

# CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR

Erdély Miklós

/1928 - 1986/

kiállítása/exhibition

1991. október 26 - december 31.

Székesfehérvár

---

## ISTVÁN KIRÁLY MÚZEUM

PERNECZKY GÉZA:

## ERDÉLY MIKLÓS, ÉS MŰVE, A DEKONSTRUKTÍV TAUTOLÓGIA

### Előzetes megjegyzések:

E tanulmány első része bevezetés Erdély logikai világába. Ezt azért ne olvassa el, mert valószínűleg úgy sem érti. A második részbe azért lenne kár belekezdeni, mert bár ezt könnyebb követni, az első nélkül nincs sok haszná, - így hát hiába is érti. Leginkább még a harmadik rész hozzáférhető az olvasó számára, - kezdje hát el itt, és a tanulmányt így visszafelé olvassa.

Megírásakor segítségemre volt az Erdély család, valamint Beke László szövege, amely az Óbuda Galéria 1986-os katalógusában jelent meg Erdély Miklós munkássága, krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig címmel, és az oeuvre-katalógus, amelynek szerzője Szőke Annamária.

### ELSŐ RÉSZ

#### 1. §. Az identitás és a tautológia közti különbség

A legtöbb embernek bizonyára vannak emlékei arról, hogy volt egy pillanata gyerekkorában, amikor az a meggöződés fogta el, hogy ő nem ő. Ellopták vagy kicsérélték, valószínűleg még békikorában. Ez azt jelenti, hogy jelenlegi ő-maga csak pótlás, kamuflázás és, hogy tulajdonképpen most ő valahol másutt van. Ez az érzés valószínűleg kikerülhetetlen lépcsőfok ahhoz, hogy az ember identitása - úgy, ahogy az aztán felnőtt korában dominálja őt - kialakulhasson. Az "én" felfedezésének az útja tehát a *tagadással való játszék*, és így hangzik: én nem vagyok én. Az eredménye ennek természetesen aztán nem az, hogy az ember megmarad ennél a tagadásnál, és azt hiszi magáról, hogy ő másvalaki, hanem az, hogy utána annál erősebbé és tudatosabbá válik, hogy ő csakugyan ő maga.

Ha a logika nyelvén fogalmazzuk meg ezt a folyamatot, akkor egy tagadás és egy állítás szimbólumait kell fölírnunk, úgy, hogy a két művelet szoros kapcsolatban maradjon egymással:

$$(1) A \neq B \quad \text{ezért: } (2) A = A$$

A (2) képlet jól ismert, mint az azonosság szimbóluma, de úgy is, mint a hibás, az önmagával való bizonyítás formulája, közkeletű nevén mint tautológia. A személyiség identitásának a kialakulása azonban nem ilyen egyszerű tautológia, hiszen fontos szerepet játszik az eredmény elérésben az  $A \neq B$  tagadás is, amelynek a kihatása a személyi-

## MIKLÓS ERDÉLY AND HIS WORK: DECONSTRUCTIVE TAUTOLOGY

BY GÉZA PERNECZKY

### Preliminary notes

The first part of this essay is an introduction to Erdély's world of logic. Do not read it, for you are unlikely to understand it. The second part is easier to follow, but it makes no sense without the first one. The third part seems to be the easiest to comprehend, so I advise you to read the whole story from this point, progressing backwards.

In writing the essay I was greatly assisted by the Erdély family. I made good use of László Beke's essay, *Miklós Erdély's Activities, a Chrono-logical Sketch with Pictures up to 1986*, published in the catalogue of the Óbuda Gallery in 1985. The oeuvre-catalogue was compiled by Annamária Szőke.

### PART ONE

#### 1. §. The difference between Identity and Tautology

Nearly all of us have recollections of a moment in our childhoods when we definitely felt that we were not ourselves. That we had probably been stolen or swopped as babies. This means that our present selves are mere substitutes, a camouflage, and that in fact we are now in a different place. This feeling is very likely to be an unavoidable step in forming one's adult identity. Consequently, the discovery of one's self is *playing with negation* which says: I am not I. But one will not land with this negation, believing that he is someone else. It leads him to believing and realizing that he really *is* himself.

If we think in logical terms, we must set up the symbols of a negation and of an affirmation in a way that keeps the two operations in a close relation:

$$(1) A \neq B \quad \text{consequently: } (2) A = A$$

Expression (2) is well known both as the symbol of identity and as the unsound formula of proving that a thing is what it is. This process of reasoning is commonly known as a tautology. The development of one's personality is more than simple tautology, as the negation  $A \neq B$  also plays an important part in achieving this goal, which strongly effects the personality. For a moment, "A" believed that he was "B". Having asserted the formula  $A = A$  with this detour, we surpass tautology and arrive at the formula of identity assumption. And this formula is no longer a static equation, but a *dynamic* process:

ségre nézve nagyon fontos: "A" egy pillanatig azt hitte magáról, hogy "B". Ha ezzel a kitérővel erősítjük meg az  $A = A$  képletet, akkor túllépünk a tautológián és elérkezünk az identitás elnyerésének a képletéhez, ami már nem statikus egyenlet, hanem *dinamikus* folyamat:

- (3)  $A \rightarrow A(A \neq B)$ ; elvégezve a műveletet:  
 (4)  $A \rightarrow A^2$

Vagyis az identitás hatványozott azonosság, más szóval *bizonyosság*

## 2. §. Amikor a tautológia keresi az identitását

Említettem már, hogy az identitás keresése a tagadással való játékon át vezet. Vizsgáljuk meg most, hogy mi történik akkor, ha a személyiségnak nincs módja arra, hogy eltávolodjon önmagától, vagyis, ha úgy fogjuk fel őt, mint *magányos* lényt, aki nem juthat eszébe, hogy ő valaki más lehetne, mert hiányzik hozzá ez a "más". Ilyen esetben úgy kell felírnunk a (3) képletet, hogy abban csak azonos betűk szerepeljenek:

- (5)  $A \rightarrow A(A \neq A)$ , illetve:  $B \rightarrow B(B \neq B)$

Folythatnánk ezt a talányos képletet az ABC valamennyi betűjével, az eredmény mindenkor maradna, hogy a személyiség nem meghatványozódva kerülne ki a játékból, hanem elbizonytalannodva, megkérdőjelezve, *elrejtőzve*. Az egyenlet jobboldalán lévő (a nyíl után olvasható) műveletet ugyanis nem végezhetjük el, hanem csak körülírhatjuk más eszközökkel. Például úgy, hogy megváltoztatjuk a betűk helyzetét, vagy, hogy megtoldjuk őket egy kérdőjellel:

- (6)  $A \rightarrow A\text{?}$ ,  $A \rightarrow A\text{?}$ , és  $B \rightarrow B\text{?}$ ,  $B \rightarrow B\text{?}$

A (6) képlet kérdőjeles alakjai csak annyit mondannak ki, hogy az azonosság egy elbizonytalannodó tautológiába fut ki. Ha beszéddé oldjuk fel az ilyen kérdőjeles képletek tartalmát, akkor a következő kijelentésekhez jutunk: "A" nem biztos benne, hogy ő "A". "B" nem biztos abban, hogy ő "B". És így tovább. Ezek a kijelentések azért *gyengék*, mert a tartalmuk kimerül abban, hogy bennük csökken az információ. Ha összehasonlítjuk a (4) képlettel őket, akkor is mondhatjuk, hogy nem az identitás hatványozását fejezik ki, hanem gyöngülését vagy elrejtését.

Vagyis ha "A" vagy "B" magányos lények, akkor az identitásuk csak az ilyen elrejtés révén juthat kifejezésre, ami logikailag a tagadás egy formája:

- (7)  $A \neq A(A \rightarrow A^2)$  és  $B \neq B(B \rightarrow B^2)$

Ennek eredménye a már ismert  $A \rightarrow A\text{?}$  és  $B \rightarrow B\text{?}$  képlet.

- (3)  $A \rightarrow A(A \neq B)$  completed the operation:

- (4)  $A \rightarrow A^2$

In short, identity is but equity raised to power, in other words, *certainty*.

## 2. §. When Tautology Seeks its own Identity

As I have mentioned, one phase in achieving identity is playing with negation. Let us now examine what happens when the personality has no way of distancing itself from itself. Let us suppose that he, as an *isolated* being, cannot think that he could be a different person, since "the other" is missing. The formula then should contain identical letters only:

- (5)  $A \rightarrow A(A \neq A)$  or:  $B \rightarrow B(B \neq B)$

We could set up this enigmatic formula for all the letters of the alphabet, but the result would remain the same. The personality would not be raised to a power by the game; on the contrary, it would be obscured, questioned, *disguised*, for the operation on the right side of the formula following the arrow cannot be carried out. It can only be circumscribed by other means. Like, for example, by changing the position of the letters, or by adding question marks to them:

- (6)  $A \rightarrow A\text{?}$ ,  $A \rightarrow A\text{?}$ , és  $B \rightarrow B\text{?}$ ,  $B \rightarrow B\text{?}$

The only thing the letters with question marks say is that identification leads up to tautology in the act of losing its certainty. If we translate these formulas into plain speech, we will get the following statements: "A" is not sure in that he is "A". "B" is not sure that he is "B". These are *weak* statements, for their only content is a diminishing amount of information. When compared to formula (4), they do not express identity raised to a power, but identity weakened, or disguised.

That is, if "A" or "B" are isolated beings, their identity can come to force only by hiding which, in terms of logic, is a form of negation:

- (7)  $A \neq A(A \rightarrow A^2)$  és  $B \neq B(B \rightarrow B^2)$

This results in formulas  $A \rightarrow A\text{?}$  and  $B \rightarrow B\text{?}$  which we have used earlier.

## 3. §. The Strengthening Identity of Tautology

But what shall we do with the letters in formula (6), which do not express identity in a weak way, i.e. with a question mark, but by other ways of *changing* the characters used as mirror images or turned upside down, for instance. Here, as mere formal tools, we have introduced some new information into our formula. If we can prove that turning symbols upside down or applying their mirror images is not merely a formal aid but a turning point, too, which has its identical version in

### 3.§. A tautológia erősödő identitása

Mit kezdjük azonban a (6) képlet azon alakjaival, amelyek az elrejtőző identitást nem gyenge módon, vagyis kérdőjellel, hanem a betűjel valamilyenfajta *megváltoztatásával*, például fejtetőre való állításával vagy tükröképével fejezik ki? Az ilyen esetekben - merő formai segédeszközöként - új információt vittünk a képletekbe. Ha be tudjuk bizonyítani, hogy a fejtetőre állítás, vagy a jel tükröképként való felírása nem csak formai mankó, hanem olyan fordulat, aminek a valóságban is van megfelelője, akkor ahhoz a nagyon érdekes esethez jutunk el, hogy fölrajzolódik előttünk a horizonton az olyan tautológia esete, amelyik nem egészen tautológia már, hiszen *új elemeket is* bevon a bizonyításba.

Írjuk fel mind az "A"-ra, mind pedig a "B"-re és "C"-re a lehetséges alakzatokat:

$$\overset{\bullet}{A} \rightarrow \overset{\bullet}{A}, \quad \overset{\bullet}{A} \rightarrow \overset{\bullet}{A} \text{ és } \overset{\bullet}{B} \rightarrow \overset{\bullet}{B}, \quad \overset{\bullet}{B} \rightarrow \overset{\bullet}{B} \text{ és } \overset{\bullet}{C} \rightarrow \overset{\bullet}{C}, \quad \overset{\bullet}{C} \rightarrow \overset{\bullet}{C}$$

Az egyes betűket csak azért láttam el pontokkal is, hogy világosabban látszódjon, hol a "talpuk". (A "B" és a "C" fejtetőre állítva ugyanis különben zavaróan hasonlít a saját tükröképére.). A tengelyesen szimmetrikus formák, a variációk megtékintése (az "A" szimmetriatengelye függőleges, a "B"-é és a "C"-é vízszintes) könnyen félreérthető eredményre

reality, we will arrive at a fascinating juncture. We will see a new tautology taking shape on the horizon, one that is not a real tautology at all, for it involves *new elements* as well.

