeli »jelentéstulajdonítással« és szemiotikával – ugyanígy Erdély Miklós is."[55] Visszatérve Bódy 1977-es írásához, harmadik tényezőként pontosan ezt, az „experimentális gondolkodásnak" lökést adó „lingvisztikai hullámot", a szemiotikai megalapozást említi, majd a *Filmnyelvi sorozat*ot közvetlenül előkészítő, a BBS szervezésében 1971–72-ben zajlott előadás- és vitasorozatot, melyen Bódy Gábor, Beke László, Dobai Péter, Horányi Özséb, Kelemen János, Szekfű András és Zsilka János mellett Erdély Miklós is részt vett.

A *Filmnyelvi sorozat* keretei között leforgatott *Partitá*tól kezdve a Balázs Béla Stúdió produkciójában készültek Erdély nem akció vagy installáció részét képző, véglegesnek szánt filmjei, azonban

---

[54] Galántai György úgy emlékszik, hogy a filmek alapjául szolgáló szalagokat Bódy vitte magával Balatonboglárra, ahol megindult a pezsgő diskurzus, az ötletelés és válogatás, a gondolatok és képsorok egymásba fűzése. Ezúton is köszönöm Galántai György, Klaniczay Júlia és az Artpool Művészetkutató Központ segítségét és támogatását. [Lásd még: Galántai György naplóbejegyzése, 1972. július 10. In: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerk. Klaniczay Júlia és Sasvári Edit. Artpool-Balassi, Budapest, 2003. 134. o.]

[55] Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 45. o.

sztenderdizálásukra, illetve a közönséghez való eljutásukra még a nemzetközi fesztiválok meghívásai ellenére is többnyire néhány évet kellett várni. Filmjeinek többsége éveken át nem volt látható: nem forgalmazva, nem vetítve, csupán szájhagyomány útján terjedtek. Az 1974-ben forgatott *Partita* sztenderdizálására betiltása miatt csak tizennégy év múlva, 1988-ban került sor az Erdély által megőrzött kétszalagos munkakópiáról, a *K/3* szellemében 1984-ben alapított *K szekció*ban. 1977-ben, a *K/3* keretei között készült el az *Álommásolatok* – illetve az előzményének tekinthető *Hérakleitosz-töredék* –, melyet 1978-ban sztenderdizáltak. A *K/3* csoporton kívül, de a BBS-nél, 1979-ben forgatta le az 1981-ben sztenderdizált *Verzió*t, melyet csak halála után, 1986-tól lehetett vetíteni. 1981-ben készült a *Vonatút*, melyet 1988-ban sztenderdizáltak, s végül 1985-ben készült el a *Tavaszi kivégzés*.[56]

---

[56] Lásd: Bódy Gábor: K/3 csoporttervezet. In: Uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 96–97. o.; Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai. In: Uo. 111–116. o.; Bódy Gábor: A filmnyelvi sorozat vitájához. In: Uo. 94–95. o. Korábbi közlés: In: *Bódy Gábor (1946–1985). Életmű-bemutató*. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Film-főigazgatóság, Budapest, 1987. 257–263. o.; Beke László: A két vászon. In: *A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek. Filmnyelvi sorozat*. BBS, Budapest, 1973. 8–15. o.; Beke László: A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei. In: Uő: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 65–69. o.; *Film/művészet. (A magyar kísérleti film története)*. Kiállítási katalógus, Budapest Galéria, Budapest, 1983. február 25. – március 18. A katalógus és a kiállítás anyagát Peternák Miklós állította össze. A kiállítást Lorányi Judit és Peternák Miklós rendezte. 16. o.; Antal István, Beke László, Erdély Miklós, Háy Ágnes, Maurer Dóra, Peternák Miklós, Száva Gyula, Szirtes András: A Balázs Béla Stúdió vezetőségének és tagságának. In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa*. Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 309. o.; Antal István, Beke László,

Erdély Miklós filmjeiben nem egyszerűen a filmes konvenciókkal való szakítás dominál, hanem a legtágabb értelemben vett megismerés mélyre ivódott rutinjaival való szembesítés, mely a tabuk és megszokások konfrontatív felfedésén át a világ addig rejtettnek látszó összefüggései felé vezet. Mindez első nagy filmjében, az 1974-ben készült *Partitá*ban mutatkozik meg legtisztábban. A *Partitá*ban, melynek bevallott szándéka a befogadó tudatának, világhoz való viszonyának megváltoztatása. A *Partitá*ban közvetlenül érzékelhetővé válik Erdély montázselméletének mindenre kiterjedő totalitása: a valóság viszonyainak képi, gondolati feldolgozása, a logikai láncok megfeszülése és fellazulása, a megismerés

---

Peternák Miklós, Száva Gyula: A „K"-szekció tervei. (1986). In: I.m. 311–316. o.; Peternák Miklós: A „K" szekció programjához. In: I.m. 403–406. o.; Beke László, Antal István, Peternák Miklós, Száva Gyula: K – Kísérleti Szekció – 1985/1986. In: I.m. 411–412. o.; Galló Sándor: Alternatíva és lehetőség. BBS „K" szekció. In: *Filmkultúra*. 1987/6. sz. 76–77. o.; Peternák Miklós: A Balázs Béla Stúdió K szekciójának munkáiról és terveiről. In: *Filmkultúra*. 1989/3. sz. 78–80. o.; Peternák Miklós: A magyar avant-garde film. In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 5–51. o.; Peternák Miklós: Kísérlet és kutatás a XX. századi magyar művészetben. Az intermediális technikától a komputerképig. In: *Magyar Műhely*. 1992. június, XXXI. évf. 84. sz. 38. o.; Újraközölve: Peternák Miklós: *Képháromszög*. Ráció Kiadó, Budapest, 2007. 98–99. o.; Erdély Miklós: *AF*. 303–310. o.; Peternák Miklós: Rejtett Paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei. In: *Filmvilág*. 2001. augusztus, XLIV. évf. 8. sz. 44–46. o.; *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*. Szerk. Antal István, Deák László, Kodolányi Sebestyén. BBS – Orpheus, Budapest, 2001.; 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. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002. 256. o.; Gelencsér Gábor: Erdély Miklós mint film. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 8–17. o.; Müllner András: A filmes performativitás. Erdély Miklós „vetítései". In: I.m. 29–32. o.; *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009.

önmagából kiszédülő körforgása és a kifulladt sémákon túl felsejlő emocionális megértés állapota.

A filmet indító nyolc perces blank már épp elég kényelmetlenül hosszú ahhoz, hogy a néző észrevegye kiszolgáltatottságát és önmagát a vászonnal szemben. Hogy észrevegye, „csak néz, mint a moziban". A sötétben mindössze három kép villan fel – az indiai táncosnő, az egyik viccmesélő és a vonatból elsuhanó táj később még visszatérő képsorai –, miközben Haydn C-dúr szimfóniájának első tétele szól.[57] Majd elindul a talált, újrahasznosított töredékek sorjázása: szemgolyóhoz közelítő izzó fém, üvöltő bányász, felhevített billogvas, szétreccsenő kukoricacső,

---

[57] 1982-ben Sebők Zoltánnal beszélgetve Erdély a következőképpen idézi fel a filmet, illetve a film eleji blankot: „Ezzel sikerült kifejeznem azt az abszolút fölényt, amivel a közönség fölött van a filmrendező. Ezt persze a minisztériumban a bemutatón nem nagyon honorálták, mert ott úgy tudják, hogy ők vannak velem szemben fölényben. Sokan fölháborodtak, hogy ez aztán szemtelenség. Hát, pont az volt benne a lényeg, hogy szemtelenség." [Sebők Zoltán: Új misztika felé – Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: *Híd*. 1982/3. sz. 374–375. o. Az interjú egy részlete újraközölve: In: *AF*. 64–66. o.] A Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóságán tartott kötelező bemutató – úgynevezett kétszalagos elfogadás – után be is tiltották a filmet, s hogy biztosan ne sztenderdizálja azt a BBS, rögvest el is akarták kobozni az ott levetített kétszalagos kópiát. (Erdély még ebben az évben készített egy tervet a *Partita* átdolgozásáról, ám a BBS vezetősége – a döntésükről szóló, 1975. január 29-ei keltezésű levelük szerint – ezt a koncepciót sem tudta elfogadni/elfogadtatni, ugyanakkor jóváhagyta a negatív megvágását, valamint a kétszalagos archiválást. Az újravágott negatív azonban, ahogy semmilyen más, BBS-nél őrzött kópia, máig nem került elő.) A szakértő grémium szemét feltehetően nem csupán a film eleji blank zavarta, de nem is Erdély munkájának filmnyelvi merészsége, hanem a filmben elhangzó, a rendszert nyíltan kifigurázó viccek. A tabutémák feszegetését márpedig hivatalból tiltaniuk kellett. Az pedig talán csak a számok véletlen fintora, hogy Haydn összesen 108 szimfóniája, illetve 20 C-dúr szimfóniája közül a minisztérium számára kényelmetlenül hosszúnak bizonyuló sötétben éppen a No. 56 szól.

uborkák, ikrák és tojások képei, együtt hullámzó pulykanyakak, stadion drukkerei, tüntető tömeg sodrása, labirintusban és kerékben futó egér, futópadon gyalogló asztronauta, elbillenő horizont, végtelenben találkozó párhuzamosok, a létrejövés és a különválás, a kitárulkozás és a sűrűsödés, a széttartás és az egybeolvadás, a forgás, a sodrás, a repülés és az egy helyben járás képei a röntgentől a radarig, a mikroszkóptól a távcsőig, a sejtektől a bimbóból kipattanó virágon át a táguló világegyetemig. A képek sodrásában együtt hömpölyög a természet kimerevíthetetlen struktúrája és a megismerés rendszerezőhajlama. Az egymás mellé kerülő képek montázsa nem csupán a világ, de a gondolkodás analízise. A kapcsolatok előttünk zajló szerveződése egyszerre a világ dolgainak szüntelen szerveződése és a világot megragadó gondolatok megülepedni próbáló, majd mindig továbblendülő mozgása, melyek kettősségét, széttartását és egy-egy pillanatnyi összecsendülését, az emberi interpretáció banalitását, csak ideig-óráig tartható esetlegességét a filmet átszövő viccek sutasága képviseli. A Móricka, a Fenyő alatt lihegő Fenyőné, az öreg Pityák, a dobos, akinek „töke-fasza lóg", a Pravda mint a vágy tárgya vagy az egy kérdéses „Milyen az a kommunizmus?" érdes egyszerűsége. A hétköznapok bornírtságába visszarántó, kifejezetten a *Partita* számára felvett viccek feldarabolva, többször elismételve vagy a csattanóra akár hosszabban várva fűzik át a film egészét. Akár a hanganyagot leválasztva a mesélő és az őt hallgató közönség képéről, hogy a vicctől elemelkedő újabb képsorok szövedéke és a szintetizátoron szóló Bach-partita önmagát is ellenpontozó futamai után egy idős hindu szájából hangozzon el a poén, vagy úgy, hogy a vicc egészét az idős hindu mimikája kísérje, de akár úgy, hogy a poénra addig várunk csendben, míg egy parton kúszó teknős a tengerbe nem ér. S a képek nem csupán a viccmesélés hanganyagával találkoznak: a zenével is

keresztezik egymást. A tengerbe gázolás pillanatában csendül fel az újabb tétel, míg az egyik mesélő épp a zene utolsó hangjára fogja be az orrát.

A megszokások rendjéből kiszakított töredékek új kapcsolatba lépnek egymással. Mielőtt aznban kikristályosodhatna az őket egybetartó logikai szerkezet, minduntalan továbblendülnek a zene láthatóvá váló ritmusára. A *Partita* nézője, ha értelmet keres, próbálja követni a rögzült viszonyaikból kiszabaduló elemek újjászerveződését és nem szűnő szétpergését: a kapcsolatok mindig éppen keletkezését és a gondolkodás legelemibb kategóriáinak működését. Próbálja felfejteni azt, ami összeköti a film szegmentumait. A kódokat, a csoportosításokat, a szerkezeteket, a hasonlóságok és különbségek sorozatát, az ugyanolyat és a nem ugyanolyat, az ugyanazt és a nem ugyanazt. A világ, a gondolkodás, az osztályozás, a sémák és a film szerveződését, mígnem a racionális értelmezés lehetetlenségét megtapasztalva feloldódik a zene lüktetésében, a részletek sodrásában és a töredékek önérvényű erejében. A logikai láncok megfeszülésének és lebomlásának egymásba tartó körforgásából talán átsodródik a megértés egy különös állapotába, ahol a skatulyák kinyílnak, közelebb engedve a tekintetet magukhoz a dolgokhoz és a világ csak megsejthető összefüggéseihez. A részek és az egész könnyed játékához, a rizsszem és a világegyetem egyenrangúságához, a filmet és benne a világot az arcában egybegyűjtő, majd továbbröppentő indiai táncosnő mosolyához. Ahogy Erdély a *Mozgó jelentés* című tanulmányában – a „hipotetikus, totális jelentésszint" és az abban megnyilvánuló „hologram-struktúra" modelljeként – a táncosnő motívumáról írja: „A táncosnő tánc közben egy pillanatra megáll, fejét és nyakát önmagával párhuzamosan jobbra-balra elmozdítja, miközben szemével ellentétes mozgást végez, egy villanásra mosolyog, ugyanúgy el is komolyodik, majd újra mosolyog, s még arra is

van ideje, hogy szemöldökét összevonja, és állát előretolva szinte a néző »szájába rágja«, amit nem mond el. Van még néhány követhetetlen villanásnyi mímje, ami mind hozzájárul az együttes hatáshoz, és ami összefoglalása – nem is az odáig történteknek, de valamiképpen a világ összes jelenségeinek értelmezését nyújtja, helyesebben az ember legteljesebb lehetséges válaszát fölfoghatatlan tapasztalataira. Mindez olyan didaktikus eréllyel győzi meg a nézőt, hogy az egyfajta mély belső evidenciát érez, és mindent érteni vél. […] Így az esetet mint esetleges részt az *egész* vonatkozásában mutatja be, miáltal az *egészet* is megidézi."[58] A világ tudomásul vételének, a megértés kitartó kísérletének, a jelentések születésének, szerveződésének, továbblendülésének és sorozatos kioltódásának végén elhangzik az utolsó vicc, majd felcsendül – immár nem szintetizátoron, hanem hegedűn – Bach E-dúr partitájának prelúdiuma az erőfeszítések esendőségének heroikussá emelkedő költői képsorára: a sziklatömböt emelő hindu férfi időtlenné táguló, az egyensúly egy bizonytalan pontján kimerevített, majd onnan mégis tovább billenő, gyönyörűen emberi allegóriájára.[59]

---

[58] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 125. o. Ahogy pedig a *Partita* tervének tekinthető *Felsorolások*ban fogalmaz az indiai táncosnőről: „A film a klasszikus indiai tánc egyetlen fejmozdulatát szerződteti főszereplőnek. Ez a fejmozdulat hivatott egy tekintetté összefogni a különbözőt, a szétesőt és az ellenkezőt. […] Az információk világmontázsában nem csak eligazodni, de öntudatát megőrizni sem képes embert az aktív belenyugvás állapotába segíti, a főmelódia meghallgatására tanítja a sokértelmű mimika szuggesziója által." [Erdély Miklós, Lugossy István: Felsorolások. (Lehetséges előzetes direktívák egy rövidfilm elkészítéséhez). In: *AF*. 127–128. o.]

[59] A filmhez lásd még a következőket: Erdély Miklós, Lugossy István: Felsorolások. (Lehetséges előzetes direktívák egy rövidfilm elkészítéséhez). In:

AF. 127–129. o.; Erdély Miklós: Igényleltár. negyvenperces film elkészítéséhez. (forgatókönyv helyett). In: *AF*. 130. o.; Erdély Miklós: A *Partita* című film átdolgozásáról. In: *AF*. 137–141. o.; Peternák Miklós: Jegyzetek, dokumentumok. In: *AF*. 53–55. o.; Sebők Zoltán: Új misztika felé – Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: *Híd*. 1982/3. sz. 374–375. o.; Varga Vera: Partita. (Erdély Miklós, Balázs Béla Stúdió 1974). In: BBS sokszorosítás, 1975. Újraközölve: In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 180–202. o.; Beke László: Erdély Miklós: Partita. In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 49–53. o.; Kozma György: Egy film elemzése és általánosságok a filmelemzésről. (Erdély Miklós: Partita c. filmjéről.). In: I.m. 76–78. o.; Beke László: Erdély Miklós: Kollapszus Orv. In: *Életünk*. 1986. augusztus, XXIII. évf. 8. sz. 749–750. o.; Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 46–47. o.; Beke László: A magyar experimentális film mint torzó. In: Uő: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 127. o.; Hegyi Lóránd: Jegyzetek Erdély Miklós munkáihoz. In: *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*. Szerk. Forgács Péter. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984. 115–129. o.; Vasák Benedek Balázs: Tank, felhő, jegenye. Erdély Miklós kívül és belül. In: *Filmvilág*. 1999. március, XLII. évf. 3. sz. 8. o.; Peternák Miklós: The Big Blue Signal. A kognitív film kategóriája Erdély Miklós gondolkodásában. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 99–100. o.; Wilheim András: Erdély Miklós és a zene. In: I.m. 174. o.; Szirtes András: Előadás a BBS-ben. (Az előadás 1999-ben hangzott el, a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából.) Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=206; 2014. 09. 17.; 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. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002. 256. o.; Farkas Tamás: „Farinelli testetlen trillái". Erdély Miklós és az avantgárd filmhang. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 46–64. o.; Müllner András: Montázspolitika. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 135–137. o.; Veres Bálint: Hangozva mozgó képek. A BBS hatvanas-hetvenes évekbeli termése a filmzene metszetében. In: I.m. 216–

A *Partita* azonban nem csupán a világ és a világot megérteni próbáló erőfeszítések mechanizmusának színrevitele: a film médiumának közvetlenül átélhető analízise. A médium nyelvének előttünk zajló megszületése. A montázs ugyanis jellé teszi a tradíció rekeszeiből kiszabadított életszegmentumokat egy új, filmnyelvi kontextus számára. Észre kell vennünk: itt minőségváltás, metamorfózis történik. A jelenség- és valóságtöredékek önmagukat mint jelölteket mutató, önnön valóságstruktúrájukat őrző zárt jelölői a montázsba belépve filmnyelvi jelekké avanzsálnak. S ez az a pont, ahol ha megállnánk, semmiképp sem olvashatnánk össze logikai aporia nélkül Erdély montázseljárásával az ontologikusságot hangsúlyozó szólamait – a „tiszta realitás" érvényre jutását. Megtorpannunk márpedig kár lenne: a *Partita* nem engedi konvencionális jelekké züllesztení szegmentumait, újbóli, immár filmnyelven belüli de- és egyszerre kontextualizálások sorozata a jelentésmentességbe húzza vissza azokat, hogy az intenció szerint visszakapcsolódhassanak az életbe.

Ha a *Partita* a megismerhető és a megismerés montázsából kibomló elemi jelentések mindig éppen születésének és feloldódásának színrevitele, akkor a három évvel később, 1977-ben készült *Álommásolatok* az elemi jelentések születésén továbbgördülve a világot leképező narratívák korlátainak, illetve a narratívák korlátain túl rekedt tapasztalatoknak, az elmondhatatlan elmondási kísérleteinek, a szó és a kép lehetetlenhez feszülésének s talán a túlnan egy-egy pillanatnyi megérintésének a négy felvonásos remekműve.

---

217. o.; Hornyik Sándor: A valóság visszanyerésének paradoxonai. Képzőművészet és film „poétikai" kapcsolatai a BBS-ben. In: I.m. 240–241. o.

Az *Álommásolatok* alapvető paradoxona, hogy valami olyasmit szeretne ábrázolni, amit nem lehet nyitott szemmel látni. Olyasmit megfogni, ami az első szándékos mozdulattól visszahúzódik. Az *Álommásolatok* az álmokat szeretné realizálni, amelyek márpedig úgy vannak, hogy nincsenek. Hiába hangzik el az első mondat – „Hát ez, amit én álmodtam, ez csak egy ilyen jelenetnek mondható, ennek tulajdonképpen nincs is története." –, az első három felvonás újra és újra nekirugaszkodik a lehetetlennek. Önmagába gabalyodó precizitással próbálja rekonstruálni az álmokat, verbalizálni az álmok hátramaradt nyomait, koherens történetté mondani az emlékezetben kavargó foszlányokat, majd a szavakat előképként aktualizálni, a mondatokat jelenetekbe átfordítani. A mesélők, ha egy-egy pillanatra ki is zökkennek feladatukból, vállalkozásuk teljes képtelenségének beismerése átbillen az addigi próbálkozásaik fölött érzett elégedetlenségükbe. Megújult elszántsággal, ismétlések, átértelmezések és pontosítások már-már kényszeres sorozatával térnek vissza a rekonstruálás folyamatához. Tapasztalataik kimondásának reményébe visszakapaszkodva igazítják ki korábbi, akár magnóra felvett, majd onnan visszajátszott mondataikat, hogy arról, ami a legkevésbé sem egzakt, ami szavakban, de képekben sem rögzíthető, a lehető legprecízebb másolatot hozzák létre. S hogy történetté formált álmaikat végül rendezőként, avagy egy pszichodráma résztvevőjeként vigyék színre. „Ha engem így kikérdeznek, akkor én ezt nem bírom ám úgy elmondani, ahogy volt. […] Ott tulajdonképpen semmi nem történt, de az, szóval az szinte az föl…, elm…, föl…, föltárhatatlan. Először is nem tudom olyan tüzetesen elmondani. […] De én nem bírom a slendriánságot. […] Gombolja ki, megnézzük, hogy úgy jobb volt-e! Hát az ingnek a nyaka az paposabban állt. […] Be kell az egészet úgy gombolni! Minél magasabbra kell megpróbálni begombolni!

[…] Kellene egy lassan egy olyan harminc centit előremenni! […] Olyan háromnegyed métert, de lassanként, mintha egy helyben menne! […] Nagyokat lépett, menjen vissza legyen szíves! […] Kicsikét közelebb menni! […] Tessék szíves egy picikét messzebb menni, messzebb egy picikét! […] Azt nem lehet méterben kifejezni."

Mindezt, az álmok másolatainak egymásra torlódó rétegeit a film alapjául szolgáló nyersanyag a másolatok másolataként dokumentálja. Valahogy úgy, ahogy Erdély az emlékezés organikus folyamatát modellálva egy papírlapot és a ráhelyezett indigót egyszerre teker fel, majd a henger palástjára rajzolva az ábrák egymásra rakódó lenyomatait kapja. S valahogy úgy, ahogy a tekercset kibontva a koncepció racionalitása átadja helyét az önmagukat ismétlő ábrák váratlan ritmusának. Persze azzal a különbséggel, hogy a felvételek nem az eredetit és a halványodó másolatokat gyűjtik egy felületre, hanem a másolatok eredetit kereső sorozatát. Az *Álommásolatok* rekonstrukciói valahogy úgy követik egymást, ahogy a *Kreativitási gyakorlatok* során az egyik alkalommal leírták elképzelésüket, hogy szomszédjuk lerajzolja azt, majd a rá következő már ezt fordítsa verbalitássá egy újabb rajzoló számára, de leginkább úgy, ahogy egy reflektorral megvilágított résztvevő papírra vetülő árnyékát rajzolta körbe társa, míg az ő folyamatosan mozgó árnyékának kontúrját egy harmadik résztvevő próbálta rögzíteni, a papíron elkészült munkával és a folyamat közben készített fotókkal a lehetetlenre törekvés dokumentumait létrehozva.[60]

---

[60] A Mozgástervezési és Kivitelezési Akciók és a Kreativitási gyakorlatok feladatai (1975–1977). In: *KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGO – Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986.* (A továbbiakban: *KGYFI.*) Összeállította Hornyik Sándor, Szőke Annamária. MTA

Csakhogy a film nem áll meg itt. Nem elégszik meg azzal, hogy utolsó másolatként, a másolatokat egyben tartó külső héjként dokumentálja a történteket. Úgy bánik az elkészült nyersanyaggal, mintha nem talált, hanem elveszett tárgyak lenyomatait hordozó, ismeretlen minőségek nyomait rejtő anyagot vizsgálna. A mesélők az álmok emlékezetben ragadt nyomait keresik, amit a vágóasztal prizmájáról rögzített képeken át látunk. A mesélők kutatását emlékezetükben egyszerre, elválaszthatatlanul látjuk a film nyomozásával a felvételekben. A mesélők próbálják történetbe önteni álmaikat, a részletek forgácsaiból az egészre következtetni, ami együtt vibrál azzal, ahogy a film, szinte kézzelfoghatóvá téve médiumát, összefüggéseket keres, kiemel, ismétel, értelmez és átértelmez. S a darabjaikra bomló felvételek kérlelhetetlenül sodorják bele nézőjüket a vállalkozás önmagába gyűrűző képtelenségébe. Miután átsiklunk egy elmosódott mondaton, visszahallgatva próbálhatjuk megérteni, és persze újra, másként érteni, ahogy a sokadszor látott töredékekben mind apróbb, egymást kiemelő, majd visszavonó részletek tűnnek fel. Majd ahogy lassítva, szinte kockázva látjuk, amint egy fiatal férfi jobbra-balra tekint, már hiába vagyunk tisztában az álmok utolérésének képtelenségével, egyszerre láthatjuk a vásznon az álmaik nyomát kereső mesélők, a film, de saját fürkésző tekintetünket is.

A képek és hangok szétszabdalása, az előre- és hátratekerések, a sokadszor visszajátszott mondatok és az állóképig lassított felvételek a tűrhetetlenség határáig ismétlődnek, majd újra és újra fellazulnak, hogy

---

Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008. 109. o., 112. o. Az *Álló ember árnyékát rajzoló ember árnyékát rajzolni* feladat láncrajzzá összeállt variánsát lásd: *Oosteuropese conceptuele fotografie*. Kiállítási katalógus, Technische Hogeschool, Eindhoven, 1977. 59–60. o.

további értelmezésre biztatva vezessék el nézőjüket oda, ahol a lassítások mélyülő hangja helyett már csupán roncsolt zörejek, a visszacsévélt jelenetek helyett pedig egymásra vetített felvételek maradnak. Ahol a rekonstrukciók együvé gyűjtve szétfeszülnek, s a feltorlódott másolatok egymást kioltva oszlatják el a racionális értelmezés utolsó esélyét is. Ahol a fokról-fokra biztatott, tompuló, majd újra kiélesedő figyelem talán már átcsaphat a logikától és verbalitástól megszabadult belátásba, az elnémulása előtti utolsó pillanatokban megsejtve azt, hogy ami a szavakon túl van, ahhoz a ráción rést nyitó erőfeszítéseken, a paradoxonokon, a magukba omló narratívákon és a menthetetlenül megbicsakló szavakon át vezet az út. Az álmát mesélő fiatal hölgy hangja egyszerre szól saját, magnóra felvett mondataival, de párhuzamosan beszél az őt vádlókkal is, akik egy ordító rádiót próbálnak túlüvölteni, hogy végül minden zajt elnyomva nevessenek. S valahol már az elmondhatón túl, az egymásra vetített képek lebegésében és az egymást kioltó rádiósávok közötti zajban nyílik meg a film a mesélő arcának, az értelmezés kényszerén már átemelkedett, megfoghatatlanul tiszta képek sorának: a feszült erőlködésnek, a kétségbeesésnek, a tátogva elnémuló szájnak és a szemek lassú lecsukódásának.[61]

---

[61] Az *Álommásolatok*, ha nem is zökkenőmentesen, de Magyarországon legalább egy szűk közönséghez, illetve jó néhány külföldi fesztiválra is eljuthatott. Ahogy Erdély a film indította első hullámokra emlékszik: „[Az *Álommásolatok* készítésekor] a párttitkár [a MAFILM-nél mondta], hogy »ezt a hülyeséget, ezt az oda-vissza játékot, meg lassítást… hű de nagy hülyeség«. És leüzent, hogy ha meglátnak a filmgyár közelében, akkor rúgjanak ki. Ez volt a határozat. Erre írtam egy levelet, hogy ez már sok. Akkor le is váltották… mert tényleg, ilyet azért nem lehet mondani. Erre, jóvátételképpen: no jó, akkor standardizáljuk. Így történt. S be volt írva, hogy *A* kategóriás. Majd egy idő múlva *B* kategóriás lett. […] Minden filmemmel iszonyú botrányok voltak […]. Az *Álommásolatok* volt a leggyalázatosabb. Mikor azt mondták, hogy rúgjanak ki… És meg akartak verni,

Az utolsó felvonásban egy férfi ül a Lukács uszoda udvarán, álmait meséli, majd hosszasan beszélget az őt faggató fiatal hölggyel, teljes mértékben figyelmen kívül hagyva a helyzet képtelenségét, azt, hogy a korábban filmre vett hölgy a beszélgetésük során már csupán vetítve, mindössze a vele szemben kifeszített vásznon van jelen. A jelenet a beszédszituáció lehetetlenségébe átfordítva összegzi az álom és a film eddig kibomló viszonyát: az elmondhatón kívül rekedt tapasztalatok megérintésének és a filmi kifejezés lehetőségeiből kifelé tartó nyomok követésének egymásra rétegzett kísérleteit; a túlnan elérésének együtt vibráló erőfeszítéseit. A hölgy bemutatkozik, Bartholy Eszternek hívják, a vászonról cigarettával kínálja Harangozó Györgyöt, aki köszöni, de nem dohányzik, majd társalogni kezdenek, mintha nem csupán párhuzamos monológokra lennének képesek. A férfi készségesen válaszol minden, akár épp nem oda illő kérdésre is, mígnem ő is érdeklődni kezd: „H. Gy.: Ne haragudjon, maga nagyon gátlásosnak tűnik előttem. B. E.: Igen, nekem úgy tűnik, hogy ezek az álmok… nagy kínt okoznának magának, mert én ezt magnóról így hallottam. H. Gy.: Nem okoznak. Nem okoznak kínt, illetőleg volt egy-két álmom, amit már elmondtam a Lukács uszodában is a Mikiéknek. B. E.: Szerintem ez embertelen. […] H. GY.: Kisasszony, hát ön borzasztóan lámpalázas! Én nem vagyok egy olyan nagy valaki, akivel szemben lámpalázat kell érezni. […] B. E.: Ne haragudjon, hogy én csak ilyen vetített állapotban vagyok jelen, vagyis nem is vagyok jelen. H. Gy.: Kérem. Nem tesz semmit. B. E.: Szóval, azt kérdezem, hogy tekinthető-e ismeretségnek… hogy ismeretségnek tekinthető-e, hogy mi csak így filmen látjuk egymást? Most ezt még egyszer elmondjam? H. Gy.: Ahogy

---

minden volt…" [Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.). (Peternák Miklós közlésében.) In: *AF*. 25. o.]

gondolja. Lehet ismeretség is. […] B. E.: Most úgy érzi, hogy megismert erről a filmről? És olyan, minthogyha egy ismerőssel több lenne magának? Mert nekem, amikor a hangját hallottam, majdnem olyan volt. H. Gy.: Én nem érzem, hogy megismertem volna magát, de lehet, hogy megismerem a film végén. […] B. E.: Tudja, hogyha az ember egy filmen van, akkor annyi mindenre kell figyelni. H. Gy.: Kérem, én ezt megértem!”[62] A különböző idősíkok találkozása, az ismerkedés abszurditásának kibomlása, illetve a férfi zavart pszichéjének kitartása fokról-fokra intik szerénységre önérzetünket mozi-helyzetünk nagyon is hasonló kiszolgáltatottságában. Szorongatott helyzetünkben egyáltalán nem mellékes, hogy a vászonról „megismert”, számunkra már duplán vetített hölgy a filmen kívül is a Bartholy Eszter nevet viseli, ahogy a film elején Pista papaként megszólított idős úr – akinek már az első rekonstrukció előtt hatszor is elhangzik a szájából a film központi kérdése, amire valakinek, ha másnak nem, ahogy Harangozó Györgynek, hát nekünk válaszolnunk kellene: „Milyen tendencia érvényesül az álmoknak az átélésében és kifejtésében?” – a filmen kívül is Pista papa, Erdély Miklós édesapja, Erdély István. Majd a vászon felhasad, átlép rajta Bartholy Eszter, és bemutatkozik, immár élőben. Megérinti beszélgetőtársát, aki megtörve a keze utána kap. A pillanat váratlan érzékenysége kimerevedik előttünk. Mielőtt azonban feloldást találhatnánk a realitás illúziójának vásznán és a magába gabalyodó ráción rést ütő, már-már banálisan egyszerű gesztusban vagy az érintésre adott reakció közvetlen erejében, tükörstruktúrába sodródunk.

---

[62] A „dialógus” leiratát lásd: Erdély Miklós: Álommásolatok (1977). Részlet a film dialóglistájából. In: *Hasbeszélő a gondolában. A Tartóshullám antológiája. (Jóvilág 3.). (Cápa 4.)*. Szerk. Beke László, Csanády Dániel, Szőke Annamária. Bölcsész Index, Budapest, 1987. 177–180. o. Újraközölve: In: *AF*. 193–198. o.

Harangozó György máris azt a felvételt nézi, amit az imént még mi láttunk, ahogy egymással szemben ülve társalognak, majd ketten nézik, amint felhasad a vászon, s végül botjával ő szakítja át azt. Az egymást keretező reprezentációk sorából zavartan kifelé, felfelé tekint, megfáradt arcának vonásai kimerevednek, s a vágógép prizmáján megtalált tekintetének premier plánjai fölött – ahogy a heroikussá emelkedő emberi erőfeszítések fölött a *Partita* codája – felzengnek a *Kyrie eleison*, az *Uram, irgalmazz* reneszánsz és az *Alleluja* gregorián hangjai.[63]

A film zárása az egyetlen képsor, ahol a néző, úgy tűnik, már biztonságban ráhagyatkozhat a filmes konvenciókra. A szenvtelennek látszó felvételeken egyszerűen Harangozó György távozik a forgatás helyszínéről. Azonban a filmből kivezető képek dokumentarizmusának igazságtartalmába vetett naiv bizalmat a képek, pontosabban a hangok szinte észrevétlen viszik tovább az álmok egy utolsó rekonstrukciójába. A *Carmen* dallama szól, miközben Harangozó György a zenére lassítva, majd továbbengedve visszalép táskájáért, megindul a járókelők között, a kamera és a kamera képével a néző, akár ha táncolna, körülötte kering. Követjük, amint tétován padra ül, feláll, távolodva még vissza-vissza fordul, s közben megjelennek a filmet záró feliratok, hogy a mozi-álomból lassan felocsúdva elhagyjuk a mozitermet. Már rég feloldódott a film sodrásában, ahogy Harangozó György bő negyedórával korábban az álmait sorolja, többek közt a következőt: „[…] [A]mikor Baróton tanítottam, egy éjszaka azt

---

[63] Valahol itt, ebben a regiszterben lép különös montázsba egymással a film két mottója: „Az ébrenlévőknek egy, mégpedig közös világuk van, míg szunnyadás közben mindenki a sajátjába fordul.” [Herakleitosz 89. Frag.] „Sokat tapasztalt az ember. │ Sok égit már megnevezett, │ Mióta beszélgetés lettünk │ És hallani tudjuk egymást.” [Hölderlin IV, 343.]

álmodtam, hogy Provance-ban vagyok és táncolok a Carmen balettzenéjének dallamára. Ébredés után sírvafakadtam."[64]

---

[64] Az *Álommásolatok*hoz készült ismertető szövegben Erdély a következőket írja: „[…] [M]inden közlés másolat, melyben az eredeti egyre homályosabban, töredékesebben lapul meg. Az álom filmi rekonstrukciója sokszoros másolat, így az eredeti állapot lépésről lépésre fakul. Feltehető, hogy az álomkép maga is egy állapot másolata. Természetesen az álomképet a legnagyobb veszteség a tudatosítás és elmesélés folyamán éri. […] A kilátástalan restaurációs munka és az elgyötört modell alapján való rekonstrukciós kísérletek dokumentálása újabb másolatokat termel. A nem teljesen egészséges pszichikum a másolatoknak ebben a labirintusában eltéved, valóságot és illúziót már nem képes megkülönböztetni; kénytelen minden fenomént egyenlően valóságértékűnek tekinteni, illetve a valóságot is olyan távolságban tartani, hogy a megkülönböztetés zavara ne derüljön ki. […] A néző helyzete rokon a tudatzavarban szenvedőével. A filmkészítő feladata erre a zavarra rámutatni, kezelni és felhasználni; másolatot készít ő is, de a kopások formáinak új jelentést tulajdonít, miáltal kiterjesztettebb jelentésben nyeri vissza azt, ami elveszett." [Erdély Miklós: Álommásolatok (1977, 16 mm, 100 perc). In: *AF*. 191–192. o.] Az *Álommásolatok* – ahogy a *Partita* viccmesélése, de Erdély szinte minden filmje – tág terepet kínál a pszichoanalitikus értelmezések számára is. A *Partita* kapcsán maga Erdély is említi Freud vicc-tanulmányát, az *Álommásolatok* pedig, mintegy az interpretációnak ezt az egyébként is kézenfekvő irányát önmagán belül is megnyitva, egészen explicit módon tartalmaz Freud-utalást. De az is tudható, hogy Erdély tervezte egy Freud-film elkészítését is. Erdély az *Álommásolatok* leforgatására a *Hérakleitosz-töredék* bemutatása után kapott lehetőséget, mely alapvetően megegyezik az *Álommásolatok* negyedik felvonásával, ám ebben még nem bír akkora súllyal a vászon átszakítása, s még nem szerepelnek benne a vágóasztalról felvett „második tekintet" képei. [A *Hérakleitosz-töredék*hez lásd: Erdély Miklós: Egy Hérakleitosz-töredék (Szinopszis egy rövidfilmhez). In: *AF*. 161–162. o.; Peternák Miklós: Rejtett Paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei. In: *Filmvilág*. 2001. augusztus, XLIV. évf. 8. sz. 44–46. o. Az *Álommásolatok*hoz a már említetteken túl lásd: Erdély Miklós: Álomrekonstrukció (Felterjesztés az Egy Hérakleitosz-töredék című filmetűd-ciklus folytatásához). In: *AF*. 163–164. o.; Bán András: Van-e vagy nincs magyar kísérleti film? In: *Magyar Nemzet*. 1983. március 16. XLVI. évf. 63. sz. 4. o.;

Két évvel később készült el Erdély Miklós *Verzió* című filmje, mely az 1882–1883-ban zajlott tiszaeszlári vérvádat választja témájául. Európa utolsó vérvádját, melynek során tizenöt zsidót vádoltak meg azzal,

---

Peternák Miklós: Álomreakció/Álommásolat. [Helyesen: Álomrekonstrukció/Álommásolat.] In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 72–75. o.; Hegyi Lóránd: Film/művészet. Kiállítás a magyar kísérleti film történetéről. In: *Filmvilág*. 1983. július, XXVI. évf. 7. sz. 12–13. o.; György Péter: BBS, avagy kérdések a filmhez. In: *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*. Szerk. Forgács Péter. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984. 144–149. o.; Kornis Mihály: „Mindenből Egy, Egyből minden". Fragmentumok Erdély Miklósról. In: *Filmvilág*. 1986. augusztus, XXIX. évf. 8. sz. 29–30. o.; Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 47. o.; Beke László – Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklós írásairól. In: *Jelenkor*. 1987. november, XXX. évf. 11. sz. 1001. o.; Beke László: A magyar experimentális film mint torzó. In: Uő: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 130. o.; Beke László: A magyar experimentális film és a Balázs Béla Stúdió. In: I.m. 221. o.; Bihari László: Kiveszőben lévő mentalitás. (Beszélgetés Beke Lászlóval és Peternák Miklóssal). In: *Magyar Hírlap. Ahogy tetszik. A Magyar Hírlap kulturális magazinja*. 1998. október 3. XXXI. évf. 232. sz. 13. o.; Vasák Benedek Balázs: Tank, felhő, jegenye. Erdély Miklós kívül és belül. In: *Filmvilág*. 1999. március, XLII. évf. 3. sz. 8–9. o.; Bíró Yvette: Álommásolatok – időmásolatok. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 79–83. o.; Lányi András: Intro-verzió. In: I.m. 84–85. o.; Ungváry Rudolf: A személyes művész. Erdély Miklós nem triviális helye a struktúrában, avagy A találékonyságba belekapaszkodó ember. In: I.m. 179. o.; 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. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002. 256. o.; Hornyik Sándor: A valóság visszanyerésének paradoxonai. Képzőművészet és film „poétikai" kapcsolatai a BBS-ben. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 238–240. o.; Füzi Izabella: A fotografikus nyomtól a végtelen képig. A BBS filmelméleti kísérletei. In: I.m. 253. o.

hogy a pészah előtti szombaton rituálisan meggyilkoltak egy fiatal keresztény lányt, Solymosi Esztert. A film alapja Eötvös Károly *A nagy per* és Krúdy Gyula *A tiszaeszlári Solymosi Eszter* című művei.[65] A *Verzió* azonban nem a fiatal szolgálólány halálából koholt koncepciós per színrevitele, hanem a színpad lebontása, ahol az előítéletek terjedése, a gyanú bőr alá ivódó mechanizmusa, az antiszemitizmus szemünk előtt valósággá váló gyalázata kérlelhetetlenül markol bele az életbe.

