

# Fotó/szeánsz: Erdély Miklós

*Kevés képe alá lehetne a szerzői jognak szabatosan megfelelő odaírni: „Fotó: Erdély Miklós”.*

*Mégis, Erdély egész életművén átvonul a fotográfia, hol konkrét fényképek formájában, hol pedig mint a teória alanya és tárgya. A valódi képek egy részén ő a modell, másutt filmrendező, akinek operatőrei: fiai, Erdély György és Dániel, vagy a Fafej, majd később az Indigó csoport tagjai.*

*Lehet, hogy ő maga soha nem nyomta meg a gép exponálógombját, mégis a huszadik századi fényképezés történetét valószínűleg nem lehet megírni nélküle.*

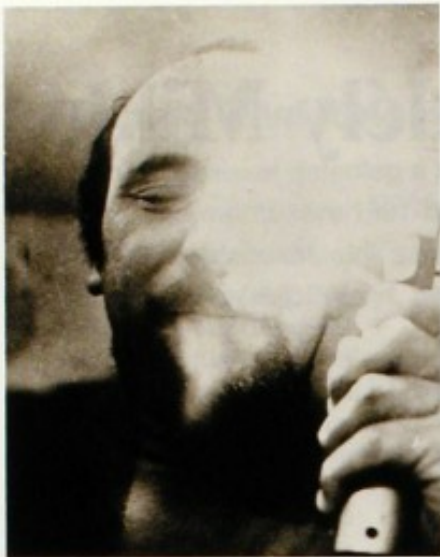
Tudomásom szerint a fotográfia elmélete nem találta még ki a műhasználat a fotóban kifejezést. Én most szeretném bevezetni a fotóhasználat a műben semmivel sem szebb műszavának pendantjaként. Tulajdonképpen Erdély Miklós fedezte fel ezt a fogalmat, egy festőbarátja fotókiállítása kapcsán. A festő fényképeit a rozsdásodással és a korrózióvédelemmel hozta összefüggésbe (Erdélynek rendkívül intenzív kreatív kapcsolata volt néhány égéssel, sütéssel kapcsolatos anyaggal: kátrány, salak, macesz). Látványhamuról, szópernyéről, eloxálásról beszélt, a látzat tönkrefotózásáról a lényeg védelmében. Egy írásában Erdély a haditudósító Robert Capa helyett nyilatkozik: „Volt egy pajzsom, nem a testem, de figyelő lelkem védelmére. Ha felizzott előttem a szenvedés, lencsém pajzsát kaptam a szemem elé, hogy a vakító látvány a sötét doboz fenekére süljön.” (Erdély Miklós: *Művé-*

*szeti írások. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991. 106. o.)* Valóban, a fotónak és szakszótárának analogikus kapcsolódásai vannak az égéssel. Különösen a villanófénynek vagy a xeroxlámpával történő szándékos képprombolásnak. E látványhulladékok önmehtagadó gesztusok „egy festő részéről, aki mindig is a látszathól olvastabontotta ki a lényegét. A festő, amikor masinájával a látványra vaktában tüzel, Oidipusz király módjára égeti ki saját szemét. Birkás vakuval szeret fényképezni. Jómagam 15 évvel ezelőtt a szemembe vakuztam. Rosszul látom Birkás műveit.” — írta az 1981-es Toldi Galéria-beli tárlat láttán. (Erdély Miklós: *Művészeti írások, Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991. 112. o.)* Nyilván saját fotográfus ars poeticáját rejtik e sorok, saját koncept szobrász-építész viszonyát magyarázza a fotográfiához. (Erdély 1946–47-ben, még műegyetemi építész tanulmányai előtt, a Képzőművé-

szeti Főiskolára járt és Bokros-Birman Dezső műtermében tanult mintázni.) Ugyanakkor dokumentálnak egy kivételes alkalmat, amikor mégis maga exponált, feltehetően egy betöltetlen géppel, csak az elvakulás kedvéért. Nem lehet eldönteni, tükör segítségével maga készítette a képet vagy egy másik géppel valaki más. Az Ödipusz-komplexus, Freud szerint, a gyermek lappangó bujasága szülei iránt, akik őt táplálják. Egyszerűen megfogalmazva a pszichoanalízis központi fogalmát értette alatta, minden neurózis alapvető forrását. A komplexus azonban bonyolult dialektikával áttételeződik. Tudva azt, hogy maga az incestus csak a nárcizmus maszkja — magának az önszeretnek a maszkja a szülők közelében. A vakut maga ellen fordító Erdély e szimbolikus büntetéssel értelmezi az avantgárd művészet társadalmi lázadását, és mintegy egyszerre megvalósítja ezzel a freudi negatív és pozitív Ödipusz-komplexust. Ez a duális attitűd egész munkásságának jellemzője.