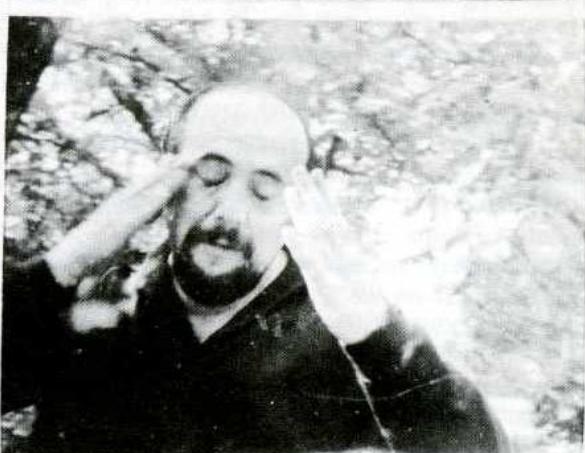
Let us set up all the possible versions of "A" and "B" and "C":

$$\overset{\bullet}{A} \rightarrow \overset{\bullet}{A}, \quad \overset{\bullet}{A} \rightarrow \overset{\bullet}{A} \text{ és } \overset{\bullet}{B} \rightarrow \overset{\bullet}{B}, \quad \overset{\bullet}{B} \rightarrow \overset{\bullet}{B} \text{ and } \overset{\bullet}{C} \rightarrow \overset{\bullet}{C}, \quad \overset{\bullet}{C} \rightarrow \overset{\bullet}{C}$$

I have marked some letters with points to clearly indicate where their feet are ("B" and "C" would be annoyingly similar to their mirror images). The versions of the symmetrical symbols ("A" with a vertical axis of symmetry, "B" and "C" with horizontal ones) may lead to an ambiguous result, as their symbols turned upside down or their mirror images (or both) cannot be defined unambiguously. (It is hard to say when "B" is turned upside down or where it is represented by its mirror image.) Consequently it is reasonable to employ letters that are fully asymmetrical, such as "F":

$$(8) \overset{\bullet}{F} \rightarrow \overset{\bullet}{F}, \quad \overset{\bullet}{F} \rightarrow \overset{\bullet}{F}$$

Once again I must emphasize that all the manipulations of letters done so far originate from mere formal problems. One thing we can already see is that *symmetrical forms are organized on a*



**Metafora III. (1972)**

vezethetnek, hiszen vagy fejtetőre állított, vagy tükkörképes alakzatuk (esetleg mindenki) nem definiálható egyértelműen (például nehéz megmondani, hogy mikor áll a "B" a fején, és mikor láttuk a tükkörképet). Ezért legjobb olyan betűjellel dolgozni, amelyik teljesen aszimmetrikus, például az "F"-el:



Mégegyszer hangsúlyozom, hogy a betűjelekkel végzett eddigi manipulációk csupán formai problémákból fakadtak. Annyi azonban már látszik, hogy az *aszimmetrikus formák magasabban szervezettek*, mert a velük való (formai) manipuláció világosabb információ-többletet eredményez.

#### 4. §. A Möbius-jelenség, mint az "erős" identitású tautológia esete

Térjünk vissza kiindulópontunkhoz, amikor is azt tételeztük fel, hogy ezek a betűk személyeket jelölnek, akik identitásuk megfogalmazásán vagy megerősítésén fáradoznak. Eljutottunk odáig, hogy a magányos személy, aki nem áll módjában, hogy akár csak egy pillanatra is azt feltételezzé, hogy ő valaki más lenne, csak a tautológia egy formájával fogalmazhatja meg az identitását. Az identitás hangsúlyozott, "erős" megfogalmazásához azonban mégiscsak szüksége van arra, hogy önmagát kívülről, mintegy "új oldaláról" ismerje meg. Úgy is mondhatnám, hogy a "fonákjáról". Láttuk, hogy erre tisztán formailag jó lehetőséget nyújt, ha a személyiséget jelölő jelet (betűt) az egyenlet jobb oldalán "új" oldaláról, a "fonákjáról" írjuk fel.

A fizikai világban ezt az esetet a Möbius-jelenségek valósítják meg. A Möbius-szalag például, amely egyszer megfordul a tengelye körül, míg köralakban önmagához visszaér, és ezért a rá írt jelek is tükkörképükben térnek vissza és "fonákjukról" jelennék meg (az elv a háromdimenziós viszonyok között is alkalmazható, v.ö. "Klein-féle kancsó"). A Möbius-jelenségek fizikai valósága még nem jelenti azt, hogy "fonákjukról" fölírt jelek a logikai vagy az emberi valóság szempontjából is azonnal valóságértekűek. Csupán annyiban könnyít a dolgunkon, hogy a modell, amit eddig használtunk, érdekesebb, gazdagabb és szemléletesebb lett.

#### 5. §. A tautológia esetei szimbólumok vagy metaforák

A tükr előtt álló ember, *ő és a tükkörképe*, már ösidők óta az önvizsgálat és az önismeret jelképe. A tükkörkép "majdnem" azonos. Ez a "majdnem" fontos az identitás elnyeréséért elindított harcban. A teljes azonosság ugyanis önmagában pihenő dolog, terméketlen. A kis különbségek azok, amelyek disszonanciát okoznak, s elindítják a személyt azon az úton, amelynek eredménye az identitás. A megismert és megfogalmazott "önmaga".

A bevezető sorokban azt írtam, hogy az "én" felfe-

*higher plane* for their (formal) manipulation brings about clearer extra-information.

#### 4. §. The Moebius Phenomenon as a Case of Tautology with "Strong" Identity

Let us now turn back to our starting point, when we expected these letters to indicate persons engaged in defining or confirming their identities. We have reached this far: an isolated being who has no chance to suppose, even for a moment, that he is someone else can only formulate his identity in the form of tautology. But to achieve a "strong", accentuated definition of identity, he must achieve self-knowledge, must see himself from the outside, as it were. From his "reverse" side. We have already seen how well this operation can be expressed formally by placing the symbol (letter) which indicates the person on its "new" side, with its "reverse".

In the physical world this case is demonstrated by the Moebius phenomena. The Moebius strip, which is twisted around its axis and joins its end in a circle, carries symbols which turn back in the form of their mirror images or "reverse" sides. (The same principle works under three-dimensional conditions, too, c.f. Klein's mug.)

The physical existence of the Moebius phenomena, however, does not mean that symbols represented by their "reverse" will automatically carry truth or logic value in human terms. It has but made it easier for us to enrich our own model, making it more interesting and demonstrative.

#### 5. §. Cases of Tautology are Symbols or Metaphors

A man looking in the mirror, *he and his mirror image*, has been the symbol of self-observation and self-cognition from the earliest times. The mirror image is "nearly" identical. This "nearly" is an important instrument in the struggle for achieving identity. Perfect identity is fruitless, resting in itself. It is the small differences that generate dissonance, which in turn prompts us to seek our identities. Ourselves, observed and identified.

In my introductory remarks I have said that the discovery of one's "self" is playing with negation. Now it is more obvious what "playing" means. It means the *construction and destruction* of a model. It is also the activity of the subjective ego. It is always the "ego" that is active. Even if "A" presupposes that there exists a "B", it is but a tricky detour to achieve the raising of one's ego to a power [see formulas (3) and (4)]. Yet more evident is the exclusive role of the subjective ego when the presupposition of "B" is excluded. In this case the "ego" finds detours to observe itself from the outside, from its "reverse". The image thus achieved is the image of "differentness"; it does not entirely coincide with the original. As it refers back to the original, it is a model which after being constructed collapses into the original.

dezésének az útja a tagadással való játék. Most már világosabb az is, hogy mit jelent a *játék* szó. Egy modell *felépítését és lerombolását*. És azt is látjuk, hogy ez a tevékenység a szubjektum munkája. Mindig az "én" az aktív fél. Még akkor is, ha "A" feltételezi, hogy létezik egy "B", ez csak ügyes kerülő az "A<sup>2</sup>", vagyis az "én" hatványozásának az elérésére [lásd a (3) és (4) képleteket]. Még nyilvánvalóbb a szubjektum kizárolagos szerepe akkor, ha "B" feltételezése nem lehetséges. Ilyenkor az "én" kerülőutakat talál ahhoz, hogy önmagát kívülről, vagy a "fonákjáról" szemlélhesse. Az így nyert kép "más"-kép, nem fedi egészen az eredetit. De mivel az eredetire utal vissza, olyan modell, ami fölépülése után beleomlik az eredetibe. Délibáb. [Lásd a (8) képletet.]

A szubjektumnak ez a munkája jól ismert a *költői képalaktás* mechanizmusából. Ott is arról van ugyanis szó, hogy a költői fantázia a külső világ képeit, vagy az önmagából vett fiktív képeket egy pillanatra a költői szubjektum síkjára vetíti, modellezzi, *mintha az volna ő maga*. Az érdekes a dologban az, hogy addig, amíg ezt meg nem teszi, nem is tudja pontosan, hogy ki ő és mit akar. Először csak az idegenbe tett kirándulás tanítja meg őt erre. A költő ezután nyugovóra tér, de a költői kép, az önismerethez vezető út, ott marad.

Ezeket a képeket az irodalomtudomány jelképeknél (szimbólumoknak) és megszemélyesítésnek (metaforának) nevezi. A kettő között csak fokozati különbség van. Mindkettő behelyettesítés, *montástechnika*, és a metafora legfeljebb annyiban több a szimbólumnál, hogy nagyobb szerepet játszik benne az eleven élet, a személyiség cselekvő gesztusa.

Hadd fúzzem még hozzá, hogy ezzel a megállapítással megválasztam azt a kérdést is, hogy a tautológiával és az identitás ilyenfajta leírásával végzett eddigi vizsgálatainknak mennyi a valóságtartalma. Ugyanannyi, mint amennyi valóságértéke a költészetnek és a művészettelnek van.

## 6. §. A destruktív és konstruktív tautológiák

A 3. §-ban fölmerült egy érdekes közhelyet, amelyet azért nem taglaltam ott részletesebben, mert először tiszta szóval kellett, hogy a tautológiák jelen vizsgálata nem természettudomány és nem is logika, hanem interdisciplináris munka, amelynek a helye elsősorban talán a lélektan és az esztétika közötti tartományokban van, azaz - kissé költőien így fogalmazhatjuk meg - délibáb-tan.

Talán feltűnt a 3. §. olvasásakor, hogy az "A" tengelyes tükröképe látszólag változatlan maradt: "A". Ez persze egyszerűen abból következett, hogy az "A" szimmetrikus forma, és a szimmetria-tengelye összeesett a tükrözés tengelyével. Éppen ennek a félreérthető egybeesésnek a kikerülésére javasoltam, hogy a tükrözés modellezésére az aszimmetrikus "F"-et használjak. Ezzel azonban csak átugrottunk egy problémát, amit mégiscsak meg kell válaszolnunk.

Ha ugyanis az "A"-t egy átlátszó Möbius-szalagra

It is a mirage. [See formula (8).]

We know this activity of the subjective ego from the mechanism of *creating poetic images*. It is also operative when the poet's fantasy projects the images either of the palpable world or of his fictive world on the subjective poetic ego and creates a model *as if it were himself*. Without doing so, he cannot properly define who he is and what he wants. The first thing he learns from is the excursion to the unknown. The poet then retires to rest, but the poetic image, the path leading to self-cognition, remains.

Literary science classes these into symbols and metaphors. The difference between the two is only one of degree. Both involve substitution, a *montage technique*. If a metaphor surpasses a symbol, it is because it partakes of human life. It is like the active gesture of the personality.

Let me add that this statement is also an answer to the question of how much reality value this kind of examination of tautology and identity has. It has as much reality value as poetry and art.

## 6. §. Destructive and Constructive Tautologies

In 3. §. there occurred a strange interlude which, however, I did not proceed to elaborate. First I must make it clear that the present examination of tautologies is beyond the scope of the natural sciences and logic. It is an interdisciplinary activity which can perhaps best be placed between the domains of psychology and aesthetics, that is, putting it poetically, it is *mirageology*.

The reader may have noticed in 3. §. that the mirror image of "A" turned round its axis seems to be an unchanged "A". It simply comes from the fact that "A" is a symmetrical form whose axis coincides with that of its mirror image. To avoid this ambiguous coincidence, I suggested using an asymmetrical "F" as the model of mirroring. By this we have but neglected a question in need of an answer.

If we place "A" on a transparent Moebius-strip and after a turn we see the reverse of "A", even if we identify it is "A", the two feet of the letter are, *no doubt, swapped*. We may not consider this significant, but in fact, we are fooled. The equity of the two "A"s is not perfect identity, it is *semi-identity*. (Equivalence, in terms of mathematic logic.) This kind of formula conceived as tautology is but playing with illusion, it is a false, *destructive tautology*.