Míg az *Álommásolatok* az álmokra torlódó másolatokat követi, a *Verzió* az életet kitakaró sémákat. Míg az *Álommásolatok* az álmok egymásra rétegződő másolatain keresztül a világot leképezni próbáló rációt és a filmi médium határait a feszegeti, a *Verzió* a tényeket eltakaró sztereotípiák követésén át az ostoba, alaptalan vádakat és a film ideologikus apparátusát leplezi le. Felkavarja a történelemre rakódott üledéket, hogy szembesítsen a feldolgozatlannal, az elnémult sebeket körbelengő tabukkal, a hazugságokkal, a rágalmakkal és az alattomos vádak szinte lélegzetvétellel történő terjedésével. Ahogy György Péter írja: „[A *Verzió*] a filmi leleplezésnek, mint az igazságkeresés eszközének, az egyetemes interpretációnak, mint a film adekvát magatartásának megvalósulása […]. Itt a film, amely a valóság értelmezésének eszköze Erdély számára, egyben az igazság szolgáltatásának eszköze is. Az interpretatív magatartás egyben a történelmi tényigazságot kutató ember magatartása is."[66]

---

[65] Eötvös Károly: *A nagy per, mely ezer éve folyik s még sincs vége. I–III.* Révai Testvérek Irodalmi Intézet R.-T., Budapest, 1904.; Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975.

[66] György Péter: BBS, avagy kérdések a filmhez. In: *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984. 149. o. Ahogy Erdély 1981-ben Antal Istvánnal beszélgetve mondja: „A magyarországi

Ahogy Erdély korábbi filmjei, a *Verzió* is úgy szembesít a gondolkodás mélyre ivódott tendenciáival, hogy egyszersmind önmagára, a

---

antiszemitizmusnak az újkeletű változatát az ötvenes évek alakították ki. Annak viszont egyáltalán nem voltak az összes konzekvenciái publicisztikailag feltárva. Tehát, ha én ennek a mélyebb rétegébe nyúlok, az feltétlenül ezt is magával sodorja, ezt is felkavarja, és csak az tud újra és jobban elrendeződni, ami fel van kavarva. Viszont a kultúrpolitikai meg a hitközségi szerveink általában nem szeretik a dolgokat felkavarni. Tehát azt, ami látszólagos nyugalomban, leülepedett állapotban van, ami viszonylag stagnánsnak látszik. Természetesen ez nekem nem elég. […] Egy tisztázatlan réteget akartam megbolygatni és a felszínre hozni, mert a Bibliában van egy mondás, hogy ami a sötétségből a napvilágra kerül, az többé már nem sötétség, hanem világosság. Tehát valamit megismerni, az a megismerésnek a tisztázó folyamatával azonos." [Krónika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a Verzióról. In: *AF*. 247. o. Először közölve: *Aktuális Levél*. 1983. 38–43. o. Újraközölve: *Múlt és Jövő*. 1990/1. sz. 54–56. o.] S a tabukkal, a feldolgozatlannal való szembesítésre adott első reakciók alá is húzzák Erdély mondatait. Az izraelita hitközség előbb tiltakozott a téma tárgyalása ellen, majd ahogy a tiltás feloldódott, a hitközség két rabbija, de az Országos Rabbiképző Intézet igazgatója is közreműködött a filmben. Az elkészült anyagot azonban, miután már a forgatásnak is le kellett állnia egyszer, végül mégis zárolták egy másik, aktuális áthallásokat és nem kevés feszültséget kiváltó ok miatt: azért, mert a koncepciós per hamis tanúvallomást betanító csendbiztos – az egyébiránt beszédes nevű Recsky András – szerepét az ekkor már aktívan ellenzéki ifj. Rajk László játssza. Durst György, aki majd húsz éven át volt a BBS titkára, azt meséli el, hogy már '78-ban értesítették a stúdiót arról, hogy a filmterv beindításával nem értenek egyet, így az előkészítő munkálatokat le kellett állítani. Egy évvel később pedig, habár elkezdhetett forogni a film, már munka közben feljelentették azt az illetékes szerveknél, s így gyakorlatilag még az elkészülte előtt be is tiltották. Próbálták kijuttatni különböző külföldi fesztiválokra – többek közt egy párizsi, zsidó témájú filmfesztiválra – de lehetetlen volt engedélyt kapni rá. A filmet egészen Erdély haláláig, 1986-ig „tilos volt szállítani". Lásd még: Durst György: Film-történet. In: *FMK Program*. 1986. június; Szőnyei Tamás: A hagyaték. Erdély Miklósról. (Interjú Durst Györggyel, Galántai Györggyel, Szenes Zsuzsával, Erdély Dániellel és Erdély Györggyel.) In: *Magyar Narancs*. 1991. november 21. III. évf. 24. sz. 10. o.]

filmi médium lehetőségeire is reflektál. A mozgókép-illúzióból zökkent ki kikerülhetetlen anyagszerűsége: a szemcsés nyersanyag, a kézből felvett, ingatag képek, a felvételek végén elforduló kamera utolsó kockáinak meghagyása és a nyersanyag utólagos megdolgozása, az előre- és hátratekerések, a lassítások, kockázások és kimerevítések, a „második tekintet" képei. A *Verzió* azonban már nem a film elemi jelentéseinek születésével és szétpergésével, a jelentéstulajdonítás mechanizmusával szembesít, hanem a film műfaji, stiláris konvencióival, a néző vizuális manipulálhatóságával, a fikcióra és a felvételek „mintha dokumentum"-jellegére egyaránt bólogató igényeivel. És a nézőt végső soron ez hozza igazán zavarba. Az, hogy a *Verzió*, miután az igazság megfejtésére ösztönöz, mégsem a „történelmi tényigazságot" tárja elénk, hanem azt, ami eltakarja a tényeket: egymás mellé helyezi nem csupán a filmet és a filmnézést, de a valóságot is építő és romboló sémákat, az életet strukturáló és destruáló sztereotípiákat. Különböző filmes részműfajok és egymásba gabalyodó valóságszintek montázsával a szerkezetében viszi színre a valósághoz fűződő viszonyok konfrontációját, s a valóság *Verzió*inak montázsával, egymás ellen kijátszásával apránként, ám végül teljes mértékben ellehetetleníti a film rutinszerű befogadását.[67]

---

[67] Bódy Gábor *A fiatal magyar film útjai* című, 1977-ben írt tanulmányában vázolja fel először a magyar filmművészet törekvéseinek azt az ívét, mely szerint a '68-után végbement szemléletváltással érvényét vesztette a '60-as évek fikciórendszere, s helyét a dokementarizmus, illetve az experimentalizmus vette át: „Amikor egy fikciórendszer felbomlik, a változást rendszerint két irányban keresik: az empirizmus vagy a kritikai formalizmus útjain; így volt ez mindig a filozófiában és az irodalomban is. A film esetében ezek az irányok a dokumentarizmus és az úgynevezett »kísérleti film«, azaz bizonyos fajta avantgárdizmus formájában jelentkeztek." [Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai. In: Uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai

Kiadó, Budapest, 2006. 112. o.] Majd tanulmánya zárásaként – a tézis-antitézis-szintézis gondolatritmusát követve – a dokumentarizmus és a filmnyelvi kísérletek tapasztalataiból az évtized végére kibomló „szuperfikcionalizmusról", egyfajta új narrativitásról ír: „Bevezetőmben azt fejtegettem, hogy egy fikciórendszer felbomlása szükségszerűen az empíria és az eszközök, a forma új kutatását vonja maga után. Az emberi gondolkodás története emellett azt is megmutatja, hogy a kommunikáció leghatékonyabb módja mégiscsak a fikció valamilyen formája marad, s ettől nem is tudunk szabadulni. […] A magam részéről az új érzékenységgel rendelkező epikus nagyrealizmus újjáéledésének igényét érzem a mozikban, és egy »szuperfikcionalizmus«-ét." [Uo. 116. o.] Öt évvel később, 1983-ban pedig a következőképpen köti össze Bódy saját törekvéseit az új narrativitás ekkorra már jobban körvonalazott meghatározásával: „Egyszerűen rövidzárlat állt be az agyamban a »valóság« szó hallatára, amely egy napon egy másik szócskában, a »jelentés« kérdésében csattant ki. Visszamentem az egyetemre. Sorba bekopogtattam a filozófia tanszéken tanáraimhoz. Kérdésemre, hogy mi is a »jelentés«, csak a vállukat vonogatták. 1970-et írtunk […]. […] Ma már nem lehet »megmutatni, mi van«, ma már csak »elbeszélni« lehet. S ez egy új narrativitás […]. [Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In: I.m. 140. o., 156. o.]

A *Verziót* többen – szorosabb, avagy lazább szálakkal – a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján jelentkező új narratitvitáshoz kötik. Azonban, ha Erdély filmjét az új narrativitás Bódy-féle meghatározásának példájaként szeretnénk látni, akkor ehhez legalább két megjegyzést hozzá kell fűznünk. Az egyik, hogy ha Erdély filmje az új narrativitás filmje, akkor úgy, hogy éppen a világot racionálisan és hézagmentesen egybetartani képes metanarratíva lehetetlenségét „meséli el". A *Verzió* az egymást szétforgácsoló narrációs- és valóságszintekkel szembesíti nézőjét, ám nem ragad meg az ellentmondásokba keveredő filmnél, ahogy semmiképp sem végállapotszerűségről, reménytelenségről vagy értékvesztésről szól: sokkal inkább a megértés lezárhatatlanságáról, a végleges válasz illúziójának felszámolásáról, a fájdalmas kérdéseket lehető legegyszerűbben kipipálni akaró, önmagát megvezetni hagyó tekintet újabb és újabb felrázásáról és az egymást lebontó reflexiók repedésein túl megnyíló morális tartásról. A megértés kitartó kísérletéről, hosszú, ellentmondásokkal terhelt próbájáról, mely az ígért válaszok meglelése helyett talán megtisztítja önmagát. A másik kiegészítés pedig az, hogy ha Erdély a *Verzió*val egyfajta új narrativitás felé közelít, akkor valahogy úgy, ahogy a film

készítésének idejében az új festészetben jelentkező új szenzibilitáshoz: folyamatában kibomló filmnyelvi tudatosságával, illetve filmjeiben a gondolkodás témává tételével semmiképp sem rehabilitálja az epikát, öntörvényű „outsiderként" nem *visszatalál* a történetmeséléshez és egyúttal annak felszámolásához, hanem a megismerés útját követve *eljut* oda. [A Bódy által bevezetett új narrativitás fogalmának máig sem letisztult, széttartó értelmezéseit – és persze a filmtörténet-írás kategória- és periódusképző hajlamát – lásd: Szilágyi Ákos: Az „új érzékenység" határai. Milarepaverzió. Kerekasztal-beszégetés. In: *Filmvilág*. 1985. július, XXVIII. évf. 7. sz. 18–27. o.; Szilágyi Ákos: Az „új érzékenység" határai. Az elmesélt Én. In: *Filmvilág*. 1985. július, XXVIII. évf. 7. sz. 27–29. o.; Erdély Miklós: [A kalocsai előadás]. Videofelvétel alapján. In: *MI*. 193–195. o.; Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Új Palatinus Könyvesház Kft. – Séd Nyomda Nyomdaipari Kiadó és Kereskedelmi Kft., Budapest, 2002.; Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002.; Pápai Zsolt: Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 143–155. o.; Gelencsér Gábor: Az új narrativitás formái. BBS-játékfilmek a nyolcvanas-kilencvenes években. In: I.m. 157–174. o.; Pápai Zsolt: *Kutyák éji dala. Az új-érzékenység és a magyar posztmodern film első hulláma*. Interneten: http://magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/kutyak-eji-dala-az-uj-erzekenyseg-es-a-magyar-posztmodern-film-elso-hullama-mufajelemzes.html; 2014. 09. 27.; Stőhr Lóránt: A neoavantgárd film. In: *Húsz éven át. A neoavantgárd pedagógiai hagyománya*. 72–118. o. Interneten: http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/szikepart4.pdf; 2014. 09. 27. Erdély festészete és az új érzékenység viszonyáról lásd: Sinkovits Péter: Képzuhatag. A magyar festészet új hullámai az Ernst Múzeumban. In: *Művészet*. 1984/12. sz. 49. o.; Szőke Annamária: Koncept, akció, életmód. Beszélgetés Legéndy Péterrel. In: *Belvedere*. 1991. III. évf. 1. sz. 43–49. o.; Kurdy Fehér János: Kamillába mártott vatta. (Beke László Erdély Miklósról). In: *Tiszatáj*. 1992. XLVI. évf. 5. sz. 90–96. o.; Sugár János: Emigráció a festészetbe. Erdély megvalósult és meg nem valósult művei. In: *Új Művészet*. 1999. március, X. évf. 3. sz. 8–10. o. Újraközölt változatok: Uő: Emigráció a festészetbe. Erdély megvalósult és meg nem valósult művei. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 104–108. o.; Uő: Emigráció a festészetbe. In: *KGYFI*. 453–457. o.]

A *Verzió* önmagát felfejtő szövete három filmtípus, az oknyomozó riport, a játékfilm és a werkfilm egymásba fűzéséből áll, melyek kölcsönösen egymást, de önmagukat is szétfeszítik. A filmet indító oknyomozó riport első, még a konvencióknak megfelelően látható alanyától – Schwarcz Mór rabbitól, a tiszalöki, majd tiszaeszlári metsző, Schwarcz Salamon fiától – annyit tudunk meg, hogy nincs semmiféle információja a történtekről. Hiába kérte édesapjától bármicvó ajándékképpen, hogy meséljen róla, nehezére esett, ő pedig nem faggatta. Majd a második riportalany, mielőtt beszélgetni kezdene, kikapcsoltatja a kamerát. Még szinte el sem kezdődött a film, de már a sötétben ülünk. Semmit sem látunk a vásznon, sőt még a vásznat sem látjuk, csak hallgatózunk, s közben talán észre sem vesszük, hogy már pontosan abba az irányba tereltek bennünket, amiről Erdély egy-egy kihallható mondata szól: „Ezt akarom megfejteni a filmen. Meg köll fejteni a filmen." Pedig egyáltalán nem a film nyomoz, hanem máris mi magunk kutatunk, ám a sötétség mélyén rejtőző titkok helyett csupán sejtéseket, nehezen érthető, elharapott mondatokat hallunk. És a nyomozásra, az igazság felkutatására való biztatás nem marad abba: habár a filmet felvezető oknyomozó riportot felirat választja el a játékfilmes résztől, a különböző filmtípusok perspektívái, nézőnek felkínált pozíciói átjárják egymást. A történtek egy magyarázatát az oknyomozás felől megalapozva a film középső részében is visszatérnek a „láthatatlan riportalany" mondatai, ahol már képekkel is társul a botrányos gyanú, miszerint Scharf Móric szexuálisan vonzódott Solymosi Eszterhez, s hogy bűntudata vagy talán bűnös tettei miatt vállalta a hamis tanúzást. Ahogy egészen más regiszterben, de szintén nem enged szabadulni a nyomozástól és az először elültetett gyanútól a film két zenedarabja sem: Csajkovszkij

és Prokofjev egyazon témára, a *Rómeó és Júliá*ra írt nyitányfantáziája, illetve balettje.

A film legnagyobb hányadát kitevő részben a koncepciós per hamis tanúvallomásának betanítását látjuk. Azt a folyamatot, ahogy a hazugság elég ideig ismételve valósággá válik, ahogy a koholmányok újra és újra kimondva beszivárognak Scharf Móric képzeletébe, s ahogy a rágalmak végül képekké válva előttünk is megelevenednek. Ám a betanítás pszichológiájának törékeny ívét követve bármennyire is szeretné a néző rekonstruálni a történteket – elválasztani az igazságot a hazugságtól, a tényeket a vádaktól és képzelgésektől –, kelepcébe kerül. Az igazság különböző szintjeit csak ideiglenesen képes elkülöníteni egymástól, mígnem minden kapaszkodó visszavonja magát, s a köré tekeredő verziók egynemű valóságával szembesül. Mintha hínárból próbálna menekülni, egyre csak mélyebbre süllyed a valóság verzióinak egymásba gabalyodó indáiban. Ahogy Erdély mondja: „Én a megtörtént és a meg nem történt közötti feszültséget akartam ebben a filmben ábrázolni."[68] Éppen ezért: „Nem különböztetem meg ebben a filmben, hogy mit képzel valaki, és hogy mi történik."[69]

Miközben Scharf Móric mondatról mondatra visszaismétli a hamis vallomást, a tudatába beszivárgó hazugságok előttünk is megjelennek. A vágóasztalról látjuk, amint Móric édesapja szombaton behívja a házba Esztert, és megkéri, hogy az asztalról tegye fel a menórát a szekrény tetejére. Csakhogy a jelenet a néző igaz-hamis koordinátáit teljes mértékben összezavarva hétszer is megismétlődik. Látjuk a cselekménysort

---

[68] Krónika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a Verzióról. In: *AF*. 249. o.

[69] Uo. 250. o.

sikollyal megszakítva, majd sikoly nélkül továbbgördülve, úgy, hogy Móric édesapja megköszöni a segítséget, és Eszter csendben távozik. Aztán két, egymástól apróbb részletekben eltérő verzióban azt látjuk, ahogy a Pauer Gyula által alakított koldus zsidó kikíséri Esztert. Először az ajtón kívül vár rá, másodjára pedig már ő is a szobában áll, s miközben kivezeti a lányt, Móric, mintha pontosan tudná, mi fog történni, lesüti a szemeit. Az egymással összeegyeztethetetlen verziók és bennük a psziché finom rezdülései ledobják magukról a hazugság biztosnak tűnő szignóját, s a néző végül már képtelen megmondani, hogy a betanított vallomás Móric fantáziájában kavargó képeit látja-e, vagy netalán Móric emlékei vetülnek elé, amint lassan a felszínre bugyognak. Az utolsó három változat pedig már teljes mértékben maga mögött hagyja a hamis vallomás talaját: amint Eszter székre állva próbálja feltenni a menórát a sifonra, Móric apja a lány szoknyája alá nyúl, majd nem az apa, hanem Móric teszi ugyanezt, s végül Eszter bújik oda Mórichoz, Eszter gombolja ki saját ruháját, és a szobába belépő apa zavarja ki a lányt, miközben fiát szidalmazza. Mindeközben három rövid képsor is lepereg Móric és Eszter kölcsönös vonzalmáról, melyekhez már végképp nem tudjuk, hogy milyen igazság- és narrációs szinteket társítsunk. Egyaránt vélhetjük ezeket Móric visszaemlékezéseinek, de akár szexuális képzelgései kivetüléseként belső, mélységi fokalizációnak, ahogy a csendbiztos, Recsky András megelevenedő sejtéseinek is. Egy biztos, a képeket Recsky András égre meredő óriási szemei és az égen elúszó felhők vezetik fel, miután Móric szütyőjét körbe-körbe lóbálja, s a szütyő, ahogy a történteket kitakaró verziók sorozata, a vágóasztalról visszatekerve egyszer az egyik, egyszer a másik irányba pörög.

Móric zavart pszichéje, mielőtt még végleg megadná magát, elakad. Képtelen kimondani a vádakat, majd a 'vér' szónál már végképp néma marad. A betanítás egy helyben toporog, a csendbiztos újra és újra ismétli a szavakat. S miközben Móric gépiesen dadogni kezdi a súlyos vádakat, előttünk is megelevenedik a borzalom: a zsinagóga pitvarában földre teperik Esztert a zsidók, erőszakot tesznek rajta, majd a tiszaeszlári metsző a vérét veszi. Hiába vagyunk tisztában a vallomás hazugságával, a csendbiztos mintha nem csupán Móricba sulykolta volna bele a vádakat. Mire a fiú megtörik, az elakadt betanítás kínján szinte öntudatlanul könnyítve már mi is szóról szóra mondjuk vissza azokat. S amint Móric a zsinagóga kulcslyukán keresztül leskelődik, akár ha megtörtént volna, az ő szemszögén keresztül – sőt, néhol már Eszter szemszögéből és közvetlen közeléből – látjuk is az erőszak képeit: az emberségükből kivetkőzött arcok premier plánját, a megelevenedő gyanút, a bűnös zsidók „igazi" arcát, a jajgatás, a nyögés és a hörgés torz képeit. A sakter késének pengéjét, Eszter hófehér nyakának megmetszését és azt, ahogy a megbecstelenített lány vére egy cseréptányérba csorog. Amint Lányi András írja: „A film annyiban nyelv, amennyiben képes rá, hogy a láthatót *kérdésessé* tegye. A látszatot megfosztja naiv magától értetődésétől, álobjektivitásától, zavarba hozza, kikérdezi, egyszóval: vallatja, ameddig láthatóvá nem válik az igazság."[70] És a *Verzió*ban láthatóvá válik az igazság. Mi több, nem csupán láthatóvá, de közvetlenül átélhetővé is. Azonban nem a történelmi tények igazsága, hanem a tényeket kitakaró gyalázatos sztereotípiák és koholmányok szinte

[70] Lányi András: Intro-verzió. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 84. o.

lélegzetvétellel történő terjedése.[71] A *Verzió*, miután az igazság megfejtésére ösztönöz, nem az előítéletek és a borzasztó vádak alatt lapuló tényekkel szembesít, hanem a tények helyébe lépő verziók egynemű valóságával és a néző nagyon is egyszerű manipulálhatóságával. A filmet, de az életet is strukturáló és destruáló sztereotípiákkal, melyek terepén a

---

[71] A bűnben élő koldus zsidó sztereotípiájának megfilmesítését Erdély az *Álommásolatok*hoz köti: „Megcsináltam az *Álommásolatok*at és abban, a második részben volt egy kilassított rész: a rádió szól és mutogatnak, satöbbi. Ott egy szakállas fiú sunyin megvakarja a szakállát. Többször ki van merevítve. És a fekete szakáll, és a zsidóság… A titokzatos, gonosz zsidóságnak az archetipikus képe jelenik meg, nekem legalábbis, bár, aki ott vakaródzik, nem zsidó, sőt… De láttam, hogy ennek van képi ereje. És rengeteg atmoszférája… […] Ebből indultam ki, hogy ezeknek a fekete szakállas embereknek és a szűzi fehérségnek az archetipikus képét valahogy ki akartam vetíteni, hogy ne nyomja a lelket meg a szívet. […] Tehát a fekete-fehér filmnek az összes kelléke ott legyen. Megszemélyesítve. Legyen a fekete-fehér filmnek a feketéje a zsidó, és a fehér egy ilyen vászoncseléd-fehérség…" [Krónika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a Verzióról. In: *AF*. 249. o.] Ahogy pedig Eötvös Károly ír a bűnös zsidó képében megjelenő, „látássá erősödő" sztereotipikus gondolkodásról, illetve az előítéletek terjedéséről: „Falusi kisded zsinagógáikban vagy imaházaikban összejönnek ünnepenként a zsidók s éneklik imáikat s szent himnuszaikat. Az ének hangja kihallatszik az utczára s a köztérre. Gyerekek, ifjak, öregek, arra menők megállnak és hallgatják. Nem értenek belőle semmit. A mit nem értenek: az alatt titok is rejtőzhetik. S mindig akadnak együgyü babonás emberek s gyakran akadnak gyülöletszitó besugók és bujtogatók, a kik a köznéppel el akarják hitetni, hogy a zsidók a maguk titkos nyelvén a keresztyének megrontására sóhajtoznak a maguk isteneihez. […] Nem azon a napon [Eszter eltűnésének napján] alakult meg a vérvád, hanem sokkal később. Előbb a sajtó czikkei, azután országgyülési beszédek s gyülölködő felekezeti izgatások alakitották meg. Hire lassanként eljutott az eszlári nép fülébe is. Gyönge lelkek ott is akadtak, a melyekben meggyökeresedett a vérvád babonája. Nyomban visszaemlékeztek a szegény lányka eltünésére, a zsidók husvétjára s az idegen metszők ottlétére. A balgatag hit látássá erősödött s a látásnak csakhamar akadtak tanui, de koholói is." [Eötvös Károly: *A nagy per, mely ezer éve folyik s még sincs vége. I.* Révai Testvérek Irodalmi Intézet R.-T., Budapest, 1904. 61. o., 70. o.]

feldolgozatlannal való szembesítés semmiképp sem lehet lezárás, nem lehet megfejtés, csupán a megülepedő sémák felkavarása, a végleges választ kereső, önmagát minduntalan megvezetni engedő tekintet újabb és újabb felrázása.

A film egészét átjárja a Vikár László által alakított Scharf Móric rejtélyes arca, külvilágtól elbarikádozott, zavart mosolya. A betanítástól, de az egész ügytől elzárkózni próbáló, önmagába révedő tekintete. Lehetetlen olvasni az arcvonásai között, csak azt látjuk, hogy valamit nem értünk rajta. Hogy a film központi alakjának arca közeli, de mégis megközelíthetetlen hellyé válik számunkra. Ám ahogy a zsinagóga kulcslyukától felemelkedik, a fiú arcán valami egészen mást látunk: az erőszak képeiből és a játékfilmes konvenciókból kizökkentve nézőit lassan felpillant, ellenbeállítás nélkül egyenesen a kamerába néz, kitekint a filmből. Különös, tétova pillantása elidegenít, de tükröt is tart a zsöllye biztonságából leskelődőknek. S mintha ebben a köztes, lebegő állapotban Móric tudata is kitisztulna egyetlen pillanatra, mintha a filmből és a vérvádból kitekintve Móric, de Vikár László is észrevenné saját magát és a háta mögött gyülekező felhőket a kamera objektívjében visszatükröződve, majd szégyennel vegyes zavarában sütné le szemeit.[72] Tekintetét három,

---

[72] Az Erdély filmjeiben megjelenő arcok premier plánjai, az apró gesztusok önmagukban megnyíló és mégis önmagukon túlra mutató közeljei Lavater és Goethe, illetve a Goethét idéző Balázs Béla fiziognómiáját juttathatják eszünkbe. Persze azzal a különbséggel, hogy Balázs fiziognómiája a némafilm közelképei kapcsán bomlik ki, Erdélynél pedig az arcmozdulatok, a mimika szinte tapintható rezdülései többnyire csak a megismerés önmagából kiszédített körforgása, a megszokások egymás ellen való kijátszása, a mélyre ivódott rutinok teljes kifulladása, a ráció és a nyelv kibillentése, az elnémulás után tárulkoznak fel. Ahogy Balázs Béla *A látható ember*ben írja: „Amikor valaki nem szólal meg, az még távolról sem jelenti azt, hogy nincsen semmi mondanivalója. Aki nem beszél,

himnikus magasságba emelkedő képsor montázsa követi, melyek a

---

még tele lehet csupán formákban, képekben, arcjátékkal és mozdulatokkal kifejezhető tartalommal. A vizuális kultúra emberénél a mozdulat, az arckifejezés nem helyettesíti a beszédet, mint a süketnémák jelei. Nem szavakra gondol, nem szótagok Morse-jeleit írja a levegőbe. Mozdulatai egyáltalán nem fogalmakat jeleznek, hanem saját irracionális felfoghatatlan énjét törekszik velük kifejezni, és arcjátéka, mozdulatai a léleknek olyan mély rétegéből született érzéscsoportot igyekeznek tolmácsolni, amelyeket szavak sohasem tudnának a felszínre hozni. Itt a szellem közvetlenül, szavak mankója nélkül, láthatóan válik testté. […] A film a fogalmak és a szavak alá eltemetett embert ismét a napvilágra emeli és közvetlenül láthatóvá teszi." [Balázs Béla: A látható ember avagy a filmkultúra. In: Uő: A látható ember. A film szelleme. Ford. ismeretlen. A magyar szöveget az eredetivel egybevetette Karcsai Kulcsár István. Gondolat, Budapest, 1984. 18–20. o. Némileg átírva idézi magát Balázs *A film* című munkájában: Balázs Béla: *A film*. Ford. ismeretlen. Gondolat, Budapest, 1961. 45–46. o.] Valamint: „Az arckifejezés általában több szólamú, mint a beszéd. A szavak egymásutánja olyan, mint egy dallam hangjainak sora. Az arcon azonban *egyidejűleg* is kifejeződhetnek a legkülönfélébb érzések, mint egy zenei akkordban, az egyes eltérő vonások egymás közti viszonya gazdag harmóniák és modulációk megteremtésére ad lehetőséget. Az érzelmek akkordjainak lényege éppen az egyidejűség. Ez azonban szavakkal nem fejezhető ki." [Uo. 47. o.] Ahogy pedig a *Filmkultúra (A film művészetfilozófiája)*, később *A film* címen megjelent összegző munkájában írja: „Mennyi emberi tartalom maradna kifejezetlen muzsika nélkül. Ugyanannyit fog felszínre hozni a mimika és gesztus most kifejlődő művészete. Nem racionális, nem fogalmi tartalmat, de mégsem homályosat és határozatlant, hanem – mint a zene – világos és egyértelmű emberi élményt. Így lesz majd a belső ember is láthatóvá." [Balázs Béla: *A film*. Ford. ismeretlen. Gondolat, Budapest, 1961. 46. o.] És szintúgy *A film* című kötetben: „Regényíró, novellista persze meg tud írni egy párbeszédet úgy, hogy beleszövi azt, amit a társalgók magukban gondolnak. De ezzel kettéválasztja azt a hol komikus, hol tragikus, de mindig félelmetes *egységet* a mondott szavak és a rejtett gondolatok között, melyben ez az ellentmondás az ember arcán jelenik meg, és amelyet a film tudott először kápráztatóan gazdag variációval megmutatni. […] Egy fiziognómiai akkordban a legkülönbözőbb érzések, indulatok, gondolatok mimikus szintézise jelenik meg – az a szintézis, mely legteljesebben fejezi ki a sokrétű embert." [Uo. 67. o.]

vérvádból kilépve az antiszemitizmus közelgő gyalázata, a soá és a soában haltak felé tartanak, és egyszersmind vissza is kanyarodnak a film elejéhez, a filmet felvezető Krúdy-idézet utólag tévesnek bizonyuló sejtéséhez. Először Móric édesapját, az Altorjai Sándor által alakított templomszolgát, Scharf Józsefet látjuk, amint az ég felé gesztikulál keservesen. Egy korábbi jelenet részletét látjuk újra, melyben a lányát kereső Solymosinét próbálja megnyugtatni azzal, hogy Hajdúnánáson is megvádolták a zsidókat egy gyermek elemésztésével, ám a gyermek aztán csak megkerült. Azonban már nem az ő hangját halljuk, arca fölött kaddis, zsidó halotti ima szól. Majd a kaddis fájdalmas hangjaira a Tisza hosszú képsora pereg: Esztert viszi a zavaros víz, lassan úszik át a képen, kisimítva és tovább sodorva a felszakadt érzelmeket. Végül egy zsinagógát látunk, melynek padlóját cementes zsákok borítják. A rövid képsor egy csapásra idézi meg a kitörölhetetlent: a marhavagonokba terelt életeket, a Dunába lövetést és a tömegsírokban egymásra torlódó holt testeket. Ahogy Krúdy írja: „Egy egész világ mozdult meg ötven esztendő előtt, hogy a hazugság ellen szót emeljen, és igazságért üvöltsön. Millió és millió zsidónak omlik ki a vére ártatlanul, ha kiderül, hogy Solymosi Esztert ezen a tavaszi napon az eszlári zsidók tették el láb alól. Nincs irgalom se ezen a földön, se a másvilágon a szűz gyilkosainak."[73] Ahogy pedig Erdély a Tisza képéről és a kaddisról fogalmaz Antal Istvánnal beszélgetve: „Amikor ezt a filmet elhatároztam, hogy megcsinálom, ez a kép rögtön megjelent. Tudniillik a Tisza, a bánatos Tisza. A Tisza Magyarországon egy vad, bánatos, kissé elhanyagolt folyó, és nagyon erősen kifejező metaforája a magyar népléleknek. A Tisza szabályozása is mint probléma mindig egy kicsit úgy

[73] Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975. 28. o.

hangzik, mint a felettes Én szabályozó szerepe, s amennyire szabályozatlan, annyira szabályozatlan a magyar néplélek. És egy kicsit Kelet-Európa. Persze, már társadalmi értelemben. Na most, ha ebben megjelenik ez a pici hulla, amit sodor a víz, ennek a víznek a szeszélyessége, indulatossága, levegőssége – ugyanis nagyon levegős és nagyon-nagyon kopár és keserű is valahogy ez a vidék –, és erre én rárakom ezt a zsidó jajgatást, akkor valahogy két keserűséget préselek egymás mellé, és olyan erősen, hogy tulajdonképpen egyé válnak. A kelet-európai népléleknek az indulata és a zsidók fájdalmas panaszkodása szintén komplementer viszonyban vannak egymással. Tipikus komplementaritás. S az volt a nagy ambícióm, hogy ez egy színné váljon. Tehát az, hogy a magyar Tisza felett szól a kaddis ima. […] Tulajdonképpen a gyilkos indulatokért és ezek áldozataiért szól a kaddis. Fontos, hogy ez egy speciálisan magyar térben hangozzon. Elég sokáig kellett keresni a megfelelő, igazi tiszai helyszínt. És persze itt a folyó időfunkcióban is van. A folyó évezredek óta mindig metaforája volt az időnek. »Sok víz lefolyt a Dunán«, de a Tiszán is."[74]

---

[74] Krónika. Erdély Miklós és Antal István beszélgetése a Verzióról. In: *AF*. 250. o. A *Verzió*hoz a már említetteken túl lásd a következőket: Ungváry Rudolf: *A tiszaeszlári édes zsidó*. Kézirat, 1980. március 31.; Kovács András Bálint: Dilettantizmus és valóságteremtés. In: *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*. Szerk. Forgács Péter. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984. 101–114. o.; Kornis Mihály: „Mindenből Egy, Egyből minden". Fragmentumok Erdély Miklósról. In: *Filmvilág*. 1986. augusztus, XXIX. évf. 8. sz. 30–31. o.; Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 47–48. o.; Szegő György: Az „igazság áramlási iránya". In: *Magyar Nemzet*. 1988. október 25. LI. évf. 255. sz. 4. o.; György Péter: A National Geographic verzió. Tutajosok. In: *Filmvilág*. 1990. február, XXXIII. évf. 2. sz. 5. o.; (Hell): Az eszlári vérvád hiteles „Verzió"-ja. Erdély Miklós filmjei a Barátság Klubmoziban. In: *Fejér Megyei Hírlap*. 1991. november 28.; Takáts József: Jelentéskioltás. In: *Pompeji*. 1992/2. sz. 10. o. 15–16. o.; Boros Géza:

Verzió, ércnél maradandóbb. In: *Élet és Irodalom*. 1992. május 22. XXXVI. évf. 21. sz. 12. o.; György Péter: Erdély Miklós – A szelíd botrány művésze. In: *Holmi*. 1992/8. sz. 1175. o.; Vasák Benedek Balázs: Tank, felhő, jegenye. Erdély Miklós kívül és belül. In: *Filmvilág*. 1999. március, XLII. évf. 3. sz. 9. o.; Szilágyi Ákos: Újabb Verzió. A Per-verzió. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 86–97. o.; Ungváry Rudolf: A személyes művész. Erdély Miklós nem triviális helye a struktúrában, avagy A találékonyságba belekapaszkodó ember. In: I.m. 179. o.; Antal István: *Tanmese a BBS-ről*. (Az előadás 1999-ben hangzott el, a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából.) Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=196; 2014. 09. 17.; Maurer Dóra: *Előadás a BBS-ben*. (Az előadás 1999-ben hangzott el, a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából.) Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=208; 2014. 09. 17.; Monory M. András: *Előadás a BBS-ben*. (Az előadás 1999-ben hangzott el, a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából.) Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=207; 2014. 09. 17.; Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 402–406. o.; Gelencsér Gábor: Önagyonfilmezők. Bódy, Erdély, Jeles. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerkesztette Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 216–219. o.; Müllner András: „Vérlátomás". Erdély Miklós: Verzió. In: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Szerk. Kisantal Tamás, Menyhért Anna. József Attila Kör, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2005. 108–115. o.; Kérchy Vera: A „midőn"-effektus mint a teatralitás jelenléte Erdély Miklós művészetében. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 74–78. o.; Tóth Zoltán János: „Montázsgesztus és igazságeffektus". Erdély Miklós: Verzió. In: I.m. 80–91. o.; Murai András: Emlék-nyom-követés. Az archív felvételek stílusalakzatai. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 125. o.; Füzi Izabella: A fotografikus nyomtól a végtelen képig. A BBS filmelméleti kísérletei. In: I.m. 252–253. o.; Müllner András: Montázspolitika. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben. In: I.m. 137–141. o.

A felhasznált anyagok szétszabdalása és újraillesztése a biztosíték arra, hogy a film ne csupán egyszerű ismétlés, hanem kritikai művészet legyen. Mi több, a montázs rekontextualizáló mozzanata Erdély reményei szerint kultúr- és ideológiakritikaként is funkcionál. Ahogy írja: „A montázs […] ollójával belevág a status quo szokásokkal és társadalmi normákkal felszentelt képébe."[75]

A montázzsá összeállt valóság- és jelenségszilánkok felsértik a tekintet jól begyakorolt normáit. A megszokások zavarba hozása, a reflex-szerű kíváncsiság kizökkentése először is kiszélesítés: az észlelés önreflexív tudatosítása. A töredékek új rendbe szerkesztése kimozdít a megülepedett sémákból, aktivitást, gondolkodást követel meg. Erdély több helyütt idézi Heideggert. Az ő szavaival: a montázs az *egyszerű létmegértést* ejti csapdába. A *világban-benne-lét* mindennapiságának *akárki*ként való létmódját és az ezzel összhangban lévő speciális diszpozícióit. A montázs rámutat(tat) a *csak nézés* esetlegességére azzal, hogy az elemi megértés *kézhezálló* tárgyait szétszabdalja, majd az atomizált darabokat új rendbe illeszti össze. Heidegger a *jelenvalólét* mindennapi létének hanyatlása kapcsán ír az *akárki* önmagát gyökértelenné tevő aktusairól: „A szabaddá vált kíváncsiság azonban a látásról és nem a látott megértéséről gondoskodik, azaz ahelyett, hogy a látotthoz viszonyuló létre tenne szert, *csak* néz. Csak azért keresi az újat, hogy ettől újólag tovaszökkenjen az újhoz. E látásnak nem az a gondja, hogy megragadjon,

[75] Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 143. o.

és tudón az igazságban legyen, hanem lehetőséget keres arra, hogy átengedje magát a világnak."[76]

Erdély egy 1984-ben készült interjúban felveti, össze kellene gyűjteni, „hány olyan, a gondolkodásra vonatkozó kifejezést ismerünk, amely vizuális eredetű."[77] Heidegger a látást és a tekintetet metaforaként olyan terminusnak formalizálja, mely a lét és létező mindennemű megközelítését jellemzi. Szerinte a tiszta szemlélő látás az, ami felfedi a létet. Persze az ismeretelmélet és a látás metaforikájának együttjárása nem Heideggerrel kezdődik: ő inkább ezen a hagyományon belül tudja elhelyezni magát Augustinuson át akár Arisztotelész és Parmenidész társaságában – mintegy „neo-preszókratikus kalandra" invitálva olvasóit. A metafora kiterjesztéseként sorolhatjuk még a fenomenológia feltűnőjét, a horizontot mint belátható térséget vagy akár a clare világlását és a világ világlását etc. De a legérdekesebb példát a látás metafora mindenen átható erejére Descartes adja. *Értekezés*ének első szabályát, mely a töprengéseiben igencsak lényeges igazságkritériumokat adja, úgy fogalmazza meg: „Az első az volt, hogy soha semmit ne fogadjak el igaznak, amit nem evidens módon ismertem meg annak; […] mint ami oly világosan és elkülönítetten áll elmém előtt, hogy nincs okom kétségbevonni."[78] És habár ez a szabály épp az érzéki kétely, az „érzékek változó tanúsága" miatt elengedhetetlen,

---

[76] Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Osiris, Budapest, 2001. 204. o.

[77] Gazsi Zoltán: *Sarkadi Bori riportja Erdély Miklóssal*. Videofelvétel. 1984. Lejegyezve: Peternák Miklós: *Képháromszög*. Ráció Kiadó, Budapest, 2007. 63–64. o. Ettől némileg eltérő lejegyzése interneten: http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Koestler.html; 2013. 01. 29.

[78] René Descartes: *Értekezés a módszerről.* Szemere Samu fordítását Boros Gábor dolgozta át. Ikon Kiadó, Budapest, 1992. 30. o.

mégis magától értetődően használja az 'evidencia' kifejezést, ami a *videre*, 'látás' szóból származik, egyfajta belső, mentális látásként.[79]

Erdély Miklós 1971-ben a közeli barátja, Altorjai Sándor kiállításmegnyitóján kamillateába áztatott vattapamacsokat helyezett a szemeire, majd egy fekete üvegű szemüveget tett elébe: így ismételte el fennhangon a *Gyagyaista kiáltvány*t, melyet a mögötte álló Altorjai sorról sorra súgott a fülébe. Miután az utolsó mondat is elhangzott, kalapáccsal betörte saját szemén szemüvege mindkét üvegét, majd fiai, György és Dániel kamillába áztatott vattát osztottak szét a nézők között, hogy ők is megtisztíthassák tekintetüket. A *Gyagyaista kiáltvány* mondatai:

> – Gyagya bácsi még édes dajkáját, a Dadát sem érti meg
> – Értetlenségében a gyagyaizmus engedélyezi a táblaképfestészetet, mert miért pont a táblaképfestészetet ne engedélyezné
> – a festészeti gyagyaizmus a festéket nem szívesen befolyásolja
> – Gyagya bácsi szívesen lemond arról, amihez kedve van, és nem szívesen követi el azt, amihez nincs kedve
> – a tilosról ugyanúgy képtelen fogalmat alkotni, mint a kötelezőről
> – Gyagya bácsi, ha beteg, az engedékenység meggyógyítja
> – rendszerint saját engedékenysége
> – Gyagya bácsi bizonytalansága nem terjed odáig, hogy némely dologról ne állapítsa meg, hogy fölösleges
> – Gyagya bácsi számára a legtöbb dolog tökéletesen fölösleges
> – Gyagya bácsi minden békülékenysége ellenére sincs magával kibékülve
> – Gyagya arra menne, amerre terelik, de nem tudja megállapítani, merre terelik

---

[79] Bizonyságul, hogy az 'evidencia' nem csupán a fordító metaforája, lásd: Boros Gábor: *René Descartes*. Áron Kiadó, Budapest, 1998. 197. o.