Bálint Endre fotomontázsairól írt kritikájában (*Fotóművészet, 1967/2. 25–28. o.*) kimondja Erdély, amit a fotografálás nárcisztikus gögijének nevezhetünk — ahogyan más szakmák is ekképpen identifikálják magukat. Úgy látja, a fotografálást a tömegek nyomására kiáltják ki művészetnek. Végül is a fényképészetben megjelent a technikai választék és ezzel a lehetőséggel kialakult a szakmán belüli értékhierarchia: a fotográfusok benevezhettek és helyezést érthettek el, már nem csak a „mit”, hanem a „hogyan” jellegzetesen művészetrangú ver-





Önvilágítás, 1969



Időutazás, 1975



Fényképezni tilos! 1974

sengésében is. Ironikusan elemzi azt az esztétikai örömforrást, amelyet mind a fotográfus, mind a műélvező átél, amikor látja, a gép megörökít valamit, ami elmúlik. Kiemeli a paradoxont: „amikor a fotográfia a »megörökítéssel« harcol az elmúlás ellen, éppen a rögzítés által teszi nyilvánvalóvá és szemléletessé a mulandóságot. Talán az ettől való szorongás okozta azt, hogy az összehasonlítható fotográfálás — eltekintve a tudományos felhasználástól — a fotóművészetben nem terjedt el olyan mértékben, mint azt megérdemelte volna” (E. M.: Művészeti írások. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991. 109. o.) Úgy látta, hogy a jobb ízlésű fotográfusok életpályáján elkövetkezik a felismerés: ha a megörökítés a fényképezés főnyertese, akkor nem érdemes mesterséges helyzeteket teremteni (szerinte azok megfestésével már a genre-festészet is lebukott). A spontán pillanatok idővel érdekessé válhatnak. Aktualitásuk hitelén csak a dada és a szürrealista fotómontázs tudott túllépni a költészet felé: „Az átrendezett valóság képét kizárólag a választás morális, az egymás mellé rendelés szellemi biztonsága igazolja, érvényesíti. A montázsban szinte anyagtalannul nyilvánul meg a lelki intelligencia, vagy hogy a szuprematisták jól eltalált kifejezésével éljünk: a tiszta érzékenység.” (id. mű 91. o.) Ezt az érzékenységet nemcsak a művészetre vagy a művekre korlátozta Erdély Miklós, *Martin Buber: Száz chaszid legenda* című könyve neki és már apjának is az egyik legfontosabb olvasmánya volt (*Árgus* 1991/5. 97. o. in: *Erdély Dániel*; „Mi kis” életünk). A chaszidizmus — melyet elsősorban Martin Buber munkássága ismertetett meg a nyugati világgal — a mindennapok megszentelését gyakorolta, a kabbalista tanok ősi, misztikus üzenetei alapján. McLuhan írta: a „közlés közege azonos az üzenettel”. Erdély szerint osztotta Buber nézetét: tudniillik, hogy „az

ember felelős Isten sorsáért a világban”. A zsidó tanok egyik központi gondolatáról van szó, arról, hogy a megváltás szüntelen folyamat. Erdély Miklós ezért úgy gondolta, hogy a feladathoz nem elegendő a tehetség, hanem megfelelő viselkedésre is szükség van. Ez pedig a *Gondolkodás*, amely így metafora, de ha gondolkodás-művészetet mondok, a számára kedves, kissé tautologikus kifejezést használva, akkor egy széles műfajt határozhatok meg. Ebbe ugyanúgy beleférnek a szénkaligráfiák, az indigórajzok, vagy a lila festékbe tejjel rajzolt ábrák, esetleg a fejre vetített szivárványszín foltok éppúgy, mint a szabályos fotográfia.