(9)  $A \sim A$

Here we can write out in full this illusion, namely the version where axis mirroring is evident, as the mirrored form is symmetrical:

(10)  $F \sim \bar{F}$

I would call this the "honest" version which unveils the game's constructive tautology.

írjuk, és egy körfordulat után a szalagot elolvasva az "A" betűt a fonákjáról lábjuk, akkor hiába olvassuk változatlanul "A"-nak, a betű két szárát *bizony felcserélve lábjuk*, legfeljebb nem tulajdonítunk ennek különösebb jelentőséget. A valóságban azonban "be vagyunk csapva". A kétféle "A" közötti egyenlőség nem teljes azonosság, hanem csak *szenzázonosság*. (A matematikai logikában: ekvivalencia.) Az ilyen formula - ha tautológiának fogjuk fel - az illúziókkal való játék, azaz *destruktív tautológia*.

(9)  $A \sim A$

Ideírhatjuk ennek az illúziónak a földoldását is, nevezetesen azt a változatot, amikor a tengelyes tükrözés nyilvánvaló, mert a tükrözött forma aszimmetrikus:

(10)  $F \sim \bar{F}$

Ezt az "őszinte", a játékot leleplező változatot nevezném *konstruktív tautológiának*.

#### 7.§. A kifordított kesztyük példája

Elhagyva az absztrakt képletek nyelvét, lássunk végre egy olyan példát, amikor ezek a modellek az emberi viselkedéssel vannak kapcsolatban. Vagyunk egy olyan tárgyat, amelynek Möbius-természete szinte közmondásos, a kesztyűt, és fonákját, a kifordított kesztyűt.

Lássuk először azt az esetet, ha egy teljes pár kesztyűnk van. Tegyük fel, hogy a kesztyük kívül-belül egyformák, azaz nincs bélésük, s ugyanúgy néz ki a színük, mint a visszájuk. Ha kifordítjuk az ilyen kesztyűket, legfeljebb a jobb és a bal kesztyű kell egymással felcserélnünk, s tovább hordhatjuk őket. Senki sem fog arra gyanakodni, hogy az orráról fogva vezetjük a világot, hogy a nevezett ruhadarabokat *kifordítva és megcserélve* hordjuk. Az illúzió - vagy ha úgy tetszik: a becsapás - tökéletes. Viselkedésünk szubverzív, majdnemhogy alantas.  $A \sim A$ .

A másik eset az, ha csak fél pár kesztyűnk van. Ekkor hiába egyforma a kesztyűnek a színe és visszája, a kifordítás után már csak a *másik* kezünkre húzhatjuk fel: *a tükrökép lelepleződik*. A lelepleződés akkor is elkerülhetetlen, ha ugyan meg van minden kesztyűnk, de a színük kívül fehér, belül fekete. Még egy variáns lehetséges, ha az egyik kívül-belül fehér, a másik kívül-belül fekete. minden ilyen esetben a velünk találkozó ismerőseknek kell hogy tűnjön, hogy a kesztyű ki van fordítva. Viselkedésünk altruista, előzékeny, Már előre kínálja a megoldást.  $F \sim \bar{F}$ .

Az egyetlen furcsa dolg ebben a "viselkedéstanban" az, hogy értékelétekre jutottunk olyan kérdésekben, amelyek tulajdonképpen nem vonatkoznak ránk, a kesztyű használóira. Mind az első, "destruktív" esetben, mind pedig a második, "konstruktív" színezetű alkalommal ugyanazt tettük: kifordítottuk a kesztyűt. Nem a mi viselkedésünkön, hanem a kesztyűk számán és színén múlott, hogy korrektek vagyunk-e, vagy aljasak.

#### 7.§. The Example of the Gloves Turned Inside Out

Leaving behind the world of abstract formulas, let us, at last, take as example a model representing human behaviour. Let us take gloves whose Moebius nature is commonplace.

Let us first consider the case of a pair of gloves, supposing their insides and outsides look the same, with no lining. If we turn them out, we can wear them all right if we swap the two pieces. No one will suspect that we are leading the world by its nose, since the gloves are *turned out and swapped*. The illusion - or if you like, deceit - is perfect. Our behaviour is subversive, nearly base.  $A \sim A$ .

The second case is that of one glove. No matter how identical its inside and outside are, after being turned out, it can only cover *the other hand: the mirror image is unveiled*. The subterfuge is also revealed if you have two gloves, but they are white outside and black inside. Another possible variant is to have a glove which is white all over and an other one, which is black all over. Anyone will notice that they are turned out. In this case our behaviour is altruistic, considerate. It offers the solution in advance.  $F \sim \bar{F}$ .

The only strange momentum in this "behaviorology" is that it leads us to judging values that do not belong to us - to those who wear the gloves. In the first destructive case and in the second with a "constructive" touch, we did the same. We turned out the gloves. The number and colour of the gloves, and not our behaviour, decides whether we are fair or unfair.

#### 8.§. Deconstructive Behaviour, or the Provocation of Truth

If, however, we listen to our logic, we are justified in saying that it does not really matter if we are fair or unfair from the above aspect, for people do not very often watch our hands and even less often do they watch how we wear our gloves. People are "absent-minded".

To call their attention to the paradoxical nature of gloves - that is, to the fact that we ourselves are able to behave paradoxically - we must call their attention to how we play with the gloves. We can turn out the gloves without swapping them. The glove on our right hand looks as if it were for the left hand, and *vise versa*. The empty thumbs will flop about as if they had been crippled. And this is what people will notice. Destructive tautology first shows up in its entirety *when we ourselves are destructive*. This, however, is similar to *double negation*. It results in strong affirmation. People feel they are not deceived, but provoked. They are provoked into seeing that the gloves are turned inside out.

Consequently, we have behaved in a constructive and a destructive way simultaneously. This is *deconstruction*. What we said was close to nothing, a mere trifle. Tautology which joins itself and presents perversity from its reverse.

Behaviour of this kind is always ambivalent. It

### 8. §. Dekonstruktív magatartás, avagy az igazság provokálása

Ha azonban a józan eszünkre hallgatunk, akkor nyugodtan mondhatjuk, hogy nincs különösebb szerepe annak, hogy a fenti módon korrektek vagyunk-e, vagy aljasak, mert embertársaink általában nem figyelnek a kezünkre, és még kevésbé arra, hogyan hordjuk a kesztyűt. Az emberek "szórakoztak".

Ahhoz, hogy felhívjuk figyelmüket a kesztyűk paradox természetére, illetve arra, hogy mi magunk is képesek vagyunk a paradox magatartásra, fel kell hívnunk figyelmüket a kesztyűkkel való játkunkra. Megtehetjük például azt, hogy ugyan kifordítjuk a kesztyűket, de aztán az így kifordított kesztyűket nem cseréljük meg. A jobb kezünkön lévő kesztyű akkor a bal kesztyűnek hat, és fordítva. Olyan módon csüngnek majd az üres hüvelykujjak a kesztyűn, mintha nyomorékok volnánk. Ez lesz az, amit az emberek észrevesznek majd. Először csak akkor, ha mi magunk is destruktív vagyunk, mutatkozik meg teljes valójában a destruktív tautológia. Ez azonban hasonló a dupla tagadáshoz. Az eredménye az erős állítás. Az emberek nem érzik becsapva magukat, hanem csak provokálva. Arra provokáltuk őket, hogy lássák, a kesztyű ki vannak fordítva.

Egyszerre voltunk tehát konstruktívak és destruktívak, azaz dekonstruktívak. És amit mondtunk, az majdnem tartalmatlan dolog volt, apró semmiség. Önmagába visszaforduló s a visszásságot a visszajáról bemutató tautológia.

Az ilyen magatartás ambivalens természetű. Erejét és identitását nem abból nyeri, hogy egy pillanatra "A" azt hiszi, hogy ő "B", és aztán ennek a feltételezésnek a tagadásával ( $A \neq B$ ) eljut a bizonyossághoz ( $A^2$ ), hanem csak az  $A \sim A$  szemi-azonosság oszcilláló mozgásából merít erőt saját világának a tisztázására. Láttuk, hogy az  $A \sim A$  mögött ott rejthető az  $F \sim \neg F$  képlet is, valamint annak a dekonstruktív bemutatása, hogy csalunk, vagyis

(11)  $A \not\sim A$  (figyelmeztetjük az embereket a csalásra).

Megkísérelhetjük tehát, hogy a (3) formulát, az identitás elnyerésének a képletét azzal írjuk fel, hogy az  $A \neq B$ -t felcseréljük az  $A \sim A$ -ra. Emlékezettel megismétlem a (3) képletet is:

(3)  $A \rightarrow A(A \neq B)$  (12)  $A \rightarrow A(A \sim A)$

A (12) képlet csupa aznos jelből áll, és azt mondja ki, hogy a szubjektum azzal nyeri el identitását, hogy önmagát azzal az oszcilláló szemi-azonossággal szembesíti, amely a "majdnem-azonos" tükröképből tekint rá, illetve, amit a Möbius-hatás eredményezne, ha módja lenne önmagát megfigyelnie akkor, amikor egy Möbius-hurokból visszatér. Ez az identitás paradox, hiszen konstruktív és destruktív természetű egyszerre. Nem használ külső segítséget, de a külső szemlélőt (ha van ilyen) a tényállás (helyesebben: ténymozgás!) alaposabb megvizsgálásáraként szíri. Dekonstruktív.

gains its strength and identity from the oscillating movement of the semi-identity  $A \sim A$ , and not from the fact that for a moment "A" believes that he is "B", the negation of which ( $A \neq B$ ) later leads him to the certainty  $A^2$ . We have seen how the formula  $F \sim \neg F$  may hide behind  $A \sim A$ , which is the deconstructive demonstration of the fact that we are deceiving people, that is:

(11)  $A \not\sim A$  (we call their attention to the deceit).

We can make an attempt at setting up formula (3), that of achieving identity by swapping  $A \neq B$  for  $A \sim A$ .

Let me remind you of formula (3):

(3)  $A \rightarrow A(A \neq B)$  (12)  $A \rightarrow A(A \sim A)$

Formula (12) consists of identical symbols and indicates that the subjective ego can achieve its identity through confronting itself with the semi-identity that looks at him in the "nearly-identical" mirror image. This would result from the Moebius-phenomenon if it could observe itself when returning from the Moebius twist. This kind of identity is paradoxical as it is constructive and destructive simultaneously. It does not rely on external assistance, but rather (if there is anything like it) the state of affairs, more precisely, the action of affairs forces the viewer to examine it more thoroughly. It is deconstructive.

### 9. §. Truth is Lonely and the Metaphor is Its Nature

We can of course draw the conclusion that only one subjective ego, one person is needed to achieve identity in a deconstructive way. It is more righteous to stress the individual, the only subjective ego and not "A", which can after all be substituted by "B", "C", and so on. In this case the formula expressing the oscillating movement of semi-identity can be set up as follows:  $1 \sim 1$  or  $1 \sim 1$ , where "1" stands for digit 1.

This version of formula (12) results in the following image of identity:

(13)  $1 \rightarrow 1(1 \sim 1)$

As the only symbol in this formula is "1", it ultimately means that identity (the self-cognition of the only subjective ego) oscillates around itself. The world is represented in this formula only insofar as its identity is the same as that of the subjective ego. We can reduce formula (13), but this experiment may only result in a very uncertain "forced" equation verging on semi-identity. It is more of a case of metaphors interpreting each other than of real tautology:

(14)  $1 = 1$

### 9.§. Az igazság magányos és metafora az ő természete

Módunkban áll persze levonni azt a tanulságot, hogy a dekonstruktív úton elnyert identitáshoz elég egyetlen szubjektum, egyetlen személy is, vagyis, hogy az "A" helyett - amit végül is "B"-vel, "C"-vel stb. helyettesíthetünk - helyesebb az egyesre, az egyetlen szubjektumra helyezni a hangsúlyt. Ebben az esetben a szemi-azonosság oszcilláló mozgását leíró formulát így is jelölhetjük:  $1 \sim \Gamma$ , vagy  $\Gamma \sim 1$ , ahol az "1" az egyes számjegy. A (12) képletet így felírva a következő identitásképet kapjuk:

$$(13) 1 \rightarrow 1 (\Gamma \sim 1)$$

Mivel ebben a képletként mindenütt az "1" szerepel, végülis arról van szó, hogy az identitás (az egyetlen szubjektum önismerete) önmaga körül oszcillál. A világ csak annyiban van jelen ebben a formulában, amennyiben a világ azonossága is (identitása is) ugyanaz, mint a szubjektum identitása. A (13) formulát megpróbálhatjuk leegyszerűsíteni, de persze ennek a kísérletnek az eredménye egy nagyon bizonytalan, a szemi-azonosság határán álló, "forszírozott" egyenleg lehet csak. Inkább az *egymást magyarázó metaforák* esete, mint igazi tautológia:

$$(14) \Gamma = 1$$

## MÁSODIK RÉSZ

### 10.§. Erdély Miklós bemutatása

A (14) képlet, az egymás felé forduló és egymást magyarázó két egyes nem az én találmányom, hanem Erdély Miklós egyik "képének" a motívuma. A kompozíció címe: **Rembrandt: Önarckép, esszé**. Datálása: 1985.