– Gyagya nem érti, hogy miért terelik
– Gyagya bácsi befelé fordul és kint találja magát
– Gyagya bácsi kifelé fordul és bent találja magát
– Gyagya bácsit templomajtókban elfogja a félelem, hogy nem eléggé gyagya
– A csillagos égre emeli szemét és látja, hogy a gyagyaság végtelen
– Gyagya bácsi mentől kevesebbet ért, annál tisztábban lát[80]

---

[80] Erdély Miklós: Jegyzetek egy soha el nem készülő Gyagyaista kiáltványból. In: *MI*. 119–120. o. A kiáltvány Altorjai Sándor korai távozását követő posztumusz kiállításnak katalógusában jelent meg először: *Altorjai Sándor kiállítása.* Kiállítási katalógus, Szerk. Beke László. Óbuda Galéria, 1979. 22. o. Lásd még: *Altorjai Sándor (1933–1979)*. Szerk. Beke László, Dékei Krisztina. Műcsarnok, Első Magyar Látványtár, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003. 347. o. A kiáltvány 1971. március 8-án, a Mednyánszky Teremben elhangzott variánsának rekonstruált leiratát lásd: http://www.artpool.hu/Altorjai/sandor15.html; 2013. 01. 29. Az akcióról és a kiállításról lásd még: Kardos G. György: Csodálkozom. In: *Élet és Irodalom*. 1971. március 6. XV. évf. 10. sz. 9. o.; H. M.: Gyagya bácsi kalandjai. In: *Esti Hírlap*. 1971. március 9. XVI. évf. 2. o.; Horváth György: Halandzsa-kiállítás a Mednyánszky-teremben. In: *Magyar Nemzet*. 1971. március 10. XXVII. évf. 58. sz. 4. o.; Ormos Tibor: A Képző- és Iparművészeti Lektorátus igazgatójának nyilatkozata. In: *Magyar Nemzet*. 1971. március 1. XXVII. évf. 59. sz. 4. o.; Tóth Miklós: Feljegyzés Aczél elvtársnak. In: MDP-MSZMP Iratok Osztálya, 288.f. 36/1971/12. őe. 1–2. Interneten: http://www.artpool.hu/Altorjai/MSZMP.html; 2013. 01. 29.; Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11. – május 5. 8. o.; Perneczky Géza: Erdély Miklós, és műve, a dekonstruktív tautológia. In: *Erdély Miklós /1928–1986/*. Kiállítási katalógus, Csók István Képtár, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1991. október 26. – december 31. 14–15. o.

Erdély Miklóst és Altorjai Sándort 1964-65-től egymást kölcsönösen továbblendítő szellemi partnerség és Erdély egész családját átölelő, önzetlen barátság kötötte össze: a budapesti látogatások, a szigligeti nyarak, a közös építkezés, a reggelig ívelő éjszakákon Szabó Ákossal játszott, „tiszavasnak" nevezett irodalmi játék és a Párizsba induló Szabó Ákos ötlete nyomán, Erdély

feleségével és gyerekeivel összevágott, majd ragasztott, közel 120 darabos képeslap-sorozat, melynek a lapjai utólag már szét sem válogathatóak az azokat kiötlők és összeállítók szerint. Erdély és Altorjai egymást inspiráló alkotói kapcsolatát követhetjük végig Erdély hangjátékainak formálódásában: a hangjátékok szövegében egymásra torlódó szavakban – akár a *Rejtett paraméterek* gyógyszerész szakszavaiban, a „Mixtura pectoralisban" – és a hangjátékok előadásában – a *Furcsa zokogás*ban, a *Szamarak*ban, a *Toborzó*ban, a *Szextett*ben, a *Példázat a próbálkozásról és a várakozásról*ban, az *Antiszempont*ban és a *Rejtett paraméterek*ben. De a közös nyelvet fabrikáló viszonyukat hallhatjuk ki Altorjai néhány képcímét és Erdély hangjátékait egymás mellé helyezve is: lásd Altorjai *Szextett*, *Szupernovák az állatkertben, Öcsi*, *Saját hibám*, *Úgy izgulok!*, *Süllyedjek felfelé* képcímeit, illetve Erdély *Szextett*, *Furcsa zokogás*, *Antiszempont* és *Szamarak* című hangjátékait. Kettejük kapcsolata azonban nemcsak áthallások, szó- és hangjátékok, de képek formájában is megjelenik: Erdély *Verzió* című filmjében adott szerepet Altorjai Sándornak, aki pedig Erdélyről mintázta *Süllyedjek felfelé* című képének integető figuráját – pontosabban egy máig lappangó közös „burleszkfilmjükben" szerepelt Erdély, s a „szegény zsidót" innen emelte át Altorjai integető portréként az óriási képbe. És a kettejük közötti kötelék utolsó nyomai: Altorjai *Sugármeghajtású koporsó kék leopárddal, vágtató rongy képében (Karácsonyra családomnak, Munkácsi Mihály ihletése alapján)* című munkáját halála után barátai fejezték be, az ahhoz fűzött utasításai szerint. A kép többek közt egy ventilátor előtt imbolygó, rugóra erősített üvegmadárral egészült ki, valamint egy rejtett hangszóróval, melyből Altorjai túlvilági hangján Erdély *Rejtett paraméterek* című hangjátéka szól: „Az örvényféreg társát megette és átvette emlékezetét […]." Erdély pedig öt évvel később, 1984-ben, már betegen írta meg Altorjaira emlékezve *Nem sikerült* című versét: „A történethamisítás nem sikerül. │ A még-nem- és a már elhunyt közé │ beékelődnek a szervek. […]" [Erdély Miklós: Rejtett paraméterek. In: *KO*. 68–74. o.; Erdély Miklós: Nem sikerült. In: *MK*. 19. o. Erdély és Altorjai nyelvjátékához, a képcímekben, hangjátékokban, versekben és levelekben kimutatható kapcsolatához lásd még: Dékei Krisztina: A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja (1965–1974). In: *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról.* Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 44–68. o. Erdély és Altorjai kapcsolatáról általában lásd: Ágh István: Szigliget-memoár. In: *Magyar Nemzet*. 1988. április 30. LI. évf. 102. sz. 11. o. Újraközölve: Uő: *Virágárok*. Kortárs

Altorjai Sándor kiállításának megnyitása után két évvel, 1973-ban, a Budapesti Műszaki Egyetemen megrendezett *Kopernikusz emlékkiállítás*on szerepelt Erdély *Az ész szeme* című munkája.[81] A tárgyegyüttes egy gömbölyű gipszöntvényből, valamint két, a gipszöntvényről más-más nézetből készült röntgenfelvételből és egy feliratból áll. Az 500 éve született Kopernikusz tiszteletére rendezett tárlaton a látogató a szemgolyó formájú gipszgömbre és a röntgenképek elmosódó szélű fehér köreire pillantva akár a távoli csillagokról és galaxisokról készült felvételekre is gondolhatott, s Erdély munkáját mint az emberi perspektívából megnyíló világegyetemet szemlélhette, mely mindig magán viseli a technika és a technikát használó tekintet nyomait. Csakhogy a tárgyegyüttes egésze egyszerre irányította a tekintetet kifelé és befelé is. A gipszöntvény nemcsak egy szemgolyóra, de egy agyra is hasonlít, s a röntgenképeket jobban megnézve felsejlenek a gipszgömb belsejében lévő szemlencse, avagy nagyító kontúrjai is. A röntgensugarak nem egyszerűen áthatolnak a testen, láthatóvá téve a láthatatlant, hanem a megismerés mély

---

Kiadó, Budapest, 1996. 84–93. o.; Uő: *Kidöntött fáink suttogása*. Nap Kiadó, Budapest, 2008. 315–320. o.; Beke László: Két anekdota és értékelési kísérlet. Néhány gondolat Altorjai munkásságának értékeléséhez. In: *Altorjai Sándor 1933–1979*. Kiállítási katalógus, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1990. 3–6. o. Újraközölt variáns: Megjegyzések Altorjai Sándor munkásságának értékeléséhez. In: *Altorjai Sándor (1933–1979)*. Szerk. Beke László, Dékei Krisztina. Műcsarnok, Első Magyar Látványtár, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003. 123–129. o.; Altorjai Sándor levele Erdély Miklósnak, 1967. szeptember 10–25. között. In: *Altorjai Sándor (1933–1979)*. Szerk. Beke László, Dékei Krisztina. Műcsarnok, Első Magyar Látványtár, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003. 333. o.; Erdély Dániel: Sándor. In: *Magyar Műhely*. 2004/1. sz. XLIII. évf. 130. sz. 107–111. o.]

[81] *In Memoriam Kopernik – Kopernikusz emlékkiállítás*. A budapesti Lengyel Intézet szervezésében, Budapest, Budapesti Műszaki Egyetem, 1973. április 5–25.

belső paradoxonát hozzák felszínre: kívül láttatják, ami belül van, és belül láttatják, ami kívül van. A tárgyegyütteshez tartozó felirat szerint *Az ész szeme*: „Önmagában látja, ami kívül van." Amihez hozzáigazíthatjuk a bibliai szentenciát, miszerint „a bölcsnek szemei vannak a fejében",[82] de ismét felidézhetjük az ismeretelmélet és a látás metaforikájának együttjárását, akár Descartes evidenciáját mint egyfajta belső, mentális látást, ám a legjobb talán, ha azt tesszük, hogy újra elolvassuk a *Gyagyaista kiáltvány* két mondatát: „– Gyagya bácsi befelé fordul és kint találja magát – Gyagya bácsi kifelé fordul és bent találja magát".[83] Ahogy pedig néhány évvel később, a *Mit keres Einstein a tengerparton?* című esszéjében írja Erdély: „[…] Einsteinre gondolva megsejtjük, mit kell tisztán tartani: *a tekintetet, ami szempontot képes váltani.*"[84]

---

[82] Préd. 2,15

[83] Erdély Miklós: Jegyzetek egy soha el nem készülő Gyagyaista kiáltványból. In: *MI*. 119. o.

[84] Erdély Miklós: Mit keres Einstein a tengerparton? In: *MI*. 55. o. Erdély a természettudomány legfrissebb eredményeit keresve előszeretettel lapozta fel a *Fizikai Szemlé*t, melynek az 1972. évi utolsó lapszáma Kopernikusz születésének 500. évfordulója alkalmából közölt néhány részletet *De Revolutionibus Orbium Caelestium* című főművéből, illetve egy fejezetet Max von Laue *A fizika története* című munkájából. Az összeállítás előtt pedig Barta György többnyire közkeletű gondolatokat egybegyűjtő írása kapott helyet, melyből azért legalább néhány sort jó, ha elolvasunk Erdély munkája, *Az ész szeme* mellé: „Kopernikusz a feszültségekkel terhes, változó kor követelménye elé az emberi ész és megfigyelés összhangját kívánó követeléssel lépett, és ez a lépése a fejlődő tudomány csírájának első életmegnyilvánulása volt. Abban az időben természetesen még nem lehetett látni, hogy a káoszból éppen ez az elgondolás fogja a jövő kibontakozása felé mutató irányt jelezni. […] A középkor meddő spekulációival próbálta fejleszteni a saját igényeinek megfelelően szelektált görög tudást. De mert a gondolkodást nem egyesítette a természet megfigyelésével, fejlesztésről nem is beszélhetünk, legfeljebb néhány gondolat felhasználásáról és

utánzásáról." [Barta György: Kopernikusz hatása az emberi gondolkodásra. In: *Fizikai Szemle*. 1972. december, XXII. évf. 12. sz. 353–354. o.] De a *Fizikai Szemle* azonos évfolyamának első számában szintúgy érdekes kontextusát találhatjuk Erdély munkájának: Klupathy Jenő beszámolóját, melyet a Mathematikai és Physikai Társulat 1899. január 16-ai ülésén mondott el, miután a röntgenkísérletek szenzációs hírét hallva ő is kísérletezésbe kezdett. Klupathy hasonlata szerint a röntgensugár úgy halad át a testen, „mint a szellemi élet hullámzásában az eszmék nagy tömegeken nyom nélkül áthaladnak, míg egyes rokon lelkek átveszik, felkarolják, átalakítják s új eszméket keltenek belőlük." [Klupathy Jenő: A Röntgen-sugarakról. In: *Fizikai Szemle*. 1972. január, XXII. évf. 1. sz. 19. o.]

A röntgenképek Szőke Annamária szerint is a távoli galaxisokról készült felvételekhez hasonlítanak, s a felvételeken lévő szemlencse, avagy nagyító körvonalait szemlélve a tudományos megismerés természetéről, valamint Harold Rosenberget idézve a művészet önmaga által megteremtett értékein alapuló értékeléséről ír. Hornyik Sándor ebből a hasonlatosságból kiindulva egyfajta szolipszista szkepszishez érkezik: arról a szkeptikus álláspontról ír, mely szerint a technikai eszközök segítségével, bármilyen fejlettek is legyenek, nem a világegyetemről, hanem önmagunkról szerezhetünk információkat. Lásd: 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. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 272. o. Korábban megjelent változatok: In: *Nappali Ház*. 1997/1. sz. IX. évf. 1. sz. 42–65. o. Németül: „Die Gegenwart der Zukunft: ein Rätsel". Wissenschaft innerhalb der Kunst im Werk von Miklós Erdély. In: *Acta Historiae Artium*. Tomus 39, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1997. 197–221. o. Rövidítve: In: Peter Weibel (Szerk.): *Jenseits von Kunst*. Passagen Verlag, Wien, 1997. 609–613. o.; In: *A művészeten túl*. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest, é. n. (2000) 607–613. o.; Interneten: *Ponticulus Hungaricus*. 2007. március, XI. évf. 3. sz. http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html; 2014. 09. 17.; Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept". A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 38. o. Lásd még Madácsy István Szőke Annamária és Hornyik Sándor írásaiból kibomló sorait: Madácsy István: *Transzparencia. A fény műve és a mű fénye*. DLA értekezés, Magyar

Heideggerhez visszatérve jó tudnunk, hogy ő megjegyzi, az *akárki*ről szóló fejtegetésével nem szeretne moralizálni, és a kultúrfilozófiai célzatosság is távol áll tőle. Azonban a megszokásoknak és a *csak nézés*nek a heideggeri interpretációja akár behelyettesíthető lenne Erdély kultúrkritikájának szubjektumelméleti alapjaiba. Azért csak ilyen óvatosan „akár behelyettesíthető lenne", mert Erdély nem foglalkozik egzisztenciális analitikával. Tőle csupán annyit tudunk meg a szórakoztatóipar befogadójáról, hogy elvakított tekintete kizökkentésekkel, a gondolkodás felszólításával, önvizsgálatával és megtisztulásával tarthat a szépség, az igazság és a szabadság lehetősége felé. Azonban Heidegger munkájának legalább finom ideigazításával már csak azért is foglalkoznunk kell, mert Erdély a *Montázsgesztus és effektus* címen összegzett előadásanyagában a montázs szellemtörténeti megközelítésekor Heideggert is említi: őt parafrazeálva ír az alapvető szorongást keltő belevetettségről. A szorongó pszichikum lehetséges feloldásaként pedig önmaga eltörlését – heideggerül mondva *akárki*vé válását – említi, és ezt a kényelmes állapotot „vegetatív jólétben stabilizálni" igyekvő „polgári" és „hangya" ideált, amit elutasít.[85]

Más külső támpontot keresve a Frankfurti iskola néhány gondolkodója felé fordulhatunk, akiket Erdély a kultúripart ostromló szólamai kapcsán rendszerint idéz. Adorno, Horkheimer és Benjamin

---

Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2009. 25–26. Lásd még főként a következőket: Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11. – május 5. 12. o.; Szegő György: Fotó/szeánsz: Erdély Miklós. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 144. o.; Peternák Miklós: *Képháromszög*. Ráció Kiadó, Budapest, 2007. 61–63. o.

[85] Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 145–147. o.

szerint a fogyasztó egzisztálása egészen a végletekig kiszolgáltatott.[86] Ám a fogyasztó egzisztenciájának alapszerkezetét ők sem határozzák meg egyöntetűen: inkább egyfajta normatív keretről írnak, a sikeres esztétikai én kialakításának utópiájáról, miszerint a szabad individuum a benyomásai érzéki sokféleségét szabadon átengedheti fantáziájának és ösztönéletének. Horkheimer és Adorno gondolataiból egy lehetséges rekonstrukció töredékeit összegyűjtve találhatunk a heideggeri mindennapiság kiábrándító feltárására rímelő sorokat is, azzal az eltéréssel, hogy Heidegger *jelenvalólét*ének mindennapi, *akárki*ként felmutatott alakja náluk már a kultúripar csapdájaként artikulálódik: „A kultúripar csúfondárosan megvalósította az embert, mint nembeli lényt. Mindenki már csak az, ami által mindenki mást helyettesíthet: egy kicserélhető példány."[87] Mondhatnánk: *akárki*, *das Man*. S a mindennapiságot, ami bővített reprodukció nélküli regresszusként termelődik újra, a kultúripar minden alkalommal édenkertként kínálja az onnan szökni vágyóknak: „A mindennapokból való meneküléssel – amiről a kultúripar, ígérete szerint, minden ágában gondoskodik – úgy áll a dolog, mint a leányrablással az amerikai vicclapban: a sötétben az apa tartja a létrát."[88] Másként fogalmazva: „A »mit akarnak az emberek!« retorikus kérdésének arcátlansága abban áll, hogy mint gondolkodó szubjektumokra hivatkozik azokra az emberekre, akiket a szubjektivitásról leszoktatni éppen a

---

[86] Néhány apró megjegyzés: Benjamin nem tartozott szoros értelemben az iskolához, egyetemi tanulmányait Freiburgban, Berlinben és Párizsban folytatta; Horkheimer helyett pedig inkább Adornót lehetett volna közelebb írnom hozzá.

[87] Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek.* Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly. Gondolat – Atlantisz (Medvetánc), Budapest, 1990. 176. o.

[88] Uo. 171. o.

kultúripar sajátos feladata."[89] Benjamin pedig a szórakozás és a koncentráció alapvető ellentétének közhelyét bővíti a következőkkel: „[…] [A] műalkotás előtt koncentráló egyén behatol a műbe, és elmerül benne, mint a legendás kínai festő, befejezett képe megpillantásakor. Ezzel szemben a szórakozó tömeg magába süllyeszti a műalkotást."[90] De hozhatunk kifejezetten kantiánus példát is, a helyzet változatlan, a kultúripar totalitása eltünteti az autonóm embert: „Az ipar a sematizmust mint az ügyfél iránti első szolgáltatást maga teremti meg. A lélekben állítólag működik egy rejtett mechanizmus, amely a közvetlen adatokat már úgy preparálja, hogy azok beilleszkedjenek a Tiszta Ész rendszerébe. Ennek titkát mára megfejtették. […] A fogyasztó számára nincs már mit klasszifikálni, ami ne lenne előre készen a termelés sematizmusában."[91] És ugyanez tömörebben: „Azt a feladatot, amelynek teljesítését a kanti sematizmus még a szubjektumoktól várta el – nevezetesen, hogy az érzéki sokféleséget eleve az alapvető fogalmakra vonatkoztassák –, az ipar most leveszi a szubjektum válláról."[92]

Ezzel viszont már térjünk vissza Erdélyhez. Ő egy interjúban a rendező hatalmának példájaként a „hülye passzivitás állapotának"[93] előidézését említi. Máshol úgy fogalmaz, hogy a „lélek szórakoztatóipari

---

[89] Uo. 175. o.

[90] Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Walter Benjamin: *Kommentár és Prófécia*. Ford. Barlay László, Berczik Árpád, Bizam Lenke, Széll Jenő. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 330. o.

[91] Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek.* Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly. Gondolat – Atlantisz (Medvetánc), Budapest, 1990. 152. o.

[92] Uo.

[93] Sebők Zoltán: Új misztika felé – Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: *Híd*. 1982/3. sz. 374. o.

mérnökei”[94] jól tudják, mire van szüksége a zsöllye sötétjébe süppedő közönségnek, és ajándék gyanánt, hogy legközelebb is eljöjjenek, „mondanivalót” osztanak, „mint rosszul szabott konfekciós gyerekruhába kaucsuktükröt”.[95] Majd a néző totális kiszolgáltatottságát úgy összegzi: „Végül is a jól informált ember, aki tehetetlenül nézi a vetített világot, úgy érezheti magát, mint az a gúzsba kötött, betömött szájú tusz, akit elrablói végigvonszolnak riasztó tevékenységük legkülönbözőbb helyszínein […].”[96]

De mi is történik itt? A hegeli ontologikus igényként kontra a kanti ész sematizáló fennhatóságaként feltűnő ellentét átrendeződni, legalábbis árnyalódni látszik. Kant objektiváló meghatározásában a fogalom leválik a dologról – már mindig is le van válva –, és ezzel a megismerés korlátozottságát egyszerre hirdeti az ész hatalmával együtt a világ felett, mely a gondolkodás szubsztrátumává degradálódik. Ennek a szubjektum-objektum viszonynak – ami legalább részben a hatalom alapelvén nyugszik – az absztrahálódó én-jét (az eliminálódás a hatalom megszerzésének az ára) végképp eltörli a nyíltan gazdasági érdekek mentén mozgó szórakoztatóipari gépezet uralma. Innen pedig már csak egy lépés, hogy az ész hatalma is járulékos kellékeként lepleződjön le a kultúripar fogyasztói szükségleteket irányító totalizációs technikáinak. Ahogy Adornóék írják: „Az uralom az egyénnel mint általános, mint a valóságban ható ész lép

---

[94] Erdély Miklós: A filmezés késői fiatalsága. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere). In: *AF*. 169. o.

[95] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 96. o.

[96] Erdély Miklós: A filmezés késői fiatalsága. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere). In: *AF*. 171. o.

szembe."[97] A filozófia teljesítményei mintegy előkészítik a lehetőséget az individuum szabadságának eltörlésére, az azonosító gondolkodás kierőszakolására a médiumok manipulatív eszközei számára. És az így körvonalazott transzcendentális szubjektum megegyezik a heideggeri *akárkiv*el, legalábbis abban a tekintetben, hogy a megismerés lehetőségét végképp elveszítette.[98]

Erdély Miklós nem csupán a kultúripar társadalmi különbségeket rögzítő folyamatairól beszél, és a hatalom gyakorlásának totalitása mögött sem lát minden esetben jól kiszámított taktikát: szerinte az újító törekvések gátlója lehet egyszerűen „a felületesség és a hozzá nem értés biztos terpesze" is. Ám ebből a látleletből kiindulva a neuralgikus helyzet egyetlen pontjának módszeres felszámolását javasolja: a szükségszerű elkerülések, az önmagukba rekesztett céltévesztések és hatalmi

---

[97] Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek.* Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly. Gondolat – Atlantisz (Medvetánc), Budapest, 1990. 39. o.

[98] Heidegger *A műalkotás eredeté*ben ír még némileg ideolvasható sorokat: „Az igazság működésbe-lépése előtárja a rendkívülit, ugyanakkor érvényteleníti a biztosnak tűnőt és azt, amit annak tartanak. […] A mű megdönti az addigi kizárólagos valóságát." [Martin Heidegger: *Rejtekutak.* Szerk. Pongrácz Tibor. Ford. Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszky Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2006. 59. o.] Ám ezen túl Heidegger érthetően nem foglalkozik a kultúripar álművével – őt a műalkotás eredete érdekli, ami nála a művészet lényegére (*Wesen*) irányuló kérdés lesz. A „nyitottság" „nyíltságba" való személyes berendezkedésének átmenetét pedig ugyan említi, látja ennek problematikusságát, de erről inkább csak hallgat. [Lásd: Uo. 48. o.] A tanulmányához és annak utószavához jóval később csatolt *Kiegészítés*ben azt írja: „Az »igazság működésbe-lépése« fordulatban, amiben meghatározatlan, ám nagyon is meghatároz*ható*, hogy ki vagy mi mely módon »léptet« valamit működésbe, elrejtőzik a *lét és az ember* vonatkozása, amely már ebben a szövegben sincs megfelelően elgondolva – ez gyötrő nehézség, ami számomra már a *Lét és idő* óta világos […]." [Uo. 68. o.]

mechanizmusok kihúzandó talaját egyaránt a logikai formalizmusban találja meg. Úgy véli, hogy a megismerés végső soron a jól kezel(het)ő bináris kódolás, az oppozíciópárokba rendezés paradigmája által behatárolt. Hogy a mélyre ivódott logikai formalizmus az, ami ellehetetleníti az ember és a valóság találkozását. A logika szűkös terrénumából kivezető út pedig reményei szerint az elemek összeütköztetésén, a montázson, a paradoxonokon keresztül vezet: a vegetálásából már felrázott tudat reflexív távolságot képezhet a logicizmussal, közben kénytelenül önmagával is, rámutatva az igen-nem sávjaiban vergődő tradicionális gondolkodás tárgyidegenségére, paradoxonokként kiütköző korlátjaira. „A művészet a montázs által láthatóvá teheti a gondolkodást működés közben, de csak egy speciális gondolkodást; ez a gondolkodás a formális logikától megszabadult, az ellentéteket, sőt az ellentmondásokat nem csak elviseli, de megkívánja."[99]

Erdély Miklós életművében az egyensúlyozás, az egymást kiegészítő és az egymásnak feszülő erők, az ellentétek azonosságának elve és a csillapíthatatlan paradoxonok kitüntetett szereppel bírnak: a megszokások leülepedett rendjének felkavarásával, a tudat megzavarásával

---

[99] Erdély Miklós: Motázsgesztus és effektus. In: *AF*. 148. o. Erdély paradoxonkedvelő látásmódjával teljes összhangban van az az olvasat is, miszerint a paradoxonok lennének a vélt rendszer tökéletlenségének a jelei: ez a néhány nyom az, ahol az igazság kikezdi a doxát, s ezért kell tekintetünket e felé fordítani, innen kiteljesedni. [Vö. Erdélynek Tarr Béla *Őszi almanach*járól írt soraival: „Hogy mi mégsem vagyunk képesek semmi megragadható tanulságot kihámozni a látottakból, az a felsőbb igazság kifürkészhetetlenségének a következménye és semmi esetre sem annak, hogy ilyen igazság nem létezik. Annak meglétét, megfellebbezhetetlenségét és kifürkészhetetlenségét mi sem támasztja alá jobban, mint az állandó megújuló ellentmondásossága." Erdély Miklós: Őszi almanach. In: *AF*. 261. o.]

készítik elő az utat a még ismeretlen felé. Ennek a dinamikának pedig Erdély számára az egyik leginspiratívabb forrása a modern természettudomány hétköznapi tapasztalatokat megcáfoló, végtelenül nyitott, még önnön ellentmondásait is felismerő gondolkodásmódja. Írásainak, előadásainak és munkáinak a '60-as évek derekától egészen a pályája végéig meglévő törekvése a természettudományos gondolkodás és a művészet egymáshoz közelítése. Ahogy 1981-ben az *Optimista előadás*ban fogalmaz: „[…] [A]z ismert természettörvények abszolút értéke megtört […]. A természettörvényeknek ez a bizonyos kétségessé válása, megtörése inspirálja ma is az avantgárd művészetet […]."[100] Ahogy pedig 1983-ban Peternák Miklóssal beszélgetve mondja: „[…] [I]smertem a természettudományos gondolkodást, érzékeltem annak sokkal fejlettebb voltát, mint ami a művészetben egyáltalán vagy a filozófiában egyáltalán ismeretes. Sokkal tágabb, sokkal nyitottabb gondolkodás volt már a tudományban proklamálva. […] [M]ost már visszamenőleg úgy látom, hogy nem a gazdasági alapok azok, amik társadalomváltoztató erejűek, hanem a tudatformák, aminek legpregnánsabb példája a természettudományos elméleti gondolkodás."[101] Majd korábbi törekvéseit egybekötve pályavégi festészetével – a képein, installációin megjelenő matematikai jelek, geometriai ábrák textúrába átfordulásával, a gondolatok festőivé válásával – 1984-ben a tudományos gondolkodásban és az általános megismerésben egyaránt fellelhető szépségről beszél: „Mindig is szerettem volna a művészet és a tudomány között az áthidalást valahogy megoldani. Mindig éreztem, hogy vannak a tudománynak esztétikai örömei.

---

[100] Erdély Miklós: Optimista előadás. In: *MI*. 139. o.

[101] Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In *Árgus*. 1991. szeptember–október, II. évf. 5. sz. 78. o., 86. o.

Éreztem, hogy a tudománynak vannak esztétikai vonatkozásai, és a megismerésnek is létezik egy esztétikai változata, ami a tudományt segíti, és vice versa."[102]

Erdély a film kapcsán Walter Benjamint idézve sem csupán a médium szórakoztatóipari gépezetben betöltött szerepét emeli ki, hanem azon funkcióját is, hogy „előmozdítja a művészet és a tudomány kölcsönös egymásba hatolását."[103] A természettudomány eredményeiből pedig Erdélyt leginkább a „naiv realizmustól" elszakadó, a *tertium non datur* törvényét és a kauzalitást megkérdőjelező, a tudományt, de a kreativitást is felszabadító előterjesztések inspirálják. Munkáiban végigkövethetjük a közvetlenül megjelenő természettudományos utalásokat Einsteintől és a relativitáselmélettől a kvantumfizikáig, Gell-Mann, Schrödinger, Dirac, Heisenberg, Bohr és Born világáig, de Russellen, Zelermon, illetve Gödelen keresztül akár a kozmogóniáig és a kozmológiáig.[104]

---

[102] *Ungarische Kunst heute*. Rendezte: Dr. Michael Kluth. Közreműködött: Beke László és Hegyi Lóránd. WDF – WDR, 1984. Erdély mondatainak a fentitől némileg eltérő leiratát lásd: 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. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 270. o.

[103] Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Walter Benjamin: *Kommentár és Prófécia*. Ford. Barlay László, Berczik Árpád, Bizam Lenke, Széll Jenő. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 326. o. Erdély Miklós: A filmezés késői fiatalsága. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere). In: *AF*. 184. o.

[104] A naiv realizmus kifejezéssel Erdély több helyen találkozhatott a kvantumfizika hétköznapi tapasztalatokat felforgató állításai kapcsán: olvashatott róla *A világegyetem kulcsa* című kötetben, de némileg átértelmezve Max Borntól is kölcsönözhette. Lásd: A világ a naiv megismerés ablakából nézve. In: *A világegyetem kulcsa. Fizika jelene és jövője*. Szerk. V. N. Trosztnikov. Ford. Nagy Ernő. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1966. 356–361. o.; Max Born:

A természettudományos vonatkozások egy része Erdély filmelméleti írásaiban is szerepel, azonban meg kell jegyeznünk, mediális kísérletezései közül talán éppen filmjei azok, amelyeket ha inspirált is a modern természettudomány, ez mégsem jelenik meg bennük közvetlenül. Pontosabban nem tárgya filmjeinek a természettudomány egy-egy előterjesztése, és az előterjesztések egy-egy aspektusának művészi felhasználásával is csak elvétve találkozhatunk bennük. Viszont, és ez lényegesen mélyebb kapcsolatot jelent a film és a tudomány között, számára a tudomány forradalmi gondolkodásmódja, illetve a tudomány gondolkodásmódjában fellelhető rejtett szépség az egyik leginspiratívabb példája a racionális értelmezésre biztató, majd a beidegzett sémákat minduntalan kizökkentő alkotásnak, a megszokások paradoxonaival szembesítő filmmontázsnak.[105]

Szimbólum és realitás. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk. Fodor Judit. Ford. Nagy Imre, Fáy Gyula. Gondolat, Budapest, 1973. 360–380. o. Lásd még: Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept". A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 23. o.

[105] A *Montázsgesztus és effektus* harmadik, *A montázs mint az új szemlélet gyakorlata* című egységében azt írja: „A művészetelméleti megfontolások még mindig azon a formális logikai szinten mozognak, melyet a tudományos gondolkodás alapvető kritériumának tartanak, holott az ilyenfajta gondolkodás meghaladására már a természettudomány legegzaktabb diszciplínája, a matematika is rákényszerül." [Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 152. o.] Majd a szemléletet remény szerint megváltoztató paradoxonok példáiként Russell és Zelermo halmazelméleti paradoxonát említi, illetve Hilbert erre vonatkozó reflexióját, de a *Végtelenség és világegyetem* című kötetből idézi G. I. Naant, G. I. Ruzavint, B. A. Lasztocskint, valamint E. M. Csugyinovot, aki szerint a kizárt harmadik törvénye nem alkalmazható a végtelenség leírásához a relativisztikus kozmológiában. [Erdély Miklós: *Montázsgesztus és effektus*. In: *AF*. 151–160. o.; G. I. Naan: A végtelenség fogalma a matematikában és a

kozmológiában. In: *Végtelenség és világegyetem*. Ford. Zalai Edvin. Gondolat, Budapest, 1974. 9–86. o.; G. I. Ruzavin: A végtelenség problémája a matematikában. In: I.m. 87–102. o.; B. A. Lasztocskin: Végtelenség és valószínűség. In: I.m. 103–113. o.; E. M. Csugyinov: A világegyetem végtelenségének problémája a relativisztikus kozmológiában a logika szemszögéből. In: I.m. 201–240. o.] Erdély házi könyvtárában jó néhány természettudománnyal foglalkozó kötet volt, melyeket gyakran forgatott is. A *Végtelenség és világegyetem*en kívül többek közt a következők: Albert Einstein: *A speciális és általános relativitás elmélete*. Ford. Vámos Ferenc. Gondolat, Budapest, 1963.; Niels Bohr: *Atomfizika és emberi megismerés*. Ford. Nagy Tibor. Gondolat, Budapest, 1964.; Max Planck: *Válogatott tanulmányok. Az új fizika világképe*. Vál., ford. M. Zemplén Jolán. Gondolat, Budapest, 1965.; Weiner Heisenberg: *Válogatott tanulmányok*. Ford. Morlin Zoltán. Gondolat, Budapest, 1967.; Louis de Broglie: *Válogatott tanulmányok*. Ford. Nagy Imre. Gondolat, Budapest, 1968.; Albert Einstein: *Válogatott tanulmányok*. Vál. Tőrös Róbert. Ford. Nagy Imre. Gondolat, Budapest, 1971.; Wigner Jenő: *Szimmetriák és reflexiók. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1972.; Max Born: *Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk. Fodor Judit. Ford. Nagy Imre, Fáy Gyula. Gondolat, Budapest, 1973.; Werner Heisenberg: *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról*. Ford. Falvay Mihály. Gondolat, Budapest, 1975.; Gábor Dénes: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1976.; Victor F. Weisskopf: *Fizika a huszadik században. Esszék, tanulmányok*. Ford. Vekerdi László. Gondolat, Budapest, 1978. A XX. század reáltudományos eredményeinek, illetve a fizikusok reáltudományokon jóval túlmutató gondolatainak Erdély munkáiban megjelenő művészi felhasználásáról önálló tanulmányban írok majd bővebben. Disszertációm ehelyett, mediálisan szűkítve a kört, a természettudományos vonatkozások filmes munkákban megjelenő vetületeire koncentrál. Az Erdély könyvtárában lévő természettudományos köteteket Szőke Annamária sorolja fel, lásd: 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. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 248. o. A témában Szőke Annamária tanulmányán túl lásd még főként a következőket: Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept". A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 16–50. o.; Hornyik Sándor: A fekete lyukak esztétikája. Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál. In: *Balkon*. 2006/6.

Közvetlen természettudományos utalásokat Erdély filmjeiben szinte csak a „nagy filmeken" kívül találhatunk, azonban, mielőtt néhány gondolatra még visszatérnénk az ideológiakritikához, vegyük sorra ezeket: a *Rejtett paraméterek*et, a *Három kvarkot Marke királynak* című akciósorozat egy apróbb momentumát, a *CETI*-t, majd a *Vonatut*at és az *Óra-paradoxon* című filmtervet.

Erdély Miklós a *Rejtett paraméterek* című szövegéhez és az abból készült hangjátékhoz 1968-ban készített filmváltozatot. Ez volt az egyik első filmje, melyben a talált-snittes koncepciót alkalmazta: hulladékokból, többek közt természetfilmek töredékeiből állította össze munkáját. És ez az egyik első artefactuma, melyben megjelenik a duplikáció, az eredeti és a másolat, az azonosság és a különbség, az ismétlés és az identitás problémaköre, melyhez a '70-es évek elejétől rendre visszatér, az alapvető dilemmát újabb és újabb gondolathalmazokkal átfogalmazva, s egyszersmind különböző médiumokat mozgásba hozva.[106] A *Rejtett*

---

sz. 4–10. o.; Hornyik Sándor: Avantgárd kvarkok. Erdély Miklós: Három kvarkot Marke királynak. In: *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról.* Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 7–25. o.; Hornyik Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008.; Müllner András: A molluszkum-nyelv. Természettudomány és avantgárd művészet. In: *Parnasszus*. 2011. ősz, XVII. évf. 3. sz. 55–59. o.

[106] Az ismétlés, az eredeti és a másolat, az ugyanaz és a nem ugyanaz közötti különbségek egymástól is eltérő árnyalatait és különböző dinamikáját követhetjük végig a Möbiusz- és slejfnifilmek önmagukat ismétlő és értelmező képsoraiban, a *Partita* hegedűn visszatérő dallamában, az *Álommásolatok* álmainak történetté mondásában vagy akár a *Verzió* narrációs szintjeinek egymásba gabalyodásában. De szintúgy az ismétlések sorozata tart más-más irányba a *Vonatút* egészének,

paraméterek és az alapjául szolgáló hangjáték központi motívumának inspiratív forrása egy meglehetősen furcsa kutatás: J. V. McConnell a kannibalizmus útján történő memória-átvitel lehetőségét vizsgálta planáriákon, melynek eredményét 1962-ben publikálta a *Journal of Neuropsychiatry* című folyóiratban.[107] Csapatának először is meg kellett valamit tanítania az örvényférgekkel. Három másodpercig lámpával világították meg az állatokat, miközben egy másodpercre áramütést is mértek rájuk. Az ingertársítással elérték, hogy a férgek 20-80 ismétlés után már csupán a lámpa felkapcsolásától is összeránduljanak. Ezt követően kettévágták az állatokat, s azt tapasztalták, hogy a farokból regenerálódó, új agyat és szemet növesztő példány is összerándul fény hatására, azaz mindkét fél „továbbviszi emlékezetét". Az volt a hipotézisük, hogy a keletkezett tudás valamilyen kémiai közvetítő anyag révén tárolódik – nem határozták meg közelebbről, de a ribonukleinsavat (RNS) valószínűsítették –, s ha ezt valamilyen formában sikerülne kinyerniük egy betanított állatból, talán átvihetnék egy másik, még be nem tanított példányba. Először egy meglehetősen vad elképzeléssel próbálkoztak: egy betanított állat fejét próbálták átvarrni egy tanulatlan állat farokrészére. Szomorú módon azonban 150 műtétből csak három volt sikeres, és egyszerűen nem volt 147 elvesztegetni való betanított örvényféreg-fejük. Próbálkoztak azzal is, hogy leőrlik a betanított férgeket, és az apró darabokat beleinjekciózzák

---

képeinek és zenéjének ismétlődésre épülő, egyszerre „emlékező és jósoló" matematikai struktúrájában és a *Tavaszi kivégzés* hangsávjának különös rétegzettségében: a pontatlan másolatként elcsúszó, mást és másként ismétlő szinkronhangban, az elhangzó mondatok fals duplikációjában, a szavak nem csupán elidegenítő, de a narratívába kiterített kafkai álom megfoghatatlan állapotába visszahúzó tolmácsolásában és általmácsolásában.