Intermediális és interdiszciplináris művészetfelfogásával Erdély gyakran kivívta a gondolkodásban járatlan műértők nemtetszését: a 40-es években nem végezhetett el a szobrász szakot, az 50-es, 60-as években kétszer fölvetették filmrendezői szakra, és rögvest el is tanácsolták onnan. Helyettük saját iskolát alapított és itt, szeánszainak világi dolgaiban a tanítványokkal együtt közelebb jutott az isteni teremtés csírájához. A családból korábban többen hódoltak az okkultizmusnak. Erdély apja, Erván (Erdély István) azonban már az egyetemes egész iránt érzett elhivatottságot. Ezt festészetében és „*Harmadik Szövetség/A béke tudománya néhány tanításának vázlatai*” című filozófiai munkájában kísérte megközelíteni. Erdélyt a spiritizmusból éppen az egyetemes eszme metafizikai vonatkozásai izgatták, semmint az okkultizmus által létrehozható új matéria. A fotográfiában ezt az utóbbi jelleget sok alkotó látja és használja. Amikor rátérek néhány konkrét Erdély Miklós-fotó vázlatos elemzésére, a hangsúlyt azok metafizikai tartalmára szeretném helyezni. Ebben az irányban kell keresni az értelmezést, ez az „igazság áramlási iránya”, amelynek létezésében Erdély hitt (*Dirac a*



## ERDÉLY MIKLÓS

mozipénztár előtt, akció, 1968). Erdély a szómágiát az általa vezetett kreativitási gyakorlatok (tulajdonképpen a folyamatos megváltás életmódja) neveit többértelmű rövidítésekkel keresztelte el. *Fafej*: Fantázia-fejlesztő Gyakorlatok, *Indigó*: Interdiszciplináris Gondolatok. Az elnevezések jelentéskörébe beletartozik az az általa gyakran használt módszer, amit a *jelentéskioltás* montázselveként írt le. Ezt tette akkor is, amikor egy akciójában Kondor Béla nekrológiaként egy méltatlan Kondor-bírálatra annak negatív másolatát tette, vagy többféle, fordított kiindulással dramatizálta Tiszaeszlár történetét, *Verziók* című filmjében, amelyben felismerhetőek az Önvilágítás képi tanulságai.

A jelentéskioltást egyaránt használta lehetetlen történelmünk „lehetőségvizsgálatára” és ellehetetlenült barátainak metafizikus felszabadítására. Kelemen Károly kiállításának megnyitóján, 1979-ben egy sakktábla segítségével mutatott be akció, *Erőegyensúly* címmel. „*Rádobja a fehér bábukat a sakktáblára és szimmetrikusan elhelyezett fekete figurákkal »ábrázolja« őket.*” (Beke László: *Erdély Miklós munkássága. Óbuda Galéria, kiállítás-katalógus, 1986. 19. o.*) Erdély tíz pontba szedte akciójának mondanivalóját: „*1. Sötéttel ábrázolom a világot, 2. A véletlenszerűségbe törvényt oltok, ha megismétlem... 4. A rendezetlenséggel szemben nincs más értelmes lépésem, mint annak megismétlése... 8. Egyéni sors: az elme nyomorúsága, 9. Nem tehet mást, minthogy újra csak ábrázol, 10. De azért tudja, — nem kéne így legyen: rádíroz.*” (Erdély Miklós: *Művészeti írások. Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1991. 113. o.*) Ismeretlen fotográfus rögzítette a 6. pont szerinti pozíciót: „*Az értelem saját környezetében természetének megfelelő rendszert fedezett fel, ezért volt képes értelmes válaszra (a sötét jól áll).*” A példá-