Erdély Miklós személyét és művészetét a magyar közvéleménynek az a része, amelyik figyelemmel kísérte a modern törekvéseket, jól ismeri. Itt csak abból a szempontból foglalok össze néhány adatot róla, hogy bemutassam, a tautológiával végzett eddigi vizsgálatok is mind az ő műveinek az ihlető hatására születtek, illetve, hogy ez az igazságra provokáló, és az identitás bizonytalan határán oszcilláló magatartásmód (a dekonstruktív tautológiák kedvelése) tulajdonképpen az ő életművének az egyes darabjaiban öltött testet. Gondolatmenetem csupán annyi volt, hogy az  $\Gamma = 1$  képletből kiindulva megpróbáltam visszakövetkeztetni az egész rendszerre. Erdély Miklós életadatai és fontosabb művei úgy támasztják alá ezt a rekonstruált gondolatmenetet, mint a hidat a pillérek, vagy mint az intuitív háttérből előlépő verslábak és rímek a verssorokat.

Erdély Miklóst már kora ifjúságától végigkísérték a

## PART TWO

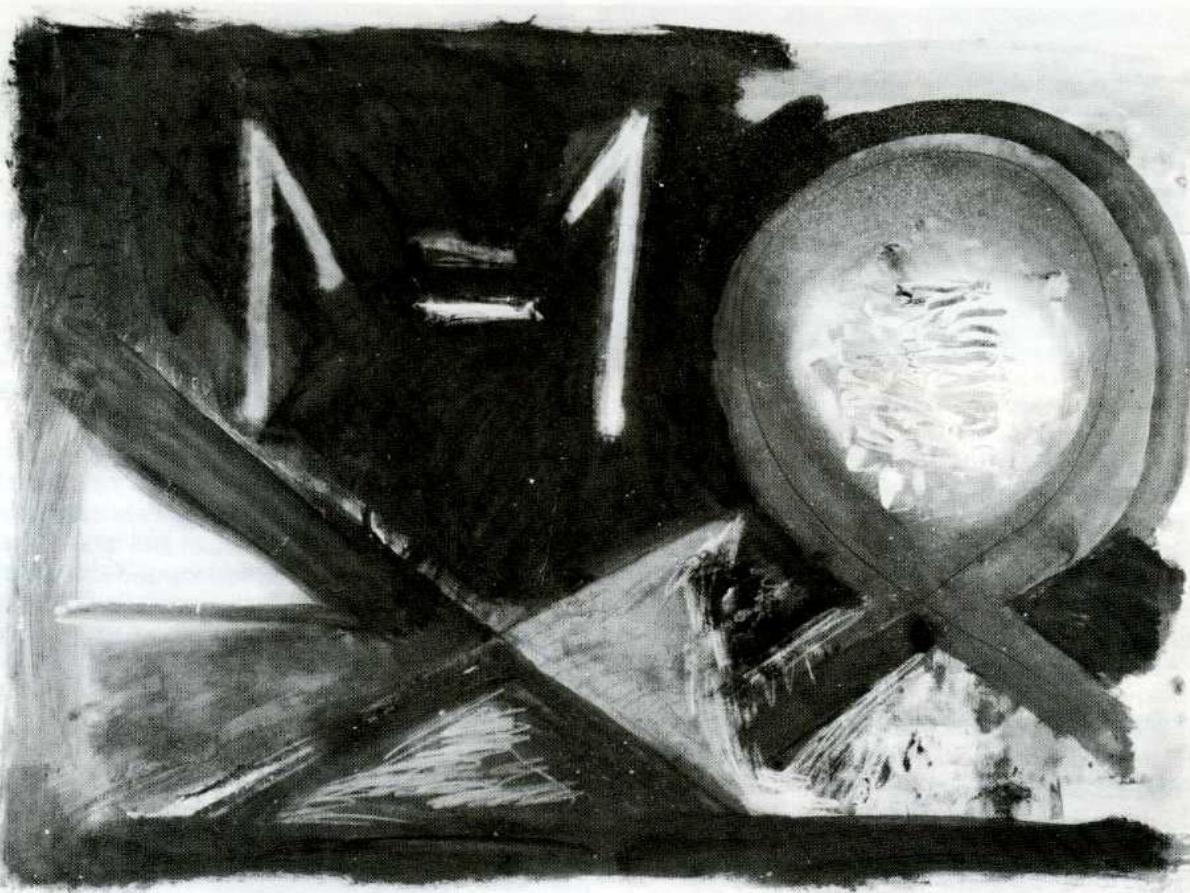
### 10.§. The Presentation of Miklós Erdély

Formula (14), the two digits "1" which face and interpret each other, are not my invention. They figure in one of Erdély's "pictures". The composition is entitled **Rembrandt: Self-portrait, Essay**. It is dated 1985.

Those who follow modern trends are well acquainted with the art and personality of Miklós Erdély. The few facts I am listing now serve to demonstrate how all my examinations of tautology were inspired by his works. I intend to prove that this mode of behaviour (the preference of destructive tautologies) which oscillates on the obscure verge of identity and which provokes truth was in fact embodied in certain pieces of Erdély's life and work. What I did was to draw conclusions from formula  $\Gamma = 1$  valid for the whole system. This intellectual reconstruction is supported by the facts of Erdély's life and major works, just as bridges are supported by piers, and lines of verse by metrical feet and rhymes creeping forth from the background of intuition.

Miklós Erdély had been haunted by cases of *semi-identity* from his early childhood. His father had been an architect (Erdély, though reluctantly, was also an architect). His mother had been a wellknown medium (who, in hypnotic trance, "reluctantly" acted in place of other persons). Two of his step-brothers were born twins. They embodied not only the case of disputable identity or tautology, but also the tragedy that is involved in any tautology - they both perished in an internment camp. With his own means of expression, Erdély repeated these archetypes again and again.

The first manifestation of identity and of the oscillating movement of differences that suppress it occurred in the text of **Conjectures** (1968): "*I repeat my sentence / I repeat my sentence / I do not repeat my sentence after all / I do not repeat my sentence after all / I do repeat my sentence / I have not kept my promise / I have kept only too much of what I promised... etc.*" A part of his film **Hidden Parameters** shot in the same year represented the struggle of sameness and of difference resulting in identity. We see a snake devour another snake and hear the words: "*The turbellarian ate its mate and took over its memory.*" In 1969-70, Erdély took photos of himself emanating "ectoplasm" of spiritist seances. The text accentuates the opposite, the mirror image of infection entering the mouth: man is infected by what *comes out* of him ("ectoplasm", in the present case). In 1974, Erdély made photo-essays entitled **Analyses of the Theory of Identification and Theses for the Theory of Repetition**, on the phenomenon of oscillation between identity and quasi-identity. One of the twin sisters in the film declares: "*I do not represent my twin sister.*" In 1976, Erdély applied this paradox to himself and his family. The photographs at the **Serial Works Exhibition** of



**Önarckép esszé / Self-portrait. Essay (1985)**

*szem-azonosság esetei.* Apja építész volt (vonakodva, de ő maga is aztán az lett). Anyja ismert spiritista médium (aki "vonakodva", azaz csupán a transz állapotában, más személyeket testesített meg). Féltestvérei közül két bátyja ikertestvérek voltak. Nemcsak a vitatható azonosság vagy a tautológia esetét személyesítették meg, hanem az ilyen tautológiák mélyén rejlő tragikumot is: - mindenkoruk koncentrációs táborban pusztult el. Erdély újra és újra megismételte aztán ezeket az előképeket a maga eszközeivel.

A **Sejtések** szövegében (1968) először manifesztálódott a hasonlóság és az őt kioltó különbségek oszcilláló mozgása: "*Mondatomat megismétlem. / Mondatomat megismétlem. / Mondatomat mégsem ismétlem meg. / Mondatomat mégsem ismétlem meg. / Mondatomat mégis megismétlem. / Amit igértem, nem tartottam be. / Amit igértem bőven betartottam...*" stb. Hogy az azonosság és a különbség harca az identitást eredményezi, azt az ugyanabbal az évben készült **Rejtett paraméterek** című film egy jelenete ábrázolta. Itt két kígyó egymást falja fel, miközben a szövegben arról van szó, hogy az örvényférgek átveszi a társa emlékezetét is, ha megeszi a másik örvényférget. 1969-70-ben Erdély egy sor fotót készít önmagáról, amint a spiritista szeánszok szokása szerint "ektoplazmát" bocsát ki magából. A szöveg a kívülről befelé ható fertőzés fordítottját, tükröképet hangsúlyozza: az embert, ami belőle *kijön* (ez esetben az ektoplasma), az fertőzi meg. 1974-ben Erdély **Azonosításelméleti**

the King Stephen Museum Székesfehérvár were in fact clever montages. Using photos taken in different decades, the artist put together his family members and himself (Erdély as a grown up bends down to himself aged four). He topped off this series with a scene in **Dream Copies** where a man is talking to a young woman projected on a screen in front of him. (The montage technique does not disturb their continuous and sensible conversation.)

The first object to prove that semi-identities (in space and time) were at the same time *metaphors* was perhaps **Last Year's Snow** (1970). Erdély exhibited a closed thermos flask, which did have last year's snow in it (refrigerated for a year). But it could not be verified (disguised identity, like the mirror image of "A"). The poetic effect of the metaphor lies in the "secret" which surrounds it. What happens if the artist opens the flask containing last year's snow and discloses running water instead, or it turns out that the flask is empty? **Vase with Flowers** - which was indeed but a vase with flowers - answered this question in a nearly impudent way. The artist openly said: it is indifferent whether the author is telling the truth or is telling a lie. We are facing the case of semi-identity ( $A \sim A$ ) - that is, destructive tautology, anyway. The action is involved in a subversive conversation with the viewer irrespective of whether the flask contains last year's snow or not. (The vase acts the same way, I should add.)

**vizsgálatok és Ismétléselméleti tézisek** címen fotótanulmányokat készít, melyeknek témaja az azonosság és a majdnem-azonosság oszcilláló jelensége. A sorozatban szerepel két ikertestvér lány is. Ehhez kapcsolódik az egyik lány nyilatkozata: "Én nem ábrázolom ikertestvémemet". 1976-ban Erdély ezt a paradoxont önmagára és a családjára alkalmazza. A székesfehérvári múzeum **Sorozatművek** c. kiállításán olyan fotók szerepeltek, amelyek tulajdonképpen ügyes montázsok. Csalátdagait és önmagát kopírozta össze, sokszor több évtizedes távolsgában készült fényképek segítségével (a felnőtt Erdély Miklós lehajol a képen négyéves önmagához). A koronát erre a sorozatra az **Álommásolatok** című filmnek (1977) az a jelenete teszi fel, amelyben egy férfi egy korábban lefilmezett és az előtte kifeszített vászonra vetített növel beszélget, mintha az jelen lenne (a dialógus kettőjük között ugyanis a montázs ellenére is folyamatos és értelmes).

Hogy az ilyen szemi-azonosságok (az identitás kérésében, vagy térben és időben) egyúttal metaforák is, azt Erdély először talán a **Tavalyi hó** (1970) című objektjével mutatta meg. Egy termoszt állított ki lezárt állapotban a fenti címmel. Ami érdekes: a termoszban tényleg tavalyi hó volt (egy éven át a jégszkrényben eltéve). A dolog azonban végül is most már ellenőrizhetetlen (elrejtett azonosulás, akárcsak az "A" tükröképe). A metafora költői hatása persze éppen az őt körülvevő "titokban" keresendő. Mi történik például akkor, ha a művész kinyitja a tavalyi havat tartalmazó termoszt, és elárulja ezzel, nemcsak hogy közönséges csapvíz is jó a gyakorlathoz, de előfordulhat az is, hogy semmi sincs benne? A termossal együtt kiállított **Váza virággal** - amely tényleg csak egy váza volt virággal - szinte szemtelen nyíltsággal válaszolt arra a kérdésre: mindegy, hogy igazat mondott-e a művész vagy hazudott. A szemi-azonosság ( $A \sim A$ ) esetével van dolgunk mindenképpen, azaz destruktív tautológiával. Akár van tavalyi hó a termoszban, akár nincs, az akció szubverzív diszkurzust folytat a kiállítás nézőjével. (Megjegyzem, a váza is.)