[107] J. V. McConnell: Memory transfer through cannibalism in planarium. In: *Journal of Neuropsychiatry*. 1962. Vol. 3. Suppl. 1. 542–548. o.

a tanulatlan állatokba, ám az injekciózás technikáját sem igen tudták uralni. Idővel eszükbe jutott, hogy hagyják, had végezzék el az átvitelt maguk az állatok: egymással etették meg őket. Miután az örvényférgek emésztőrendszere igen kezdetleges, kitűnő esély mutatkozott arra, hogy az eledelként szolgáló féreg szövetei relatíve változatlan formában kerülnek át a kannibál féreg testébe. Néhány betanított férget apró darabokra vágtak, majd kézzel megetették a tanulatlanokkal. Az eredmény olyannyira meglepő volt, hogy azonnal elvégezték még négyszer a kísérletet, s minden alkalommal ugyanazt az eredményt kapták: a betanított férgekkel táplálkozó kannibálok körülbelül kétszer annyi kondicionált választ adtak a betanítás első napján, mint a tanulatlan férgekkel táplálkozó kannibálok.[108] Erdély filmjének egyik visszatérő képsorán egy kígyó nyeli el a másikat, miközben a szöveg önmagába visszakanyarodva möbiuszosítja a memória-duplikáció lehetetlenségét: „Az örvényféreg társát megette, és átvette emlékezetét, más szóval: az örvényférget társa megette, és így más szóval:

---

[108] A kutatásról J. V. McConnell cikke nyomán – röviden összefoglalva és némileg át is értelmezve – Csányi Vilmos számol be az *Élet és Tudomány* 1964. október 30-ai számában. Erdély feltételezhetően nem csupán hallomásból ismerte, hanem olvasta is Csányi írását, legalábbis erre utal, hogy a cikk szóhasználata egybecseng Erdély hangjátékával. Ahogy Csányi írja: „A »kannibálok« »megették« az emlékezetet, és maguk is emlékezni kezdtek.” [Csányi Vilmos: Az emlékezet molekulái? In: *Élet és Tudomány*. 1964. X. 30. XIX. évf. 44. sz. 2070. o.] Amiből pedig az is következik, hogy az 1968-ban készült film és hangjáték alapjául szolgáló szöveg akár már jóval korábban is megszülethetett. [A nagy figyelmet keltő kísérlet replikációját és elaborációját már 1964-ben elvégezték, lásd: Arlene L. Harty, Patricia Keith-Lee, William D. Morton: Planaria: Memory Transfer through Cannibalism Reexamined. In: *Science*. New Series, Vol. 146., No. 3641. 1964. október 9. 274–275. o. Az örvényférgek szinte végtelen regenerációs képességéről az *Élet és Tudomány*ból lásd még: Dr. Körtvélyessy László: A regenerálódásról. In: *Élet és Tudomány*. 1965. X. 1. XX. évf. 39. sz. 1856–1861. o.]

elvesztette emlékezetét. […] Az örvényféreg miután társa emlékezetét megette, elvesztette társát és emlékezetét. […] Az örvényféreg, miután társát megette, csak arra az időre emlékezett, mielőtt társa megette. […] Az örvényféreg mikor társát megette, keserűséget nyelt. […] Az örvényféreg minthogy társát megette, felfrissítette emlékezetét. […] Az örvényféreg társa emlékezetét képtelen megemészteni. Az örvényféreg miután társát megette, emlékezete szerint társa az ő emlékezetét emészti. Az örvényféreg miután társát megette, magát emészti."[109] És a film a megmagyarázhatatlant hibaként, kiküszöbölendő véletlenként kezelő gondolkodás határain való túllendülés lehetőségét sejtetve még legalább két természettudományos regisztert montíroz egymásra: a szövegben gyógyszerész szakszavak sorakoznak, maga a cím pedig, a *Rejtett paraméterek*, a kvantummechanika kezdeteinek diskurzusát idézi, ahol is azon ismeretlen tényezőkre utal, amelyek a mérések által produkált véletlenek mögött lehetnek, s melyeket felfedve a kvantumok szintjén lévő entitások leírása talán összeegyeztethető lenne a klasszikus fizika determinisztikus, véletlent elutasító világképével.[110]

---

[109] Erdély Miklós: Rejtett paraméterek. Két férfi-, egy magnetofon- és egy női hangra. In: *KO*. 68–74. o.

[110] Neumann János volt az, aki matematikai alapon cáfolta a rejtett paraméterek létezését, de úgy, hogy ezzel nem kérdőjelezte meg a kvantumfizika indeterminizmusát, sőt meghagyta a klasszikus fizika által elfogadhatatlan határozatlanság és a komplementaritás érvényét. Neumann eredményeit John Stuart Bell fejlesztette tovább, valamivel Erdély filmje és hangjátéka előtt, 1964-ben. Erdély Neumann egy ide vonatokozó tanulmányával akár a *Kvantumfizika klasszikusai*ban is találkozhatott: Neumann János: A statisztikus értelmezés. In: *A kvantummechanika klasszikusai. Válogatott tanulmányok*. Vál. Fáy Gyula, Tőrös Róbert. Szerk. Fényes Imre. Gondolat, Budapest, 1966. 203–225. o. Bell eredményeiről lásd: Szegedi Péter: John Stuart Bell. In: *Paradox*

Még a *Rejtett paraméterek* megfilmesítésének évében, 1968-ban három, szorosan a természettudományhoz köthető akciót mutatott be Erdély Miklós Cseh Tamással, Szentjóby Tamással és Urbán Miklóssal *Három kvarkot Marke királynak* címen. Az akció már címében is a Murray Gell-Mann által leírt kvarkokra utal, illetve a tudomány és a művészet egymáshoz közelítésére, ugyanis a protonokat és a hadronokat, valamint az elektronokat és a leptonokat alkotó három, illetve kettő még kisebb részecskét egy talányos James Joyce-szövegrészlet alapján nevezte el Gell Mann kvarkoknak. A három akció közül az elsőben egy vetítőgép is szerepelt: a tárgyakat és az eseményeket „életlenül beállított színes mozgófilm világította meg".[111] Két évvel később készítette el *Eskü* című,

---

kvantummechanika. Szerk. Szabó László. Eötvös Lóránt Tudományegyetem Elméleti Fizika Tanszéke, Budapest, 1993. 4–7. o. A *Rejtett paraméterek*hez lásd: Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 45. o.; Perneczky Géza: Erdély Miklós, és műve, a dekonstruktív tautológia. In: *Erdély Miklós /1928–1986/*. Kiállítási katalógus, Csók István Képtár, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1991. október 26. – december 31. 13. o.; Hornyik Sándor: Avantgárd kvarkok. Erdély Miklós: Három kvarkot Marke királynak. In: *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*. Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 8. o.

[111] *Iparterv 68–80*. Kiállítási katalógus, Iparterv házi nyomdája, Budapest, 1980. 74. o. Erdély akciójának a vetítés homályán túli természettudományos konnotációira jelen írásban nem térek ki bővebben. Az akcióhoz lásd még: Pályi András: Happening és színház. Gondolatok a „Három kvarkot Marke királynak!" kapcsán. In: *Színház*. 1969. április, II. évf. 4. sz. 46–49. o.; Dobó László: Tudomány a költészetben. Gondolatok Erdély Miklós Sejtések I. és Sejtések II. című költeményéről. In: *Új Symposion*. 1984/1–2. sz. 27–28. o.; Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11. – május 5. 5. o.; Körner Éva: Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből. II. rész. In: *Balkon*. 1993/2. sz. 13. o.; Szőke Annamária:

hat darabból álló fotómunka-sorozatát, mely a vetítés homályát, illetve az akció homályon túlmutató sejtéseit a schrödingeri „hályog” kontextusába helyezi. A fotómontázsok a művészi megismerés lehetőségeit és feladatát a naiv realizmust felszámoló tudományos gondolkodásba vetett hittel és meggyőződéssel kötik össze. Erdély esküre emelt kézzel áll a képeken, s a mellkasa fölött, mintegy az eskü szövegét, Schrödinger sorait olvashatjuk:

> Planck 1900-ban azt mondta – a dolog lényege ma is igaz –, hogy vörösen izzó vas, vagy a fehéren izzó csillag, például a Nap, sugárzását csak azzal tudja megmagyarázni, hogy a sugárzás adagokban képződik, s az egyik hordozóról a másikra (például atomról atomra) adagonként megy át. Ez meglepő volt, mert a sugárzásnál energiáról van szó, amely fogalom eredetileg igen absztrakt volt, e legkisebb hordozók kölcsönös hatásának, illetve hatóképességének mértékét fejezte ki. A körülhatárolt adagokra való osztás nagy megrökönyödést keltett – nemcsak bennünk, hanem Planckban is. Öt évvel később Einstein kimondotta, hogy az energiának tömege van, s hogy a tömeg energia, a kettő tehát ugyanaz; s ez is mind a mai napig megtartotta érvényét. Mintha hályog esnék le a szemünkről: régen megszokott kedves atomjaink, részecskéink nem mások, mint Planck-féle energiakvantumok. A kvantumok hordozói szintén kvantumok. Az ember beleszédül. Érzi, hogy mindennek valami egészen fundamentális dolog az alapja, amit még nem értünk. Az imént említett

---

„Titok a jövő jelenléte”. Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 246–249. o.; Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept”. A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 33–36. o.; Hornyik Sándor: Avantgárd kvarkok. Erdély Miklós: Három kvarkot Marke királynak. In: *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról.* Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 7–25. o.

> hályog ugyanis nem egy szempillantás alatt esett le. Húsz-harminc évbe tellett. Sőt, egészen talán még ma sem esett le.[112]

Az *Eskü* után három évvel, 1973. május 2-án a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban mutatta be Erdély Miklós *CETI* című akcióját, mely már a teóriája holisztikus kiteljesedését, illetve a *Partita* központi motívumát is előrevetítette.[113] A legfrissebb tudományos híreket keresve a *Fizikai Szemle* 1972. évi harmadik számának hátoldalán olvasott a *CETI* elnevezésű program első nemzetközi konferenciájáról, melyen tíz szekcióra bontva szovjet és Egyesült Államok-beli tudósok vitatták meg a földönkívüli civilizációkkal való kapcsolatfelvétel lehetőségeit. A

---

[112] A sorozat első reprodukciója: *Iparterv 68–80.* Kiállítási katalógus, Iparterv házi nyomdája, Budapest, 1980. 77–80. o. Az idézet forrása: Erwin Schrödinger: *Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk. Tőrös Róbert. Ford. Nagy Imre. Gondolat, Budapest, 1970. 32. o. A sorozathoz lásd még: Peternák Miklós: *A konceptuális művészet hatása Magyarországon*. 1983–85. Interneten: http://www.c3.hu/collection/koncept/help.html; 2012. 11. 23.; Peternák Miklós: *concept.hu │ koncept.hu. A konceptuális művészet hatása Magyarországon. The Influence of Conceptual Art in Hungary*. Paksi Képtár – C3 Alapítvány, 2014. 50–51. o.; Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte". Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 250–252. o.; Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept". A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 36–38. o.

[113] A *CETI* a *Jön a farkas! Ismeretterjesztő akciók, szemléletformáló gyakorlatok* című hármas akció keretében zajlott. Az első akciót Beke László mutatta be (*Demonstráció a művészet eredetéről és funkciójáról Ferenczy István Pásztorlánykájával és Renato Guttuso Togliatti temetésével kapcsolatban*), a másodikat Erdély Miklós, a harmadikat pedig Szentjóby Tamás (*3 × 8 24*). Beke László ekkor a TIT-ben is dolgozott (Természettudományi Ismeretterjesztő Társulat), s ő szervezte meg, hogy egy kvázi „kihelyezett TIT-előadás" legyen a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban.

konferenciát a Szovjet Tudományos Akadémia, az Amerikai Egyesült Államok Nemzeti Tudományos Akadémiája, illetve az Örmény SZSZK Tudományos Akadémiája rendezte Anglia, Csehszlovákia és Magyarország egy-egy képviselőjének meghívásával 1971. szeptember 5. és 11. között az Örmény SZSZK-beli Bjurakani Asztrofizikai Obszervatóriumban. A folyóirat közölte a konferencia többnyire szervezeti kérdésekkel foglalkozó határozatait, ám az előadások teljes anyagát, melyről a 8. határozat kimondja, hogy a közeljövőben nyilvánosságra kell hozni, már hiába kereste Erdély, nem jelent meg Magyarországon. Később több ízben is visszatért a *CETI*-re: saját értelmezése szerint ekkor, azonos című akciójával kezdte meg tiltakozását az általános információzárlat ellen.[114] Miközben akadozó női hang hadarta el a *CETI* határozatait, valamint többek közt Einsteintől és Schrödingertől származó, egymással a rontott

[114] CETI. Kommunikáció Extra-terresztiális Intelligenciával. Az extraterresztiális intellgenciával való érintkezésről tartott első szovjet-amerikai konferencia határozatai. In: *Fizikai Szemle*. 1972. március, XXII. évf. 3. sz. hátsó borító.; Schalk Gyula: Várhat-e valóban a Tau Ceti népe? In: *Fizikai Szemle*. 1972. március, XXII. évf. 3. sz. 96–97. o. A konferencia rendezéséről már 1971-ben hírt adott röviden az *Élet és Tudomány* a *Kozmikus Krónika* rovatában Marx Györgyöt idézve, aki Bjurakanban képviselte Magyarországot, majd 1972-ben a *Fizikai Szemlé*re hivatkozva összefoglalta az ott elfogadott határozatokat, s még ebben az évben közölt egy cikksorozatot is szovjet társlapja, a *Nauka i Zsizny* nyomán. Dr. Almár Iván: Kozmikus Krónika. 1971. október–november. In: *Élet és Tudomány*. 1971. XII. 24. XXVI. évf. 52. sz. 2477–2481. o.; Kedves Olvasónk! In: *Élet és Tudomány*. 1972. VII. 21. XXVII. évf. 29. sz. 1346. o., 1357. o.; Bjurakan, 1971. In: *Élet és Tudomány*. 1972. IX. 1. XXVII. évf. 35. sz. 1648–1651. o.; Bjurakan, 1971. II. In: *Élet és Tudomány*. 1972. IX. 8. XXVII. évf. 36. sz. 1688–1691. o.; Bjurakan, 1971. III. In: *Élet és Tudomány*. 1972. IX. 15. XXVII. évf. 37. sz. 1744–1747. o.; Bjurakan, 1971. IV. In: *Élet és Tudomány*. 1972. IX. 22. XXVII. évf. 38. sz. 1804–1807. o. A konferencia megjelent anyagát lásd: *Communication with Extraterrestial Intelligence. CETI*. Ed. Carl Sagan. Cambridge, Mass., MIT Press, 1973.

beszéd nélkül is csak nehezen összeegyeztethető idézeteket, mintegy a kozmikus társkeresés és kommunikáció földi variánsaiként emberi érintkezések sorozatát vetítették egy filmvászonra. A vászon elé lépett Erdély, egy száriba öltözött cigány lány – Lakatos Menyhért lánya, Lakatos Anka – pedig hatméteres papírtölcsért tartott a szájához. Pontosabban tölcsért, ami az ellenkező irányból szócsőként funkcionált: egyenesen a tölcsérbe és Erdély szájába peregtek tovább az érintkezés képei, aki beleszavalta abba *Mondolat* című poémáját. Együtt kavarogtak a szinte érthetetlen tudományos hírek, a világra más-más szögből perspektívát nyitó előterjesztések a vetítés és a szavalás egymással ellentétes irányaival, illetve Erdély mintegy az egész szituációra reagáló versével, hogy egymáshoz tapadó jelentésrétegeik sűrű montázsa a megismerés új útjait fürkéssze. Az akció megelőlegezte az egy évvel később készült *Partita* központi motívumát: a tudományos-ismeretterjesztő képsorokat, az állatok vonulását, a virágok bimbózását, a röntgenfelvételeket, az űrhajós sétáját és a távoli galaxisok képeit is egybentartó indiai táncosnőt, valamint a filmben érvényesülő hologram-modellt. A rész és az egész egyenrangúságát, a részt, mely az egészet tartalmazza:

> Ha valami elég nagy, hogy végtelen legyen, akkor az az egésznek tekinthető, oszthatatlan és elemi.
>
> Ha valami elég kicsi, hogy elemi és oszthatatlan legyen, akkor az a mindenségnek tekinthető, mint egész és végtelen.
>
> Ha valami elég kicsi vagy nagy, hogy egész legyen, értelmetlenség osztani vagy sokszorozni, mert a végtelen végül is önmagát nyújtja.
>
> Minden elemi az egész maga, ugyanúgy az egész minden elemiben ott van, mint azonosság.

Az önmagával azonosat meg nem számolhatod. (Édesanyádat meg nem számolhatod, mert ő mindig ugyan Ő.)

Így nem lehet különbséget tenni az egy és a sok között, mert az egy és ugyanaz.

Ha be tudod látni, ha elképzelni nem is, hogy az egyre kisebb máshová nem torkollhat, mint az egészbe, és az egyre nagyobb máshová nem juthat, mint a lehető legkisebbe, ha be tudod látni, ha elképzelni nem is, hogy az egész kicsi nem valami más, mint az egész, úgy sohasem lehetsz vigasztalan, mert nincs más mit belátni.

Ha kétfelé mereszted szemed: az egyre kisebbre és a beláthatatlan nagyra, akkor belátod, hogy ugyanazt látod, és eltűnik napi bánatod.

Ha a végeláthatatlan sokaságra mereszted szemed és belátod, hogy a sok ugyanaz az egy, hogy az egy, mint sok egy, úgy megtudod, hogy nincs se sok, se egy, és a halálod is eltűnik.

Ha ellentétes oldalon mindig megtalálod, aminek hátatfordítottál, úgy sohasem tévedhetsz el.

Ha képes vagy állandó és hirtelen görbülettel gondolkodni, úgy gondolatod imává és gyakorlattá válik.

Hiszed-e, hogy amíg az egész osztódással önmagához visszatalál, akármi lehet, akár ló, akár fényképezőgép?

Mert sokszor egy csak akkor sok, ha ugyanolyan, de hiába sok, ha a sok egy mind egy és ugyanaz.

[…]

Ha sorsod nem rendeled alá, ha boldog vagy, és minden mint önnön kívánságod kerül eléd, ha tetszik az egész, és állapotod igazán jó, távolodva szolgáltasd vissza mindazt, ami már úgy tűnt, Te

vagy, hogy kívülállásodtól el ne térj. De nem mondd,
hogy káprázat, hogy el ne veszítsd.[115]

---

[115] Erdély Miklós: Mondolat. In: *MK*. 5–6. o. Az orientalizmussal átitatott hologram-modellt, az egy és a sok, a rész és az egész egyenrangúságát Einstein és Schrödinger világa, a relativitáselmélet és a kvantumfizika közötti határ egyfajta művészi feloldásának is vélhetjük, de legalábbis a tárgyterületük holisztikus egymásba oltásának. A két megközelítés lényegi különbségéről Hawking a következőket írja: „Manapság a tudósok két részleges elmélet: az általános relativitáselmélet és a kvantummechanika alapján szemlélik a világmindenséget. […] Az általános relativitáselmélet a gravitációs erőt és a világegyetem nagyléptékű szerkezetét írja le, azaz néhány kilométeres mérettől a millió millió millió (huszonnégy nulla az 1 után) kilométeres méretig, tehát a megfigyelhető univerzum határáig. A kvantummechanika pedig a másik véglettel, az egészen kicsiny mérettartományokban – a centiméter milliomod részének a milliomod része közelében – lejátszódó jelenségekkel foglalkozik. Sajnos tudjuk, hogy a két elmélet sehogyse fér össze egymással; mindkettő egyidejűleg nem lehet helyes. Az összekapcsolásukra, a gravitáció kvantumelméletének kidolgozására irányuló törekvések a mai fizika egyik legfontosabb kutatási irányzatát jelentik […].” [Stephen W. Hawking: *Az idő rövid története*. Ford. Molnár István. Maecenas Könyvek – Talentum Kft., Budapest, 1998. 21–22. o.] Az akcióhoz lásd: Erdély Miklós: Optimista előadás. In: *MI*. 139–140. o.; Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11. – május 5. 12. o.; Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 46. o.; Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In *Árgus*. 1991. szeptember–október, II. évf. 5. sz. 81. o.; Kurdy Fehér János: Kamillába mártott vatta. (Beke László Erdély Miklósról). In: *Tiszatáj*. 1992. XLVI. évf. 5. sz. 91. o.; Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte”. Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 255–256. o.; Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept”. A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 39–40. o.; Müllner András: A molluszkum-nyelv. Természettudomány és avantgárd művészet. In: *Parnasszus*. 2011. ősz, XVII. évf. 3. sz. 57–59. o. [Az akció menetének pontos leírásához főként Beke Lászlóra támaszkodtam: a

1981-ben készült el Erdély Miklós *Vonatút* című filmje, melynek az alapjául szolgáló 66 percnyi nyersanyagot az INDIGO csoport és néhány további barát közreműködésével a Budapest-Hatvan közötti vonatúton rögzítették.[116] Folyamatosan, a kamerát kézről-kézre adva vették fel az utazást, megörökítve a csoportra jellemző felszabadult alkotói módszert és dinamikát, az egymás ötleteit mindig továbblendítő közös alkotás metódusát a vonat indulásától egészen a leszállásig. A hang- és képanyag az egymásból, illetve az egymás mellett kibomló spontán ötletek láncolatát rögzíti, a fiatalok forgatási szituációra adott reakcióinak sorozatát, melyet a vonatra felszállva Erdély paradox, minden helyzetet kimozdító

---

*Híd*ban, majd a '86-os óbudai kiállítás katalógusában megjelent írására, valamint az ezekhez készült, Szőke Annamária által közölt, némileg bővebb kéziratára. Beke az akciót, illetve a *Mondolat*ot a hologram-modellel és a *Partitá*val köti össze – ahogy őt követve minden értelmező –, majd apró, de lényeges részletekkel bővíti a történteket. A Kurdy Fehér János által készített interjúban említi meg, hogy a női hang nem csupán a *CETI* határozatait olvasta fel, hanem Einsteintől és Schrödingertől származó idézeteket is, a 2008-ban rendezett *Erdély 80|80* szemináriumon pedig azt eleveníti fel, hogy az akció szó szerint is előrevetítette a *Partita* képkockáit: a vászonra és a tölcsérbe vetítve Erdély már itt is felhasználta az indiai táncosnő, valamint a sziszüphoszi kőemelés később a *Partitá*ban látható képsorait. Ezúton köszönöm Lakatos Anka segítségét.]

[116] A filmet először 1981. február 15-én szerette volna leforgatni Erdély, azonban technikai okok miatt – egyszerűen nem működtek a kamerához kapott akkumulátorok – ez nem sikerült. A terv szerint ekkor nemcsak a Hatvanba tartó vonatúton forgattak volna, hanem Hatvanban is, a Hatvany Lajos Múzeumban, barátja, Kondor Béla emlékkiállításának megnyitóján. Pontosabban az egyik hibás akkumulátorral, majd hálózati adapterrel forgattak is keveset az INDIGO csoport Kondor képei között sorban „falhoz állított" tagjairól – talán utalva a *Kritika* 1973/2. számától egy bő évtizeden át felemlegetett, Kondort Erdély és a körülötte lévők ellenében felhasználni próbáló nekrológ-ügyre is –, ám az ekkor készült felvételek máig nem kerültek elő. Az utazást és a forgatást 1981. március 6-án ismételték meg.

játékszabálya indít el: „A kamerának az a feladata, hogy mindig úgy akarjon látni, mint az lát, amit éppen lát. […] A kamerának az a mániája, hogy mindig úgy akar látni, ahogy az lát, amit éppen lát. […] Hogyha az Ágit látja, akkor azt akarja látni, amit Ági lát." Majd az elkészült filmanyagot strukturalista elvek szerint tiszta matematikai szerkezetbe rendezte át. A vonatút bő egyórás anyagból tükrözött, önmagát megelőlegező és ismétlő, „jósoló" és „emlékező" konstrukciót hozott létre: a filmben a két vége felől egyszerre bomlanak ki a Hatvanba tartó utazás tekercsei. A felvételt háromperces szekvenciákra bontotta, majd úgy illesztette össze, hogy az első elé vágta az utolsó szekvencia első tíz másodpercének másolatát, az első kettő közé az utolsó és az utolsó előtti szekvencia első tíz-tíz másodpercének másolatát, így haladva a film végéig, ahol az utolsó szekvencia előtti tíz másodperces szakaszok végére került a felvett anyag eleje, a vonat indulása. A film végén lévő, legalább 1-szer, de akár már 21-szer látott, durván tíz másodperces szakaszok együtt így hosszabbak – összesen 3 perc 22 másodperc –, mint a 3 perces töredékek. A 22 szekvencia füzéréhez Szemző Tibor 22 hangból, az A-dúr hangjainak különböző regisztereiből és a vonaton felvett hangokból komponált zenéje társul, melyet a 180-as csoport játszott fel. A téma 22-szer indul újra, mind hosszabban, kánonszerűen újabb és újabb hangszereket beléptetve, mígnem a darab végén már az A-dúr és a téma minden hangja, illetve minden hangszer egyszerre szól, egyetlen önmagában mozgó akkorddá válva. A játékosan kíváncsi dallamot és a konstrukció meditatív sodrását végül Bach simítja ki. Ahogy a fiatalok lassított mozgással a peronra lépnek, kiszállnak a ritmika végeérhetetlenségéből is: az utolsó előtti szekvencia, a

megérkezés még nem látott képei fölött Bach F-moll zongoraversenyének II. tétele szól.[117]

A film tervezetében Erdély a következőket írja: „Egyórás vonatútról készítendő film, mely a valóságos irreverzibilis folyamatok, a soha vissza nem térő pillanatok és a film által adott ismétlési és felcserélhetőségi lehetőség közötti feszültséget mutatja be. […] A struktúrából adódik az is, hogy a vonatút első felében ismeretlen eseménytöredékekkel találkozunk, melyekre, mikor a folyamat odáig ér, csak akkor ismerhet rá a néző. Tehát az idő függvényében fogynak az ismeretlen és szaporodnak az ismert motívumok, illetve minél később ismerünk rá egy, már a folyamatba ágyazott motívumra, azt már annál jobban ismerjük sorozatos ismétlődéseiből. Így a film végén egy olyan motívumszériát látunk, ami a természetes emlékezet szerkezetét meghatványozva mutatja be."[118] A filmet nézve nem a vonat előrehaladását, az egyirányú idő legördülését látjuk, azonban nem is a linearitást átrendező struktúra matematikai tisztaságával találkozunk. A néző egyszerre figyeli a csoport spontán ötleteit, és készségesen próbálja megfejteni a film konstrukcióját, ám akárhogy is szeretné, nem veszi észre, hol a határ, ahol az utazás már a visszájára fordul. Ahogy a töredékek nagyobb folyammá szerveződnek, minduntalan szét is peregnek, újra és újra ismétlődve, egyre

---

[117] Ezúton is köszönöm Szemző Tibor és Lencsés Gyula segítségét. Megjegyezhetjük, Erdély már az *Álommásolatok*ban is alkalmazott matematikai struktúrát: számtani sorozat alapján vágatta össze Dániel fiával az utolsó epizód alakjának leülését, felállását, az elgyötört férfi monológjából néhány pillanatra továbbbillenve a kihagyás, a megbomlás különös képeibe. A rövid képsorhoz ekkor egy mindössze 130 cm hosszú filmet kellett nagyjából 60 helyen ragasztani. [Lásd: Erdély Dániel: „Mi kis" életünk. In: *Árgus*. 1991. szeptember–október, II. évf. 5. sz. 89–100. o.]

[118] Erdély Miklós: Vonatút. (Kísérleti filmterv). In: *AF*. 214. o.

apróbb részletek felé irányítva a tekintetet. Végül bármifajta racionális szerkezet helyett a részletek önérvényű egészéhez érkezünk: kupakot látunk vízszintesen tartott csuklón, mely tenyérrel felfelé fordul, s a kupak leesik, két fiatalt fejjel lefelé, lábukkal a plafonnak feszülve, majd a kamera is utánuk fordul, egy pakli franciakártya treff dámáját, mely ha 180 fokban elfordul, akkor ugyanazt a két figurát látjuk, ugyanúgy, és mégis máshogy, majd a gondolat ritmusát követve a kamera is a kártyalap után tekeredik, hogy végül együtt, egyszerre forduljanak, vagy a *Partitá*ból már ismert elsuhanó táj képét, amint a horizont elbillen, s a világ a feje tetejére áll. Bármennyire is próbálunk stabilan állni, a mozgó vonat kibillenti figyelmünket. Mielőtt megfeszülne a struktúra, hogy belekapaszkodhassunk, a megértés próbái már feloldódnak a fiatalok spontán interakcióiban: a töredékek szabadságában, az imbolygó részletek ismétlődésében, a hangulatok utazásában és az állapotok kommunikációjában. A mozgás belső ösvényén ekkor már nem megértés, egyensúly-megmaradás van. Nem fontos, honnan indult a szerelvény, s hogy merre visz, a képsorok a végtelenbe tartanak, hogy ott újra találkozzanak.

A *Vonatut*at látva, az egyirányú idő, az előre haladó vonat és az utazás belső ideje, a megélt idő, valamint az emlékezés szerkezete közötti különbségekkel szembesülve – és persze Erdély törekvéseit ismerve – a tér és az idő viszonylagosságára, Einsteinre és a relativitáselmélet vonat-példájára is asszociálhatunk. A relativitáselmélet megfilmesítése azonban csak terv maradt Erdély számára: 1980-ban a BBS K/3 Filmidő pályázatára

adta be az INDIGO munkacsoporttal az *Óra-paradoxon* című filmtervet.[119] A film Einstein *Párbeszéd a relativitáselmélet elleni kifogásokkal kapcsolatban*, valamint Kafka *Mindennapi zűrzavar* című írására épült volna, hogy az einsteini óraparadoxont a filmi montázs segítségével, mintegy a különböző koordináta-rendszereket a filmvásznon összeütköztetve érzékeltesse.[120] Az időtágulás elvén alapuló óraparadoxon szerint, ha két megfigyelő egymástól eltérő mozgást végez, hiába hangolják össze óráikat, amikor találkoznak, azok mégis eltérő időt jelezhetnek. A film osztott képmezővel, egyazon tárgyakról készült különböző sebességű felvételek egymás mellé helyezésével, a hang és a kép szétbontásával, illetve montázsával szemléltette volna, hogy eltérő koordináta-rendszerekben eltérő sebességgel telik az idő. Hogy két azonosan működő óra mutatója a mindennapi tapasztalattal szemben más időt is jelezhet, hogy a mozgásban lévő óra lassabban ketyeg, mint az álló. És hogy a mozgásban lévő órához képest – amint a vonatból kinézve is ezt látjuk – az egy helyben lévő óra mozog, így pedig a mozgóhoz képest az egy helyben lévőnek kellene késnie, azaz mindkét órának egyszerre kellene késnie egymáshoz viszonyítva.[121]

---

[119] INDIGO munkacsoport: Berényi Péter, Bori Bálint, Erdély Dániel, Erdély György, Enyedi Ildikó, Futó Péter. Vezető: Erdély Miklós.

[120] Albert Einstein: Párbeszéd a relativitáselmélet elleni kifogásokkal kapcsolatban. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. Vál. Tőrös Róbert. Ford. Nagy Imre. Gondolat, Budapest, 1971. 103–116. o; Franz Kafka: Mindennapi zűrzavar. In: Uő: *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1973. 406. o.

[121] Az időtágulásóhoz lásd: Albert Einstein: *A speciális és általános relativitás elmélete*. Ford. Vámos Ferenc. Gondolat, Budapest, 1963. 37–46. o., 76–84. o. A filmterv szerint miközben Einstein paradoxona hallatszik, a következő képek peregnek: „Középen megosztott képmező, ugyanannak a szélfútta fának a

szinkronképét látjuk. A két felvétel sebessége azonban különböző; a fák párhuzamos mozgása így idővel egymáshoz képest eltolódik. Mikor már – az eltolódás következtében – úgy tűnik, hogy két különböző fát látunk, a folyamat megfordul, egészen addig, amíg a két fa újra szinkronban hajladozik." [Erdély Miklós: Óraparadoxon. In: *AF*. 215. o.] A filmterv egy másik részlete: „A Kafka-szöveg és a relativitáselméleti paradoxon közötti párhuzam hangsúlyosabbá, átélhetővé tétele érdekében az alábbi technikát alkalmazzuk: A két falu közötti utat a novella hőse [Kafka novellájának hőse, aki ugyanazt az utat előbb tíz perc alatt teszi meg oda-vissza, majd tíz óra alatt oda, s egyetlen másodperc alatt vissza] igen lassan, végtelen havas szántóföldön teszi meg. Ezen idő alatt a párbeszéd [az Einstein-féle párbeszéd] megszakad, és csak lépéseinek ropogását hallani. Az einsteini két órához rögzített két koordináta-rendszer mintájára itt is két koordináta-rendszerből figyeljük a cselekményt; az egyik a kamerához, a másik a mikrofonhoz van rögzítve. A két koordináta-rendszer sebessége eltérő, így amikor a hóban gyalogló embert már távolodni látjuk, akkor érünk közel hozzá hangban." [I.m. 217. o.] Majd az Einstein-féle párbeszéd relativistája és kritikusa egy vonaton állva folytatják beszélgetésüket, miközben a mozgó tájat figyelik: „A beszélgetés befejező mondatai alatt a vonat hirtelen megáll, a kint álló fák nagy ropogással kidőlnek. Az utolsó mondatot hatalmas kataklizma zaja követi. A két alak mozdulatlan." [I.m. 219. o.] A *Vonatút*hoz és az *Óraparadoxon*hoz lásd még: Erdély Miklós: Optimista előadás. In: *MI*. 142. o.; Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.). (Peternák Miklós közlésében.) In: *AF*. 19–37. o.; Peternák Miklós: Vonatút. (Erdély Miklós filmjéről). In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 381–392. o.; Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 48. o.; Bihari László: Kiveszőben lévő mentalitás. (Beszélgetés Beke Lászlóval és Peternák Miklóssal). In: *Magyar Hírlap. Ahogy tetszik. A Magyar Hírlap kulturális magazinja*. 1998. október 3. XXXI. évf. 232. sz. 13. o.; Vasák Benedek Balázs: Tank, felhő, jegenye. Erdély Miklós kívül és belül. In: *Filmvilág*. 1999. március, XLII. évf. 3. sz. 9. o.; Wilheim András: Erdély Miklós és a zene. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 174. o.; Hornyik Sándor: A fekete lyukak esztétikája. Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál. In: *Balkon*. 2006/6. sz. 5. o.; Hornyik Sándor – Peternák Miklós – Szőke Annamária: Az Indigo és a film. In: *KGYFI*. 320–324. o.; Kicsiny Balázs: *Óramotívum és eszkatológia. A mérhető és a mérhetetlen ábrázolása.*

A felsoroltakon túl Erdély Miklós filmjeiben és filmes munkáiban nem szerepelnek közvetlen természettudományos utalások. Azonban talán már ezekből is kitűnik, hogy számára a kizárt harmadik törvényén és a kétértékű logikán túllépő tudomány forradalmi gondolkodásmódja az egyik leginspiratívabb példája a mélyre ivódott sémákat felszínre hozó, majd egymással összeütköztető alkotásnak: a megszokások paradoxonaival szembesítő montázsnak. Amit kiegészíthetünk azzal, hogy a megszokások záródó teréből kiutat kereső Erdély a művészi megismerés lehetőségeit és feladatát nem csupán a természettudományos világkép friss eredményeivel kapcsolja össze, hanem egybeköti azt a világ megismerésének különböző útjaival, így többek közt a kreativitás pszichológiájának elméletével, az ismeretlenre utat nyitó, divergens, paradoxonkedvelő gondolkodás feszültségével, de a logikán és a verbalitáson túllépő keleti spirituális tapasztalatokkal is. És végül is ez a komplex értelmezési tér az, amit lehetőségeinkhez mérten egyszer körbe kell majd járnunk, ha a paradoxonok gyújtóerejét használó gondolkodás jelentőségét az Erdélyre jellemző interdiszciplinaritás igényével akarjuk megérteni.[122]

DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2008. 53. o.; Hornyik Sándor: A valóság visszanyerésének paradoxonai. Képzőművészet és film „poétikai" kapcsolatai a BBS-ben. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 244–245. o.

[122] Lásd: Kőhalmi Péter: Koncentrikus körök Erdély Miklós és a paradoxonok körül. In: *C3 Gyűjtemény*. 2016. április. Interneten: http://www.c3.hu/collection/kohalmi/; 2016. 04. 21.; Kőhalmi Péter: A preszókratikától a kvantummechanikáig. In: *C3 Gyűjtemény*. 2016. április. Interneten: http://www.c3.hu/collection/kohalmi/preszokratika.html; 2016. 04. 21.; Kőhalmi Péter: A zen út fokozatai. In: *C3 Gyűjtemény*. 2016. április. Interneten: http://www.c3.hu/collection/kohalmi/zen.html; 2016. 04. 21.; Kőhalmi

Most azonban maradjunk az európai bölcselet hagyományánál és az ideológiakritikánál. Ott hagytuk abba, hogy Erdély a megszokások, az önmagukba rekesztett céltévesztések és hatalmi mechanizmusok kihúzandó talaját egyaránt a logikai formalizmusban találja meg. Úgy véli, hogy a megismerés a jól kezel(het)ő bináris kódolás, az oppozíciópárokba rendezés paradigmája által behatárolt. Hogy a mélyre ivódott logikai formalizmus az, ami ellehetetleníti az ember és a valóság találkozását. A logika szűkös terrénumából kivezető út pedig reményei szerint az elemek összeütköztetésén, a montázson, a paradoxonokon keresztül vezet: a vegetálásából már felrázott tudat reflexív távolságot képezhet a logicizmussal, közben kénytelenül önmagával is, rámutatva az igen-nem sávjaiban vergődő tradicionális gondolkodás tárgyidegenségére, paradoxonokként kiütköző korlátjaira. Ahogy már idéztem tőle: „A művészet a montázs által láthatóvá teheti a gondolkodást működés közben, de csak egy speciális gondolkodást; ez a gondolkodás a formális logikától megszabadult, az ellentéteket, sőt az ellentmondásokat nem csak elviseli, de megkívánja."[123] S Erdély reményei szerint, ha a montázs-ismétlés továbbra is szétold-összeköt, akkor a paradoxonok örvényén túl talán már a logikától és a nyelvtől is megszabadult „tudathoz" érkezünk. „A paradoxonok kiküszöbölése csak a tudat magamegtiltása árán lehetséges. A tudatnak ezt a magamegtiltását nevezzük jelentéskioltásnak, amely egy magasabbrendű belátás, a totális jelentésszint eléréséhez segít."[124] Ekkor érkezhet el az állapotkommunikáció, az emocionális „megértés"

Péter: A kreativitás. In: *C3 Gyűjtemény*. 2016. április. Interneten: http://www.c3.hu/collection/kohalmi/kreativitas.html; 2016. 04. 21.

[123] Erdély Miklós: Motázsgesztus és effektus. In: *AF*. 148. o.

[124] Uo. 156–157. o.

esztétikailag kiemelt lehetősége egy távoli, még ismeretlen, de már mindig körülöttünk lévő utópikus térben: a jelentés feszélyező héját már levedlett jelölők csupasz terében. Ott, ahol talán már a szabadság fuvallatát is érezhetjük.

Ezzel a művészi megváltás egyszersmind ideológiakritika is. A montázs a nyugati gondolkodás formális logikai pilléreit mint az ideológia információs közegét számol(tat)ja fel. Az ideológia terjesztésének, sőt, talán a teremtésének az alapjait is aláaknázza. Persze rögvest fel lehet tenni a kérdést: ez a fajta ideológiakritika nem ad-e mégis egy, az ideológia fogalmát csupán kiterjesztve használó, újabb és sokkal nehezebben kikezdhető, racionálisan értelmezhetetlen, koanszerű megértésben szétoszolva megbúvó ideológiát? Helyzetünk azonban közel sem olyan egyértelmű, aminek alapján a válasz egyszerű igennel vagy nemmel megadható lenne.

Ha ugyanis a kezdetben felállított Kant-Hegel oppozíciót kiegészítjük a hatalom és a kultúripar titkos összefonódásának cseleivel – azzal, hogy csupán termék a kanti tárgykonstituáló értelemmel bíró, csak jelenségekkel találkozó, transzcendentális, nembeli én –, akkor azt láthatjuk, hogy az így előkerülő ellenséggel szemben saját fegyverüket önmaguk ellen fordítva küzd Erdély. Az értelem megismerést korlátozó, sematizáló, átrendező gesztusának lebontását ugyanezen átrendezőelvtől várja a montázs rekontextualizáló hatásaként. Ami kiút gyanánt – és ez az elmozdulás, avagy kettős szerep lehet érdekes számunkra – immár nemhogy dichotómikus ellenpontjaként, hanem segítőjeként tűnik fel a valóság feltárásának. Bizonytalanságunk gyökere pedig természetesen abban van, hogy ha kezdetben a montázs-terminust Erdélynél nem csupán a tudati összeszerelés analógiájaként véltük érteni, hanem – ahogy Erdély a

terminust a film legelemibb technikai egységének, a fotónak a működési elvére is kiterjeszti – a mindenkori elemi percepció *a priori*, törvényadó formáját is vele lefedve neveztük meg, akkor a mozi bársonyszékébe süppedt tunyaság reflektálatlan jelenségeinek montázs általi radikális újrarendezése sem törvényszerű, hogy többet eredményez újabb metajelenségeknél.

Minden bizonytalanságunk ellenére Erdély fegyverhasználata mégis hatékonynak bizonyul. Hatékonysága pedig abban rejlik, hogy nem lehet megkérdőjelezni a feltételezést, miszerint a montázs átrendező mozzanatának is kell legyen mivégett-je, sémája. Amire megnyugtatás gyanánt, Erdélyt talán nem félreértve azt mondhatjuk: a séma maga a valóság.[125] De hogy így történik-e, arra próba nincs: a filmre irányuló tekintet konvencionális szituáltsága, az elvakított életérzés, a jól kondicionált involváltság a montázs által ugyan reflexióba kényszerül, viszont ez csupán átmeneti állapota az újabb, már a logika és fogalmiság lehetőségétől is megszabadult, többé már nem faggatható involváltságnak.[126]

---

[125] Vagy talán a séma és a valóság folyamatos egymásba oldódása, a kettő közötti oszcillációt követő tökéletes kontaminálódás mutatja a megismerésnek az utat. S az elébünk kerülő, avagy már mindig körülöttünk lévő hermeneutikai kör kapcsán Heideggert idézve azt mondhatjuk: „A döntő nem az, hogy kilépjünk a körből, hanem hogy megfelelően lépjünk be." Persze azért látnunk kell, hogy a fogalmiság eldobása előtti utolsó pillanatunkban a séma és a valóság esetében legfeljebb a tyúk és a tojás – Erdélynek valószínűsíthetően igencsak tetsző – profán, ám annál inkább zavarba ejtő esetével állunk szemben. [Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Osiris, Budapest, 2001. 183. o.]