zat megfényképezése igazolja Erdély teóriáját. Erdély 1975-ben fotósorozatot készített, *Időutazás* címen. Ebben a fotószekvencia és a montázs segítségével 1922-ben, 30-ban, 34-ben, 55-ben és 61-ben látjuk akkori és 1975-ös én-jét. A 34-es fotón nagybátyjával sakkozik mint gyerek, a partit a montázkészítő-én nézi. Az *Idő-Móbiusz* (1976) tézisei között írja: „*6. A legfejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen. 7. Így önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza. 8. Ekként a szabadság kétszeres meghatározottság az időben.*” (Óbuda Galéria katalógus, 15. o.) A már említett *Dirac a mozipénztár előtt* akció volt, amelyet ma fotó rögzít. Erdély, Urbán Miklós, Cseh Tamás és Szentjóbó Tamás egy-egy mondat után egy-egy lépést tettek előre, ugyanakkor a hely visszafelé haladt, ezzel céloztak Dirac lyuk-elméletére. A falon pedig tábla és nyíl hirdette *Az Igazság áramlási irányát*, amely haladásukkal ellentétes volt. Ez az akció és fotója példa a *destruktív feszültség feloldása* elnevezésű kísérletére, amelynek célja: nyilvánvalóvá tenni a metafora többértelműségét, amelyben gyakran csak önkényes jelképről



Klein-kancsó, 1976

van szó. Például *Anaxagorasz: A hó fekete* című szövegére épített saját akcióját elemzi Erdély, amikor ikerlányok különálló fényképe alá írja azok manifesztumát: *Én nem ábrázolom az ikerestvéreimet* (1974). Ennek továbbfejlesztése az *Időutazás* és a *Déjà vu*, egy évvel később. A telitalálat talán a *Fényképezni tilos* tábla lefotózása és kiállítása (1974). Az időbeli montázsra az *Álommásolatok* című film (1977) a legsikerültebb alkotás, ahol Erdély egy filmre vett partnerrel beszélgetett, lát-

Dominó, 1976



Húség, 1979







Esti akció, 1970



Tükör, 1969



Csorgás, 1968–69



Ektoplazma, 1969

szólag folyamatosan. Látszat-világmegváltást leplez le azon a balatonboglári kápolnában vetített végtelenített filmen is, amelyen két politikus kézfogását a móbiuszba fordított szalag úgy mutatja, mintha a tárgyalások eredményesek lennének, mert a manipulált helycsere a megegyezés képzetét kelti.

A Ganz-beli kreativitási gyakorlatok összefoglalásaként 1976 tavaszán egy kiállítást rendeztek. Itt akciókra is sor került. Fotópapírra gyantát szórtak, ezen járt a közönség, és ráfixálta, taposta a kiállítás lenyomatát a fényérzékeny papírra. A gyanta mézszerűsége a napfényt őrzi és az egész így borostyánszerűen kőbe zárta az eredményeket. (A sötétség fixálására Erdély számos kátrányképet is készített.)

Ilyen genetikai fixálódásnak tartotta a családokon belüli tulajdonságöröklést, amelyről már az Idő-Möbiusz kapcsán szó esett. A topológiai (genetika esetén tipológiai) problémák megérzése (nem megértése) okán foglalkozott Erdély a Klein-féle *Erlangeni kancsó*-val (1971) és Eulernek az úgynevezett *Königsbergi hidak* paradoxonával, amelyeket egyszerűen a Möbius-féle egyfelületűség problémájára lehet visszavezetni. Möbius még csak a sík két dimenziójában fordított eggyé két felületet, Klein azonban már a teljes háromdimenziós felületet egyesíteni tudta. A fotográfia kétszeresen is hasonló matematikai probléma, egyrészt mert síkba redukálja a bonyolult háromdimenziós valóságot, másrészt az időbeli egybeesés illúzióját kelti. A modell és a szemlélő különidejűségét látszólag megszünteti.

A Fafej Ganz-beli kiállításán Erdély fotókat terített a földre, mintha azok dominók matematikai összefüggését hordoznák. Az első két sorban villanykörték fénye a fehér pontozás a fekete mezőkön, majd a gáztűzhely égő fejét látjuk lángolni. Emberek hajolnak-térdelnek a képek fölé az

#### FOTÓ/SZEÁNSZ:

akcióról készült fotón, mint a zarándokok, úgy haladnak egymás mögött, próbálják megfejteni a fény titkát. Erdély a kb. negyven kép végtengelyén áll és vár. A *Dominó* című sorozat fotója az akkor még főiskolás Xantus János volt.