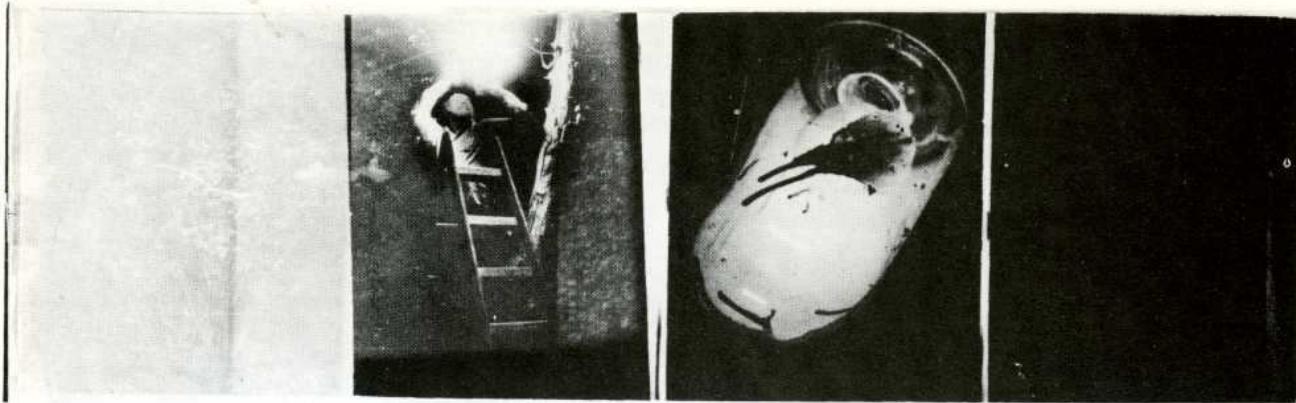
A destruktív feszültség feloldása ( $F \sim \neg F$ ) akkor lehetséges, ha nyilvánvalóvá tesszük a metafora két-értelműségét, vagyis azt, hogy csak egy többé-kevésbé önkényesen választott jelképpel van dolgunk. Erdély 1971-es **Anaxagórász: a hó fekete** szövegű paradoxonja erre a feloldásra volt példa. A paradoxon szövegét Erdély hívóval bekent papírra fixatívvá írta fel, s menet közben a papír - a szöveg egyes szavai is - egyre feketébbek lettek. Az akció eredménye annak a felismerése lehetett, hogy a hó fehér vagy fekete, aszerint, hogy milyen metaforában kívánjuk használni. A fizikai hó (ami minden fehér) tulajdonképpen nem is játszik ebben a parabolában szerepet. Ugyanezt a feloldást Erdély még egy változatban megkísérelte: **Esti akció** (1970 körül) címmel egy égő lámpatestet lassan befestett fehérre, mire az akció helyszínén sötét lett.

A dekonstruktív oszcillálásra igen sok példát találunk a hetvenes években. Talán az első jelentős példa erre az volt, amikor Erdély 1971-ben Altorjai Sándor kiállítását a **Gyagyáista manifes-**

A destructive tension can only be released ( $F \sim \neg F$ ) if the ambiguity of the metaphor becomes manifest; that is, if the arbitrary nature of the symbol is revealed. The paradox in **Anaxagoras: Snow is Black** (1971) exemplified this. Erdély wrote the paradoxical text on a sheet of paper painted with developer, and while writing, the sheet and some words on it got black. Erdély must have realized that snow is white or black depending on what metaphor it is included in. Palpable snow (which is always white) does not play any part in this parable. Another version of releasing tension was his **Evening Action** (1970): he painted the glass-shade of a lamp white, which caused complete darkness in the room. Deconstructive oscillation was present in several actions of the seventies. The first remarkable example was Erdély's opening the exhibition of Sándor Altorjai (1971) with his **Manifesto of Gyagyáism** (a play on words for Dadaism).



Azonosításelméleti tézisek / Analyses of the Theory of Identification (1974)



Esti akció / Evening Action (1970 körül)

**tum** felolvasásával nyitotta meg. A figyelem középpontjában a látás tisztasága állott. Erdély ezért kamillás vattával tisztára mosatta a jelenlévők szemét és kamillateába merített vattát helyezett a saját szemére is, aztán "ott felejtette". Mi több, feltett még egy fekete üvegű szemüveget is, és így "olvasta fel" a manifesztum szövegét. Az akció azaz fejeződött be, hogy Erdély egy kis kalapáccsal betörte a szemén lévő szemüveg fekete üvegét. A tautológiák láncá és kölcsönös (**a destrukciót is destruáló**) diszkurzusa ezzel tökéletes lett. Tulajdonképpen egy egész sor újabb akció is aztán ezt az oszcilláló kölcsönhatást ismételte meg. Példák: a rádióval való kommunikálás kísérlete (1976), amikor is Erdély megpróbált a rádiókészülékhez hasonlítani, hogy a beszélgetés vele "sikeres" legyen; - mivel a rádió vak és süket, Erdély is betömte a fülét és bekötötte a szemét, s így "beszélgetett". Frappáns és roppant egyszerű gesztus volt a **Fényképezni tilos!** tábla lefényképezése és kiállítása 1974-ben.

1978-79-től kezdve egyre szaporodtak a rajzolt és festett munkák Erdély művészeti ében. Az első periódusban azok az indigópapírral manipulált rajzok játszották a főszerepet, amelyekben a rajzolás aktusa (rendszerint satírozás) a hengerszerűen föltékert papír egy másik részére átmásolódott, miközben éppen a feltekert papír, vagy a tekerésbe csúsztatott indigó-csík fonákja ebből a satírozásból ki-kitakart egy részletet (és éppen ezeknek a kitakarásoknak a formája vezethette rá a nézőt arra, hogyan készült a rajz, ha a papír megint ki volt már egyenesítve). Ezek a művek **Szétmásolt rajzok, Indigórajzok** és **Fércművek** címen váltak ismertté. Az utolsó csoport onnan kapta a nevét, hogy a kitakarást a föltékert papír közé helyezett cérnaszál végezte el. A rajz automatikus megszületéséhez, illetve a **rajzolt rajz megrajzolásának** tautológikus természetéhez készült illusztráció volt az **Egymást rajzoló ceruzák** című rajz. Eschernek van egy hasonló tartalmú grafikája, amelyen egy ceruzát tartó kéz egy ceruzát tartó kezét rajzol, amely az elsőnek említett ceruzát tartó kezét rajzolja éppen... Erdély munkája azonban nem hasonlít erre, mert nem ilyen szórakoztatónan vicces. A rajz több fázisban mutatja be, hogy a két ceruza közös munkáját jelölő ábra  hogyan született (1975).

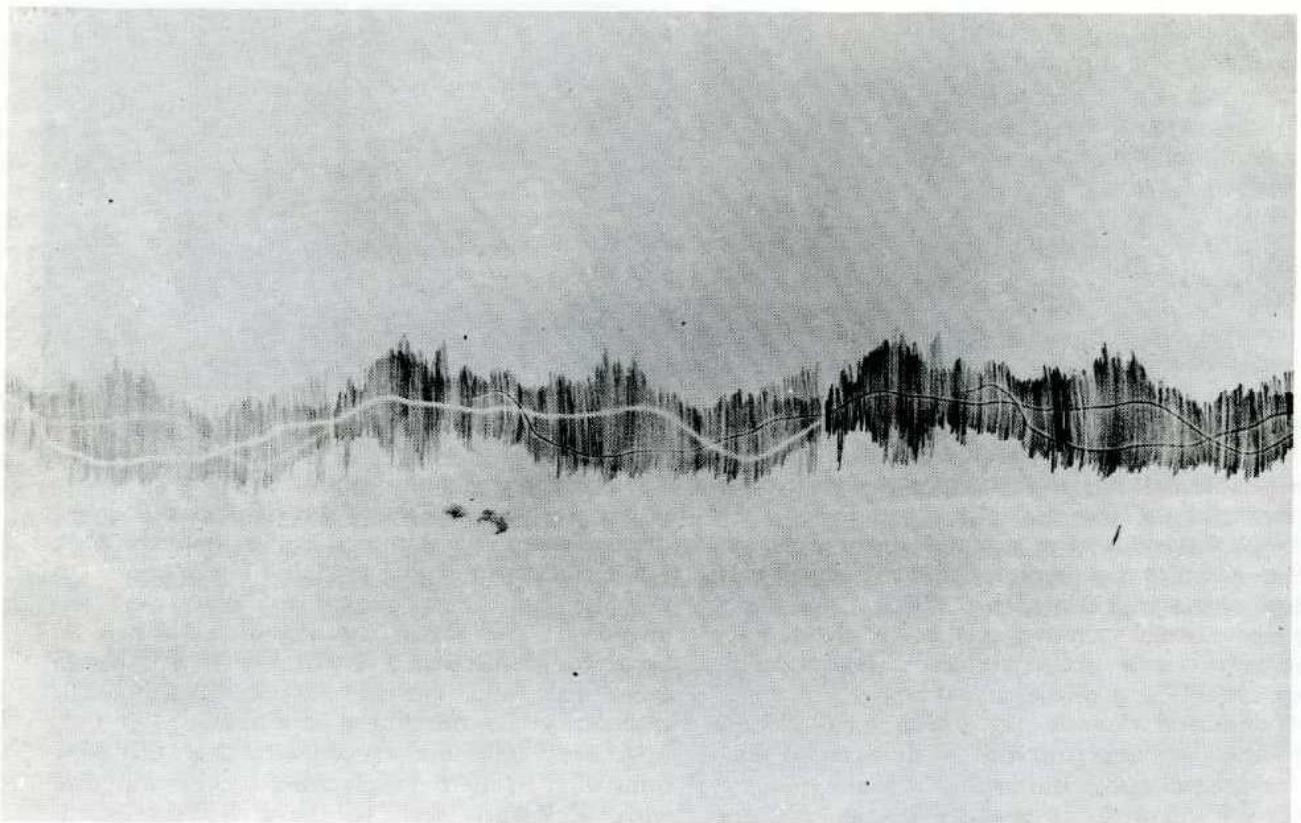
Hogy a művészet általában véve is tautológia, amely működése közben arra törekszik, hogy felépítse és

The point was to demonstrate the clarity of vision. Erdély washed the eyes of the participants with a piece of cotton wool dipped in camomile tea, then put a piece on his own eyes and left it there. On top, he put black glasses to "read out" the manifesto. The action was completed when he broke his glasses with a tiny hammer. The chain of tautologies and mutual discourse (*destructing destruction*) was brought to perfection.

A series of other actions repeated this oscillating mutuality. In 1976 Erdély tried to communicate with a **Radio** set. To have a "successful" conversation with a thing that is blind and deaf, Erdély blindfolded himself and plugged up his ears while having the "conversation". To photograph and exhibit a panel saying **No Photographs** in 1974 was a simple yet striking gesture.



Fényképezni tilos! / No Photographs (1974)

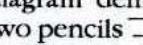


**Fércmű / Thread Work (1979)**

újra lerombolja önmagát, vagyis hogy kiürítse a művészetet, erre a gondolatra Erdély már korán ráérzett. Egy 1963-as akcióját úgy tervezte meg, hogy abban pénzt árult volna névértékén alul, mígcsak az így forgalomban tartott pénzmennyiség végleg el nem fogy (**Pénzakció**). Valószínűleg a művész pénzhiánya volt az oka annak, hogy ezt az akciót annakidején csak tervezte, és nem valósította meg. A tervből azonban így is kirajzolódik a megváltozott értékszemlélet. Abból, ami érték, jobb, ha minél kevesebb van, mert "eszmei értéke" csak értékén alul növekedhet, - vagyis csak a kioltott érték az igazán értékes.