[126] Mannheim Károly az ideológiafogalom kiterjesztésével létrejött „dialektikusan új helyzet"-ről beszél, mikor már „hosszú távon egyetlen álláspont sem leplezheti

le ideológikusként az összes többit anélkül, hogy azok ne élnének ugyanezzel a módszerrel." [Mannheim Károly: *Ideológia és utópia.* Ford. Mezei I. György. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996. 92. o.] Erdély a kutúripart ostromló szólamaiban jól nyomon követhető módon az ideológia mannheimi *totális* fogalmával él. Eszerint: „[A] totális ideológiafogalom az ellenfél egész világnézetét kérdőjelezi meg. Ebbe beletartozik az ellenfél kategoriális apparátusa is […]. [A]z összefüggéseket ennélfogva noologikus térben írja le függvényként, […] nem egy valóságos, pszichológiai szubjektum, hanem egy *hozzárendelési szubjektum* függvényét adja meg." [Uo. 76. o., 78. o.] Montázs-teóriája viszont ennek *partikuláris* fajtájára épül, melyről Mannheim az előzőtől elkülönítendő azt írja: „[T]ulajdonképpen sohasem hagyja el a pszichologizáló síkot, az individuum az a szubjektum, amelyre itt végső soron mindent vonatkoztatnak." [Uo. 77. o.] S Erdély törekvéseinek az egyik, részemről legalábbis kibogozhatatlan problematikussága abban az általánosításban rejlik, hogy az élmény aktusát teszi meg elérendő színhelynek – mondhatjuk úgy, a *totális* ideológia helyett *partikuláris* utópiát kínál –, ám ebből írásaiban mégis egy kollektív szubjektum felé transzcendál. Mindezt pedig úgy, hogy az általánosítás formájára nem reflektál: nem adja meg az összefüggést a fogalmiságtól mentesülő élményben a kollektivitás felé túlléphetetlen individuum – aki ennyiben mindenképpen mentesül bárminemű totális ideológiától – és a mégis meglévő általános érvény igénye között. [Ennek problematikusságával egyébiránt Kantnak is meg kellett birkóznia az esztétikai reflektáló ítéletek kapcsán. Lásd: Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája.* Ford. Papp Zoltán. Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003. 147–151. o. 18–22. § *Az ízlésítélet negyedik mozzanata, a tárgy feletti tetszés modalitása szerint*; valamint és főként Uo. 177–179. o. 29. § *A természeti fenségesről alkotott ítélet modalitásáól;* illetve: Immanuel Kant: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről.* Ford. Czeglédi András. In: Immanuel Kant: *Prekritikai írások. 1754–1781.* Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003. 296. o., 299. o.]

Mannheim szerint az ideológiák és utópiák közötti küzdelem igazi tétje ontologikus gyökerekig visz: a kölcsönös értéktelenné nyilvánítás iránya noologikus-ontológiai-ismeretelméleti jellegű. Természetesen Erdély utópiája sem kerülheti el, hogy ideológiaként leplezzék le. Ám ehhez hozzá kell tennünk Mannheim azon megállapítását is az ideológia és utópia képzetek termékeny harcáról, mely Erdélyre, vállalt törekvései felől olvasva őt, talán hatványozottan igaz: „[M]indkettő szembefordul a tudat nagy csábításával – a gondolkodás ama

A fogalmiság átmenete az „állapotkommunikációba”, a fogalmiság felszámol(ód)ása mint a műalkotás szabad, üres terének a megnyitása Erdély montázsának szemiotikai vetületei felé irányítanak. Ezért a következő nagyobb egységben egyetlen írásának, az 1973-ban publikált *Mozgó jelentés*nek a lassú, szoros olvasására törekszem majd.

---

tendenciájával, hogy magába forduljon s elfedje, vagy egyszerűen csak átlépje a valóságot.” [Uo. 116. o.]

Film-szöveg

„Kissé szüneteltetjük a semmi feltárásának fáradságos munkáját."[127]

Mielőtt még belekezdenénk a *Mozgó jelentés* olvasásába, legalább átvezetésként mindenképpen írnom kell a montázs hatásának időbeli lefolyásáról, ugyanis mindeddig erről nem egészen írtam igazat. Mentségemre legyen mondva, azt hiszem, nem is lehet azt írni. Nem lehet, mert egy film sodrásának és az arról szóló elméleti diskurzusnak a lehetőségei alapvetően különböznek. Hiszen bárhogy is nézzük a filmet, annak leírt formája csakis szegmentált, időben és térben is kiterjedt textus lehet: csakis az előző hét sor után írhatom le ezt, a nyolcadikat, és bármennyire is szeretnék most rögtön előre utalni, a pont, a '.', csak a mondatom végén lehet ott, itt: . Mi több, megérte(t)ni szándékozó írásunk kénytelenül a felosztott, a széttört felé halad: az egyidejűt szétbontja és a folyamatost is kategóriákkal tördeli meg. Így pedig az írás mint a képiség tolmácsolása szükségszerűen agresszív interpretáció marad: a szöveg szigorú narratívája nem láttathat, csak uralkodhat a kép és a hang fölött.

A montázs hatásának időbeli lefolyása, akár tetten érhető változásmozzanatai legalább annyira egy film és a nézője által adottak, mint az erről szóló szövegek által állítottak. És legalább annyira meg is cáfolhatja mindkettő azt. Erdély írásaiban a befogadás útjának állomásai időben soron következő lépésekként vannak formalizálva, ám többször felhívja rá a figyelmet: nem szegmentálható, nem kategorizálható

[127] Erdély Miklós: Új adatok a semmiről. In: *MK*. 99. o.

történésekről szeretne beszélni, hanem egybefüggő *folyamat*ról, *állapot*ról. Meglehet, egy montázs köré szerveződő film megértésének többirányú, akár időben egyszerre zajló, egymásra rétegzett *folyamat*ai, *állapot*ai – s Erdély filmjei ezerbejáratú játékként különösen felkínálják ezt a lehetőséget – egy diszkurzív nyelviség síkján szükségszerűen kifejtetlenek maradnak. Ha azonban mégis erre vállalkozunk, viszonylagos sikereinket talán a tárgyunkhoz legjobban igazodó módszer megválasztásától várhatjuk. Szükségszerű tévedéseink mértékének csökkenését talán ettől remélhetjük. Mindez pedig Erdély szövegeinek olvasása közben a vázolt problémát áthidaló módszerére, azaz módszerének a tárgyához idomulására hívja fel a figyelmet.

Ahogy írja: „Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétszedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művész emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egészre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel."[128] Erdély írásaiban pedig gyanúm szerint legalább úgy tetten érhető a „fizikus", mint a „művész".

A „fizikus" szövegeiben is jelen van a „művész" egységhez, organikus teljességhez ragaszkodó igénye. Az, ami a film nézője számára a montázs két végpontjának, a valóságtöredékek közvetlen, áttételektől mentes perceptualizálhatóságának és a fogalmiságon túl előidézett állapotkommunikációban megnyilvánuló valóság igazságának összecsengése, együttállása. Organikus együttállása, hiszen a filmet, főként

[128] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 104. o.

ha állapotkommunikál, nem feszélyezi az ellentmondás-mentesség törvénye. Erdély írásaiban viszont, azokat „tudós” szövegekként olvasva, a montázs logikailag kifejthető alapműködése – melynek során nyelvként is értelmezzük azt – zárolja a töredékek ontologikus eredetének érvényre jutását. A kettőről egyszerre való beszéd egy sarkos interpretáció számára esetleg egy összeegyeztethetetlen ellentét példája lehet. A montázs ugyanis a teória szerint jellé teszi szegmentumait egy új, filmnyelvi kontextus számára. Az önnön valóságstruktúrájukat őrző töredékek a montázsba belépve filmnyelvi jelekké avanzsálnak. S ha ezen a ponton megállunk, semmiképp sem olvashatjuk össze logikai aporia nélkül Erdély montázseljárásával az ontologikusságot hangsúlyozó szólamait. Márpedig Erdély szövegeiben a valósághoz való visszacsatolás néhány tipizálható formában rendre visszatér: ilyenkor talán a „művész” jótékony egységgé írásának nyomait detektálhatjuk. Vegyük sorra ezeket:

1. A fenntartandó organikus együtt/egyszerre látást szövegbe utalva, kikerülve annak logikai kényszerűségeit, Erdély tropikus működéshez hasonlítja, s ezen belül is elkülönítésekkel él. A montázs szerinte olyasfajta szimbólum, melynek jelentése helyben alakul ki. A montázs-szimbólum – a szimbólum allegóriaszerű típusától eltérően – önmagából építkezik, lendületét önmagából nyeri, azaz, mivelhogy film-szimbólumról van szó, a valóságtöredékek valóságosságából.[129] Egyfelől ugyanis: „Egy jelenségtöredék kiszakítva folyamatából más, lehetőleg

[129] Erdély szimbólumszerű montázsához lásd még: Müllner András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 182–204. o.

kontrasztos környezetbe helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik."[130] Ugyanakkor a montázsban kifejezendő tartalom, állapot az elidegenítések során végül mégis a kifejezőbe forog vissza, annak viszonyait tárja fel. A rekontextualizálások sora összességében a valóságtöredékek általánoshoz fűződő viszonyaira reflektál: „Egy filmszalagra vett élethelyzet nem jelent semmi egyebet, mint önmagát. Azonban mégis van valamilyen lényegi vonása, »lelke«, amivel kapcsolódik az általánoshoz; azt előcsalogatni, fölismerhetővé tenni a montázs varázslatos feladata."[131] Ezért a montázs-szimbólum, az allegóriaszerű szimbólummal ellentétben nem mutathat a messzi távolba, kimerevíthetetlen jelentésének a saját eredetét kell feltárnia. Absztrakciókkal lefordíthatatlan tartalma ontológiai irányultságú kell legyen: „A mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátosszal dagasztott sarában végképp elmerül."[132]

---

[130] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 102. o.

[131] Uo. 103. o.

[132] Uo. Az elkerülendő szimbólum-típusról is érdemes elolvasnunk Erdély igencsak lendületes sorait: „A késő szecessziós, kellemetlen, hattyú alakú szimbólumfogalom valahogy beépült a montázs testébe, beteggé, használhatatlanná teszi. Azt a képzelődést sugallja, hogy az egymást követő képeknek úgy kell felmerülni, mint ahogy hajdani »ex librisek« angyalai jelentek meg kivont karddal, távolba mutató, intő ujjal, sötét sugaras ég alatt, roskadozva a súlyos tartalmaktól. Tagadhatatlan, a korai montázsokban van ebből a szellemből valami […]. Ezen csodálkozni nem lehet, de a montázsból kioperálni szükséges." [Uo.]

2. Erdély írásai a montázs által generált organikus jelentést jól kitapintható módon organikus szimbolikán keresztül is igyekeznek érzékeltetni. Egyetlen példával: „[…] [A]z egyszeri jelenség rengeteg esetlegességével, mint millió hajszálgyökerével kapaszkodik az alkotás fogalmi egységébe és a környező képsorokba, mindenfelől szívja erejét és szétszivárogtatja életnedveit."[133]

3. A retorikus megoldásokon kívül pedig többször előkerülő – és talán nehezebben „művészinek" olvasható – forma, amikor egy szöveg érvmenetétől, tematikájától teljes mértékben leszakítva jelenik meg, mintegy emlékeztetőül, miheztartás végett: a film maga a valóság. Ilyen a *Mozgó jelentés*ből már idézett bevezető passzus is, mely a szövegegész viszonylagos koherenciájától függetlenül lebeg. A merőben fiktív feltevés szerint, ha a teljes valóság filmszalagra véve egy óriási raktár polcain sorakozik, akkor a jelölő és a jelölt közötti különbség megszűnik, a szalagok képei megegyeznek a valósággal. Olyannyira elüt ez a szöveg nagyrészt analitikus építkezésétől, hogy Gyertyán Ervin, aki Erdély „tudós" szövegét több ponton is helyesli, külön blokkot szentel írásában ebbéli csalódottságának: „Sok idézetet hozhatnánk Erdély Miklós tanulmányából, amely azt támasztja alá, hogy lényegében egyetértünk ebben, s tulajdonképpen hasonló gondok-problémák inspirálták annak megírására. […] Ezzel [a feltevéssel] azonban Erdély Miklós a tényleges film helyett egy abszurd feltételezést állított vizsgálódásai középpontjába, amely nemcsak azért abszurd, mert a filmezés létjogosultságát éppen az adja meg, hogy a teljes valóság nem áll filmszalagra véve egy hatalmas raktárban a

[133] Uo. 102. o.

rendelkezésünkre, hanem azért is, mert ha a jelölő és a jelölt szerepe elsorvad, ha a kettő azonossá válik, akkor a kommunikáció tűnik el, maga a jel válik értelmetlenné."[134] Igen. Azonban Erdély tanulmányát olvasva részemről inkább egy kérdés körvonalazódik: hogyan illeszkedik be mégis ez a gondolat az egyébként ettől függetlenül építkező szemiotikai tárgyú írásba, annak ellenére, hogy egyetlen szövegszerűen kimutatható anaforikus szál sem húzza oda? Másként fogalmazva: mennyiben lehet „művészinek" olvasni Erdély *Mozgó jelentés* című tanulmányát, és mennyiben szóródhat összeegyeztethetetlen darabokra, ha „tudós" szövegként olvassuk azt?

[134] Gyertyán Ervin: Szemiotika – jelentéssel és anélkül. In: *Valóság*. 1973. XVI. évf. 11. sz. 89. o.

„Mozgó jelentés”[135]

Erdély Miklós a mozgókép jelentéstartományainak feltérképezésekor önmaga nyomait felszámolva halad. Ám a felszámolás nem egyszerűen a hátrahagyott jelentések zárójelezése, hanem a jelentésesség lehetőségének a végtelenbe bővítése: a jelentésexpanzió felgyorsítása, mely a felszíni struktúrától a mélystruktúra felé haladva önkioltásba csap át.

A már idézett első bekezdés után megadja viszonyát a filmszemiológia négy terminusával: a jellel, a jelölttel, a jelölővel és a jelentéssel. Azonban a fogalmi tisztázásról rövid idő után kiderül, hogy az

[135] Erdély Miklós *Mozgó jelentés* című tanulmánya 1973 novemberében jelent meg a *Valóság* című folyóiratban, Gyertyán Ervin imént idézett kritikájával együtt. Bő fél évvel korábban, 1973. április 25-én előadást is tartott a tanulmánya alcímével megjelölt témakörben a Fiatal Művészek Klubjában: *Zenei szerkesztés lehetősége a filmben.* Itt az est másik vendége Beke László volt, aki a meghívó tanúsága szerint képzőművészeti példákat, kiegészítő megjegyzéseket fűzött Erdély előadásához. [Erdély Miklós: Mozgó jelentés. Zenei szervezés lehetősége a filmben. In: *Valóság.* 1973. XVI. évf. 11. sz. 78–86. o. A kézirat alapján újraközölve: Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 113–126. o.]

Erdély tanulmányának címe kapcsán elsősorban a film befogadásának dinamikus folyamatára gondolhatunk, a megértés útjának mindig továbblendülő állomásaira mint az egymásra következő jelentésmódosulásokra. Ám ezzel összhangban Erdély jó néhány terminusa is változó jelentéssel bír: szövegének kiterjedt jelentésességében is eleget tesz a címben ígért mozgalmasságnak. Részemről pedig a címválasztás ez utóbbira szeretne utalni. Arra, hogy a tanulmány jelentésbeli elmozdulásait, a használt terminusok mozgó jelentését is figyelembe véve szeretném felfejteni Erdély filmszemiotikájának diszkrét fogalmiságon túlmutató komplexitását.

csupán a terminológia ideiglenes használhatóvá tétele a felszíni jelentésszint megkülönböztetéséhez. Összeállít egy szerkesztési és megértési módot, mely a jelölő-jelölt viszony szintaxisba ágyazottságán alapul, ám nem rögzíti azt, hanem túllépve rajta rögtön megkezdi a felszámolását. Végül oda érkezik meg, ahol a (film)nyelviség már korlátozóvá válik, oda, ahol a fogalmi fixáció nélküli megértés lehetősége a tét: „A nyelv ilyen esetben már nem is nevezhető kifejezésnek, inkább az eszmélet hulladékával való beidegzett és alkalmazott kombinációnak."[136] A nyelvi struktúra ekkor már nem biztonságot adó kerete a megért(et)ésnek, és nem is az elméleti felfejtés biztos ponthálója, hanem az, ami elaltatja, leblokkolja a „megértést". És itt előtör egy eredetibb – szükségszerű és kollektív, így klasszikusan transzcendens – jelentésesség lehetősége.[137]

---

[136] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 123. o.

[137] A felszíni- és a mélystruktúra megkülönböztetését a strukturalizmus ellenében született generatív grammatikához és Noam Chomsky-hoz köthetjük. Chomsky a fogalompárt az 1965-ben megjelent *Aspects of the Theory of Syntax* című munkájában használja először. A mélystruktúra kifejezés itt azoknak a struktúráknak a jelölésére használt terminus, amelyeket egyfelől bázisszabályok (újraíró szabályok) generálnak, másfelől pedig transzformációs szabályokkal jól formált felszíni struktúrává alakíthatóak. Ebben az elgondolásban a mélystruktúrából szinte egyenes út vezet a felszíni szerkezetig: a mélystruktúra felszín felé tartó transzformációi már nem változtatnak a létrejövő mondat jelentésén, ugyanis a mélystruktúra a jelentést már teljes egészében tartalmazza. A mélystruktúra szemantikai funkcióval bír. [Lásd: Noam Chomsky: *Aspects of the Theory of Syntax*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1965. 63–147. o.] Chomsky későbbi kutatásai alapján alakította ki az úgynevezett *kiterjesztett sztenderd elmélet*et. Az egyik lényeges hangsúlyeltolódás az, hogy a *kiterjesztett sztenderd elmélet* szerint nem a mélystruktúrát értelmezzük szemantikailag. Mitsou Ronat-val beszélgetve Chomsky már meglehetős határozottsággal áll ki ezen álláspont mellett: „A legnagyobb keveredést azonban azok okozzák, akik kutatási

területünk perifériáján dolgoznak, például egyes irodalomkritikusok. Ők valamilyen homályos […] értelemben használják a [mélystruktúra] terminust. […] [A szemantika és a mélystruktúra összekapcsolása] arra készteti az embereket, hogy úgy véljék, mindennek, ami »mély«, a szemantikával kell összefüggenie. Azt hiszik, a szemantikának »mélynek« kell lennie. […] A szemantika részben azért tűnik mélynek, mert homályos. Ebből nem következik okvetlenül, hogy valóban mély téma. […] Mindennek azonban semmi köze a »mélystruktúra« terminus technicushoz." [Noam Chomsky: *Generatív grammatika. (Beszélgetések Mitsou Ronat-val)*. Ford. Pap Mária. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985. 109–111. o.]

Ahogy majd a továbbiakból kiderül, a *Mozgó jelentés* teóriáját Chomsky *kiterjesztett sztenderd elmélet*e helyett sokkal inkább köthetjük Julia Kristevához, neki is a *Mozgó jelentés* publikálását követő évben, 1974-ben megjelent *La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du Xixe Siècle, Lautréamont Et Mallarmé* (*Revolution in Poetic Language*) című könyvéhez. Erdélynél ugyanis az értelmi és az emocionális sík elkülönítése, illetve ezek komplex viszonya rokonságot mutat a szimbolikus és a szemiotikus, a genotextus és a fenotextus kristevai leírásával. Erdély 1975-ben, a *Montázsgesztus és effektus* címen összegzett előadásszövegében már hivatkozik is Kristevára: két bekezdésen át ír a November Éva tolmácsolásában megismert költői nyelv logikájáról. [Hogy egészen pontosak legyünk, Erdély írásából nem derül ki, Kristeva mely munkájára gondol: az 1969-ben megjelent első könyvére vagy az 1974-ben megjelent másodikra. *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*. Edition du Seuil, Paris, 1969. (*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.)*; *La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du Xixe Siècle, Lautréamont Et Mallarmé*. Éditions du Seuil, Paris, 1974. (*Revolution in Poetic Language.*)]

1.

Ahhoz, hogy felszíni struktúráról beszélhessünk, először is stabil talajon kell állnunk. Egészen egyszerűen meg kell határoznunk, hogy mi is a tárgyterületünk. Ennek során pedig meg kell mondanunk, hogy legalább kiindulásként mit fogadunk el filmnyelvi jelnek, ahogy azt is, hogy mit tekintünk a filmnyelvi jelrendszer alapegységének, a legegyszerűbb filmnyelvi jelnek. S így előbb-utóbb azzal a kérdéssel is szembesülnünk kell, hogy létezik-e egyáltalán ilyen abszolút alapegység.

Erdély a felszíni struktúra felfejtést in medias res ez utóbbi kérdés megválaszolásával kezdi: szerinte a tovább nem bontható egység mindig is hipotetikus marad, ezért az abszolút alapelem kutatása fölösleges erőfeszítés. Az önmagában vett alapegység csupán egy utolérhetetlen illúzió, így minden erre törekvő próbálkozás kudarcra ítéltetett.[138] Gondolatmenete szerint a vizsgálódás azért nem hatolhat el az elemi jelig, mert bármilyen kis részegységet boncol, az önmagában – érvelésében mint valóságtöredék (!) – mindig végtelenül kiismerhetetlen lesz, és nem

[138] Ezzel szándéka szerint elhatárolódik Christian Metztől, aki önálló, körülhatárolható jelentéses egységekből építi fel filmnyelvét. Erdély mondatait Metzről lásd: Uo. 113. o. Metz nagy szintagma-elméletéhez pedig lásd: Christian Metz: Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus. Első kötet.* Vál. Hankiss Elemér. Ford. Bojtár Endre, Bonyhai Gábor, Cservenits Jolán, Gránicz István, B. Lőrinczy Éva, Miklós Pál, Nagy Géza, Román József, Szegedy-Maszák Mihály, Szépe György, Ullmann Gabriella. Európa Könyvkiadó – Modern Könyvtár 207, Budapest, 1971. 225–232. o. Valamint érdemes elolvasnunk legalább a következőt: Warren Buckland: Film Semiotics. In: *A Companion to Film Theory.* Edited by Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2005. 88–98. o.

mellékesen a valóság egészéhez akkor is végtelen sok szál köti majd: „[…] [A] minden határon túl lebontott szegmentum komplexitását bizonyos értelemben még mindig végtelennek kell tekintenünk. Ha elfogadjuk, hogy a valóság valamely tetszőleges töredéke önmagában is kiismerhetetlenül összetett, nyilvánvaló, hogy a töredék a teljes valósággal való számtalan vonatkozása révén […] is szükségképpen végtelen."[139]

Elveti az alapegység végtelenig aprózásának logikai atomista módszerét. Ehelyett az analitikának szerinte ott kell megállnia, ahol még a filmnyelvi (!) kapcsolódási rendszer értelmezhető. És ha ott megállunk, akkor meg is találjuk az egységünket. Az így kapott elem viszont már nem stabil, önmagát konstituáló elem, nem független egység, hanem csak a jelrendszer felől nézve az: a komplex filmnyelvi rendszerbe való beágyazottsága határozza meg elemként, és viszont. Ezzel pedig, ha ugyan részben ki is kerültük Metz filmszemiotikáját, mégis megérkezünk a

---

[139] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 113. o. Erdély a filmnyelvi elemről kétféle szintaxis, kétirányú meghatározottság alapján beszél, noha ezeket tematikusan nem szeparálja el egymástól: a feltárandó nyelvi szintaxis mellett az elem megmarad a valóság összefüggésrendszerének tagjaként is. Jelen passzusban olyannyira, mintha a kettő közötti határ tudatos elmosása történne. Az első fejezet érvelésének logikája a nyelvi szintaxis kiemelése felé tart, de az egy tőről fakadás láttatása egyben megelőlegezése az állapotkommunikáció kiürült fogalmiságból való kilépésének, a valóságba való átlépés, a transzregresszió lehetőségének, mi több, könnyedén, szinte észrevétlen végrehajtható mozdulatának.

Az alapelem, amennyiben egyszerre egy jelenet és a valóság töredéke, ha legalább részben a valóság töredékeként is értelmezett, úgy pedig nagyon is kapcsolódik a felvezetésben leírt raktár polcain sorakozó valóság-szalagok sarkított esetének jelölő-jelölt azonossághoz. S ahogy majd láthatjuk, a kettős értelmezés ezen tagja a tanulmány további részében háttérben – vagy inkább készenlétben – marad mindaddig, míg a filmnyelv lebontásakor megújult „értelemmel" vissza nem térünk hozzá.

strukturalizmushoz. Éppen ahogy a tanulmány első fejezetének címe ígéri: „A filmi elemek elkülönítése kapcsolási alapsémák meghatározása által”.[140]

Erdély két tipizálható kapcsolódási szisztémát ír le: a lineáris láncolatot és a centrális körstruktúrát. A két alapséma, bármilyen bonyolultan épül fel egy film, szerinte mindig megtalálható. Meglehet, ritkán szembesülünk velük tisztán, önmagukban, azonban mégis jól felismerhetőek, hiszen az egyik vagy a másik séma rendre túlsúlyba kerül minden filmben, sőt az összetettebb szerkesztési módok is ezekre, illetve ezek kombinációira vezethetőek vissza. A kapcsolódási rendek válthatják, részben-egészben át is fedhetik egymást: egyazon elem az egyik jelentésével tagja lehet egy lineáris láncnak, míg ugyanezzel vagy egy másik jelentésével kapcsolódhat egy centrális körstruktúrához is. A felszíni, „értelmi” struktúra alapvetően ezen kapcsolásrajzok kombinációiból áll össze. De nézzük meg a két alapsémát külön-külön is.

A lineáris kapcsolódás érthető módon az elbeszélő narratív filmek sémája. A láncolatban egy szegmens potenciális jelentéshalmazából az egyik jelentés a következő elem egyik jelentéséhez kötődik, majd innen egy másik jelentés a rá következő jelentéses egységhez. Így haladhatunk biztosan előre. Ideális esetben a szomszédos elemek közötti viszony egyértelműen meghatározza azt, hogy a szegmensek lehetséges jelentései közül melyeket kell feltétlenül számításba vennünk. A lineáris szerkesztési mód alapesete így nem kíván különösebb erőfeszítést a mozilátogatótól, könnyen követhetővé teszi a filmet. A teoretikus azonban még ezt a struktúrát figyelve is kénytelen megosztani tekintetét: azt ugyanis, hogy egyáltalán mi tekintendő elemnek, és ennek mely jelentése releváns, ahogy azt is, hogy milyen sémák mentén működik a szerkesztés, végső soron a

[140] Uo.

szegmensek és a kapcsolásrajzok kölcsönös egymásrautaltsága határozza meg. Ennek megfelelően Erdély metamegértésének iránya folyamatosan a szerkesztési módok és a filmnyelvi elemek között oszcillál.

Teóriájában a centrális komplexum bír jóval lényegesebb szereppel. Ez a szerkesztési mód egyfelől azért kitüntetett, mert nagyobb teret enged az alkotónak, ahogy nagyobb erőfeszítést követel meg a mozilátogatótól is, másfelől pedig azért, mert cserébe egy egészen más minőség kínálja magát. Ebben a szisztémában egyetlen, akár direkt módon jelen sem lévő elem jelentéshalmazát járják körbe a film első látszatra kuszán szövődő szegmentumai. Az fűzi a képsorokat össze, hogy legalább egy jelentésükkel ugyanahhoz a jelentésmezőhöz kötődnek. Az elemek közösen adják ki a centrális jelentésmezőt, melyet Erdély szerint nem is feltétlenül szükséges elemként a filmbe tenni/keresni, elég, ha a jelentések a cím körül gyűlnek össze – vagy akár még ott sem.[141] Ám a centrális alapséma azért igazán fontos Erdély számára, mert ez adja meg a keretét a jelentéskioltás technikájának. Néhány szóban: egy szegmens vagy egy összefüggő jelentéshalmaz oly sok lehetséges jelentésére mutatnak rá a köré szerveződő elemek, hogy végül szétszórják azt. A jelentésmező addig

---

[141] Példája a Bódy Gábor-féle „flipper-struktúra", ahol is remény szerint a képsorokból összeáll a centrális jelentéshalmaz, de egyértelművé téve a kötelékeket, időközönként beékelődik a centrális elem is, egyszerre felvillantva minden addigi összefüggést – ahogy a kilőtt golyó a flipper lámpáit –, így kiderül, az intenciónak megfelelően néztünk-e, hogy jó volt-e a megoldásunk. [Uo. 116. o. Erdély Bódy hasonlatát idézi, a flipperben kilőtt fémgolyó útját, mellyel Bódy pedig a szeriális jelentés működését, az affirmáció áramlását szemlélteti. Az ő képes beszéde szerint, ha a golyó minden helyet a megfelelő sorrendben érintett, és minden lámpa ég, akkor beszélhetünk „egy kinematografikus mű jelentéseinek szeriális telítettségéről". Lásd: Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In: Uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 145–146. o.]

terebélyesedik, mígnem a jelentésbővítés a visszájába csap át. A jelentéskioltás során a jelölő – ha a kettős értelmezés szerint egyfelől stabilan kötődik is jelöltjéhez, ami eredendően önmaga pőre valósága – nemcsak új, a filmnyelv által meghatározott jelentéskötelékeket kap, hanem a jelentések sokasága addig torlódik, mígnem feloldhatatlan gubancot tekerve köré racionálisan értelmezhetetlenné teszik azt.[142]

---

[142] Ivan Ladislav Galeta, a zágrábi Multimédia Központ művész-igazgatója 1985-ben meghívta Erdély Miklóst, hogy az akkor még mindig sztenderdizálatlan *Vonatút* című filmjével szerepeljen a 13. Zágrábi Zenei Biennále filmes szekciójában. Ennek apropóján 1985. április 10-én interjút is készített vele. Rajtuk kívül jelen volt még a beszélgetésen Erdély Miklós felesége, Szenes Zsuzsa, majd egy ponton csatlakozott hozzájuk Peternák Miklós és egy rövid időre Sarkadi Borbála is. Az interjúban végül több szó esett Erdély *Tavaszi kivégzés* című filmjéről, mint a *Vonatút*ról – érthetően, hiszen a beszélgetést megelőző estén zajlott a Balázs Béla Stúdióban a *Tavaszi kivégzés* elfogadási vitája, melyen a vezetőség végül elutasította azt. Az interjú *Tavaszi kivégzés*ről szóló mondataiból idézek:

„E. M.: […] Az autóbusz[jelenet] után fönn [az emelvényen] beszél egy nő, kiabál valakinek, a tolmácsnő is beszél, fönn egy másik nő is beszél, szól a zene, megint a tolmácsnő… – és mind a kettőt fordítják. Ennyi mindent kevertem össze. Egy ponton. Mert ez egy gubanc. Tudod, mi a gubanc?

I. L. G.: Tudom.

E. M.: Az szép szó. Gubanc. Magyar szó, szép szó… Nagyon szeretem a gubanc szót.

P. M.: Csak szeretnéd, de nem tudod összekeverni a dolgokat…

E. M.: Az más, az összekeverés és a gubanc. A gubanc nincs összekeverve, az csak össze van bonyolítva… Nem is tudom, az egy…

Sz. Zs.: Struktúra, csak formalizálódott magától.

E. M.: Struktúra a gubanc."

[Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 04. 10.). In: *AF*. 14. o. A majd háromórányi interjú nagy részét Peternák Miklós közli és látja el a beszélgetés helyzetét megvilágító előszóval, valamint Erdély élet(műv)e felé nyitó rendhagyó jegyzetekkel. Lásd: Uo. 9–10. o.; Peternák Miklós: Jegyzetek, dokumentumok. In: *AF*. 38–66. o.]

A *Mozgó jelentés* első nagyobb egységét olvasva legalább még egy dologra figyelnünk kell: a rendező és a filmje viszonyára. Pontosabban arra rendezőre, aki itt még tökéletesen uralni képes a filmjét. A jelentéskioltás természetének meghatározása ugyanis, a későbbiek ismeretében egyáltalán nem mellékes módon, itt még egyértelműen egy intenzív, feszített filmszervezői eljárásként történik. A rendező a jelentéskioltás stratégiájával felvértezve képes ellenszegülni a fogalmilag behatárolt filmnyelvi jelentésességnek: „Egy fogalom számos vonatkozásának fölvetése a jelentésmentességig tágíthatja a fogalom értelmét. A filmkészítőt a jelentéskioltásnak ez a technikája segítheti, hogy egy más, magasabb minőség szférájába kényszerítse a filmi médiumot."[143] És az első fejezet ideális rendezője nem csupán a jelentéskioltás stratégiáját alkalmazza tudatosan, még az aleatorikusan fellépő jelentéseket is képes kézben tartani. Erdély elvárása szerint a filmkészítőnek nem szabad megfeledkeznie a saját intencióihoz mérten esetleges, aleatorikusan fellépő jelentésekről sem: meglehetősen kemény, kérlelhetetlen, műimmanencián túli szerzői hozzáállást kérve még a véletlenszerű, konnotatív jelentések összességét is át kell látnia. A fősodorhoz képest másodlagos jelentésekből tudatosan konstruált rétegeket, polifonikus, szinkron hatást kell összeállítania, lehetőleg mindent bele kell gyúrnia, ha szükséges, *vissza kell forgatnia* filmjébe. Mert: „A filmművészet kvalitása éppen azon dől el, hogy ezekkel a második, harmadik stb. rétegben szerveződő jelentésszintekkel milyen leleményesen bánik, a véletlenszerűen létrejöttből mit fogad el, és mit ítél zavarónak és kiiktatandónak."[144]

---

[143] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 115–116. o.

[144] Uo. 116. o.

Az egyszerűbb alapsémákból felépülő komplex szerkesztési módoknak, illetve jelentéskioltásnak és az aleatorikusságnak a szerzői koncepció alá rendelésével a tiszta intencionáltság egészen a határokig feszített felfogását kapjuk: az eddigiek alapján a film jelentésstruktúráját egy átlátható, kézben tartható, kételyeknek semmiképp sem kitett filmnyelvet, montázst beszélő rendező állítja össze.

3.1

A mélystruktúra befogadása egészen más fókuszálást követel meg a vásznat fürkésző tekintettől. Míg a felszín látásához nélkülözhetetlen volt a tagolt gondolkodás, a finom elkülönítések, az oppozíciók használata és a tárgynak a lehetőségekhez mért legapróbb méretűvé szegmentálása, addig a mélystruktúra látása az egész látásában oldódik fel. A felszíni struktúra feltérképezésekor a logikai atomista módszertől való elhatárolódás a szegmentálás túlzásba vitelének letiltását jelentette: megadta a feldarabolás mértékének alsó küszöbét. Viszont ami ott még a lehető legkisebb elemként funkcionált, az a mélystruktúrában már csak az egész mint egyedüli „elem" töredéke lehet. És a töredék, ahogy majd a továbbiakból kiderül, egyszersmind az egész homályos vagy élesebb metonímiája.

A *Mozgó jelentés*, mondhatjuk, a részekben látástól az egész felé vezet. Nagy vonalakban nem is tévedünk ezzel a megállapítással, de csak kellő pontosításokkal együtt lehet igazunk. Ugyanis paradox módon egyszerre tartunk az egész felé és az elemként tételezett strukturális alapegység még apróbb részletei irányába is. Csakhogy, míg a felszíni struktúrában a nyelvi kapcsolódási rendszer értelmezhetőségének rovására ment volna az elaprózás – ami az eredendő, a valóságtöredék értelemben vett elem jelölőenergiájának parttalan felszabadítását indította volna el, ezért kordában kellett tartani –, addig a mélystruktúra éppen ezt aknázza ki: a valóságba ezernyi szállal kapaszkodó fragmentumok felszabaduló energiáit fordítja át az egész látásába. A mélystruktúrában – és Erdély teóriájának talán ez a legsűrűbb paradoxona – végül is egyszerre haladunk

a nagyobb egység, az egészben látás, és a még kisebb elemek felé. És ez a legnehezebben teljesíthető feladat, amivel a film nézőjének az intenció szerint szembesülnie kell. Ám ha egyszer megérkezünk ide, már nem korlátoz bennünket a diszkrét gondolkodás kritériuma: a jól tagolt, logikus, racionális értelmezést itt már organikus, ontológiai talajból táplálkozó gyökerek teszik feleslegessé. Aki megérkezik ide, talán már mosolyogva bólint vissza a *Partita* táncosnőjének mozdulataira, ahogy talán igennel válaszol Erdély *Mondolat* című poémájának kérdésére: „Hiszed-e, hogy amíg az egész osztódással önmagához visszatalál, akármi lehet, akár ló, akár fényképezőgép?”[145]

Az ígéret szerint itt érhetjük el a „totális megértés” állapotát, itt, ahol a töredék – mint rizsszem a világegyetemet – az egész „értését” idézi meg. A mélystruktúra szétfeszíti a nyelvi szintaxist, mozgásba hozza, majd kiszédíti az intézményesedni látszó jelentéseket, felengedi, majd kiüríti a befagyott jelölőket, hogy helyet adjon az állapotkommunikációnak. Ekkor tárulhat fel a jelölők önmagukban is végtelenül szerteágazó motiváltsága, miközben a rendező szerepe lassan a moziterem homályába süllyed.[146]

---

[145] Erdély Miklós: Mondolat. In: *MK*. 6. o.

[146] Erdély mozgalmas teóriájának megértését segítő párhuzamként itt már érdemes Kristevára is gondolnunk, aki a genotextus legtisztább szövegbeli megnyilvánulásának a fonemikus és melodikus szerkezeteket tartja: szerinte a genotextus szövegbe ütközve legközvetlenebb módon a fonémák ismétlődésében, a rímekben, a ritmusban és az intonációban érhető tetten. S ha elolvassuk Kristeva következő sorait, láthatjuk, hogy azokat könnyűszerrel vonatkoztathatjuk Erdély újító elméleti és gyakorlati tevékenységére: „Csak az utóbbi években vagy forradalmi időszakokban történhetett meg az, hogy a jelentésalkotó gyakorlat beleírta a fenotextusba az ösztönök áramlását, az anyagi diszkontinuitást, a politikai küzdelmet és a nyelv szétrombolását magába olvasztó jelentésalkotás

2.

Mielőtt a mélystruktúra mélyére néznénk, álljunk meg kicsit a kettő közötti átmenetnél: ott, ahol a felszín kiteljesedését, túlcsordulás előtti állapotát láthatjuk. Ahol a két réteg érintkezik, s ahol egymást fedésükben a zeneiség csendül fel.

A zeneiségnek van egy banális aspektusa: amikor a dallam és a ritmus feladata a képi jelentés megerősítése. Amikor a zene nem hordoz önálló jelentést, csupán emocionálisan kíséri a tőle függetlenül építkező jeleneteket. Ekkor a dallam mindössze alátámaszt, jobb esetben árnyal, talán hang-súlyoz. A helyzet persze meg is fordulhat, viheti a zene is a prímet, s ezt az esetet már inkább láthatjuk/hallhatjuk a zenei szerkesztés példájának. Erdély azonban a film zeneisége kapcsán egészen másról ír: a zeneszemiotika és egy szükséges filmszemiotika párhuzamos vonásairól. Erdély a zenei nyelv adottságaihoz rokonítja a filmnyelvi jelentésépítkezés lehetőségeit.[147]

---

plurális, heterogén és ellentmondásos folyamatát." [Julia Kristeva: *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, New York, 1984. 88. o.]