A fekete és a fehér ellentétének kérdésével foglalkozik az 1979-es *Indigó*-kiállítás *Hűség* című fotója. Ezen egy fehér botot, a vakság szimbólumát úgy támasztották a falnak, hogy a két anyag közti sűrűlódás egy harmadikat, egy fekete indigópapírt is fenntart. A szín-szimbólumokkal kifejezett két metafizikus végletet a gravitáció ironikus ábrázolása sűríti az ember számára szétválaszthatatlan tömbbé. E műhöz tartozott az egymásba ékelődő kések és ollók environmentje, amelyek saját éleik keltette vágásokban haladnak át a fehérén. Hasonló, de a fotogram eszközeivel megvalósított mű az *Egy fecske ára* című (1978) fekete kép. A cigaretta egykori ellenértékét a pénzdarabok alatt levilágítatlanul maradt fekete-hiány, ha tetszik, lyuk, képviselte. Az általuk keltett profán jelentés makrokozmosz és költői víziókká alakult. *Anaxagorasz: A hó fekete* című paradoxonát előhívóval írta fel — másodsor, 1978-ban, egy tévéfelvétel alkalmával. Mire a fekete szóhoz ért az ecsetje, az egész felület befeketedett. Efféle hatásmechanizmussal él az 1972-ben a János Kórház előtt, egy-egy betűt egy-egy kőre krétával felírva készített. *Ha az emberek hallgatnak, a kövek fognak beszélni* című alkotás. Nem hiszem, hogy megérte az első esőt, a járművek és a lábnyomok összemosták a fehéret a fekete kővel. Hasonló, a *morálalgebra* szolidaritási akció idején készült, diavetítéssel, kőhajítással és ezek fényképezésével kombinált mű volt (Sarkadi Imre emlékére) az *Utcakövek és sírkövek* (1972). Ezekhez tartozott az *Esti akció* fotódokumentációja (1970) is, amely azt rögzíti, hogyan festi be a létrán álló Er-



## ERDÉLY MIKLÓS

dély az utcai villanykörtét mindaddig, míg a festék sötéte meg nem eszi a fényt. A már említett *Önvilágítás* című vakus kép alcíme analóg gondolatot sejtet: *A fény megeszi az embert*. A fotó az égő áldozat, a Holocaust metaforáját adja.

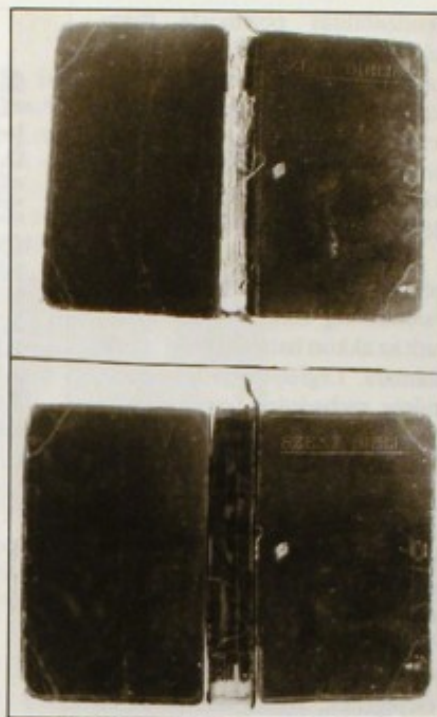
E víziót ismétli az a fotósorozat is, amelyen hol két tükörrel, hol különböző mértékben meghajlított fémtükörrel szemben állva fényképezték le Erdélyt, amint kezeit zsidó áldásra emeli. A két tükörrel az áldás megsokszorozva látszik, míg a görbe tükörrel az ő és az áldás képe előbb torzulni látszik, majd eltűnik (1969). Az Indigó csoport 1980-as munkáján két folyadékkal teli tálat látunk, melyekbe hosszú fotópapír-csík merül. A hívóval (hívó) telt edényben a papír megfeketedik, a vízzel teliben fehér marad. Ehhez hasonló praktikát rögzít az a fotó, amelyen egy, a közlekedőedények elvét demonstráló fizikai szemléltetőeszköz látszik. A folyadékszint azonos, az optikai vetítoszögek különbözőek. Az egyik edény olyan gyűjtőlencse, amely mögött az éppen annak fókuszába állított üveglap izzó fényjelenséget tükröz vissza a fényképezőgép kereső lencserendszerébe. Ez a *hívó* üvegsző, amely képes előhívni a fény virtuális képét. *Hívó* és *kereső* itt metafizikus értelmet nyernek, Buber cselekvő-hívó értelmezése szerint.