A tautológiák általában is egy ilyen *kioltás felé* haladnak, még inkább persze azok a szemianyonosságok, amelyeknek dekonstruktív a termézsze (a termoszban vagy tavalyi hó van, vagy nincs hó benne, a néző számára azonban amúg is csak a paradoxon "látható", s maga a termosz nem más, mint csak hordozója ennek a paradoxonnak, tehát "üres").

Ennek a szemléletnek van egy olyan mozzanata, amiről eddig nem volt szó, ez pedig az *instrumentumok elhatalmasodása*. Míg a tulajdonképpeni művészet a semmihez közeledik, az őt szolgáló eszközök egyre virtuózabbak és ügyesebbek. A művész személye is kioltódik, fölöslegessé válik ebben a folyamatban. A tautológia jól megél a közben felhalmozott instrumentumokból, lepergeti a játékait, elmondja a morált, - s a személyisége, amely megindította a folyamatot, eltűnik a színről közben. 1973-ban Erdély egy nemzetközi visszhangot kiváltó gyilkosságot azval "elevenített fel", hogy a fényképek alapján összeválogatta és kiállította a gyilkos és áldozatának tárgyaihoz hasonló tárgyak készletét.

From 1978-79 on, Erdély did more and more painting and drawing, with indigo drawings dominating at first. He put together a sheet of paper and a sheet of carbon paper (indigo in Hungarian) and rolled the two up to form a cylinder. In this manner, his drawing or "hatching" was copied on some other parts of the paper with the exception of surfaces covered with the reverse of the carbon paper. (When rolled out, the forms of the covered parts made the viewer realize how the drawing was done.) Some memorable titles in this series were **Drawing Copied Apart, Indigo (carbon paper) Drawings and Tacking Thread Works** (another play on words, meaning **botched works**). In these pieces the artist placed a thread between the white sheet and the carbon paper, which resulted in empty surfaces in the drawing. His **Pencils Drawing Each Other** illustrated the tautological nature of *drawing a drawn drawing*, i.e. the automatic creation of a drawing. One of Escher's similar graphic pieces shows a hand holding a pencil which is drawing a hand which is drawing the hand holding the pencil... Erdély's work is different in that it is not so amusingly funny. The drawing explains in several steps how the diagram demonstrating the mutual action of the two pencils  was born (1975).

Erdély had realized much earlier that art in general is tautology, which in its activities aims at constructing and destructing itself. The result is art emptied. In one of his planned actions in 1963 he intended to sell money under-price until all the circulating currency ran out. Though he did not put this plan into action, the concept itself clearly delineated his new approach to value. It is better to

Az instrumentum győzött a személyiség felett. A kioltott értékek rendszere aztán a **Marly-i tézisek** szövegében kapta meg a végső megfogalmazását (1980). Ebben Erdély kijelenti, hogy a műalkotás érvénytelenített jelentés. A műalkotás befogadása pedig két ürességnak, a műnek és a befogadónak fedésbe kerülése. A befogadó ilyenkor azt mondja, hogy "szép", ami üres kijelentés. Ez az üresség azonban a szabaddá vált "hely" érzését kelti benne, ami egyúttal a szabadság érzete is. A tézisek kifejtését a nullák kísérlik, minden egyes logikai továbblépést egy újabb nulla a sor elején. Ezek a nullák persze csak vizuális szimbólumai annak, hogy a művészeti befogadásának a leírása a semmi leírása. A gondolatmenet nagyon konzekvensen aztán a saját kezdetéhez tér vissza, a művészeti ürességének a megállapításához. A két utolsó mondat azonban mégis másként hangzik, mint a tézisek eleje:

*"0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnék.*

*"0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik."*

Az utolsó sor itt kioltja az utolsó előttit, vagyis nemcsak a világ dolgai tűnnék el, illetve a róluk való beszéd, hanem a műalkotás is, hiszen ő az, ami ez a beszéd.

Ez a fordulat alkalmat ad arra, hogy a dekonstruktív tautológia utolsó képleteit ne az "1"-re, illetve az "1" körül oszcilláló egyenlegre írjuk fel, hanem a nulla-ra:

(15)  $0 \rightarrow 0 (0 \sim 0)$  és

(16)  $0 = 0$  (ennek egy kevésbé szigorú, ekvivalens alakja:  $0 \sim 0$ )

Lehetetlen, hogy ne jusson eszünkbe Wittgenstein logikai traktátusának utolsó tézise, amely szintén az elhallgatást ajánlja: amiről nem lehet beszélni, arról *hallgatni* kell. Erdély ezt azért nem mondja ki, mert "már korábban elhallgatott". Helyette a műalkotás mondja ki, amely azáltal, hogy kimondja, elhallgat, - nincsen.

Kérem az olvasót, hogy most jól figyeljen a következő - nem könnyű - következetettsére. Két dolgot fogok állítani.

Az első annak a megállapítása, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnése (illetve a világ dolgairól való beszélő eltűnése) nem a világ dolgait tünteti el, hanem csak a beszélőt és a beszédet. Miféle teremtmények ezek? Abban a diszkurzusban, amit a műalkotás tautológiája folytat velünk, mind a kettő tulajdonképpen maga a műalkotás. Ó beszél, és egyúttal ő az elbeszélt beszéd is. A műalkotás önmagát beszéli el. Ami eltűnik, az tehát ez a tautológia. *Ami eltűnik, az egyszerűen a művészeti*.

A másik állításom az, hogy ami megmarad, az nemcsak a világ dolgai, hanem az ember is. Esetleg az olyan ember, aki művész. Eddig sem ő beszélt, hanem csak a műalkotás. És eddig sem ő maga volt a beszéd, hanem csak a műalkotás volt a saját beszéde. A művészeti kioltása tehát nem jár együtt a művész eltűnéssel. *Ami megmarad, az a művész, akinek már nem áll rendelkezésére a művészeti*.

A Marly-i tézisek tehát egy mindenjáunk által jól

have little of what is really valuable, for "ideal value" can only increase below price. It is only extinguished value that is of real value.

Tautologies in general tend to approach a state of *extinction*, even more so semi-identities of a deconstructive nature (there can or cannot be last year's snow in the thermos flask; the viewer can see the paradox only, and the flask is but a mere carrier of this paradox; consequently, it is "empty").

One momentum in this attitude I have not mentioned so far is the *preponderance of instruments*. While art itself is approaching nothingness, the instruments in its service are becoming more and more sophisticated. The artist's personality is no longer needed, and so it is also extinguished. To achieve tautology it suffices to have abundant instruments. Tautology plays its games and tells a moral; the personality that launched the process disappears. In 1973, Erdély "brushed up" the memory of a well publicised murder by selecting and exhibiting a set of objects *similar* to those of the murderer and the victim. Instruments triumphed over personality.

The system of extinguished values was ultimately worded in Erdély's **Marly Theses** (1980). He declared that a work of art was invalidated meaning. A work of art is perceived when two empty entities the work and the person perceiving it - overlap, it is when the perceiver says "It is beautiful", which is an empty statement. But by making it, the viewer can feel that some new "place" has been freed within, and this, at the same time, is the feeling of freedom. The elucidation of these theses is accompanied by zeros: every step forward in the logical process adds another zero to the beginning of the line. They are evident visual symbols of the notion that the description of how art is perceived is the description of nothingness. The consistent thought joins its own beginning - the statement about the emptiness of art. The last two sentences, however, differ from the first theses:

*"0 A work of art speaks about the affairs of the world in a way that makes the affairs of the world disappear.*

*"0 A work of art speaks about the affairs of the world in a way that makes this speech about the affairs of the world disappear."*

The last line extinguishes the one preceding it. It is not the affairs of the world and the speech about it that disappear, but also the work of art, since it is speech itself.

This in turn makes it possible to set up the last formula of destructive tautology with *zero* and not with "1" or the equation oscillating around "1":

(15)  $0 \rightarrow 0 (0 \sim 0)$  and

(16)  $0 = 0$  (its less rigid, equivalent form:  $0 \sim 0$ ).

One cannot help thinking of Wittgenstein's last thesis in his treatise on logic, which says that what you cannot speak about you should *keep silent about*. Erdély did not need to say this, as he had been keeping quiet all along. The work of art

ismert típushoz vezetnek el: a *művészet nélküli művészhez*.

Az ilyen művész végülis nem hullhat bele a művészet nélküli semmibe, hanem túlélve a művészet halálát, munkába fogja a semmit és a gázdaatlal maradt művészettant, az esztétikát. Ezekkel sáfár-kodik, ezekkel játssza végig a lehetséges játékokat. Talán jobban megértjük így azt is, miért tételeztem fel már e dolgozat elején, hogy a művész az, akit "elloptak" vagy "elcseréltek" gyerekkorában, aki magányos személy, és aki végülis oda jut, hogy művészkedni kezd azokkal a tautológiákkal, amelyek a *semmi ruhái*, s amelyek elvezetnek e ruhák lefoszlásáig, - magához a meztelen semmihez.

A művész, aki túlél a folyamatot, a semmi felírása után új jelet keres önmaga jelölésére. Erdély Miklós így talált rá a már többször idézett  $\sqrt{-1}$  képletre. Néhány évvel a Marly-i tézisek után született ez a formula, és vele egyidőben a másik jel is, amelyről eddig nem esett szó, ez pedig az *imaginárius szám* jele, a  $\sqrt{-1}$ . Az  $\sqrt{-1}$  egyenleget Erdély önarcképnek hívta, ezt a  $\sqrt{-1}$ -et azonban csak úgy magában, vagy "a világ dolgaival" elkeverve használta. A legkarakterisztikusabb formája ennek a jelnek az a kompozíció, amelyen többször is előfordul, különböző nagyságban és helyen, mintha a csillagos égbolt imaginárius pontjait akarná a művész jelölni vele:

$$(17) \quad \begin{matrix} \sqrt{-1} & & \sqrt{-1} \\ & \sqrt{-1} & \end{matrix}$$

Erdély Miklós 1928-ban született Budapesten. Túlélte a művészet halálát, és 1986-ban halt meg, ugyancsak Budapesten.

## HARMADIK RÉSZ

### 11. §. Az avantgárd bemutatása

Az eddigiek során részletesebben írtam a művészet eltünésének logiko-lélektni struktúrájáról, majd pedig vázoltam annak a művésznek a pályaképét is, akinek a feladata az volt, hogy megélje és tautológikus képekbe foglalja a művészet eltünését. Ideje, hogy végezetül néhány szót ejtsek az eltűnt művészről magáról is.

Tárgyunk az avantgárd művészet.

1983 decemberében a budapesti Bercsényi Klubban rendezett kiállítás - amelyen Erdély is résztvett - azt a címet viselte: **Az avantgárd meghalt**. A kijelentés ebben az időben már nem hathatott a szennáció erejével, de különösen itt, a keleti blokkban, egy, a vasfüggöny mögött élő társadalomban, amelyben az avantgárd gondolkodás még mindig a Nyugat felé orientálódó magatartás szimbóluma volt, megtartotta még irritáló hatását. Az avantgárdnak ugyanis itt még nem voltak kiépülve az intézményei, a modern művészet és a modernizmus utópiáit követő gondolkodás még nem jutott igazán

him; by speaking out, it becomes quiet for him: *it ceases to exist*.

Here I ask the reader to attentively observe the following syllogism, which is not too easy. I will propose two notions.

The first is that the disappearance of *speech* about the affairs of the world (or the disappearance of the *person speaking* about the affairs of the world) will not cause the affairs of the world to disappear; it is only the speech and the person speaking that disappear. What kinds of creatures are they? Both these participants of the discourse about the tautology of art are in fact the work of art. It is speaking, but it is also the spoken speech. The work of art speaks about itself. What disappears is tautology. *What disappears is art*.

My second statement is that what remains is not only the affairs of the world, but also man. Perhaps a man who is an artist. So far it was not him but the work of art that has talked. He has not been his speech; the work of art has been his speech. Consequently, the extinction of art does not go together with the disappearance of the artist. *What remains is the artist who no longer has art at his disposal*.

Erdély's Marly Theses lead up to a type we all know well: *the artist without art*.

An artist like this cannot, after all, fall into the void left by art, but - having survived the death of art - he will set this void and the unclaimed science of art, aesthetics, to work. He plays all the games possible with these. Now you are more likely to understand why I had posited in the first lines of this essay that an artist is a man who was "stolen" or "swopped" as a child. He is a lonely person who finally ends up playing at art with tautologies which are the *vestments of nothingness* and which lead him to strip even these off - to naked nothingness itself.