[147] Részben a fentebbiekhez kapcsolódó problémákról ír Eizenstein és Prokofiev kapcsán Brown: Royal S. Brown: *Overtones and Undertones – Reading Film Music*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984. 134–148. o. A zene csalfa mámorba ringató divatjáról írva és beszélve Erdély több ízben hivatkozik Adornóra, részben egyet is értve vele. Többek közt őt idézi a *Zene, filozófia, társadalom* című kötetből a *Film mint a giccs totalitása* címen 1975-ben a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban meghirdetett előadás-sorozatának meghívóján, majd 1981-ben a *6. Temerini Amatőr Képzőművészeti Találkozón* elhangzott előadását már egyenesen a *T. W. Adorno – H. Eisler nyomán* alcímmel jelenteti meg, melyben természetesen Adorno és Eisler *Filmzene* című kötetének

néhány megállapításával is polemizál. Erdélyt elsősorban nem önmagában a zene, hanem a zene és a kép mélyebb kapcsolata érdekli. Ahogy 1976-ban a *K/3* munkacsoport egyik lehetséges kutatási témájaként javasolja: „A magam részéről a legtöbbet most a hang és látvány lehetséges kapcsolatának vizsgálatától várom; így természetesen ezzel foglalkoznék legszívesebben." [Erdély Miklós: *A film kognitív tehetsége*. In: *AF*. 190. o.] Ahogy pedig törekvéseit Sebők Zoltánnal beszélgetve nagyobb folyamba ágyazza: „A filmmel való kapcsolatom egy racionális megfontolás alapján kezdődött. Szinte azonos intenzitással foglalkoztam zenével, irodalommal és képzőművészettel. Olyan médiumot kerestem, amiben mindezzel egyszerre tudok foglalkozni" [Sebők Zoltán: Új misztika felé – Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: *Híd*. 1982/3. sz. 373. o.] Sorolhatjuk passzusait, melyekben az aláfestő zene tévútjairól ír. 1981-ben Adorno és Eisler nyomán úgy fogalmaz: „[…] [A] magyar tájat és nép életét bemutató filmek ugyancsak kedvükre szeletelik a kodályi örökséget, az Állami Népi Együttes repertoárjából ötletszerű egyvelegeket pakolnak a képsorok alá. Pedig jobban járnának, ha a fölvett anyagukat egy választott darab ritmusára vágnák össze, miután egyéb sorrendi vagy ritmikai szempont úgysem áll rendelkezésükre." [Erdély Miklós: Hangkulisszák a filmben és a valóságban. In: *AF*. 231. o.] De már 1972-ben, egy évvel a *Mozgó jelentés* publikálása előtt is azt írja: „Mintha a vászon alatt, zsíros gallérjában, még mindig ott ülne a régi idők mozizongoristája, alárendelt státuszához makacsul ragaszkodva, és válogatva játszaná szánalmas repertoárját: hajszához a *Tell Vilmos-nyitány*t, szerelmi jelenethez a *Tavaszi zsongás*t, diadalhoz az *Aida bevonulási induló*t stb. Jóllehet a zene és a kép együtthatása az egyik legérzékletesebb és legérzékenyebb területe a filmnek, mégis a legelhanyagoltabb maradt. Valamely organikus struktúra egyik szektorában sem tűr elnagyoltságot; a rész silányságától az egész szervezet beteg." [Erdély Miklós: Az elszabadult vonal. (Jegyzetek a magyar rajzfilm stílustörekvéseiről). In: *AF*. 109. o.] S már ekkor előkerül a zene és a látvány lényegi kapcsolata is: „Ha egy film tempóját nem egy történet dramaturgiája szabja meg […], hanem valamely látványban kifejezett gondolat vagy állapotritmus, a rendező elkerülhetetlenül a zenekomponisták problémájával találja magát szemben, tekintve, hogy időbeli folyamatokat kell szervezni itt is, ott is. Ha a látvány formai kérdéseit képzőművészeti kultúrájával adja meg, a film ritmusát zeneileg kell megterveznie." [Uo.] Erdély filmjeiben pedig végig is követhetjük a zenei szerkesztés elvének érvényesülését a *Partitá*tól – melyben annak a tevékenységnek, a gondolkodásnak is hallhatóvá válik a ritmusa, amelynek egyáltalán nincs hangja – egészen a *Tavaszi kivégzés*ig, melyben a lehető legszorosabban forr egybe a zene a képpel. A *Tavaszi kivégzés* zenei és képi elemeit szinte el sem lehet választani egymástól, ám a felhasznált

Gondolatmenete a következőképpen bomlik ki: „Ahogy a zenei modulációk az alapmotívum jelentését módosítják, funkcióját más és más megvilágításba helyezik, úgy a filmi ismétlések, a halmozódó jelentésvonatkozások, egymásra jelentéstranszformáló, moduláló hatással vannak. Ez a jelenség felelne meg a nyelvészetben a tiszta paradigmának, a rag nélküli ragozásnak."[148] Eszerint a zenében az alapmotívumok már a modulációk előtt is jelentésesek, ahogy a filmben szintúgy jelentéses egységekkel kell számolnunk, melyek más-más környezetben ismételve,

---

darabok nem rögzülnek aláfestésként a képekhez: többségük kétszer is elhangzik, mintegy bizonyítva, hogy ugyanaz a zene eltérő képpel társítva eltérően hangzik, illetve eltérő jelentésréteget mozdít meg. S a *Tavaszi kivégzés*ben még a zene szövege is újabb réteget képez, de semmiképp sem leszakadva a látványról, nem alá- vagy fölérendelten, hanem a film többi jelentésrétegével sűrűn egybeszőve: Schubert dala, illetve Goethe balladája, az *Erlkönig* emeli ki és tölti meg nyomasztó árnyalatokkal az apa és fia kapcsolatát. A felhasznált zenék és képek nem csupán keresztezik egymást: együtt kelnek életre. Debussy, Muszorgszkij, Schubert és Verdi darabjai, valamint a *Verzió*ból már ismert kaddis támogatják a kafkai állapot időben való kiterjesztését, az álom atmoszférájának ritmizálását, az ép ésszel felfoghatatlan világ már-már lineáris történetté válását, s a film végére vissza is vezetnek oda, ahonnan elindultunk, mindössze egy megfoghatatlan állapotot hagyva maguk mögött, mintha semmi, vagy majdnem semmi sem történt volna. Épp ahogy a film zárómondatai szólnak: „– Azóta semmi kellemetlenséged nem volt? – Semmi. Ha csak az nem, a nagyobbik fiam, hogyha ránézek, elpirul. Zavarba jön és elpirul. Semmi más. Semmi más." A filmben hallható zenék, ahogy Erdély meséli, nem is a vágószobában szólaltak meg először, már a forgatáson is lényeges szerepet kaptak: „Végig szólt a forgatásnál is a zene. Folyamatosan… Nem pontosan arra vettem föl [a jeleneteket], de atmoszférikusan… hogy az atmoszférát biztosítsam, és lássam, hogy ezzel a zenével hogyan kell mozogatni… Nagy hangszórókon állandóan szólt a téren ez a zene. Mert ez a fontos. Hajnalban is szólt. Mindig szólattam a zenét, mert jobban tudtam a mozgásokat ritmizálni." [Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.). Peternák Miklós közlésében In: *AF*. 20. o.]

[148] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 117–118. o.

rag nélkül ragozva, újabb jelentésekkel bővülnek. Ebből pedig értelemszerűen következik a megállapítás, ami a film-zene párhuzam alapját adja: a tonális modulációhoz hasonlóan a filmnyelv „paradigmatikus kapcsolatai csak *ismétlések* által jöhetnek létre. […] [É]s a ritmika par excellence zenei vonatkozás".[149] Jóval szorosabb viszony köti a zenét a filmhez az emocionális kísérőszerepnél: az, hogy egyik sem tud meglenni a ritmus nélkül. A ritmikus ismétlésre, az eltérő hangnembeli, eltérő szintaxisbeli visszatérésre épül mindkettő, ahol az ugyanaz ugyan az marad, ami, és mégis más lesz. A ritmus jelentésben tart, mindig egy következő jelentésben. Ahogy a *Sejtések II.*-ben szerepel: „Ismétlődés: a változás memóriája."[150]

Ám Erdély a felszíni struktúra teljes mozgalmasságát megnyitva, s ezzel írásának kiindulópontját zárójelbe téve a következő egységben úgy folytatja: „Minthogy meggyőződésünk szerint az elemek, nevezetesen a jelentéshordozó elemek nemléte nem lehet akadálya a jelentésvizsgálatnak, használjuk ki a zene és a film közös hiányosságát. A nem analógián alapuló jelek azért lehetnek tetszőlegesek, mert ismétlődnek. Ha egy filmi szegmentumot jelentéssel kívánunk föltölteni, szintén ismételnünk kell."[151] A felszíni struktúra szegmentumairól eddig azt tudtuk meg, hogy potenciális jelentéshalmazukból filmnyelvi szintaxisuk aktualizál egyet. Azonban az imént idézett passzusban Erdély, írásának címére való utalás, figyelmeztetés nélkül már más, egyfajta filmnyelvi (poszt)strukturális építkezés felől határozza meg a jelentést. Itt már az ismétlés adja ki az

---

[149] Uo. 117–118. o.

[150] Erdély Miklós: Sejtések II. In: *KO*. 96. o.

[151] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 118. o.

elemeket, ahogy a 'jelentés' jelentése is az ismétlésben, az ismétlés adta kontextuseltérésben konstituálódó jelentésesség. S ezzel a két réteg között megszólaló zene, a filmnyelv zeneivé szublimált leírása elemelkedik a jelölő = jelölt kezdeti kitételtől: a raktár polcain egybegyűjtött valóságszegmentumoktól elrugaszkodó nyelvi tér messze maga mögött hagyja Erdélynek a filmet eredendően realitásként bemutató szándékait. Ám ahogy majd látjuk, a zene, a ritmus csak kezdetben tart a nyelvi tér megnyitása felé: az ismétlés kisvártatva túlcsordul a jelentések konstruálásán, hogy végül önkioltásba csapjon át. Épp úgy, ahogy a gondolatkör tézisekbe sűrített alapvetéseiben szerepel: „A születő, a teremtett, a változó ismétlésben jelenik meg és hal el."[152] Vagy ahogy a *Költséges film*ben írja: „Mert az ismétlődés maga a semmi."[153]

Ugyanakkor ez a tárgykezelés megképzi annak lehetőségét, hogy mindezt egy binaritás egyik oldalának lássuk. A filmnyelv jelentéskonstruáló funkciójának kiteljesedő leírása együtt jár azzal a lehetőséggel, hogy ettől elkülönítve beszélhessünk mélystruktúráról, Erdély szavaival „totális jelentésszintről". S összességében a mélystruktúrával pedig mintegy dialektikusan oda térhessünk vissza, ahol a kezdeti kitétel szerint a film megegyezik a valósággal. De ekkor már a polcokon sorakozó valóságszalagok ellenében felmutatott különbségeken keresztül, azoknak „letiltva tudott" megőrzésével.[154]

---

[152] Erdély Miklós: Ismétléselméleti tézisek. In: *MK*. 86. o.

[153] Erdély Miklós: Költséges film. In: *AF*. 132. o.

[154] Gondolatmenetének jól kivehető dialektikussága ugyan teljes mértékben reflektálatlan Erdély részéről, de a *Montázsgesztus és effektus*ból már idézett montázs és dialektika összekötése ad némi alapot arra, hogy jelen szövegének a montázsa mögötti koherenciáját is ebben, vagy legalábbis ennek egy vetületeként véljük felfedezni: „A montázs […] olyan szerkesztési elv, melyben a konkrét és

az eszmei egyszerre, dialektikus egységben érvényesülhet." [Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 157. o.] És egy apró megjegyzés. A tanulmány szerint a zene metonimikusan érintkezik a filmmel: a filmzene a film belső – strukturális és szemiotikai – metonímiája. A filmzene belülről utal a filmre mint egészre. Ez a viszony pedig a mélystruktúra gondolatritmusába gyűrűzik bele, ahol is a „hologram-képlet" részben-az-egész viszonyát előlegezi meg. Ám a kiütköző differencia ott van – enélkül már-már gyanús is lenne Erdélyt olvasnunk –, hogy a zenei szerkesztés elvének érvényesülése jelen esetben a felszín kiteljesítését, túlcsordulás előtti állapotát jelenti, s a mélystruktúrában, habár a „hologram-képlet" tökéletes példája lehetne, már nem szerepel.

3.2

A mélystruktúra átrendezi az eddig leírtakat. A teória kifejezései megmaradnak, de csak ideiglenesen, és csak jobb híján. A film itt bemutatott kifejezésmódja ugyanis már nem érthető meg a nyelv mintájára. Innen szemlélődve a filmnyelv már csak közelítő próbálkozásként értékelhető a jelenségek feltérképezésére. Ahogy Erdély írja: „Az új jelenséget a régi részleges negációjaként tudjuk csak felfogni, mindaddig, míg az *új* el nem nyeri nevében is teljes evidenciáját. […] [K]énytelenek vagyunk nyelvről beszélni, mert más terminológia egyelőre nem áll rendelkezésünkre."[155]

A kontextus ezidáig összetartotta a jelentést: első körben ez adta meg a holdudvarosan értelmezhető jelek pontos, aktuális jelentéstartalmát. Itt azonban a jelentéses elemekből építkező kontextus már radikálisan más hatással bír: „[…] [I]tt [a jelek] az eredetileg világos jelentésüket éppen a »kontextusban« veszítik el, mégpedig – ideális esetben – nyomtalanul."[156] Tippelhetünk az eddigi passzusokat behelyettesítve, hogy mit takarhat az „eredetileg világos jelentés", azonban most már nem a jelentés eredete a

---

[155] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 121. o. Ahogy pedig 1985-ben fogalmaz: „Az új már régen létezik, csak még nincs benne a telefonkönyvben." [A mondat az 1985-ös kalocsai Magyar Műhely-találkozón elhangzott előadásnak vázlatában szerepel, a videofelvétel alapján feltehetően Papp Tiborra utalva. Erdély Miklós: [A kalocsai előadás]. Videofelvétel alapján. In: *MI.* 190. o.; Peternák Miklós: Szerkesztői jegyzetek. In: *MI*. 213. o.]

[156] Uo. 120. o.

fontos, hanem a jelentés felszámol(ód)ása. A jelentéskioltás, ami immár a filmművészet legadekvátabb kifejezési módjaként tűnik fel.[157]

Természetesen változik a 'jelentés' jelentése is. Erdély tétele szerint: „A művészi kifejezés lényegileg – és erre nagy hangsúlyt kell tennünk - nem izomorf azzal, amit kifejez."[158] Azaz Erdély elutasítja azt, hogy „a jelölt rendszer bizonyos elemeinek vagy elemcsoportjainak vagy

---

[157] A neoavantgárdbeli műfajösszemosások, a művészeti ágak határainak megkérdőjelezése, feszegetése és egymásba mosása mellett a 'Mi a művészet?' kérdésre konceptuális művészet formájában, a művészeten belül sorakoznak a válaszok. Erdély a filmművészet újradefiniálásának lehetőségét/szükségességét sajátságos eszköztárára alapozva gondolja el. Számunkra mégis előkerül a kérdés, hogy a film sajátságos, öntörvényű szemiotikájának bemutatása mennyiben egy duplán „eljátszott" pozícióváltás, a rendezői intenció álruhába bújtatásának eredménye: azaz a konceptuális művészet törekvéseitől független-e Erdély Miklós, mikor elméletet ír? Mikor is az elméletíró Erdély potenciális, erőskezű rendezője egy idő után felismeréseinek folyományaként önös szándékait feladva kénytelen pozíciót váltani, a háttérbe süllyedve csupán statisztálni, mikor nem tehet mást, mint hogy figyelembe veszi, kihasználja, felerősíti a filmművészet eszköztárának „kikerülhetetlen lehetőségeit". S ilyenkor mintegy csak hagyja megmutatkozni az anyagot. Nem tudom.

Habár a válaszadásban ez nem segít – inkább egy következő kérdéshez lendít tovább bennünket –, azért érdemes ezt összevetnünk a következővel: „[…] [E]gy ceruzára ólmot rakok, egy spárgát kötök a végére és úgy húzom a vonalat. És tényleg, a nyomhagyásnak egy abszolút pillanata ez, a beavatkozásnak és az anyag önálló viselkedésének egy olyan nemes kompromisszuma, hogy talán valahol az isteni világban lehet ilyesmi. Kicsit magára hagyni az anyagot, hogy csináljon, amit akar, de mégis irányítani. Néha az az érzésem, hogy egy ilyen módszerrel nem is lehet csúnya vonalat húzni. És pont ezért nincs például esztétikai értéke a gyerekrajzoknak. Mert esztétikai értéke csak annak van, ami csúnya is lehet." [Sebők Zoltán: Új misztika felé – Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: *Híd*. 1982/3. sz. 374. o. *Szent vonal*, 1980. Először kiállítva: *Vonal / Line / Linie / Ligne*. Pécsi Galéria, Pécs, 1981. április 26. – május 17.]

[158] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 120. o.

azok kapcsolatainak megfelelhet a jelrendszer egyes vagy csoportos eleme, vagy azok viszonya."[159] Ezért a korábbi, izomorfián alapuló próbálkozásokhoz képest új leképezésben, új struktúrában, az információt másként közvetítő kapcsolási rajzban kell gondolkodnia. Az eddigi kísérletek hátulütőit remény szerint elkerülő ötlet pedig a hologram-szerkezet. Eszerint a művészi objektum részleteit fürkésző tekintet, akár a hologramot pásztázó lézersugár, bármilyen kicsiny részegységet vizsgál, az egészet látja. Minden részlet jelentése az egész jelentése. S amint a hologramban, a filmben is a teljes közvetítendő információ jelenik meg minden fragmentumban, a mérettel egyenesen arányos minőségben: minél kisebb szegmenst vizsgálunk, annál homályosabban látjuk az információ egészét, és minél nagyobbat, annál élesebb képet kapunk.[160] Nem

---

[159] Uo. 121. o.

[160] Ahogy írja: „Ha találnánk olyan közvetítő struktúrát, mely az információt nem izomorf módon továbbítja, és az izomorfiát úgy kerülné el, hogy minden töredéke az egészet nyújtaná, úgy szemléletes modell birtokába jutnánk. Szerencsénk van, mert a nemrég felfedezett hologram éppen ilyen. (Ismeretes, hogy egy hologramfelvétel minden töredéke lézersugárral átvilágítva a teljes képet nyújtja. Minél kisebb a töredék, a kép annál elmosódottabb.) Állításunk szerint a művészi kifejezés folyamata, akárcsak a hologram, minden részlete elvileg a teljes információt hordozza, csak homályosan, mely a befejezett műalkotásban válik teljesen világossá, sőt a befejezettséget a részletek által homályosan közölt információnak teljes világossá tételével egyenértékűnek tekinthetjük." [Uo. 121. o.]

Gábor Dénes dolgozta ki 1947-ben az eljárást, mellyel egy sík lemezen nem csupán a tárgyakról visszaverődő fény amplitúdójára – ahogy a kétdimenziós képek esetében –, hanem a fázisára vonatkozó információk is rögzíthetőek. A „teljes" információ rögzítésének eljárását holográfiának nevezte el a görög 'holos' teljes, egész és a 'grapho' írás, irat szavak összetételével. Elektronhullámokkal dolgozó módszeréből kiindulva, de már az 1960-ban kifejlesztett lézerfényt használva Emmett N. Leith és Juris Upatnieks hozták létre

tévedhetünk nagyot, ha a hologram-szerkezetben a centrális szerkesztési elv totalizált megismétlését véljük felfedezni. S miként az ismétlésben ugyanaz ugyan az lesz, ami volt, de közben aktualizálódik, itt is hasonló történik, azonban egy „rag nélküli ragozásnál" többről van szó. Megismétlődik a centrális szerkesztés, ám azzal a kikötéssel, hogy a körüljárandó látens elem az egész jelentése. Ezzel pedig Erdély, ha szándékában el is határolódik az izomorfián alapuló rendszerektől, mégis valami ilyesmihez érkezik meg. A komplex információ, a közvetítendő tartalom ugyanis a kezdeti kitétel önmagát jelentő szegmense felé fordul, azonban már nem mint egyedi felé, hanem az egyedi átláthatatlanul összetett valóságviszonyai felé. S így végül olyanhoz tér meg, ami önmagában az egészre utal: a reveláció az egyediben az egész értését idézi meg. Keleti párhuzammal érzékeltetve: „[…] [A] hologrammodell amennyire újnak látszik, annyira régi, az indiai meditatív módszerre emlékeztet. A jógi nem lépésről lépésre analizálja a világ dolgait, hanem

---

az első holografikus képet 1962-ben. A két évvel később, 1964-ben alkalmazott diffúz megvilágítási módszerükről Gábor Dénes a következőképpen számol be a *New Scientist* című folyóiratban, melyet fél évvel később a *Fizikai Szemle* is közölt: „1964-ben Leith és Upatnieks még látványosabb eredményeket értek el, azáltal, hogy a tárgyat diffúz fénnyel világították meg […]. A diffúz fényt előállító eszköz, pl. egy homályos üveg, nem rontja le a hullámfront koherenciáját, hanem csak egy komplikált, szabálytalan hullámfrontot hoz létre. A keletkező hologram […] most egyáltalán nem hasonlít az eredeti tárgyra, úgy néz ki, mintha rendszertelen zaj volna, minthogy minden tárgypontról az érkező információ gyakorlatilag az egész lemezen szóródik szét. A tárgy minden pontja most szélesszögű nyalábot bocsát ki, ennek eredménye az, hogy az egész tárgyat a lemez bármely pontján keresztül lehet látni. A hologram minden négyzetmillimétere az egész tárgyról tartalmaz információt, azonban a képélesség elég rossz. Ha a hologram összes pontját összegezzük, megjavul az élesség és a *jel/zaj* viszony." [Gábor Dénes: Holográfia, vagy a „teljes kép". Ford. Jánossy Mihály. In: *Fizikai Szemle*. 1966. október, VI. évf. 10. sz. 298. o.]

elmélyüléssel, az egészet mint *egyet*, egyszerre akarja megérteni, gyakorlat által egyre világosabban."[161]

---

[161] Uo. 124. o. Az 1966-ban megjelent *Montázs-éhség*, valamint a jelentéskioltás és az állapotkommunikáció fogalmait bevezető, 1973-ban publikált *Mozgó jelentés* után 1976-ra bővül Erdély teóriája egy új, lényeges, a következő évtized elejéig formálódó terminussal: a kognitív film kategóriájával. 1974-ben készül el a *Mozgó jelentés*ben leírt hologram-modellt legjobban láttató filmje, a *Partita*, majd két évvel később, 1976-ban jelenik meg *A filmezés késői fiatalsága* című írása, melyben bevezeti a kognitív film kategóriáját. Ekkor még nem derül ki, hogy a kísérleti vagy experimentális film szinonimájaként, párhuzamos kategóriájaként vagy alosztályaként kívánja használni, de az igen, hogy saját törekvéseit is feltétlenül ide sorolja. Ahogy fogalmaz róla: „[…] [A] film nem tudhat olyant, ami a valóságban nem létezik, így a film megismerő funkciója erősebb lesz, mint a művészi, a szó hagyományos értelmében, illetve minden azon múlik, mit fogunk a jövőben művészinek nevezni. […] Az underground még a filmi kifejezőeszközök erejét kutatja és használja fel. A kísérleti vagy kognitív film önmagát kutatja mint a valóság egy olyan reprodukcióját, amely átrendezhető, elfogulatlanul permutálható és következésképpen a világ analízise is elvégezhető rajta." [Erdély Miklós: A filmezés késői fiatalsága. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere). In: *AF*. 184. o.] Néhány hónappal később, de még szintúgy 1976-ban, a Balázs Béla Stúdióban létrejövő *K/3* munkacsoport általános munkatervének az egyik lehetséges kutatási témájaként ír *A film kognitív tehetségé*ről, melynek további kidolgozását magának kéri. Tömör javaslatában hasonlóan fogalmaz, mint *A filmezés késői fiatalságá*ban: a munkacsoport célkitűzéseit, a filmekben közvetlenül megjelenítendő „médium-analízist" egybeköti a „valóság analízisével", de úgy, hogy itt már a *Partita* és a *Mozgó jelentés* hologram-struktúrája is visszacseng. A kognitív film által feltárandó valóságról mint egy hologramszerű, szeleteiben az egészre utaló összefüggésrendszerről ír: „Amiként a hagyományos jelrendszerek elkülöníthető elemei magukon viselik az egész rendszer természetét, akként a film által közvetített valóságszeletek utalnak a teljes valóságra […]." [Erdély Miklós: A film kognitív tehetsége. In: *AF*. 189. o.] Erdély Miklós a '70-es évek derekától rendszeresen tart előadásokat a montázsról és a filmről: 1975-ben *A montázs elmélete I–II.* címen a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, *Montázselmélet* címen a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban; 1976-ban *A kísérleti film* címen a

Ganzban; 1977-ben *Kognitív film* címen szintúgy a Ganzban; 1978-ban *Kognitív film* címen a MOM Szakasits Árpád Művelődési Központban, valamint *Kísérleti film* címen a Bercsényi Kollégiumban; 1979-ben pedig *Avantgatrde vagy kísérleti film* címen Pécsett, a Városi Művelődési Központ Ifjúsági Házában. 1982-ben a *Kísérleti filmezés Magyarországon* című fesztivál keretében tart előadást, melyet Hollós János és Peternák Miklós szervezett az Eötvös Klubban, illetve az Egyetemi Színpadon. A kísérleti filmezést itt már hat altípusra osztja, s ezek között kap helyet a kognitív film is: „Magamat a negyedik típusba sorolom; ez az un. kognitív, megismerő jellegű filmkészítés. Arra törekszik, hogy az ember megismerő képességét, áttételesen gondolkodását segítse. Mikor akár filozófiai, akár természettudományos gondolkodásról beszélünk, mindig új összefüggések felkutatását és értelmezését tételezzük fel. A szokatlan összefüggések megragadását a fim, különösen a montázs segítheti." S ekkor levetíti az 1974-ben készült *Partitá*t is az egyetlen megmaradt kétszalagos munkakópiáról, mintegy visszatérve oda, ahonnan nyolc év alatt filmjeiben, írásaiban és előadásaiban kibomlott a kognitív film kategóriája. [Erdély Miklós: A kísérleti film. In: *AF*. 235. o. Lásd még az INDIGO munkacsoporttal a BBS K/3 Filmidő pályázatára 1980-ban beadott *Óra-paradoxon* filmtervet, melyben már magától értetődően használják a „kognitív film tehetsége" kifejezést: Erdély Miklós: Óraparadoxon. In: *AF*. 214–219. o. A kognitív film kategóriájának kifejléséről lásd még: Peternák Miklós: The Big Blue Signal. A kognitív film kategóriája Erdély Miklós gondolkodásában. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 98–103. o.]

Erdélynek legalább még egy gondolatmenetét érdemes felidéznünk, melyben a film kontextusán jóval túlmutatva beszél a hologram-szerkezetről mint a holisztikus szemlélet egy modelljéről. 1978-ban, a Beke Lászlóval készült *Egyenrangú interjú*ban úgy fogalmaz: „Az az érzésem, hogy a konceptuális avantgard művészetek fogalmi és ötletszintjén követhető módszere kimerült. Viszont olyan területekre jutott el, ahol rengeteg teendője van újra annak a bizonyos holisztikus szemléletnek, az egész egyszerre nézésének. Az utóbbi tíz évben talán Beuysnál volt némelykor az egésznek együttjelentése, de nála is mindig meg lehetett találni a fölfűzöttség, a lineáris szemlélet, az egymásra adott válaszok módszerét. Ugyanakkor az egész képzőművészet az altamirai barlangtól egész addig holisztikus szemléleten alapult. Már a hologramszemléletet is azért kezdtem el nyaggatni, mert láttam, hogy túl levékonyodik, lineárissá válik a képzőművészeti gondolkodás." [Erdély Miklós – Beke László: Egyenrangú

És a 'megértés' sem maradhat érintetlenül. Erdély Zsilka Jánost idézi: „[…] [V]an a jelentésben egy immanens réteg, ami a mondatban sohasem jelenik meg […]. […] [E]z a réteg mindig potenciálisan nagyobb jelentésmezőt tartalmaz, mint a megjelenő nyelvi elemek összege."[162] Az idézett passzus még különösebb erőfeszítés nélkül összefésülhető lenne Eizenstein 1 + 1 = 3 képletével, azonban Erdély, Zsilka nyomán továbblendül azon: szerinte a montázs nem egy új jelentés felé tart, hanem önmaga eredetét tárja fel. A kumulált jelentés az összetevők eredete, a „hipotetikus, totális jelentésszint", az „ősnemző réteg" felé vezet. Ahogy írja: „Feltételezhető, hogy a tudatnak, helyesebben az eszméletnek ezt az ősnemző rétegét érik azok a tipikus és periodikus irritációk, melyek végül a

---

interjú. 1978. április 16. In: *Hasbeszélő a gondolában. A Tartóshullám antológiája. (Jóvilág 3.). (Cápa 4.).* Szerk. Beke László, Csanády Dániel, Szőke Annamária. Bölcsész Index, Budapest, 1987. 186–187. o.]

[162] Uo. 123. o. Zsilka Jánosnak, az ELTE docensének, majd professzorának a nyelvészeti szemináriumait Erdély Miklós Dobai Péter invitálására kezdte látogatni, de eljárt ide többek közt Jovánovics György, Rozgonyi Iván, Bódy Gábor és Szentjóby Tamás is. [Lásd: Dobai Péter: Sorok Erdély Miklós emlékében. Apológia-töredék… In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 78. o.; Beszélgetés Beke Lászlóval. In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. március 14. – június 30. Összeáll. Beke László, Dévényi István, Horváth György. Szerk. Nagy Ildikó. Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991. 195. o.; Havasréti József: A „syntaxis mundi" eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról. In: *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Szerk. Gács Anna, Gerencsér Gábor. József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest, 2000. 45–71. o.; Havasréti József: A strukturalizmustól a kabbaláig. Mágia és szemiotika Erdély Miklós filmes írásaiban. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 93. o.; Havasréti József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Gondolat Kiadó – Artpool – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest, 2009. 11–27. o., 31. o.]

kifejezést kényszerítik, a fogalmakat, szavakat megszülik. Ugyanakkor a szavak »emlékeztetnek« arra az érzetkarakterre, melyben létrejöttek."[163] A teória szerint az ősrétegben még nyelvi formáltság nélkül kapcsolódnak egymáshoz a „dolgok", majd onnan kilépve szakadnak szét fogalmakba, szeparálódnak, tömörülnek dolgokká. „A metafora képzésénél ebbe a rétegbe húzódik vissza a tudat, hogy bizonyos formátlan és jeltelen koncentrátumnak másik lehetséges interpretációját nyújtsa, és minden bizonnyal innen ágaznak le a különböző művészetek kifejező eszközei is. Ez az a réteg, amit ki *kell* fejezni. A nyelv tagoltsága helyett itt az érzékelés és észlelés folytonossága a jellemző, ahol – képletesen szólva – sorozatos és visszatérő irritációk által bizonyos sűrűsödések jönnek létre, mindaddig, míg valamit »megnevezni érdemes« (Wittgenstein)."[164] Az „ősnemző réteg" kifejezése, habár (film)nyelvi elemek által történik, mégsem érhető el fogalmi úton. Nem a jelentéssel bíró elemek, hanem az elemek egymás jelentését kioltó együttese, montázsa, a nyelvi tagoltság kibillentése „emlékeztet" az elemek eredetére, az eredetük érzetére.

Tehát feltehetjük a kérdést: mégis, miként történik a filmben az elemek általi, de mégsem fogalmi jelentés? Erre adandó válaszunkat –

---

[163] Uo. 122–123. o.

[164] Uo. 123. o. És itt megéri többet is olvasnunk: „Ezek a feltételezett jelentések egymásba folynak, bizonyos fokon túl egyetlen kontinuumot képeznek, anélkül, hogy különböző tartományai elvesztenék erős jelentéskarakterüket. […] Ebben az esetben a film a strukturalista kutatásnak többé már nem csak tárgya, hanem eszköze is lehet." [Uo. 123–124. o.] Valamint, Kristevával szinte teljesen egybecsengve: „A film mint zenei álom fölfedezheti azokat a vágystruktúrákat, azokat a rejtett emberi képességeket, melyeket a tradíció a megvalósultban, nyelvi formáiban, fogalmi készletében fogva tart. A »már meglévő« tehetetlenségi nyomatékát nevezi Marcuse »ösztönökbe horgonyzott ellenforradalom«-nak." [Uo. 125. o.]

válaszunk gyönge esetlegességét és közelítő jellegét kénytelenül elismerve – pedig a tanulmány részleteiből próbálhatjuk meg összeállítani. A strukturalista értelemben vett filmnyelvi elemek jelentésbeli egymásrautaltságát egy eredetibb működési elv, a jelentéskioltás oszlatja szét. Ez hagy teret a hologram-struktúrának – diszkrét fogalmi szegmentáltságról itt már szó sincs –, ami biztosítja az állapotkommunikáció kereteit. És ebben a közegben tárulhat fel saját létmódjának, a nyelven-még-kívüliségnek megfelelően az „ősnemző réteg". Az elmélyülés a jól tagolt fogalmi bázis felszámolásával, a nyelvi ősrétegen és a megvilágosodáson át pedig elérheti a „totális megértés" állapotát. Ismét keleti, közvetlenül a *Partitá*ban megjelenő példával érzékeltetve: „Az indiai tánc egyik rendkívül összetett négy-öt másodperces motívuma jól példázza, miként lehet a totális megértés érzetét átadni minden fogalmi bázis nélkül. A táncosnő tánc közben egy pillanatra megáll, fejét és nyakát önmagával párhuzamosan jobbra-balra elmozdítja, miközben szemével ellentétes mozgást végez, egy villanásra mosolyog, ugyanúgy el is komolyodik, majd újra mosolyog, s még arra is van ideje, hogy szemöldökét összevonja, és állát előretolva szinte a néző »szájába rágja« amit nem mond el. […] [V]alamiképpen a világ összes jelenségeinek értelmezését nyújtja […]. Mindez olyan didaktikus eréllyel győzi meg a nézőt, hogy az egyfajta mély belső evidenciát érez, és mindent érteni vél. […] Így az esetet mint esetleges részt az *egész* vonatkozásában mutatja be, miáltal az *egészet* is megidézi."[165] Ekkor pedig a tanulmány két végpontja egybecsenghet. Azzal együtt, hogy a kezdeti tárgykategoriális immár átfordul „ismeret"-kategoriálisba: visszatérhetünk a kiinduló hipotézis eredendően önmagát jelentő jelölőjéhez, a megismerő számára analitikusan

[165] Uo. 125. o.

értelmezhetetlen, végtelen összefüggésrendszerbe ágyazott valóság-szegmentumához, azzal a különbséggel, hogy itt már „[a]z egészhez képest minden esetleges, de minden az egészre utal. A speciális, a hagyomány által meghatározott jelentések sorozatos kioltása révén a hatás olyan szférába akkumulálódhat, melyben a néző a valóságot megérti és elfogadja."[166] S ez az a szféra, ahol végül mindennemű ellentét a „szépségben feloldódik és egyesül."[167]

Európai, heideggeri terminusokkal közelítve: az esztétikai megváltás lehetősége megadja az esélyt a *nem-tulajdonképpeniség tulajdonképpeni*be tartásának, s talán a legfeszítettebb esetben is csak tudományos, ontikus gondolkodás ontologikus „állapotba" térésének.[168] A tanítvánnyal, Gadamerrel mondva: „Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan."[169] Ám a megértés Erdélynél nem merül ki hermeneutikai tevékenységben: a megértés próbája önmaga eltörlése felé tart, hogy visszakerüljön az ürességig tisztult 'szép' esztétikai szemléletének „állapotába". A montázs semmiképp sem oldódik fel a hermeneutikában, hanem megkísérti, hogy aztán felszámolja azt.[170] Ahogy az igazság, az *el-nem-rejtettség* sem a

---

[166] Uo. 126. o.

[167] Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: *AF*. 157. o.

[168] A *Dasein*ok analitikus kiismerhetetlenségének felismerése pedig ezzel átfordulhat a *Mitwelt*, a *Mitsein* és ezen túl a *Mitdasein* megélésébe, főként, ha a felkínált szabadság általános érvényű jellege is ehhez a reveláló aktushoz tartozik.

[169] Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1984. 95. o.

[170] Gadamer szerint ezzel ellenben: „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában." [Uo. 126. o.]

játékban nyilvánul meg, hanem a játék felszámol(ód)ásában, az ellehetetlenített megértést követő ontologikus ígéretű revelációban.[171]

∞

Erdély Miklós szemiotikájának részei megállás nélküli mozgalmasságban kavarognak. Könnyen beláthatjuk, hogy a határokat eltörlő, ellentéteket összemosó átfordulásairól, a rendező és elméletíró hol kintről, hol bentről – leginkább mindig a másik oldalról – szóló beszédjéről írni, részünkről lehatárolt egyértelműségre törekedve nemigen lehet. Írni róla csak nyughatatlan dinamikájának megszakításával, pillanatnyi kimerevítésekkel van esélyünk: annak tudatában, hogy ezzel megszakítjuk gondolatainak egymásba kapaszkodó továbbfolyását. Persze meglehet, minél hosszabb időre merevítjük ki a képet, annál erőteljesebben ütközünk bele annak fonákjába. A legtöbb szegmens, a legtöbb beazonosítható, lefékezhető gondolattöredék Erdély 'megértés'-én belül ugyanis csak töredéke az egymásba átforduló összeütköz(tet)ések egyik tagjának, mely a gondolatfolyamba visszaillesztve rögtön meg is találja ellenpontját, majd felszámolódik, újabb „jelentés" gyanánt aktív „állapotot" hagyva maga mögött.

Olvasásunk előrehaladtával ezzel pedig szertefoszlani látszik egyik kezdeti félelmünk: minél jobban törekednénk is rá, Erdély besorolásának, a

---

[171] Gadamer szerint viszont: „A játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van." [Uo. 95. o.] Ha pedig Erdély montázs-esztétikáját így látjuk, akkor a tőle igencsak távoli gadameri gondolatokkal furcsa módon éppen az a legerősebben meglévő egyezése, ami Gadamert az újításai mellett konzervatívvá teszi: az ontológia és a szép összekötése.

fluidumszerű törekvéseit természetük ellenében határok közé igazító értelmezői intézményesítésnek az esélyei minimálisra csökkennek.

Mégis, hová tegyük Erdély Miklóst?

Hovatartozásának keresésekor egyaránt találhatunk gondolatait a premodernbe, a modernitásba és a posztmodernbe soroló tipizálható jegyeket. Az utóbbi legalább két évszázad jó néhány megfontolása, irányzattá kinőtt gondolata egyszerre van jelen építményében. S amellett, hogy ezek a gondolatfolyamok objektíven nem is feltétlen szeparálhatóak el egymástól – bőven vannak a korszakká tömöríthető egységeken átívelő, csupán új küllemben megjelenő törekvések –, természetesen felmutathatóak eltérések, lepellerántások, talajkihúzások akár paradigmát váltónak nevezhető törései is. Erdély Miklós szövegei kapcsán pedig többször mintha ezeknek az egymásba átforduló elhajlásaival vagy akár egyetlen taxonómiai rend síkján nem is összevethető ellentéteivel találkoznánk. Ezért egy tudományos diskurzus keretein belül talán nem is egynemű társszövegekként lehetnek legeredményesebben az interpretáció tárgyai.

Erdély írásainak jelentésképzése nagyban megegyezik a műalkotásról írott elvárásaival. A 'montázs' köré szerveződő szövegeiben meg is valósul tárgyuk, a montázsolás esztétikája: ezen írásai esztétika tárgyúak és az esztétika tárgyai. Összegzésünk ezért az eddigiekhez hasonlóan csak elemeire bonthatja, fragmentálhatja, szétszórhatja 'Erdélyt', hogy aztán részben oda térjünk vissza, ahonnan kiindultunk. Tehát:

Felismerni vélhetjük nála Claude-Lévi Strauss meghatározását a barkácsolás jelenségéről, miszerint a modern ember tevékenységében a régi alkalmazások töredékeit használja fel. Teszi mindezt úgy, hogy a barkácsolt lényege nem a konvencióból, de nem is az elemből származik,

hanem a barkácsoló ráhelyezett szerkezetéből, mintájából. A barkácsolás a totalizáló képesség működése, de ez már nem az értelem törvényadása: Kanthoz képest a váltás Fregén, Russelen, Wittgensteinen és Saussure nyelvelméletén keresztül visz ahhoz a strukturalista szemlélethez, mikor is a törvényadás hátterében mindig ott rejlik a nagy barkácsoló, a nyelv. Wittgenstein ismeretelméletében a világ nem közvetlenül áll rendelkezésünkre, hanem a nyelv logikában meghatározott formája szerint, az értelem nyelvi immanenciája szerint: „A világ mindaz, aminek esete fennáll. A világ tények és nem dolgok összessége."[172] Wittgenstein az immanencián túlit ugyan meghagyja, de azzal nem foglalkozik, mert szerinte „[a]miről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell."[173] S ezzel a cogito végtelenségét korlátok közé helyezi: „*Nyelvem határai* világom határait jelentik."[174] Mert minden érintett a nyelvben, mert minden csak

---

[172] Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés. (Tractatus logico-philosophicus).* Ford. Márkus György. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989. 11. o. 1; 1.1

[173] Uo. 90. o. 7

[174] Uo. 70. o. 5.6 Megjegyezhetjük, van olyan értelmezése Wittgensteinnek, mely szerint ez nem jelenti azt, hogy lenne egy immanencián túli metafizikai tér, ami elérhetetlen. Cora Diamond azt írja: „Nem lehet a gondolkodásnak határt szabni, ugyanis hogy ezt tegyük, közelebbről meg kellene határoznunk, mi nem elgondolható, s ezt a gondolkodáson belül kellene megragadnunk." Ezért szerinte a határ inkább a nyelven belül van meghúzva, azt lehet meghatározni, miről lehet beszélni. Itt viszont: „Ha egyszer meghúzod a határvonalat, minden, ami az egyértelműen érthető mondatokon kívül van, egyszerű nonszensz." Az „egyszerű nonszensz" pedig, az idézett passzus alatt szereplő táblázat alapján azt jelenti, hogy olyan mondatok ezek, amelyeket csak akkor lehetne a határ túloldalára sorolni, ha értelmesek lennének. [Cora Diamond: Ethics, imagination and the method of Wittgenstein's Tractatus. In: *The new Wittgenstein.* Edited by Alice Crary and Rupert Read. Routledge, London, New York, 2000. 149. o., 150. o.]

nyelvileg leképezett, mert a 'minden' a nyelvben van.[175] A strukturalista álláspont szerint az értelem a megjelenítő objektumában, a nyelvben maradék nélkül megvan. A nyelv és az értelem viszonya nem rész-egész viszony, a nyelvi tárgy maga az értelem. Kant kopernikuszi fordulatának átértelmezése, újraírása történik itt. A descartesi „gondolkodom, tehát vagyok" Rorschach-teszt típusú felütésre a válasz immár: „nyelvelek, tehát vagyok". Mindezt a különbséget pedig Erdély montázsa egyszerre fedi le. A montázs rejti az értelem *a priori* törvényadását, és szintúgy a montázs a film nyelvének – avagy a filmmegértés nyelvének – a strukturális rendezőelve. És ahogy már ismerjük, az általános transzcendentál-filozófiai ismeretelmélet Erdélynél egybefolyik a duplán regionális, esztétikai, és azon belül is a filmesztétikai megismerés nyelvének a lehetőségeivel. A kettő egymásba mosódik, ugyanakkor el is különül. Gondolhatjuk, Erdély is a filmnyelve által behatárolt, s talán az ebben rejlő regionális megismerés lehetőségeit terjeszti ki általános ismeretelméletbe – az általánosításban elfedve az értelem nyelvi határait. Szövegei alapján feltehetjük, az általa vázolt ideális rendező filmjeiben a felhasznált töredékek örökölt szerepe háttérbe szorul, helyette odakerülhet ő, de csak montázsán, filmnyelvén keresztül: feloldhatja a tradicionális kötöttségeket, olyan közel kerülhet tárgyához és önmagához, amennyire nyelve megmutatkozni engedi. Viszont azt semmiképp sem tudhatjuk meg, hogy Erdély az így feltárult

[175] Barthes 1964-ben még úgy ír: „[…] [E]gyre nehezebb egy olyan képi vagy tárgyi rendszert elképzelni, melynek *jelentettjei* a nyelven kívül létezhetnek: felfogni azt, amit egy szubsztancia jelent, annyi, mint elkerülhetetlenül szétdarabolni a nyelvet: csak megnevezett értelem van, és a jelentettek világa nem más, mint a nyelv világa." [Roland Barthes: A szemiológia elemei. In: Uő: *Válogatott írások*. Vál. Kelemen János. Ford. Fodor István, Kelemen János, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit. Európa Könyvkiadó – Modern Könyvtár 301, Budapest, 1976. 10. o.]

megismerhetőt totalizálja egy általánosabb, nem a nyelv, hanem az értelem által korlátolt ismeretelméletbe, vagy a séma fordítva vándorol. Ezért az ide vonatkozó kérdés talán inkább úgy hangzik: egyáltalán fel van-e kínálva szövegeiben a kapocs keresésének relevanciája? Helyesen járunk-e el, ha így olvasunk? Ugyanis mindkettő mellett érvelhetünk idézetekkel megalapozva, jól argumentálva, de ha elég óvatosak vagyunk, a kettős beszéd tényénél többet nemigen állapíthatunk meg. Eddig faggathatjuk erről szövegeit.