Hit és csalódás az alapvető kérdések Erdély fotóin. Akkor is, ha a csorgás a fotó által megmerevített szoborként (*Csorgás*, 1968–69), állóképként kerül fényképre, vagy amikor Erdély anyagatlan lelkét egy gipszöntvény alakjában „leheli ki” az asztralra és operatőrei ezt az állományt fényképezik le (*Ektoplaszma*, 1969). A tejesüveg leesése is ilyen „beállított” csalás. Lábán szavaival kísérlehetjük meg az értelmezést: „*Mit tettél velem, hogy megloptad az én szívemet?*” (Mt. 31:26). Jákobnak mondja ezt a becsapott ember, mert az ókorban ezt a cselekedetet a lopás különleges formá-

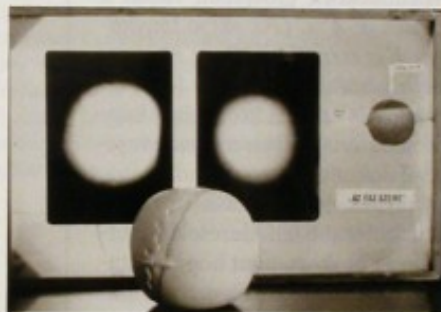
jának tartották. A fotó tehát a valóság meglopása, ha tetszik, az élet ellopása, vagyis a halál. Erre a meghatározásra más szerzők, mint R. Barthes vagy S. Sontag más levezetéssel jutottak el. Magát a Bibliát Erdély alapkőnek tekintette. Erről készítette az egyik legtalányosabb fotomontázspárt, amit a 82-es Esztergomi Fotóbiennálén állított ki, *Nyitott könyv – csukott könyv* címmel. Középen kinyitott, lefelé fordított könyvet ábrázol az egyik kép. A másikon egy csukott könyv cím- és hátlapját, illetve gerincét montírozta össze, az eredmény az előzővel azonos. Maga a könyv sokat forgatott példány, talán családi örökség, a fedőlapon a Szent Biblia cím olvasható.

Különös ókori archetípus megélése az alapja az *Ész szeme* című fotós munkájának is (1973). Az az esztendő Kopernikusz éve volt, amelyet a Műegyetemen emlékkiállításal ünnepeltek. Erdély egy röntgenfelvételtől indult ki. Az erről készített pozitívot egy kozmikus köd képével állította analógiába. Az ókorban az ész központjának a szívet gondolták. Lábán szavaira hivatkozom ismét, amikor egy belső szerv képét Erdély az ember és az Isten közötti bizalom kérdéseinek boncolására, a teremtés értelmének firtatására használja. A teremtés ismétlődő gesztusát szegte kételkedése ellen, egy gipszgolyót tett a képpár alá és nem lehet tudni, hogy a röntgenkép ezt a geoidot mutatja-e, amint sugárzik, vagy a teremtés hibáját, talán saját végzetes betegségét, azt az *abszolút katasztrófát*, amiről azokon a bizonyos szeánszokon is annyi szó esett. 1973-ban Boglárán állította ki a Föld fotóját, egy *talált plakátot*. Kis cédulára melléírta: „*Isten pici.*” — és e cselekedetet mint *méretkáromlást* definiálta. Ezekben az években jutott el hozzánk a Római Klub tudósainak a fejlődést tagadó híres jelmondata: „*Szép, ami pici.*” Nem dönthető el itt sem, hogy melyik jelentést tartotta előbbre valóknak: a transz-

A reprodukciókat Lugosi László készítette. (A képek élettensége az eredeti minőségnek felel meg.)



Nyitott könyv – csukott könyv, 1982



Az ész szeme, 1973



Két személy, akik az életemet befolyásolták, 1972