An artist who has survived this process, after setting up the formula of nothingness, will seek new symbols to indicate himself. This is how Erdély found the familiar formula of  $\sqrt{-1}$ . It was born some years after he had worded his Marly Theses, simultaneously with an other symbol:  $\sqrt{-1}$ , the *imaginary number*. Erdély called the  $\sqrt{-1}$  equity a self-portrait. He never called  $\sqrt{-1}$  any names, he simply used it among the other "affairs of the world". Its most accentuated form is a composition with this formula of different sizes at different places as if they were to indicate the imaginary points of the starry sky:

$$(17) \quad \begin{matrix} \sqrt{-1} & & \sqrt{-1} \\ & \sqrt{-1} & \end{matrix}$$

Miklós Erdély was born in Budapest in 1928. He survived the death of art and died in 1986, also in Budapest.

'atalomra. Az avantgárd halálának bejelentése ezért úgy hangzott, mintha egy, még érkezőfélben lévő Megváltó hatályon kívül helyezése lenne. Mit érdekelnek azok, akik ilyensajta blaszfémiára vetemednek?

*"God is dead - Nietzsche / Nietzsche is dead - God"* (Isten meghalt - Nietzsche / Nietzsche meghalt - Isten) ezt a népszerű graffiti-szöveget éppen a nyolcvanas évek körül gyűjtötte be Nigel Rees, a műfaj egyik jeles kutatója. Az Istennel való szemtelenkedés azonban maga is avantgárd gesztus, - az avantgárdval való pimaszkodás így Kelet-Európában az avantgárd hatványozásának egyik formája is lehetett. S ha ebből a szempontból fésüljük át Erdély életművét, akkor meg is találjuk az ide vezető nyomokat. **Az Isten pici** - cikiskedett Erdély már 1973-ban. A balatonboglári kápolna-tárlat kiállításán ezalkalommal bemutatott óriási földgolyó (egy, az ūrből fényképezett szatellita-felvétel) egyszerre volt istentagadó, és heroikusan utópisztikus, az ember "isteni" hatalmát demonstráló ötlet. Erdély ugyanakkor ragaszkodott a már korábban kialakított "pszeudo-tudományos", pozitivista allúrókhöz is, és a Föld felnagyított fotóját nem a transzcendens fogalmak meggylázásaként, hanem egyszerűen és "józanul" mint **Méretkáromlást** mutatta be.

A "méretkáromlás" persze végső soron mégiscsak "istenkáromlás". ahhoz azonban, hogy megtudjuk, milyen messzire mentek el a művészkek ezen a gyárázkodó úton, meg kell ismernünk annak az istenek az evangéliumát is, amelynek avantgárd volt a neve. Ennek az evangéliumnak a kritikus területe természetesen nem a méret, hanem az avantgárd nagy igérete, a minden emberre kiterjedő *modern emancipáció* volt. A rendszer a felvilágosodás és a nagy francia forradalom óta működött, s fejlődése folyamán egyre inkább és egyre merészben az egyént, a modern individuumot helyezte az értékek középpontjába. Az istenkáromlás modernista formája így hát végül is olyan blaszfémiába kellett hogy torkolljon, amely az egyént csúfolta. "Az Isten pici" mögött ott állt, tehát a csúnya gyanú: *az ember pici*.

Az ehhez a felismeréshez vezető úton találjuk Erdély viszonylag korai eszmefuttatását, a **Moralalgebrát** (másik címe: Szolidaritási akció), amelyet 1972-ben a varsói Foksal-galéria egyik rendezvényén mutatott be. A fényképekkel kísért szövegben felbukkan az intézményesítés fenyegető réme: "Ma már az intézmény az ember ura és meghatározója, és gyakran gyilkosa", valamint az a gondolat, hogy az emberiség "megszervezése" és adminisztratív kezelése nem csak arra jó, hogy társadalombiztosító intézményeket rendezzünk be vele, hanem az ellenkezőjére is (s mi több, ez az, ami kézenfekvő): "Ha mindenki átlagban két embert öl meg, 32 lépéssel az egész emberiség kipusztítható." Erdély kis fejszámolás után hozzáteszi ehhez még: "Akkor sem fokozódik az ártatlán áldozatok száma, ha aki ölt, mindig egy gyilkost és egy ártatlant ölt meg." Vagyis a mechanizmus annyira tökéletes, hogy az aritmetikai folyamat olajozottsága fölöslegessé is teszi, hogy esetleg bántódunk a részleteredmények miatt.

## PART THREE

### 11. §. The Presentation of the Avant-garde

So far I have elaborated the logico-psychological structure of art's disappearance and delineated the career of an artist whose task it was to live to see the disappearance of art and to speak about it in tautologic images. It is time I also said something about the art that has disappeared.

The topic is avant-garde art.

In 1983, an exhibition held at the Bercsényi Club in Budapest with Erdély's participation was entitled **The Avant-garde is Dead**. At that time this slogan should not have been a sensation, but in a society in the Eastern block behind the Iron Curtain where avant-garde attitudes were considered the symbols of Western-oriented behaviour, it still sounded jarring. The institutions of the avant-garde were not established, modern art and the way of thinking that followed the utopias of modernism did not yet have the upper hand.

To declare the avant-garde dead sounded as if a Saviour just about to arrive had been recalled the last moment. What do those deserve who take to such blasphemy?

*"God is dead - Nietzsche / Nietzsche is dead - God."* This popular piece of graffiti was collected in the eighties by the famous researchers of the genre, Nigel Rees. To be impudent with God was in itself an avant-garde attitude. Thus in Eastern Europe, to be impudent with the avant-garde could be a form of the avant-garde raised to a power. If we view Erdély's oeuvre in this light, we will find signs leading there. *God is tiny* was his challenge as early as 1973. The huge globe exhibited in the Chapel at Balatonboglár was atheistic and heroic-utopic at the same time, demonstrating the "divine" power of man. But Erdély also insisted on his earlier pseudo-scientific, positivist conduct. He presented a blown-up photo of the Earth as a "sober" *Abuse of Size* and not as the blasphemy of transcendent notions. The abuse of size is, after all, blasphemy. To realize how far artists have gone on this path we must know the gospel of the god whose name is avant-garde. The crucial point of this gospel is obviously not size, but the great promise of the avant-garde: the modern emancipation that touches each man. The process has been operative since the Enlightenment and the French Revolution, and during its long development, has put man, the modern individual, into the centre of values more and more daringly. The modernist form of abuse finally had to end at the kind of blasphemy that makes gibes about individuals. Behind "God is tiny" there lurks the unpleasant suspicion: *man is tiny*. A relatively early performance in contemplation of the above recognition, **Moral Algebra** (the other title of the work is Solidarity Action), was presented at Foksal Gallery in Warsaw in 1972. The text accompanied with photographs said, "*Today institutions rule and define, and often kill man.*" "Organizing" mankind and managing it administratively comes in handy not only for setting

Ez a blaszfémia a felvilágosodás fonákja. Most már annyira "okosak" vagyunk, hogy tudjuk, a számtan és a mértan is csak olyan, mint a többi láger. "Abzug Bauhaus!" - hallhatnánk a háttérből. Vagy csak hallucinálunk? A posztmodern viták ideje 1972-ben még tényleg nem érkezett el...

A következő évben a balatonboglári kápolnagalériában Erdély Jovánovics Györggyel és Major Jánossal arra az elhatározásra jut, hogy így, hármasban, **kiállítják Major János kabátját**. A kérdés, hogy avantgárd geszts-e az ilyen tett? Azért nehéz felelni erre, mert a háttérben a modernizmus nagy individuum-imádata áll. Semmi baj nem lenne az akcióval, ha 1., ez lenne az első eset arra, hogy valaki egy télikabátot állít ki művészeti (analóg) esetek: az első vécékagyló kiállítása Duchamp által, az első pipa megfestése "ez nem pipa" felirattal Magritte műtermében, stb.); 2., ha az, aki először állítja ki a kabátot, *egyedül* teszi ezt. A balatonboglári akció szerzői azonban hárman vannak... "Méretkáromlással" állunk szemben?

Erdély élbesiet a meglepett közönségnek és megmagyarázza a problémát: "...az avantgardista művész önmagát és a többi avantgardistát kényszerül korlátozni minden egyes új mű létrehozásával. Ugyanolyat, vagy lényegében hasonlót többé egikük sem csinálhat. Ily módon az avantgardizmus, mely a tabuk ledöntésével a szabadság művészeteinek indult, minden egyes új művel tilalomfát állít magának." Nem is kell folytatni. Ha már elégé sokáig voltunk avantgárd művészek, teljesen világos, hogy ebből mi lesz. A lehetőségek beszűkülése, zsákutca. Major János kabátjának kiállítása azonban - legalább is egy kérdésben - kivezető utat ajánl e zsákutcából. Ezt a kabátot ugyanis *hárman* állították ki. Az avantgárd ezzel újra lélegzethet jutott, - még akkor is, ha kicsit olyan volt a dolog, mint a háborús időkben vagy az elemi csapások és éhség idején a fejadagok maximálása, a kenyérjegy.

Még az "**Anaxagorász: a hó fekete**" akció során írta fel Erdély a maximát: - "Rossz nyelven csak tévedni szabad" (1971). Ez a mondat annak a közhelynek a megfordítása, hogy "ami szép, az igaz". Az avantgárd sorsát, és "elhasználtságát" kutató Erdély-féle eszmefuttatások valahol a kettő között lebegnek. Rossz nyelven mondanak ki valami igazat, vagy szép nyelven írnak körül és lepleznek le valami téveset.

És akárhogyan is forgatjuk, "az avantgárd pici", csak ez jöhét ki belőle.

## 12. §. Közép-Európa bemutatása

Valamikor az 1980-as évek közepén Kölnben járt a Böröcz-Révész páros, vagyis kettő az Erdély tanítványok köréhez sorolható performance-művészektől. Műsorukon a Pillangókisasszony szerepelt. Az a körülmény, hogy ketten voltak, még nem lett volna elégséges ok arra, hogy mindenketen Cso Cso Szánt alakítsák, hiszen lehetett volna az egyikük Pinkerton is. Mikor azonban a "két Cso Cso Szán" elkezdte rúzsozni az ajkát - természetesen szimmetrikusan és egyszerre - egycsapásra kiderült, hogy itt egy tanításról van szó, mégpedig

up social insurance offices, but also for the opposite (which is even more self-evident): "If everyone kills an average of two people, mankind can be exterminated in 32 steps." After a short calculation Erdély adds: "The number of guiltless victims will not increase if the murderer always kills one murderer and one guiltless individual", which means that the mechanism is perfect, the arithmetic process is accurate - no use lamenting over partial results.

This kind of blasphemy is the reverse of enlightenment. We are "clever" enough to know that arithmetic and geometry are just like the rest of the death camps. We might hear "*Abzug Bauhaus*" sounding from behind. Or are we hallucinating? Debates on post-modernism had not yet reached us in 1972...

In the following year, Erdély, György Jovánovics and János Major decided to put on show *The Coat of János Major* at the Chapel Gallery at Balatonboglár. The question arises: is this an avant-garde deed? The answer is difficult, for it is fraught with the modernist adoration of the individual. The action would be all right if 1) this were the first case for artists to exhibit a winter coat as a piece of art (analogies: the toilet bowl first exhibited by Duchamp, the pipe painted by Magritte with the inscription, "This is not a pipe", etc.); 2) the person exhibiting the coat for the first time did so by himself. But were there three artists at Balatonboglár? Is it the "abuse of size" that we are facing?

Erdély hastens to explain it to the stunned audience: "Whenever an avant-garde artist creates a new work, he inevitably restricts himself along with the other avant-garde artists. None can do the same or anything similar after him. In this manner, avant-garde art, which as the art of freedom set out to do away with taboos, now erects with each work prohibitions for itself." We do not need to carry on. Having been avant-garde artists long enough, we know where this leads. It leads to ever-diminishing possibilities, to a dead end. But the exhibition of János Major's coat offered a way out, at least in one sense, for it was exhibited by *three* people. This fact allowed the avant-garde to take a breather even if it was like bread coupons distributed per head in times of war, elemental calamities, or famine.