Csak e kettősség fölött szemet hunyva összpontosíthatunk annak egyik tagjára, Erdély filmnyelvére. Viszont itt sem találkozunk a montázst mellőző leírással: egyetlen szövegén belül is a strukturalista gondolatok teljes tárházának szétszóródott darabjait találjuk. Abban bízhatunk, hogy talán úgy elkerülhetjük az aporiák sorának előszámolását, ha az ellentmondások részleges felmutatása után a gondolatok dialektikájára összpontosítunk. Azonban úgy tűnik, az aporiák összeütközését ez a szándék is legfeljebb csak késleltetni tuja. S az elodázás inkább csak kiélezi az elemek közötti feszültséget.

Filmnyelv-elméletének egy vetületét értékelhetjük nem alaptalanul úgy, hogy a saussure-i *parole*-t, ami a 'világra' való *tartalmi* vonatkozásról, a szemiotizáltságról szól, átviszi a *langue*-ba, ami így Erdélynél a 'világra' való vonatkozás *formális* lehetőségét, a strukturáltságot eredendően a montázs által adott szemiotikai meghatározottságban vizsgálja. Ezzel együtt a jel síkjába vezeti be a poétikai funkciót, a denotatív jelölő kap konnotációt. Emlékezhetünk, Erdély filmnyelvi eleme, jelölője is bír denotátummal, aktuális jelentését viszont szintaxisa határozza meg. Épp úgy, ahogy a '60-as években még strukturalistának mondható Barthes szerint a jelölő uralma alatt áll a nyelv.

Ugyanakkor Erdély nem áll meg itt, ezen túllépve a zenei szerkesztés mintájára felismert filmnyelvben a jelölők már nem bírnak eredendő jelentéssel, s jelekké is csak az ismétlések által lesznek. A mélystruktúrában felmutatott nyelvi tendencia, a jelentéskioltás pedig már tökéletesen visszájára fordítottja a denotatívat romboló konnotatív jelentés-viszonynak. Ezzel szinte ugyanazt az elmozdulást végrehajtva – egy szövegen belül (!) –, ami a '70-es évektől Barthes-ot a modernitáson túlra, a posztstrukturalizmusba helyezi. Ekkor már Barthes szerint: „A denotáció nem az elsődleges értelem, ám úgy tesz, mintha az lenne. Ennek az illúziónak a leple alatt tulajdonképpen nem más, mint a *legutolsó* konnotáció (mely egyszerre megalapozni és lezárni látszik az olvasást.)"[176] Mi pedig nyugtázhatjuk, a barthes-i denotátumban talán megtaláltuk a megfelelőjét a mélystruktúra „eredetileg világos jelentés"-ének.[177]

---

[176] Roland Barthes: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 21. o.

[177] Erdély Miklós: *AF*. 120. o. A denotáció-konnotáció mentén haladva újabb, összességében kibogozhatatlan megállapítások sorát tehetjük Erdély ideológiakritikájáról. Nála mintha csak utolérhetetlen, végtelen játéka lenne a Barthes-szövegekben az ideológiára adott meghatározások közötti különbségeknek. Ahogy Barthes 1964-ben írja: „Az *ideológia* végeredményben a konnotáció jelentettjeinek (a hjelmsevi értelemben vett) *formája* […]." [Roland Barthes: A szemiológia elemei. In: Uő: *Válogatott írások*. Vál. Kelemen János. Ford. Fodor István, Kelemen János, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit. Európa Könyvkiadó – Modern Könyvtár 301, Budapest, 1976. 87. o.] Majd 1970-ben az *S/Z*-ben már határozottabban: „Végül ideológiailag, e játék a klasszikus szöveg számára előnyös *ártatlanságot* biztosít: a két rendszer – denotatív és konnotatív – közül az egyik önmaga felé fordul, magára mutat, mégpedig a denotáció. A denotáció nem elsődleges értelem, ám úgy tesz, mintha az lenne." [Barthes: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 20–21. o.] Erdélyt olvasva Barthes mindkettő megállapítására határozottan bólogathatunk, s végül Miller válaszát citálhatjuk M. H. Abrams véleményére 1979-ből, miszerint eldönthetetlen, mi a parazita és a házigazda: a dekonstrukciós és az egyértelmű

A posztstrukturalizmusban a strukturalizmus „semmi sem elérhető a nyelven kívül" állítását továbbra is fenntartva a mű immanenciája végletesen szétszóródik. A nyelv innentől nem a „jelöltek struktúrája", hanem a jelölők „kezdet nélküli galaxisa". És mi még mindig mondhatjuk: igen, jelentéskioltás. Ettől kezdve pedig megszülethet az a modernizmussal szakító megállapítás, miszerint: „Maga a 'nyelv' szó devalvációja, és az a mód, ahogy hitelt adunk a nyelvnek, a szótár elégtelenségét árulja el: az olcsó csábítás kísérlete, a passzív divatba-feledkezés, az avantgarde tudat, azaz tudatlanság – mind erről tanúskodnak. A 'nyelv' jel inflációja magának a jelnek az inflációja, abszolút infláció, maga az infláció."[178] Amiből következhet a belátás, „hogy még a filozófus sem veszi birtokba valamiféle titkos és mindent kimondó isten módjára nyelvének teljességét; ráébred, hogy őmellette létezik egy nyelv, amely beszél, de amelynek nem az ura […]."[179] Ám Erdélynél nem csak így van. Ő túllép az „avantgarde tudaton", de a túloldal magába záródó nyelvi terét szilánkokra bontva, majd elnémulva mégis visszafelé tekint. Erdélynél a kiteljesedett modernista szemléletmód jó néhány elemében túlmutat a strukturalizmuson – melynek alapján jogosan gondolhatjuk a posztmodernitás képviselőjének, akár a dekonstrukció honi hírnökének, akár még a *szét*-számoló dekonstrukció *össze*-számolójának is – de mindez csak tört része montázs-szövegeinek. Ha részben megegyezőnek is vesszük szétforgácsolódásában a posztmodern

---

olvasat egymás mellett férnek meg tárgyuknál. [J. Hillis Miller: A kritikus mint házigazda. Ford. Zsélyi Ferenc. In: *Filozófiai Figyelő*. 1987. IX. évf. 3–4. sz. 101–127. o.]

[178] Jacques Derrida: *Grammatológia*. Transzformálta Molnár Miklós. ÉLETÜNK – Magyar Műhely, Szombathely, 1991. 25. o.

[179] Michel Foucault: Előszó a határsértéshez. In: Michael Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Ford. Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt, Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 2000. 79. o.

episztemét és az Erdély által leírt montázsbeli megismerés lehetőségeit, hozzá kell tennünk, hogy Erdély ebből a tapasztalatból merőben más következtetésre is jut.[180] Erdély nyelvteóriájában nem egy szétfoszló szubjektivitás és nem is egy de Man–Nietzsche-féle kiiktathatatlan retorizáltság szkepszise felé nyitja meg az utat.[181] Ennél talán sokkal jobban bízik filmnyelvének montázs-szimbóluma erejében. De Erdély nem is a logocentrizmus csődjébe konkludál.[182] Ellenkezőleg: az eredet, a

---

[180] Ahogy Lyotard a koherenciájukat megtartani képtelen, széteső metanarratívákról beszél, Virilio a posztmodern töredezettséget éppen kollázsként értelmezi: „A mikroelbeszélések korában élünk, a töredék művészetek korában élünk […]. Azt vesszük észre, hogy az egység (a folyamatosság egységének képzete) áthelyeződött a töredékre, a rendezetlenségre. Sőt az eredeti helyzet a visszájára fordul. A töredék visszakapja autonómiáját, azonosságát a közvetlen tudat szintjén, ahogy Bergson mondaná. A történelem a »nagy elbeszélés« szintjén létezik. Én csak a kollázsban hiszek, mert az történelem-túli." Erdély pedig a montázzsal kísértetiesen hasonló módon számolja fel a bárminemű mesét-mesélhetőség lehetőségét, teret hagyva a(z onnan nézve) nagyfokú negatív entrópiának. De a rendezetlenség az addigi „egész" eredendő töredezettségének felmutatásán át újabb, Erdély intenciója szerint ősibb, közvetlenebb „egész" evidenciáját villanthatja fel. [Paul Virilio – Sylvére Lotringer: *Tiszta háború*. Ford. Bánki Dezső. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1993. 75. o.]

[181] Foucaultnál a felismerés után – habár egyfelől még ezt is bőven nevezhetjük klasszikus transzcendentál-filozófiai megközelítésnek – a gondolkodó számára a nyelvben szétszóródott szubjektivitás, a pozitivitás nélküli eredet marad. Egyetlen út kínálkozik: a határsértés mint nem-pozitív affirmáció.

[182] Derrida: „Tehát az interpretációnak, a struktúrának, a jelnek és a játéknak két interpretációja létezik. Az egyik arról álmodik, hogy képes lesz a játék és a jel rendje elől elillanó valamiféle igazság vagy kezdet/eredet megfejtésére, és az interpretáció szükségességét úgy éli meg, mint valami száműzetést. A másik, mely nem fordul már a kezdet/eredet felé, fenntartja a játékot, és megkísérli, hogy az emberen és az emberiségen túlra jusson, hiszen az ember neve annak a lénynek a neve, aki a metafizika, illetve az onto-teológia történetén keresztül, vagyis egész története során a teljes jelenlétről, a biztos alapról, a kezdetről és a játék végéről

pozitív állítás és az intencionáltság lehetőségét ígéri, sőt, az esztétikai igény mércéjévé teszi az ontológiai irányultságot. „[…] [M]egkülönböztethető, hogy az alkotó készen vett, fáradt sémákkal kombinál, vagy figyelme az eredet és összefüggés szintjére irányul-e. Nagyrészt ezen múlik egy mű kvalitása."[183] Az „eredet" és „összefüggés" pedig itt nem csupán a műalkotás nyelvének mélyebb, formaadó ős-struktúráját jelenti: a mélyebb nyelvi meghatározottság az, ami megnyitja az utat az ontológia élményszerű tapasztalata felé.[184]

álmodott." [Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon*. 1994/1–2. sz. 34. o.]

[183] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 123. o.

[184] Erdély meglehet, ugyanazt a „játékot" ismeri fel és játssza, mint Derrida, de nem fenntartja, hanem kiszédítve felfüggeszti a sodrását. Bár Erdélyt olvasva egy gyanúnk folyamatosan fennmarad – és erről nem is feltétlenül Erdély gondoskodik. Az, hogy korlátolt értelmezésünk során *még* nem tudhatjuk, az „állapotkommunikációban" pedig *már* nem tudhatjuk, hogy a felfüggesztés csupán a „játék" része-e. Mindenesetre a felfüggesztésről való beszéd még biztosan csak a „játék" része tud lenni.

1991-ben vetődött fel az ötlet, hogy próbáljanak a Pompidou Központban kiállítást rendezni Erdély Miklósnak és Megyik Jánosnak. Beke László, aki ekkor a Magyar Nemzeti Galéria főosztályvezetője volt, írt is ebben a tárgyban Dominique Bozonak, a Központ igazgatójának. A kiállítás ügyét pedig a párizsi *Magyar Műhely*t barátaival megalapító Nagy Pál közbenjárásával Jacques Derrida – miután megnézte Erdély és Megyik néhány reprodukált munkáját, illetve katalógusát – ajánlólevéllel támogatta: „Kedves Dominique Bozo! BEKE László barátunk, a Magyar Nemzeti Galéria igazgatóhelyettese nemrégiben két magyar művész: ERDÉLY Miklós (1928–1986) és MEGYIK János (1938), két, hazájukban nagy hírben álló és a legjobb európai múzeumokban kiállított (ön bizonyára kapott dokumentumokat e kiállításokra vonatkozóan) művész kiállításának tervét javasolta önnek. Melegen ajánlom önnek e két alkotót, először is műveik minősége és eredetisége miatt, azután pedig, mert egy Nyugat-Európától hosszú időn át elvágott országot – mint ahogyan a többi kelet-európai

Ha pedig mindeközben tudnunk kéne, hányadán is állunk Erdéllyel, leginkább megjegyezhetjük, válaszadási törekvéseink széttöredezni, ellehetetlenülni látszanak. Egyszerűbb formára talán úgy hozhatunk, ha az olvasásunk mentén felfeslett különbségek során visszafelé haladva sodorjuk egységesebb rendbe az Erdély-szövegek széttartó szálait. Ha valamiként, de megpróbáljuk egyben tartani Erdély-olvasatunk kénytelen diszperzitását. Eszerint a Kant kontra Wittgenstein és a strukturalisták, posztstrukturalisták közötti eltérések taglalásakor még mindig csak a kezdeti, Kant-Hegel oppozíció kanti oldalához tartozó eltéréseknél vagyunk. A felsorolt eltérések mögötti közös, egybetartó meghatározottság ugyanis az, hogy ezen a „térfélen" a megismerhető és a megismert viszonya nem ontológiában megalapozott viszony. Ezért ha Erdély montázsát innen közelítjük meg, akkor a montázsával élő film nem irányulhat hegeli módra az igazság felfedésére, és nem is a létező létét tárja fel a heideggeri-gadameri elvárásoknak megfelelően. A montázst így semmiképp sem lehet összeegyeztetni a „tiszta realitás" érvényre jutásával. A nyelvi jelrendszer jeléről azt írja Saussure: „A nyelvi jel nem egy dolgot és egy nevet, hanem egy fogalmat és egy hangképet egyesít."[185] A jelölő és jelölt kapcsolata nem ok-okozati jellegű, nem motivált. Amelynek megfelelőjét

---

ország is el volt vágva – képviselnek. Csak igazságtétel lehet, ha a francia közönséggel felfedeztetjük Európa e végre megnyitott részének legjobb művészeit. Köszönöm a figyelmet, mellyel kísérni fogja ezt a javaslatot. Szívélyes üdvözlettel, Jacques Derrida" [A levél keltezése: 1991. augusztus 5. Derrida segítőkészségéről lásd: Nagy Pál: *Journal in-time. Él(e)tem 3.* Kortárs Kiadó, Budapest, 2004. 189. o. Ezúton köszönöm a *Magyar Műhely* dokumentumait őrző és kutathatóvá tevő Petőfi Irodalmi Múzeum, Dékány András és Nagy Pál biztató segítségét.]

[185] Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe.* Ford. B. Lőrinczy Éva. Gondolat, Budapest, 1967. 91. o.

megtalálhatjuk Erdélynél a jelenettöredék nyelvi szintaxisbeli szerepének taglalásakor. Ennek alapján gondolhatjuk, hogy a nyelvi mű jelentése itt is egy magába záródó nyelvi térben van, s hogy az értelem a műalkotás immanenciájában leledzik. A film pedig így, még ha „kognitív" és „megismerő" jelzőket is kap, nem a valóságra vonatkozik, hanem a sémáját tanítja; nyelvének sémájában, a formájában csupán modellálja egy nyelvi világhoz való lehetséges viszonyunkat. És itt már nem megyek újra sorba minden teórián.

Mert Erdély, mint már jó néhányszor láthattuk, a legnagyobb természetességgel más irányból is beszél: szerinte a film eleme nemcsak jelenettöredék, jelenségtöredék, hanem a valóság töredéke is. A nyelven kívüli valóságba, a „tiszta realitásba" való átlépés igénye/lehetősége pedig több ízben tetten érhető: megtörténik szövegeiben igen egyszerűen a kettős könyvelés pimaszságával, de a transzregresszió ígérete szerint elérhető folyamatos próbatételek árán, a formális logikai keretek szétfeszítésével is.

Az utóbbi mentén haladva, még nyelven belüli, közbeeső „állapotként" az „ősnemző réteghez" jutunk. Ami csak részben, de szintúgy eltávolít minket a strukturalizmustól: ha úgy tetszik, az orosz futurista költők, Hlebnyikov és Krucsonih *zaum*jára játszik vissza. Az orosz formalisták, mielőtt megindultak a strukturalizmus felé vezető úton, tőlük kölcsönözték a *zaum* értelmen túli nyelvét mint alapformát. A *zaum*ról azt írja Krucsonih: „Az értelmen túli nyelv (zaumnij jazik) felébreszti és kötetlenné teszi az alkotó fantáziáját, anélkül, hogy bármiféle konkrétsággal gyötörné. A szó az értelemtől összezsugorodik, begörcsöl, megdermed, ezzel szemben az értelmen túli szó – szilajon száguld,

szétrobban, tüzet vet."[186] S ahogy a futuristák a *zaum* jelenségét vélték felfedezni a gyereknyelvben és a vallási szertartások liturgikus nyelvében, mi akár Erdély „ősnemző rétegében" azonosíthatjuk a *zaum* jelenlétét. Az „ősnemző réteg" ugyanis a *zaum*hoz hasonlóan értelmen túli tiszta forma, ős formaadó: nem fogalmi, nincs közvetlen kapcsolata a jelentéssel, a bármire is való vonatkozással. Az „ősnemző réteg" és a *zaum* létére csak a titkos szervezésükben létrejövő formákból következtethetünk. A futuristák szerint a *zaum* által mutatkozhat meg a nyelven túli misztikum, melynek hordozója már egyedül csak a lecsupaszult szó, a szó testi formája lehet. Ahogy, tehetjük hozzá, Erdély filmjei is levetkőztetnek a filmszalag értelmezéseken túli pőre anyagiságáig, s az üres jelölők terébe való belépéssel érhetjük el a revelációt.[187] Ám a futuristáktól eltérően Erdélynél

---

[186] Alekszej Krucsonih: Az értelmentúli nyelv deklarációja. Ford. Szilágyi Ákos. In: *Orpheus*. 1992. III. évf. 2–3. sz. 62. o.

[187] A lecsupaszítás, a fogalmi jelentésből való kizökkentés hasonló technikáira is érdemes figyelnünk. Erdély a film kapcsán *A zenei szerkesztés lehetőségei*ről beszél, arról, hogy „a zene a film algebrája". Krucsonih pedig énekes, ráolvasó és megigéző mágiáról, a „zenei-fonetikai" szóteremtésről és a „hangszerelés"-ről. Azonban Krucsonih háromféle javallott technikája közül ez csak az első. A többi a „Hátha esztétikája" felé visz, s technikái így összességében akár Erdéllyel szorosabb rokonságot is engednek láttatni: „A Hátha és a Találomra szóteremtései […]: elszólások, elírások, nyomdahibák, nyelvbotlások; ide tartoznak még a hangzásbeli és értelmi szómegcsúszások, szócsuszamok (szdvigek), a nemzeti nyelvként változó idegen akcentus […]." Ahogy Erdély *Az elszabadult vonal*ban írja: „Ha az alkotó a véletlen tevékenysége által létrehozott felülmúlhatatlan hatások iránti alázatból hagyja azokat ugyancsak a véletlen által tönkretenni, személyes inspirációját elfojtja, olyan lelki és erkölcsi erőről tesz tanúságot, ami az egész műben majd mint különös esztétikum visszatérül." [A véletlen kultuszához és Erdély Miklóshoz lásd még: Beke László: Véletlen mint művészet. In: Uő: *MŰVÉSZET/ELMÉLET – Tanulmányok 1970–1991*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1994. 147–151. o.; Alekszej Krucsonih: Az

az „ősnemző réteg” átjáratot is nyit a „tiszta realitás” hermeneutikai köröktől megszabadult élménye felé. Szilágyi Ákos értelmezése szerint a futurizmusban „[a] szó felszabadítása az egyetlen, kötelező értelem uralma alól, a szótest (a graféma vagy akusztéma) leoldozása a jelentés láncairól azt jelezte, hogy a *zaum*, az intuitív, a teremtett, az önelvű szó az üres, avítt, élettelen *szimbólumok* helyébe lépett.”[188] Ahogy Erdély montázsa is meg akar szabadulni a „késő szecessziós, kellemetlen, hattyú alakú szimbólumfogalom”-tól, ami „valahogy beépült a montázs testébe, beteggé, használhatatlanná teszi”.[189] Csakhogy nála a filmkocka/valóságtöredék önelvűsége – a képi szimbólum-meghatározáson belül maradva, de abból kilökve az allegóriaként felfogott szimbólumot – önmagára mint „tiszta realitás”-ra mutatásában teljesedik ki: hogy „[á]ltala mindig választható [legyen] a csak oda vonatkozó, a dúsan egyszeri, a nem meghatározható, de nem is helyettesíthető”.[190]

értelmentúli nyelv deklarációja. Ford. Szilágyi Ákos. In: *Orpheus.* 1992. III. évf. 2–3. sz. 62. o.; Erdély Miklós: Az elszabadult vonal (Jegyzetek a magyar rajzfilm stílustörekvéseiről). In: *AF*. 109. o. A hangköltészetről lásd: *Hangköltészet*. Vál., szerk. Szkárosi Endre. Artpool, Budapest, 1994.]

[188] Szilágyi Ákos: „O, belle matière fecale!” Alekszej Krucsonih szkatopoézise. In: *Orpheus.* 1992. III. évf. 2–3. sz. 74. o.

[189] Erdély Miklós: Montázs-éhség. In: *AF*. 103. o.

[190] Uo. 104. o. Szilágyi Ákos elsősorban a középkor karneváljának felszabadító disszonanciája felé olvassa Krucsoniht – amint tanulmányának Rabelais-idézete is mutatja –, azonban legalább ilyen érdekes vállalkozás a posztmodernitás felől olvasni Krucsonih ’szdvig’-jét. A ’szdvig’ ugyanis Szilágyi Ákos lábjegyzete szerint „szócsuszam, szócsuszamlás, szócsusza, szócsuszi, szócsúsztatás, szócsusszintás, elcsuszam, átcsuszam, összecsuszam” etc. Mi több, a *Deklaráció N° 4* szerint: „Ha a költő nem tudatosítja és nem használja fel a szócsuszamokat, akkor a csuszamok maguk fogják használni őt. […] [A] költők élnek-halnak, a szócsuszamok azonban halhatatlanok. A zaum győzni fog!” S ez nem csupán költői technika, hanem valami olyasmi, amit Garaczi László kérdez a pacalról:

Folytatva a viszonyító keresés sorát, a futuristáktól valamiként a strukturalisták felé próbálva visszatérni, ugyancsak rámutathatunk tanulságos példákra, ám innen a szálak ismét csak más irányba vezetnek.[191] Egységgé összeolvasni próbáló törekvéseink – ráadásul, ha mindezeket a fel/szétsorolt gondolattöredékeket újra össze szeretnénk békíteni egymással, valamint legalább a hegeli, heideggeri, gadameri művészetfilozófiával, esztétikával – úgy tűnik, kudarcot vallanak. Ezért már csak egy lezárásra szorítkozom.[192]

„Mi van, ha visszaemészt?" Vagy valami olyasmi, amikor Erdély szavaival a lufi, ha nem csavarják meg, visszafúj: „A verset azonban be is kell tudni fejezni; ez olyan, mint mikor az ember a lufit fújja, és egy idő múlva az elkezd visszafújni. Ügyes csavarintással kell megakadályozni, hogy elszökjön, ami benne van. Nagy gumipattogás hallatszik." [Erdély Miklós: Metán. In: *MK*. 7. o.; Alekszej Krucsonih: *Deklaráció N° 4 (A megcsuszamokról)*. Ford. Szilágyi Ákos. In: *Orpheus*. 1992. III. évf. 2–3. sz. 64–65. o.]

[191] A strukturalizmus előttiek meghatározhatatlan őselvből kifejlő organikus formáját a strukturalisták realizálható elvként elgondolt formája, a rendszer követi. Propp *A mese morfológiája* című munkájáról úgy szokás beszélni mint strukturalista szövegről, és lényegében az is. Ám Propp könyvétől nem elválaszthatóak a fejezeteit felvezető Goethe-idézetek. Goethe pedig a morfológiával nem csupán egy szerkezetet akart feltérképezni, hanem egy organikus őselvet megtalálni. *A mese morfológiája* nyolcadik, záró fejezetének idézete: „A formák tudománya nem más, mint az átalakulások tudománya." Amit akár Erdély is írhatott volna. Goethe, és azért csak részben, de Propp számára is valahogy úgy volt a forma organikus, ahogy Eizenstein számára a film eleme „tégla" helyett „sejt", és ahogy Erdély számára a montázs organikus szimbólum. [Vlagyimir Jakolevics Propp: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Gondolat, Budapest, 1975. 125. o.; Szergej Mihajlovics Eisenstein: A filmkocka mögött. In: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Ford. Berkes Ildikó. Áron Kiadó, Budapest, 1998. 99–114. o.]

[192] És még egy hosszabb megjegyzésre: Erdélyt többek közt azon különbség miatt sem lehet „egyben" olvasni, ami Gadamer és Danto művészet-megközelítését elválasztja. Azon túl, hogy mindketten foglalkoznak a műalkotások létmódjával

is, egészen máshonnan, máshogy beszélve közelítenek tárgyukhoz. Míg Gadamer főként német hagyományokra, klasszikus európai filozófiára alapozva gondolkodik, addig Danto elsősorban az analitikus iskolákhoz és Wittgensteinhez köthető. Hozzájuk hasonlóan Erdély szövegeinek is az egyik tétje a műalkotás ontológiai megalapozásának esélye, viszont ez olyan formában, hogy egyaránt köthető akár a gadameri, akár a dantói diskurzushoz is. Erdély montázsában jelen van Gadamer és Danto különbsége, persze azzal a többlettel, hogy Erdély külön-külön, Gadamerhez és Dantóhoz képest is mást mond. Erdély Gadamerhez hasonlóan a műalkotáshoz csatolja az igazság igényét és legalább részben, ideiglenesen az értelem hermeneutikai tevékenységét. Viszont ezt Gadamer a művészet reprezentációként felfogható létmódjának a mellőzésével teszi, azaz nála nem különül el a valóság a művészettől: „Nem azt kérdezzük a művészet tapasztalatától, hogy minek gondolja magát, hanem azt, hogy mi a valóságban, és mi az igazsága akkor is, ha ő maga nem tudja, hogy micsoda, és nem tudja megmondani, hogy mit tud." [Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer.* Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1984. 87. o.] Az igazság megtörténésének feltétele nála az esztétikai tapasztalás „lenni-hagyás"-a: „Tehát ez a lényeg: azt, ami van, lenni hagyni. A lenni-hagyás azonban nem azt jelenti, hogy csupán megismételjük, amit már tudunk. Nem valami ismétlésélmény formájában, hanem magának a találkozásnak a hatására hagyjuk lenni azt, ami volt, annak a számára, aki vagyunk." [Hans-Georg Gadamer: A szép aktualitása. In: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása.* Vál. Bacsó Béla. Ford. Bonyhai Gábor, Hegyessy Mária, Loboczky János, Orosz Magdolna, Poprády Judit, Schein Gábor, Tallár Ferenc. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994. 76. o.] S a reprezentáció így szerinte inkább a létező (kérdőjel nélkül) kifejlése. Erdély montázsában ezzel párhuzamos ellentétben ugyancsak az igazság lép működésbe, de csak a kikényszerített reflexív helyzetek, az ismétlések, a gyorsuló hermeneutikai körök sodrása, a legteljesebb szédület állapotába lendülés után. Amivel pedig Erdély befogadójának a szép és az igaz eléréséért meg kell küzdenie, az éppen a Danto által felvázolt valóság-művészet kettéosztottságának az új egységbe olvasztása. Ugyanis Danto Wittgensteinre (és Nietzschét követve Dionüszosz tragédiabeli megjelenésének csupán *látszat*ára) alapozva – és ez az alapvető különbség közte és Gadamer között – a művészet lényegi sajátosságát abban az önmeghatározó gesztusában látja, ahogy megkülönbözteti magát a valóságtól. A művészet és a filozófia létrejötte egy társadalomban szerinte egybeesik a valóság egy fogalmának megalkotásával, mikor is: „[…] [L]étezik számukra az ellentét a

valóság és valami más – látszat, illúzió, reprezentáció, művészet – között, ami teljesen elkülöníti és bizonyos távolságba helyezi a valóságot." [Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia.* Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003. 82. o.] Eszerint a művészet ontológiája – habár ez nála nem 'nyelv'-ként van meghatározva – Wittgensteinnel továbbkövetve megegyezik a nyelv ontológiájával. Erdély pedig, ugyan csak ideiglenesen, de nyelvnek tekint(et)i a filmet, a montázst: és ez az a kelepce, amiből filmjeinek nézői, szövegeinek olvasói az intenció szerint talán egyszer kiléphetnek – ki/át a valóságba. S így a kelepcében levés reflektáltsága „csupán" szükségszerű előfeltétele a megtisztulásnak, a kilépés tiszta *látás*ának. [A viszonyítás próbái során *Az ítélőerő kritikájá*ra is kitérhettem volna, ám ezt már egyszerűen azért nem tettem meg, mert dolgozatomat végképp szétfeszítette volna, s már csak azért sem, mert Kolozsi Orsolya kimerítően foglalkozott vele. Lásd: Kolozsi Orsolya: Marly tézisek. Erdély Miklós művészetelmélete és Kant teóriája a fenségesről. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 78–85. o.]

Elhelyezés II.: A mosoly

Erdély Miklós montázsának nyomon követése után mit is mondhatunk Erdélyről és montázsáról? A válasz olyannyira szerteágazó, hogy olvasásunk tanulságát leginkább úgy összegezhetjük: a 'montázs'-nál kérdezősködve – közben tisztánlátásunkhoz bárhogy is ragaszkodunk – nem kerülhetjük el, hogy elveszítsük diszkrét teoretikus távolságtartásunkat. A montázs ugyanis „olyan technika, mely megidézi az ellentmondást", s ezt a meghatározást Erdély montázsról szóló írásai teljes mértékben ki is elégítik.

Hirtelen táguló gondolatainak műalkotásairól való leválasztásával végső soron azt igazolhatjuk, hogy ez a szeparáció hiábavaló: elméleti tárgyú írásai sem mentesek attól, hogy montázsként lássuk azokat. Olyan szövegeknek, amelyek egyfelől a montázsról szólnak, ugyanakkor meg is felelnek Erdély montázsról írott elvárásainak. Tárgyuk meg is valósul bennük. Olyan írások ezek, amelyeket egyaránt kezelhetünk „tudós" szövegekként, ennek során aporiákat felmutatva bennük, és egyaránt vélhetünk „művészi" szövegeknek, melyeknek „minden töredékét az egységre vonatkoztatva" kell megértenünk. Ami miatt pedig azt mondhatjuk, hogy Erdély Miklós teoretikus írásai közelednek műalkotásaihoz, az nem az egyik, és nem is a másik olvasási mód, hanem a kétfajta megközelítés – az ellentmondásokat, eltéréseket kereső, ám az értelmezés hálóját széttartani engedő, majd újra és újra összehúzó olvasás – együttes, egymást a végtelenig szédítő játékának a lehetősége.

Erdély Miklós montázsáról szóló értelmezésünk semmiképp sem kerülheti el, hogy egyszer csak része legyen a tárgyának, a montázs-technika működésbe lépésének. Gondolatainak egymásnak ellentmondó szerkezeteit „tudatosítva" végül legfeljebb egy befogadói „állapothoz" érkezhetünk. Azt láthatjuk kutakodásunk végére, hogy a 'montázs' vonatkozásainak végtelenbe tartó halmozása üresen hagyja azt. Hogy nemigen marad más bizonyosság előttünk, mint a 'montázs'-jelölő tiszta anyagisága.

Erdély biztat minket filmjei és szövegei kapcsán is egy konvencionális értelemben vett, egyszer csak célba érő, kitartó erőfeszítések után a szerzői intenció mellett megpihenő értelmezésre: „Rétegek. Rétegek vannak. Tegnap este el kellett volna magyaráznom nekik mind […]."[193] Vagy a *Vonatút* kapcsán: „Ezt nem elég érezni, azt nagyon könnyű. Érdemes megérteni."[194] De mindez csupán felkészítés a paradoxonokkal terhelődő értelmezés önnegligál(tat)ására, a „paradoxonok kiküszöbölésére". Ahogy a *Marly tézisek* végtelenbe feszített, visszájára fordított logikája – meglehetősen komoly Wittgenstein-paródiája – is csak az óvatlan olvasóra vár: „[…] [A] tézisek a vitapartner figyelembevételével készültek, ismerve harapásait, mintegy ravaszul a fogai számára helyet" kínálva.[195] Mi pedig sejthetjük, erőfeszítéseinkkel legalább részben hasonló utat jártunk be.

Erdély szövegeit olvasva úgy tűnik, az értelmezői attitűd minduntalan csapdába kerül. Csapdák sorába kerülni pedig az esztétikum

---

[193] Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.). Peternák Miklós közlésében In: *AF*. 12. o.

[194] Uo. 30. o.

[195] Erdély Miklós: [A tézisek mellé…]. In: *MI*. 129. o.

maga. Ami a mi esetünkben az értelmezés zárójelbe tételének lehetősége/szükségessége.[196]

Ha kezdetben Barthes kategóriái szerint *mű*ként is kezeltük írásait, *értelmezés*ünk mindinkább cselekvően kénytelen volt átadni azokat a nyelv(é)nek, ezzel érvényre juttatni csillapíthatatlan pluralitását. S ekkor már az *értelmezés* helyét átvehette a *disszeminació (meg)története.*[197] De Erdélyt olvasva nem csak a Barthes által kijelölt úton, *A műtől a szöveg felé* tartunk: a megnyilatkozás szabályainak – racionalitás, koherens olvashatóság – kijátszása nem áll meg a határon. Azon túllépve pedig nyelvünk összegabalyodik, majd visszakerülünk, immár értelmezés nélkül, a *mű*höz. Kettős vonatkozásban is. Egyfelől a *mű* pőre testiségéhez, mert ahogy Barthes fogalmaz: „A művet kézben, a szöveget nyelvben tartjuk […].”[198] Másfelől pedig megérkezhetünk a játék felfüggesztéséhez, és ezzel a mozdulattal talán az „állapot” mint egy üzenet nélküli intenció célba éréséhez. Hiszen ahogy Erdély írja: „[…] [A] mű »jelentése« sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre.”[199]

---

[196] Persze jól tesszük, ha megfogadjuk Erdély intését: „[…] [F]ölösleges azonnal elérzékenyülni, ha két szó a szövegezés folyamán váratlanul egymásra borul. A megindultság eltorlaszolja a továbbhaladást, olyannyira, hogy az leülepedő beletörődéshez vezet.” [Erdély Miklós: Metán. In: *MK*. 11. o.]

[197] Többnyire *A szöveg öröme* terminológiáját alapul véve. [Roland Barthes: A szöveg öröme. In: Uő: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Szerk. Babarczy Eszter. Ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 1998. 75–116. o.]

[198] Roland Barthes: A műtől a szöveg felé. In: Uő: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Szerk. Babarczy Eszter. Ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 1998. 68. o.

[199] Erdély Miklós: Mozgó jelentés. (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: *AF*. 122. o.

Ekkor pedig a legmélyebb egyetértésben idézhetjük Vasák Benedek Balázst: „A század legsokoldalúbb magyar művészének életműve minduntalan kicsúszik kezeink közül."[200] Mert ugyan mi annak csak egy kisebb szeletébe akartunk belemarkolni, de látjuk, ez sem sikerülhet. Ugyanakkor ez nem leplezheti el hátramaradt aktív „állapotunknak" azt a(z ismerkedő) sejtését, hogy értelmezésünk felszámol(ód)ása után Erdély szövegtestén kívül is maradhat valami: eddigi vizsgálódásunk lezárása egyúttal annak képzeletbeli zárójelbe tétele, s ezek, mint a gondolkodásunk dialektikus zárójelei, egyben talán Erdély Miklós szigorú és esztétikus mosolyai.

---

[200] Vasák Benedek Balázs: Tank, felhő, jegenye. Erdély Miklós kívül és belül. In: *Filmvilág*. 1999. március, XLII. évf. 3. sz. 6. o.

Felhasznált irodalom

A Bölcsész Index Antológiája. Jó világ. Cápa 2. Szerk. Beke László, Szőke Annamária. Budapest, 1984.

A világegyetem kulcsa. Fizika jelene és jövője. Szerk. V. N. Trosztnikov. Ford. Nagy Ernő. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1966.

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Zene, filozófia, társadalom.* Vál. Zoltai Dénes. Ford. Tandori Dezső, Horváth Henrik, Barlay László. Gondolat, Budapest, 1970.

Adorno, Theodor Wiesengrund – Eisler, Hanns: *Filmzene.* Ford. Báti László. Zeneműkiadó, Budapest, 1973.

Ajtony Árpád: Az emberiség és a család. Jegyzet Erdély Miklósról. In: *Balkon.* 1998/10. sz. 19. o.

Almár Iván, Dr.: Kozmikus Krónika. 1971. október–november. In: *Élet és Tudomány.* 1971. XII. 24. XXVI. évf. 52. sz. 2477–2481. o.

Altorjai Sándor levele Erdély Miklósnak, 1967. szeptember 10–25. között. In: *Altorjai Sándor (1933–1979).* Szerk. Beke László, Dékei Krisztina. Műcsarnok, Első Magyar Látványtár, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003. 333. o.

Altorjai Sándor kiállítása. Kiállítási katalógus, Szerk. Beke László. Óbuda Galéria, 1979.

Altorjai Sándor 1933–1979. Kiállítási katalógus, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1990.

Altorjai Sándor (1933–1979). Szerk. Beke László, Dékei Krisztina. Műcsarnok, Első Magyar Látványtár, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003.

A Mozgástervezési és Kivitelezési Akciók és a Kreativitási gyakorlatok feladatai (1975–1977). In: *KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGO – Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986.* Összeállította Hornyik Sándor, Szőke Annamária. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008. 99–115. o.

Antal István: *Tanmese a BBS-ről.* (Az előadás 1999-ben hangzott el, a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából.) Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=196; 2014. 09. 17.

Antal István, Beke László, Erdély Miklós, Háy Ágnes, Maurer Dóra, Peternák Miklós, Száva Gyula, Szirtes András: A Balázs Béla Stúdió

vezetőségének és tagságának. In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 309. o.

Antal István, Beke László, Peternák Miklós, Száva Gyula: A „K"-szekció tervei. (1986). In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 311–316. o.

Ágh István: *Kidöntött fáink suttogása*. Nap Kiadó, Budapest, 2008.

Ágh István: Szigliget-memoár. In: *Magyar Nemzet*. 1988. április 30. LI. évf. 102. sz. 11. o.

Ágh István: *Virágárok*. Kortárs Kiadó, Budapest, 1996.

Balázs Béla: *A film*. Ford. ismeretlen. Gondolat, Budapest, 1961.

Balázs Béla: A látható ember. A film szelleme. A film szelleme II–VII. fejezetét fordította Berkes Ildikó. A magyar szöveget az eredetivel egybevetette Karcsai Kulcsár István. Gondolat, Budapest, 1984.

Balázs Béla Stúdió 1961–2001. Szerk. Antal István, Deák László, Kodolányi Sebestyén. BBS – Orpheus, Budapest, 2001.

Barta György: Kopernikusz hatása az emberi gondolkodásra. In: *Fizikai Szemle*. 1972. december, XXII. évf. 12. sz. 353–356. o.

Barthes, Roland: A műtől a szöveg felé. In: Roland Barthes: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Szerk. Babarczy Eszter. Ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 1998. 67–74. o.

Barthes, Roland: A szöveg öröme. In: Roland Barthes: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Szerk. Babarczy Eszter. Ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 1998. 75–116. o.

Barthes, Roland: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest, 1997.

Barthes, Roland: *Válogatott írások*. Vál. Kelemen János. Ford. Fodor István, Kelemen János, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit. Európa Könyvkiadó – Modern Könyvtár 301, Budapest, 1976.

Bazin, André: A fénykép ontológiája. In: André Bazin: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Szerk. Zalán Vince. Ford. Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 16–23. o.

Bazin, André: A filmnyelv fejlődése. In: André Bazin: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Szerk. Zalán Vince. Ford. Ádám Péter, Baróti Dezső, Brencsán János, Erdélyi Z. Ágnes, Hollós Adrienne, Örkényi Zsuzsa. Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 24–43. o.

Bazin, André: Tilos a montázs. In: *Fejezetek a filmesztétikából*. Vál. és szerk. Zalán Vince. Ford. Baróti Dezső. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985. 153–159. o.

Bazin, André – Bitsch, Charles – Domarchi, Jean: Beszélgetés Orson Wellesszel. Ford. Morvay Zsuzsa. In: *Metropolis*. 2000. IV. évf. 2. sz. 72–89. o.

Bán András: Van-e vagy nincs magyar kísérleti film? In: *Magyar Nemzet*. 1983. március 16. XLVI. évf. 63. sz. 4. o.

Bárdos Judit: *A belső beszéd a filmben*. Az ELTE -BTK filozófiai intézete és nyelvfilozófiai kutatócsoportja által rendezett *Nyelv, megértés, interpretáció* című konferencián elhangzott előadás. (2000. október 5–6.) Interneten: http://www.phil-inst.hu/uniworld/egyetem/wittg3/irodalom/Bardos_belso_beszed.htm; 2012. 02. 28.

Bárdos Judit: A belső monológ a filmben. Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel. In: *Domormű*. Szerk. Bárdos Judit. Liget Műhely Alapítvány, 2001. 145–161. o.

Bárdos Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film élményéig. In: *Metropolis*. 1998. II. évf. 3. sz. 64–76. o.

BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009.

Beke László: A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei. In: Beke László: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 65–69. o.

Beke László: A két vászon. In: *A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek. Filmnyelvi sorozat*. BBS, Budapest, 1973. 8–15. o.

Beke László: A magyar experimentális film és a Balázs Béla Stúdió. In: Beke László: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 214–222. o.

Beke László: A magyar experimentális film mint torzó. In: Beke László: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 126–130. o.

Beke László: Erdély Miklós. In: *Híd*. 1982/3. sz. 377–391. o.

Beke László: *Erdély Miklós és a művészettörténet*. Az MKE Intermédia Tanszékén az Erdély Miklós Alapítvány által szervezett *Erdély 80|80* című szemináriumon elhangzott előadás. (2008. június 6.) Interneten: http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=49&lang=HU; 2013. 04. 05.

Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11. – május 5. 2–29. o.

Beke László: Erdély Miklós: Kollapszus Orv. In: *Életünk*. 1986. augusztus, XXIII. évf. 8. sz. 749–750. o.

Beke László: Erdély Miklós: Partita. In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 49–53. o.

Beke László: Erdély Miklós, visszaemlékezés helyett. In: *Parnasszus*. 2011. ősz, XVII. évf. 3. sz. 47–50. o.

Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. In: *Filmvilág*. 1987. október, XXX. évf. 9. sz. 45–48. o.

Beke László: Két anekdota és értékelési kísérlet. Néhány gondolat Altorjai munkásságának értékeléséhez. In: *Altorjai Sándor 1933–1979*. Kiállítási katalógus, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1990. 3–6. o. Újraközölt variáns: Megjegyzések Altorjai Sándor munkásságának értékeléséhez. In: *Altorjai Sándor (1933–1979)*. Szerk. Beke László, Dékei Krisztina. Műcsarnok, Első Magyar Látványtár, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2003. 123–129. o.

Beke László: Lényegi kiegészítések egy megíratlan Erdély Miklós-monográfiához. (Módszertani fikcióesszé). In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 9–10. o.

Beke László: Montázs. In: Beke László: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 37–44. o.

Beke László: Részletek a Véletlennaplóból. In: Beke László: *MŰVÉSZET/ELMÉLET – Tanulmányok 1970–1991*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1994. 240–248. o.

Beke László: The work of Miklós Erdély, a chrono-logical sketch with pictures up to 1985'. In: *Miklós Erdély*. Kiállítási katalógus, Szerk. Szőke Annamária. Georg Kargl Fine Arts, Wien – Kisterem, Budapest – tranzit.hu, Budapest – Miklós Erdély Foundation, Budapest, 2008. 5–47. o.

Beke László: Véletlen mint művészet. In: Beke László: *MŰVÉSZET/ELMÉLET – Tanulmányok 1970–1991*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1994. 147–151. o.

Beke László, Antal István, Peternák Miklós, Száva Gyula: K – Kísérleti Szekció – 1985/1986. In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa*. Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 411–412. o.

Beke László – Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklós írásairól. In: *Jelenkor*. 1987. november, XXX. évf. 11. sz. 999–1003. o.

Benjamin, Walter: *Kommentár és Prófécia*. Ford. Barlay László, Berczik Árpád, Bizam Lenke, Széll Jenő. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969.

Beszélgetés Beke Lászlóval. In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. március 14. – június 30. Összeáll. Beke László, Dévényi István, Horváth György. Szerk. Nagy Ildikó. Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991. 193–197. o.

Bényi Csilla, Galántai György, Sasvári Edit: Eseménytörténet 1966–1974. In: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerk. Klaniczay Júlia és Sasvári Edit. Artpool-Balassi, Budapest, 2003. 91–190. o.

Bihari László: Kiveszőben lévő mentalitás. (Beszélgetés Beke Lászlóval és Peternák Miklóssal). In: *Magyar Hírlap. Ahogy tetszik. A Magyar Hírlap kulturális magazinja*. 1998. október 3. XXXI. évf. 232. sz. 13. o.

Bikácsy Gergely: Villamos, szendvics, guillotine… In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 95–102. o.

Bíró Yvette: Álommásolatok – időmásolatok. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 79–83. o.

Bjurakan, 1971. In: *Élet és Tudomány*. 1972. IX. 1. XXVII. évf. 35. sz. 1648–1651. o.

Bjurakan, 1971. II. In: *Élet és Tudomány*. 1972. IX. 8. XXVII. évf. 36. sz. 1688–1691. o.

Bjurakan, 1971. III. In: *Élet és Tudomány*. 1972. IX. 15. XXVII. évf. 37. sz. 1744–1747. o.

Bjurakan, 1971. IV. In: *Élet és Tudomány*. 1972. IX. 22. XXVII. évf. 38. sz. 1804–1807. o.

Bohr, Niels: *Atomfizika és emberi megismerés*. Ford. Nagy Tibor. Gondolat, Budapest, 1964.

Born, Max: Szimbólum és realitás. In: Born, Max: *Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk. Fodor Judit. Ford. Nagy Imre, Fáy Gyula. Gondolat, Budapest, 1973. 360–380. o.

Boros Gábor: *René Descartes*. Áron Kiadó, Budapest, 1998.

Boros Géza: Verzió, ércnél maradandóbb. In: *Élet és Irodalom*. 1992. május 22. XXXVI. évf. 21. sz. 12. o.

Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 111–116. o. Korábbi közlések: In: *Valóság*. 1977/11. sz. 73–78. o.; In: *Bódy Gábor (1946–1985). Életmű-bemutató*. Szerk.

Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Film-főigazgatóság, Budapest, 1987. 257–263. o.; In: *Végtelen Kép. Bódy Gábor írásai.* Szerk. Peternák Miklós. Pesti Szalon, Budapest, 1996. 48–55. o.

Bódy Gábor: A filmnyelvi sorozat vitájához. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások.* Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 94–95. o. Korábbi közlés: In: *Bódy Gábor (1946–1985). Életmű-bemutató.* Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Film-főigazgatóság, Budapest, 1987. 257–263. o.

Bódy Gábor: Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások.* Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 98–102. o. Korábbi teljes közlés In: *Bódy Gábor (1946–1985). Életmű-bemutató.* Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Film-főigazgatóság, Budapest, 1987. 251–265. o.

Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások.* Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 140–156. o. Korábbi közlések: In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 21–55. o.; In: *Bódy Gábor (1946–1985). Életmű-bemutató.* Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Film-főigazgatóság, Budapest, 1987. 298–317. o.; In: *Végtelen Kép. Bódy Gábor írásai.* Szerk. Peternák Miklós. Pesti Szalon, Budapest, 1996. 7–31. o.

Bódy Gábor: K/3 csoporttervezet. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások.* Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 96–97. o. Korábbi közlés: In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai.* Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 213–216. o.

Bódy Gábor: Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások.* Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 66–78. o.

Broglie, Louis de: *Válogatott tanulmányok.* Ford. Nagy Imre. Gondolat, Budapest, 1968.

Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones – Reading Film Music.* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984.

Buckland, Warren: Film Semiotics. In: *A Companion to Film Theory.* Edited by Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2005. 88–98. o.

Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete.* Ford. Seregi Tamás. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010.

CETI. Kommunikáció Extra-terresztiális Intelligenciával. Az extraterresztiális intellgenciával való érintkezésről tartott első szovjet-amerikai konferencia határozatai. In: *Fizikai Szemle*. 1972. március, XXII. évf. 3. sz. hátsó borító.

Chikán Bálint: Erdély Miklós, a hagyományteremtő. In: *Magyar Hírlap. Ahogy tetszik. A Magyar Hírlap kulturális magazinja*. 1991. december 7. XXIV. évf. 287. sz. 6. o.

Chomsky, Noam: *Aspects of the Theory of Syntax*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1965.

Chomsky, Noam: *Generatív grammatika. (Beszélgetések Mitsou Ronat-val)*. Ford. Pap Mária. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.

Communication with Extraterrestial Intelligence. CETI. Ed. Carl Sagan. Cambridge, Mass., MIT Press, 1973.

Cook, David A.: *A History of Narrative Film*. W. W. Norton & Company, New York, London, 1990.

Csányi Vilmos: Az emlékezet molekulái? In: *Élet és Tudomány*. 1964. X. 30. XIX. évf. 44. sz. 2067–2071. o.

Csugyinov, E. M.: A világegyetem végtelenségének problémája a relativisztikus kozmológiában a logika szemszögéből. In: *Végtelenség és világegyetem*. Ford. Zalai Edvin. Gondolat, Budapest, 1974. 201–240. o.

Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003.

Derrida, Jacques: A struktúra a jel és a játék az embertudományok diskurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon*. 1994/1–2. sz. 21–35. o.

Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Transzformálta Molnár Miklós. ÉLETÜNK – Magyar Műhely, Szombathely, 1991.

Descartes, René: *Értekezés a módszerről*. Szemere Samu fordítását Boros Gábor dolgozta át. Ikon Kiadó, Budapest, 1992.

Dékei Krisztina: A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja (1965–1974). In: *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*. Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 44–68. o.

Diamond, Cora: Ethics, imagination and the method of Wittgenstein's Tractatus. In: *The new Wittgenstein*. Edited by Alice Crary and Rupert Read, Routledge, London, New York, 2000. 149–174. o.

Dobai Péter: *Erdély Miklós kép-apóriáiról*. Kézirat, é.n. (Feltehetően 1973)

Dobai Péter: Sorok Erdély Miklós emlékében. Apológia-töredék… In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 75–78. o.

Dobó László: Tudomány a költészetben. Gondolatok Erdély Miklós Sejtések I. és Sejtések II. című költeményéről. In: *Új Symposion*. 1984/1–2. sz. 27–28. o.

Durst György: Film-történet. In: *FMK Program*. 1986. június

Einstein, Albert: *A speciális és általános relativitás elmélete*. Ford. Vámos Ferenc. Gondolat, Budapest, 1963.

Einstein, Albert: *Válogatott tanulmányok*. Vál. Tőrös Róbert. Ford. Nagy Imre. Gondolat, Budapest, 1971.

Eisenstein, Szergej Mihajlovics: *Válogatott tanulmányok.* Szerk. Bárdos Judit. Ford. Berkes Ildikó. Áron Kiadó, Budapest, 1998.

Eisenstein, Szergej Mihajlovics: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Ford. Donáth Ferencné, Elbert János, Félix Pál, Kőrösi József, Schiffer Pál és Dervics Gizella. Gondolat, Budapest, 1963.

Eizenstein, Szergej: *Premier plánban. Önéletrajzi feljegyzések*. Ford. Simándi Júlia. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979.

Eötvös Károly: *A nagy per, mely ezer éve folyik s még sincs vége. I–III.* Révai Testvérek Irodalmi Intézet R.-T., Budapest, 1904.

Erdély Dániel: „Mi kis" életünk. In: *Árgus*. 1991. szeptember–október, II. évf. 5. sz. 89–100. o.

Erdély Dániel: Sándor. In: *Magyar Műhely*. 2004/1. sz. XLIII. évf. 130. sz. 107–111. o.

Erdély Miklós: *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.* Összeáll. Peternák Miklós. Szerk. Beke László, Szőke Annamária. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995. (*AF.*)

Erdély Miklós: Álommásolatok (1977). Részlet a film dialóglistájából. In: *Hasbeszélő a gondolában. A Tartóshullám antológiája. (Jóvilág 3.). (Cápa 4.).* Szerk. Beke László, Csanády Dániel, Szőke Annamária. Bölcsész Index, Budapest, 1987. 177–180. o.

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

Erdély Miklós: *Második kötet.* Vál., szerk. Beke László, Peternák Miklós és a Magyar Műhely szerkesztősége. Magyar Műhely, Párizs, Bécs, Budapest, 1991. (*MK.*)

Erdély Miklós: *Művészeti írások. (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. (*MI.*)

Erdély Miklós – Beke László: Egyenrangú interjú. 1978. április 16. In: *Hasbeszélő a gondolában. A Tartóshullám antológiája. (Jóvilág 3.). (Cápa 4.).* Szerk. Beke László, Csanády Dániel, Szőke Annamária. Bölcsész Index, Budapest, 1987. 181–192. o.

Farkas Tamás: „Farinelli testetlen trillái". Erdély Miklós és az avantgárd filmhang. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 46–64. o.

Feyerabend, Paul: Megismerés szabad embereknek. Kis beszélgetés nagy szavakról. Ford. Hámori Ágnes. In: *2000*. MCMXCIX április–május, 11. évf. 4–5. sz. 26–31. o.

Film/művészet. (A magyar kísérleti film története). Kiállítási katalógus, Budapest Galéria, Budapest, 1983. február 25. – március 18. A katalógus és a kiállítás anyagát Peternák Miklós állította össze. A kiállítást Lorányi Judit és Peternák Miklós rendezte.

Forgács Éva: Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya. In: *2000*. MCMXCIII. október, 5. évf. 10. sz. 36–40. o.

Forgács Éva: „... a nem elvárható dolgok megjelenítése". Erdély Miklós életműkiállítása. In: *Magyar Napló*. 1991. november 29. III. évf. 16. sz. 34–35. o.

Foucault, Michael: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Ford. Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt, Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 2000.

Füzi Izabella: A fotografikus nyomtól a végtelen képig. A BBS filmelméleti kísérletei. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 249–262. o.

Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Vál. Bacsó Béla. Ford. Bonyhai Gábor, Hegyessy Mária, Loboczky János, Orosz Magdolna, Poprády Judit, Schein Gábor, Tallár Ferenc. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994.

Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1984.

Galló Sándor: Alternatíva és lehetőség. BBS „K" szekció. In: *Filmkultúra*. 1987/6. sz. 76–77. o.

Gábor Dénes: Holográfia, vagy a „teljes kép". Ford. Jánossy Mihály. In: *Fizikai Szemle*. 1966. október, VI. évf. 10. sz. 294–299. o.

Gábor Dénes: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1976.

Gelencsér Gábor: A kozmikus szem mozgástanulmányai. Bódy Gábor (1946–1985). In: *Hommage à Bódy Gábor (1946–1985)*. Kiállítási katalógus, Szerk. Dr. Baksa Soós Veronika. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006. szeptember 22. – október 1. o.n.

Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

Gelencsér Gábor: Az új narrativitás formái. BBS-játékfilmek a nyolcvanas-kilencvenes években. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 157–174. o.

Gelencsér Gábor: Erdély Miklós mint film. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 8–17. o.

Gelencsér Gábor: Önagyonfilmezők. Bódy, Erdély, Jeles. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerkesztette Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 205–226. o.

Gyenge Zoltán: *Schelling élete és filozófiája.* Attraktor, Máriabesenyő – Gödöllő, 2005.

Gyertyán Ervin: Szemiotika – jelentéssel és anélkül. In: *Valóság*. 1973. XVI. évf. 11. sz. 87–93. o.

György Péter: A National Geographic verzió. Tutajosok. In: *Filmvilág*. 1990. február, XXXIII. évf. 2. sz. 5–6. o.

György Péter: BBS, avagy kérdések a filmhez. In: *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa*. Szerk. Forgács Péter. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984. 131–154. o.

György Péter: Erdély Miklós – A szelíd botrány művésze. In: *Holmi*. 1992/8. sz. 1170–1181. o.

Halász András: Közvetítés pohárban. In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 41–48. o.

Hangköltészet. Vál., szerk. Szkárosi Endre. Artpool, Budapest, 1994.

Harty, Arlene L. – Keith-Lee, Patricia – Morton, William D.: Planaria: Memory Transfer through Cannibalism Reexamined. In: *Science*. New Series, Vol. 146., No. 3641. 1964. október 9. 274–275. o.

Havasréti József: A strukturalizmustól a kabbaláig. Mágia és szemiotika Erdély Miklós filmes írásaiban. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 92–99. o.

Havasréti József: A „syntaxis mundi" eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról. In: *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Szerk. Gács Anna, Gerencsér Gábor. József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest, 2000. 45–71. o.

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

Hawking, Stephen W.: *Az idő rövid története*. Ford. Molnár István. Maecenas Könyvek – Talentum Kft., Budapest, 1998.

Hegel, G. W. F.: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.

Hegel, G. W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról.* Ford. Zoltai Dénes. A fordítást szerkesztette és az eredetivel egybevetette Mesterházi Miklós, Miklós Tamás, Radnóti Sándor. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.

Hegel, G. W. F.: *Esztétikai előadások I–III.* Szerk. Lukács György. Ford. Zoltai Dénes. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952.

Hegyi Lóránd: Film/művészet. Kiállítás a magyar kísérleti film történetéről. In: *Filmvilág*. 1983. július, XXVI. évf. 7. sz. 9–13. o.

Hegyi Lóránd: Jegyzetek Erdély Miklós munkáihoz. In: *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984. 115–129. o.

Heidegger, Martin: *„... költőien lakozik az ember..." – Válogatott írások.* Vál., szerk. Pongrácz Tibor. Ford. Bacsó Béla, Hévizi Ottó, Kocziszky Éva, Pongrácz Tibor, Szijj Ferenc, Vajda Mihály. T-Twins Kiadó, Pompeji, Budapest, Szeged, 1994.

Heidegger, Martin: *Lét és idő.* Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Osiris, Budapest, 2001.

Heidegger, Martin: *Rejtekutak.* Szerk. Pongrácz Tibor. Ford. Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszky Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2006.

Heisenberg, Weiner: *Válogatott tanulmányok.* Ford. Morlin Zoltán. Gondolat, Budapest, 1967.

Heisenberg, Werner: *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról.* Ford. Falvay Mihály. Gondolat, Budapest, 1975.

(Hell): Az eszlári vérvád hiteles „Verzió"-ja. Erdély Miklós filmjei a Barátság Klubmoziban. In: *Fejér Megyei Hírlap*. 1991. november 28.

Hirsch Tibor: Töretlen és megtört filmek. A Balázs Béla Stúdió tavalyi termésről. In: *Filmvilág*. 1986. június, XXIX. évf. 6. sz. 3–7. o.

Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek.* Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly. Gondolat – Atlantisz (Medvetánc), Budapest, 1990.

Hornyik Sándor: A fekete lyukak esztétikája. Kritikai teória és praxis Erdély Miklósnál. In: *Balkon*. 2006/6. sz. 4–10. o.

Hornyik Sándor: A valóság visszanyerésének paradoxonai. Képzőművészet és film „poétikai" kapcsolatai a BBS-ben. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve.* Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 235–248. o.

Hornyik Sándor: Avantgárd kvarkok. Erdély Miklós: Három kvarkot Marke királynak. In: *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról.* Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 7–25. o.

Hornyik Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008.

Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept". A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 16–50. o.

Hornyik Sándor – Peternák Miklós – Szőke Annamária: Az Indigo és a film. In: *KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGO – Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986.* Összeállította Hornyik Sándor, Szőke Annamária. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008. 311–326. o.

Horváth György: Halandzsa-kiállítás a Mednyánszky-teremben. In: *Magyar Nemzet*. 1971. március 10. XXVII. évf. 58. sz. 4. o.

H. M.: Gyagya bácsi kalandjai. In: *Esti Hírlap*. 1971. március 9. XVI. évf. 2. o.

IPARTERV 68–80. Kiállítási katalógus, Iparterv házi nyomdája, Budapest, 1980.

Joyce, James: *Finnegans Wake*. Faber and Faber, London, Boston, 1980.

Kafka, Franz: Mindennapi zűrzavar. In: Kafka, Franz: *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1973. 406. o.

Kant, Immanuel: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Atlantisz, Budapest, 2004.

Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája.* Ford. Papp Zoltán. Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003.

Kant, Immanuel: *Prekritikai írások. 1754–1781.* Összeállította Ábrahám Zoltán. Ford. Ábrahám Zoltán, Aradi László, Czeglédi András, Mesés Péter, Mesterházi Miklós, Tengelyi László, Vajda Károly, Vidrányi Katalin. Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003.

Kardos G. György: Csodálkozom. In: *Élet és Irodalom*. 1971. március 6. XV. évf. 10. sz. 9. o.

Kedves Olvasónk! In: *Élet és Tudomány*. 1972. VII. 21. XXVII. évf. 29. sz. 1346. o., 1357. o.

Kérchy Vera: A „midőn"-effektus mint a teatralitás jelenléte Erdély Miklós művészetében. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 66–78. o.

Kicsiny Balázs: *Óramotívum és eszkatológia. A mérhető és a mérhetetlen ábrázolása.* DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2008.

Klupathy Jenő: A Röntgen-sugarakról. In: *Fizikai Szemle*. 1972. január, XXII. évf. 1. sz. 18–21. o.

Kolozsi Orsolya: Marly tézisek. Erdély Miklós művészetelmélete és Kant teóriája a fenségesről. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 78–85. o.

Kornis Mihály: „Mindenből Egy, Egyből minden". Fragmentumok Erdély Miklósról. In: *Filmvilág*. 1986. augusztus, XXIX. évf. 8. sz. 28–32. o.

Kovalovszky Márta: *Don Giovanni. Kalandozás a magyar művészet félmúltjában*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1998.

Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Új Palatinus Könyvesház Kft. – Séd Nyomda Nyomdaipari Kiadó és Kereskedelmi Kft., Budapest, 2002.

Kovács András Bálint: Dilettantizmus és valóságteremtés. In: *Mozgó Film 1. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1984. 101–114. o.

Kozma György: Egy film elemzése és általánosságok a filmelemzésről. (Erdély Miklós: Partita c. filmjéről.). In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 76–78. o.

Kótun Viktor: *Neoavantgárd művek rekonstruálásának gyakorlata*. DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2013.

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

Körtvélyessy László, Dr.: A regenerálódásról. In: *Élet és Tudomány*. 1965. X. 1. XX. évf. 39. sz. 1856–1861. o.

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

Kristeva, Julia: *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, New York, 1984.

Krucsonih, Alekszej: Az értelmentúli nyelv deklarációja. Ford. Szilágyi Ákos. In: *Orpheus*. 1992. III. évf. 2–3. sz. 61–62. o.

Krucsonih, Alekszej: *Deklaráció N° 4 (A megcsuszamokról)*. Ford. Szilágyi Ákos. In: *Orpheus*. 1992. III. évf. 2–3. sz. 63–65. o.

Krusovszky Dénes, Urfi Péter: „Egy szűk terem" (interjú György Péterrel). In: *Puskin Utca*. 2008/4. sz. 25–28. o.

Krúdy Gyula: *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975.

Kulesov, Lev Vlagyimirovics: A montázs mint a filmművészet alapja. In: *Fejezetek a filmesztétikából*. Vál. és szerk. Zalán Vince. Ford. Terbe Teréz. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985. 47–59. o.

Kurdy Fehér János: „A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen." (Az Erdély Miklós által használt legfontosabb művészetelméleti

vonatkozású fogalmak és elnevezések gyűjteméne). In: *Katedrális*. 1992. tavasz–nyár–ősz, 70–75. o.

Kurdy Fehér János: Kamillába mártott vatta. (Beke László Erdély Miklósról). In: *Tiszatáj*. 1992. XLVI. évf. 5. sz. 90–96. o.

Lasztocskin, B. A.: Végtelenség és valószínűség. In: *Végtelenség és világegyetem*. Ford. Zalai Edvin. Gondolat, Budapest, 1974. 103–113. o.

Lányi András: Intro-verzió. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 84–85. o.

Madácsy István: *Transzparencia. A fény műve és a mű fénye*. DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2009.

Mannheim Károly: *A konzervativizmus. Tanulmány a tudás szociológiájáról*. Ford. Kiss Endre. Cserépfalvi Könyvkiadó, Budapest, 1994.

Mannheim Károly: *Ideológia és utópia*. Ford. Mezei I. György. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996.

Mannheim Károly: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Ford. Bendl Júlia, Bognár Virág, Hofstaedter Herbert, Karádi Éva, Kisbali László. Osiris Kiadó, Budapest, 2000.

Maurer Dóra: *Előadás a BBS-ben*. (Az előadás 1999-ben hangzott el, a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából.) Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=208; 2014. 09. 17.

McConnell, J. V.: Memory transfer through cannibalism in planarium. In: *Journal of Neuropsychiatry*. 1962. Vol. 3. Suppl. 1. 542–548. o.

Metz, Christian: Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus. Első kötet*. Vál. Hankiss Elemér. Ford. Bojtár Endre, Bonyhai Gábor, Cservenits Jolán, Gránicz István, B. Lőrinczy Éva, Miklós Pál, Nagy Géza, Román József, Szegedy-Maszák Mihály, Szépe György, Ullmann Gabriella. Európa Könyvkiadó – Modern Könyvtár 207, Budapest, 1971. 225–232. o.

Miklós Erdély. Kiállítási katalógus, Szerk. Szőke Annamária. Georg Kargl Fine Arts, Wien – Kisterem, Budapest – tranzit.hu, Budapest – Miklós Erdély Foundation, Budapest, 2008.

Miller, J. Hillis: A kritikus mint házigazda. Ford. Zsélyi Ferenc. In: *Filozófiai Figyelő*. 1987. IX. évf. 3–4. sz. 101–127. o.

Monory M. András: *Előadás a BBS-ben*. (Az előadás 1999-ben hangzott el, a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából.) Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=207; 2014. 09. 17.

Montázs. Összeáll. Horányi Özséb. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1977.

Murai András: Emlék-nyom-követés. Az archív felvételek stílusalakzatai. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 115–127. o.

Müllner András: A filmes performativitás. Erdély Miklós „vetítései". In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 24–44. o.

Müllner András: A molluszkum-nyelv. Természettudomány és avantgárd művészet. In: *Parnasszus*. 2011. ősz, XVII. évf. 3. sz. 55–59. o.

Müllner András: *Allegorikus fényképek (Hajas, Erdély)*. Interneten: http://tranzit.blog.hu/2011/05/24/allegorikus_fenykepek_hajas_erdely ; 2012. 08. 11.

Müllner András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 182–204. o.

Müllner András: Montázspolitika. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 129–142. o.

Müllner András: „Vérlátomás". Erdély Miklós: Verzió. In: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Szerk. Kisantal Tamás, Menyhért Anna. József Attila Kör, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2005. 108–115. o.

Naan, G. I.: A végtelenség fogalma a matematikában és a kozmológiában. In: *Végtelenség és világegyetem*. Ford. Zalai Edvin. Gondolat, Budapest, 1974. 9–86. o.

Nagy Pál: *Journal in-time. Él(e)tem 3.* Kortárs Kiadó, Budapest, 2004.

Nelmes, Jill: *An Introduction to Film Studies.* Routledge, London, New York, 1999.

Neumann János: A statisztikus értelmezés. In: *A kvantummechanika klasszikusai. Válogatott tanulmányok*. Vál. Fáy Gyula, Tőrös Róbert. Szerk. Fényes Imre. Gondolat, Budapest, 1966. 203–225. o.

Néhány Bence – Vasák Benedek Balázs: Túl a montázson. In: *Metropolis*. 1998. II. évf. 3. sz. 6–11. o.

Novák Zoltán: *A filmteoretikus Eizenstein. Tanulmányok, Krónika, Filmográfia.* Magyar Filmintézet, Budapest, 1998.

Ormos Tibor: A Képző- és Iparművészeti Lektorátus igazgatójának nyilatkozata. In: *Magyar Nemzet*. 1971. március 1. XXVII. évf. 59. sz. 4. o.

Oosteuropese conceptuele fotografie. Kiállítási katalógus, Technische Hogeschool, Eindhoven, 1977.

Pályi András: Happening és színház. Gondolatok a „Három kvarkot Marke királynak!" kapcsán. In: *Színház*. 1969. április, II. évf. 4. sz. 46–49. o.

Pápai Zsolt: *Kutyák éji dala. Az új-érzékenység és a magyar posztmodern film első hulláma*. Interneten: http://magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/kutyak-eji-dala-az-uj-erzekenyseg-es-a-magyar-posztmodern-film-elso-hullama-mufajelemzes.html; 2014. 09. 27.

Pápai Zsolt: Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 143–155. o.

Perneczky Géza: Erdély Miklós, és műve, a dekonstruktív tautológia. In: *Erdély Miklós /1928–1986/*. Kiállítási katalógus, Csók István Képtár, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1991. október 26. – december 31. 5–24. o. Újraközölve: Perneczky Géza: Erdély Miklós és műve: A dekonstruktív tautológia. In: Perneczky Géza: *Zuhanás a toronyból. Válogatott írások 1983–1994*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1994. 105–122. o.

Peternák Miklós: A Balázs Béla Stúdió K szekciójának munkáiról és terveiről. In: *Filmkultúra*. 1989/3. sz. 78–80. o.

Peternák Miklós: A „K" szekció programjához. In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 403–406. o.

Peternák Miklós: *A konceptuális művészet hatása Magyarországon*. 1983–85. Interneten: http://www.c3.hu/collection/koncept/help.html; 2012. 11. 23.

Peternák Miklós: A magyar avant-garde film. In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 5–51. o.

Peternák Miklós: A „vizuális valami". Médiahelyzet Magyarországon 1957–1971. In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. március 14. – június 30. Összeáll. Beke László, Dévényi István, Horváth György. Szerk. Nagy Ildikó. Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991. 59–63. o.

Peternák Miklós: Álomreakció/Álommásolat. [Helyesen: Álomrekonstrukció/Álommásolat.] In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 72–75. o.

Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*. 1991. szeptember–október, II. évf. 5. sz. 75–88. o.

Peternák Miklós: *concept.hu | koncept.hu. A konceptuális művészet hatása Magyarországon. The Influence of Conceptual Art in Hungary*. Paksi Képtár – C3 Alapítvány, 2014.

Peternák Miklós: Előszó. In: Erdély Miklós: *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.* Összeáll. Peternák Miklós. Szerk. Beke László, Szőke Annamária. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995. 7–8. o.

Peternák Miklós: Erdély-kéziratok. In: *Beszélő*. 1999. január, III. folyam, IV. évf. 1. sz. 103. o.

Peternák Miklós: Erdély Miklós: Tavaszi kivégzés. (1985). (elemzés – vázlat). In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 129–132. o.

Peternák Miklós: Erdély Miklós. 1928–1986. In: *Magyar Építőművészet*. 1988/1. sz. 28–31. o.

Peternák Miklós: Hol kezdjem? Előbb… In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11. – május 5. 30–34. o.

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. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002. 248–269. o.

Peternák Miklós: Jegyzetek, dokumentumok. In: Erdély Miklós: *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.* Összeáll. Peternák Miklós. Szerk. Beke László, Szőke Annamária. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995. 38–66. o.

Peternák Miklós: Kísérlet és kutatás a XX. századi magyar művészetben. Az intermediális technikától a komputerképig. In: *Magyar Műhely*. 1992. június, XXXI. évf. 84. sz. 27–49. o.

Peternák Miklós: *Képháromszög*. Ráció Kiadó, Budapest, 2007.

Peternák Miklós: Rejtett Paraméterek. Erdély Miklós elveszett filmjei. In: *Filmvilág*. 2001. augusztus, XLIV. évf. 8. sz. 44–46. o.

Peternák Miklós: Szerkesztői jegyzetek. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások. (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 205–214. o.

Peternák Miklós: The Big Blue Signal. A kognitív film kategóriája Erdély Miklós gondolkodásában. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 98–103. o.

Peternák Miklós: Vonatút. (Erdély Miklós filmjéről). In: *Mozgó Film 2. A BBS Műhelykiadványa.* Szerk. Forgács Péter. A „K" rovatot szerkesztette: Beke László. Balázs Béla Stúdió, Budapest, 1986. 381–392. o.

Petőcz András: Jegyzet Erdély Miklósról. In: *Holmi*. 1990. szeptember, II. évf. 9. sz. 1037–1044. o. Újraközölve: In: Petőcz András: *A jelbenlétezés méltósága. írások, 1982–1990*. Colosseum, Budapest, 1990. 112–119. o.

Petőcz András: Erdély Miklós szépírói hagyatéka. In: *Parnasszus*. 2011. ősz, XVII. évf. 3. sz. 61–64. o.

Planck, Max: *Válogatott tanulmányok. Az új fizika világképe*. Vál., ford. M. Zemplén Jolán. Gondolat, Budapest, 1965.

Propp, Vlagyimir Jakolevics: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Gondolat, Budapest, 1975.

Ruzavin, G. I.: A végtelenség problémája a matematikában. In: *Végtelenség és világegyetem*. Ford. Zalai Edvin. Gondolat, Budapest, 1974. 87–102. o.

Saussure, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe.* Ford. B. Lőrinczy Éva. Gondolat, Budapest, 1967.

Schalk Gyula: Várhat-e valóban a Tau Ceti népe? In: *Fizikai Szemle*. 1972. március, XXII. évf. 3. sz. 96–97. o.

Schelling, F. W. J.: *A művészet filozófiája. (A kéziratos hagyatékból)*. Ford. Révai Gábor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991.

Schelling, F. W. J.: *Bruno avagy a dolgok isteni és természetes elvéről. /Beszélgetés/.* Ford. Jaksa Margit. Magyar Helikon, Budapest, 1974.

Schrödinger, Erwin: *Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk. Tőrös Róbert. Ford. Nagy Imre. Gondolat, Budapest, 1970.

Sebők Zoltán: Új misztika felé – Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: *Híd*. 1982/3. sz. 366–376. o. Az interjú egy részlete újraközölve: In: Erdély Miklós: *A filmről. (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.* Összeáll. Peternák Miklós. Szerk. Beke László, Szőke Annamária. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995. 64–66. o.

Simon Ferenc: *A hegeli reálontológia születése*. Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém, 2003.

Sinkovits Péter: Képzuhatag. A magyar festészet új hullámai az Ernst Múzeumban. In: *Művészet*. 1984/12. sz. 46–49. o.

Stőhr Lóránt: A neoavantgárd film. In: *Húsz éven át. A neoavantgárd pedagógiai hagyománya.* 72–118. o. Interneten: http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/szikepart4.pdf; 2014. 09. 27.

Sugár János: Az első kő. In: *Mínusz pátosz*. Balassi Kiadó – Intermedia, Budapest, 1995. 11–15. o.

Sugár János: Emigráció a festészetbe. Erdély megvalósult és meg nem valósult művei. In: *Új Művészet*. 1999. március, X. évf. 3. sz. 8–10. o. Újraközölt változatok: Sugár János: Emigráció a festészetbe. Erdély megvalósult és meg nem valósult művei. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 104–108. o.; Sugár János: Emigráció a festészetbe. In: *KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGO – Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986.* Összeállította Hornyik Sándor, Szőke Annamária. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008. 453–457. o.

Szabó Marcell, Urfi Péter: „Ennek az interjúnak sem örülne" (interjú Halász Andrással). In: *Puskin Utca*. 2008/4. sz. 33–36. o.

Szegedi Péter: John Stuart Bell. In: *Paradox kvantummechanika*. Szerk. Szabó László. Eötvös Lóránt Tudományegyetem Elméleti Fizika Tanszéke, Budapest, 1993. 4–7. o.

Szegő György: Az „igazság áramlási iránya". In: *Magyar Nemzet*. 1988. október 25. LI. évf. 255. sz. 4. o.

Szegő György: Fotó/szeánsz: Erdély Miklós. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 139–145. o. Korábbi közlés: In: *Fotóművészet*. 1992/3. sz. 49–54. o.

Szilágyi Ákos: Az „új érzékenység" határai. Az elmesélt Én. In: *Filmvilág*. 1985. július, XXVIII. évf. 7. sz. 27–29. o.

Szilágyi Ákos: Az „új érzékenység" határai. Milarepaverzió. Kerekasztal-beszégetés. In: *Filmvilág*. 1985. július, XXVIII. évf. 7. sz. 18–27. o.

Szilágyi Ákos: „O, belle matière fecale!" Alekszej Krucsonih szkatopoézise. In: *Orpheus*. 1992. III. évf. 2–3. sz. 68–85. o.

Szilágyi Ákos: Újabb Verzió. A Per-verzió. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 86–97. o.

Szirtes András: Előadás a BBS-ben. (Az előadás 1999-ben hangzott el, a BBS létrejöttének 40. évfordulója alkalmából.) Interneten: http://www.bbsarchiv.hu/?module=news&action=show&nid=206; 2014. 09. 17.

Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 115–138. o.

Szőke Annamária: Koncept, akció, életmód. Beszélgetés Legéndy Péterrel. In: *Belvedere*. 1991. III. évf. 1. sz. 43–49. o.

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. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 240–272. o. Korábban

megjelent változatok: In: *Nappali Ház*. 1997/1. sz. IX. évf. 1. sz. 42–65. o. Németül: „Die Gegenwart der Zukunft: ein Rätsel". Wissenschaft innerhalb der Kunst im Werk von Miklós Erdély. In: *Acta Historiae Artium*. Tomus 39, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1997. 197–221. o. Rövidítve: In: Peter Weibel (Szerk.): *Jenseits von Kunst*. Passagen Verlag, Wien, 1997. 609–613. o.; In: *A művészeten túl*. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest, é. n. (2000) 607–613. o.; Interneten: *Ponticulus Hungaricus*. 2007. március, XI. évf. 3. sz. http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html; 2014. 09. 17.

Szőnyei Tamás: A hagyaték. Erdély Miklósról. (Interjú Durst Györggyel, Galántai Györggyel, Szenes Zsuzsával, Erdély Dániellel és Erdély Györggyel.) In: *Magyar Narancs*. 1991. november 21. III. évf. 24. sz. 10. o.

Takáts József: Jelentéskioltás. In: *Pompeji*. 1992/2. sz. 10. o. 14–19. o.

Tábor Ádám: Törley tézisek. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 11–12. o.

Tillmann J. A.: „Nem hiszem, hogy még egy ilyen ember van a világon." Erdély Miklós és A kalcedoni zsinat emlékére. In: *Pannonhalmi Szemle*. 1999. VII. évf. 1. sz. 100–105. o.

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

Tillmann J. A.: Erdély Miklós és A kalcedoni zsinat. In: Tillmann J. A.: *Merőleges elmozdulások. Utak a modern művészetben*. Új Palatinus-Könyvesház Kft., Budapest, 2004. 79–90. o. Interneten: http://www.c3.hu/~tillmann/irasok/muveszet/erdely.html; 2012. 11. 12.

Tóth Miklós: Feljegyzés Aczél elvtársnak. In: MDP-MSZMP Iratok Osztálya, 288.f. 36/1971/12. őe. 1–2. Interneten: http://www.artpool.hu/Altorjai/MSZMP.html; 2013. 01. 29.

Tóth Zoltán János: „Montázsgesztus és igazságeffektus". Erdély Miklós: Verzió. In: *Metropolis*. 2007. április, XI. évf. 4. sz. 80–91. o.

Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973. Szerk. Klaniczay Júlia és Sasvári Edit. Artpool-Balassi, Budapest, 2003. 91–190. o.

Ungváry Rudolf: A személyes művész. Erdély Miklós nem triviális helye a struktúrában, avagy A találékonyságba belekapaszkodó ember. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 176–188. o. Újraközölve: In: *Kritika*. 1999/2. sz. 34–36. o.

Ungváry Rudolf: *A tiszaeszlári édes zsidó*. Kézirat, 1980. március 31.

Varga Vera: Partita. (Erdély Miklós, Balázs Béla Stúdió 1974). In: BBS sokszorosítás, 1975. Újraközölve: In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 180–202. o.

Vasák Benedek Balázs: Tank, felhő, jegenye. Erdély Miklós kívül és belül. In: *Filmvilág*. 1999. március, XLII. évf. 3. sz. 6–9. o.

Veres Bálint: Hangozva mozgó képek. A BBS hatvanas-hetvenes évekbeli termése a filmzene metszetében. In: *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009. 203–217. o.

Virilio, Paul – Lotringer, Sylvére: *Tiszta háború*. Ford. Bánki Dezső. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1993.

Weisskopf, Victor F.: *Fizika a huszadik században. Esszék, tanulmányok*. Ford. Vekerdi László. Gondolat, Budapest, 1978.

Wigner Jenő: *Szimmetriák és reflexiók. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1972.

Wilheim András: Erdély Miklós és a zene. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 172–175. o.

Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés. (Tractatus logico-philosophicus).* Ford. Márkus György. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.