During his action "Anaxagoras: Snow is Black" Erdély set up a maxim". "In the wrong language, you can only make mistakes." (1971) this is the reverse of the commonplace cliché which says, "What is beautiful is true". Erdély's thoughts about the fate of a worn-out avant-garde float somewhere between the two. Something that is true told in the wrong language, and something that is unsound is circumscribed and revealed in beautiful language. No matter how many times we turn it round, only one thing can come out of it: "the avant-garde is tiny"

Erdély Miklós tautológikus iskolájáról. A "két Cso Cso Szán" ugyanis - mint egy, a tükör két oldalán álló ikerpár tagjai - egymás ajkát rúzsozták, mintegy átnyúlva a köztük feszülő imaginárius tükörüvegen. Ezzel egyszerre egy Cso Cso Szánná váltak. Egyfajta Möbius-szalag fonta össze őket, vagyis az a fajta kapcsolat, amely sokkal szorosabbra fűzi össze az ilyen párokat, mint az igazi tükör, amely csak megduplázza, de nem egyesíti az egymáshoz hasonló clownokat. A Cso Cso szán képlet ismerős lehet a számunkra:  $\Gamma = 1$ .

Hangsúlyoznom kell, hogy ez a performance a tanítványok leleménye, és már érezhető volt benne a nyolcvanas évek virágzászirkumká bomló posztmodern ornamentikája is. A mesternek ugyanis soha nem jutott volna eszébe, hogy Puccinival adja össze magát, ehhez túlságosan is puritán volt az ízlése. A régi görögök álltak közel hozzá, illetve a francia racionalizmus öröksége, így a 18-19. századi európai matematika, vagy a filozófiában is a pozitivisták és a modernek, leginkább még a bécsi iskola. Azok a gondolkodók, akik még hittek a képletek hatalmában, s abban, hogy a világ titkai csak addig titkok, amíg regényes bőbeszédűséggel beszélünk róluk. Azonnal áttetsző kristályokká válnak azonban, ha megtaláljuk bennük a törvényeket, a számokkal is leírható viszonylatokat.

"Lényegtan" - így nevezhetném e hitet. "Redukcionizmus" - így beszél róla a posztmodern tudomány és filozófia. Az utóbbi időben ehhez a redukcionista múlthoz csatolják a szakértők már a moderneket is, mint az utolsó lényegkeresőket, hiszen a türelmetlen szigor utolsó apostolai éppen ők voltak. Még a modernek is klasszikusak tehát abban, hogy az analitikus módszert követik. Nem keverni, fözni és szaporítani, hanem ellenkezőleg: lepárolni, tömöríteni és elkülöníteni a dolgokat - ez a jelző. A választóvonalak persze egyre szaporodtak eközben. Minél szétaprózottabb ugyanis a "lényegtan", annál több esélyünk lehet arra, hogy megpillantsuk az anyag mögött a törvényt, a lélek mögött a geometriát, - és általában véve is az iszapos valóság mögött a "száraz" igazságot, az emberi ész molekuláskait, illetve az azokat mozgató képleteket. Az igazság pici! - ezt látjuk a végén az élesre állított mikroszkóp alatt.

Olyan kicsiny, hogy a végén el is tűnik, - például Wittgenstein már idézett traktátusának végkövetkezetésein. A metafizika modern ellenségei, úgy látszik, addig irtották maguk körül a kódös tartományokat, amíg odáig nem jutottak, hogy egyszer csak a semmiben találták magukat. Vajon rájöttek eközben arra, hogy ez a steril semmi maga is egyfajta metafizika?

Erdély, bár ezer szállal kapcsolódott ehhez az analitikus tudományhoz, valószínűleg mindig is tudta, hogy az ilyesfajta analízis csak munkaterápia, amit az értelmiség talált ki magának, egyébként azonban csupa metafizika. Mint az egykori Osztrák-Magyar Monarchia utódállamainak a polgára, Erdély jogosan érezhette magát mindenkit nagy analitikus terület örökössének, - a neo-pozitivizmusnak és Sigmund Freudénak. Egyformán támaszkodva mindenkitőre mérte, figyelte meg, és számolta a dolgokat. Törvényeket állított fel, amelyeket csak olyan értelemben

## 12. §. The Presentation of Eastern Europe

In the mid-eighties, András Böröcz and László Révész, two of the performance artists who are among Erdély's disciples, visited Cologne. They had "Madame Butterfly" on their program. The fact that there were two of them would not justify both of them playing the part of Cho Cho San - one of them could have been Pinkerton as well. But when the two Cho Cho Sans started rouging their lips - simultaneously and symmetrically, of course - the audience was clearly faced with a doctrine from Erdély's school of tautology. Reaching through the imaginary mirror between them, the two "ladies" rouged each other's lips as if they had been twins standing on the two sides of the mirror. This made them one Cho Cho San right away. They were interwoven by a Moebius strip. In this relationship couples of this kind are much closer to each other than in a real mirror, which only doubles them but does not unite clones so similar to each other. You can now easily realize the Cho Cho San formula:  $\Gamma = 1$ .

I must emphasize, though, that this performance was the disciples' invention, and carried an air of post-modern ornamentation. The master would have never thought of joining up with Puccini; his taste was too puritan to do so. He felt closer to the ancient Greeks, the inheritance of French nationalism and eighteenth and nineteenth-century European mathematics. In philosophy he preferred the positivists and the modern, and above all, the Vienna School. These were thinkers who still trusted the power of formulas and the fact that the secrets of the world would remain secrets just as long as they were treated with romantic verbosity. As soon as we can discover the relations that can be expressed in numbers, they turn into translucent crystals.

I could call this belief "substanceology". Post-modern philosophy and science call it "reductionism". Lately, experts have been classifying even the moderns as reductionist, they being the last to seek substance, the last apostles of intolerant rigour. Even the moderns are classical in the sense that they follow analytical methods. They wish to boil down, distill and separate things and not to mix, cook and increase them. The lines of demarcation have, of course, increased in the meanwhile. The more parts "substanceology" falls into, the more chance we have to glimpse the law behind the material, the geometry behind the muddy reality, the tiny molecules of human reason and the formulas animating them. What we see under the sharply focussing microscope is: *Truth is tiny!*

Truth is so tiny that at the end it disappears, like in the final conclusions of Wittgenstein's treatise. The modern enemies of metaphysics, it seems, have extirpated the realms of mist around them until they suddenly found themselves surrounded by nothingness. I wonder if they realized that barren nothingness is itself a kind of metaphysics. Irrespective of how close ties Erdély had with such

vett aztán komolyan, hogy miután elkészültek, a díványra fektette őket és így pszichoanalizálta a frissen nyert viszonylatokat. Mi több, vajákos játékba kezdett velük, obszcén logikai fordulatokba. Ahogy a médiumok fülén, orrán, s száján át kilép az okkult anyag, az ektoplazma, úgy bukott elő belőle is a pozitivista ismeretek paródiája, az önmaga körül forgó igazság, a tautológia.

Egy másik, inkább csak a mesében élő Budapest kapott formát ezekkel a játékokkal, egy város, amelyen nem a Strauss-keringőkből ismert Duna folyik keresztül, hanem a konfúz praktikák és filozófiák folyama. Maga a ház és benne a lakás, Szenes Zsuzsa és Erdély Miklós otthona is olyan zarándokhellyé vált eközben, mint amilyen a Lugano-környéki dombok voltak a századfordulón, vagy amilyen volt (a szecessziót megtermékenyítve) a Garda-tó menti Riviera. Szabálytalan művészük és rendhagyó apostolok, professzorok és újítók találtak menedéket e házban, s laktak benne egy ideig boldogan. A vendégnek az lehetett a benyomása, hogy titkos alagutak vezetnek ide a világ minden tájáról, és hogy a villamos is különjáratokkal hozza New Yorkból, Párizsból vagy Kölönből az arra rászorulókat. A *késsei modern kor protagonistáival* volt mindig tele a pasaréti Virágárok utca. És milyen régóta! Erdély már a hatvanas években is otthont adott az első happening-művészeknek, a Pesten tanyázó szamizzatosoknak, vagy a provincia földet történetét kutató amerikai professzoroknak. Később is az volt a legbiztosabb módszer - ha valaki elveszett Európában - hogy először is itt, a Pasaréten, Erdélyéknél kellett keresni őt. Az illetőt rendszerint egy fonott nádszékben ülve találtuk meg az üvegezett verandán, Zsuzsika színes gyapjúszőnyegei között, a cserepesvirágok társaságában, újságot olvasva. És messziről látszott, hogy a sok vándorlástól szorossá vált cipőit is lecserélte már valami kényelmesebb papucsra.

Ez a kép - amelyben nagy szerepet játszik a magyar nyár, a délszaki klíma -, ez a vízió is mutatja már, hogy bár Erdélyt többször is hasonlították Joseph Beuys-hoz, nem egészen stimmel ez az analógia. Erdély tényleg kedvelte a *puha* dolgokat, mint például a bitument (macsszel keverve), a vattát (libazírral), a vastag ceruzák belét, és a lelket felkavaró gyanukat. Performance-ai és rajzai vagy festményei is gyakran készültek ezekből az anyagokból. Beuys-ra hasonlított talán abban is, hogy kedvenc műfaja volt a persziflázzsá vagy provokációjával fajuló moráltörténet, a bumerángként visszaütő parabola. Voltak azonban lényeges különbségek is. Mindenekelőtt az, hogy Erdély nem volt a sztyeppék lakója, utálta a nomád életformát. *Urbánus alkot* volt, aki soha nem üvöltött volna együtt a farkasokkal. Gyanuja még a rokon műfajokra is kiterjedt. Így például, amikor Pestet is utolérte a "direkt demokrácia" tanítása, ő is rendezett egy mesedélutánt, azzal a cémmel, hogy **Demokratikus festmény** (1984). Hogy mit és hogyan fessünk, ez volt a téma, amelyet aztán az összegyűlt közönséggel szavaztatott meg. Ott

analytical science, he must have been continually aware that these kinds of analyses were mere work therapies that intellectuals invented for themselves, but which were, in fact, nothing but metaphysics. Being the citizen of one of the succession states of the Austro-Hungarian Monarchy, Erdély felt justified in thinking that he was an heir to both great analytical tendencies - to the neo-positivists and to Sigmund Freud. He relied on both; he measured, observed and counted things. He set up rules which then he did not take very seriously. Having set them up, he laid them down on the divan to psychoanalyze the newly gained relations. He entangled them in spell-binding games and obscene logical expressions. The parody of positivist knowledge - truth revolving around itself, tautology - spilt from him as ectoplasm spills from the ears, nose and mouth of a medium.

These games created an other Budapest, which exists in fairy tales only. a city whose river is not the Danube of the Strauss waltzes but a flow of confused machinations and philosophies. The house where Miklós Erdély and Zsuzsa Szenes lived became a place of pilgrimage similar to hills around Lugano at the turn of the century or the Riviera along Lake Garda (inseminated by the spirit of Art Nouveau). Extraordinary artists and strange apostles, professors and innovators found shelter in this house, and lived in it carefree for a period of time. A guest had the impression that secret tunnels were leading there from all parts of the world, that charter trams from New York, Paris and Cologne carried there those in need. Virágárok Street had always been full with the *protagonists of the late modern age*. And for how long!

As early as the sixties, Erdély housed the first performance artists, the publishers of underground material in Budapest, and American professors, who came here to search the sultry history of the province. Even later, the most sure-fire method, when you could not find someone in Europe, was to knock on the door of the Erdély residence. You were likely to find him seated in a wicker chair on the glazed verandah, reading a newspaper among Zsuzsika's woolen tapestries and pots of flowers. You could also see from the distance that he had exchanged his shoes grown too tight from all his wandering for more comfortable slippers.

This picture, this vision - which is touched up by Hungarian summer, the southern climate - itself proves that Erdély should not (though he had been) compared to Joseph Beuys. The analogy will not stand. Erdély really liked soft things like bitumen (blended with matzoh), cotton woll (with goose fat), the lead of thick pencils, and suspicions that upset the soul. Many of his drawings and performances incorporated these materials. He was similar to Beuys in that he, too, was fond of moral teachings that deteriorate into persiflage or provocation - the parable which strikes back like a boomerang. But the dissimilarities were more significant. First of all, Erdély was not a dweller of the steppes; he hated the nomadic way of life.

helyben elkészült a "kép" is, amely azonnal elégsges okot adott arra is, hogy Erdély megszidja a közönséget a gyatra eredményért.

A dél, a közelí mediterrán bölcsessége bujkált az ilyen gesztusokban, amelyet Erdély aztán a maga különös szigorával ellensúlyozott. Az ó demokratizmusa a paradicsomból való *kizárást* igazságos lebonyolítására szorítkozott. Annyira igazságos volt, hogy sem magát, sem a családját, sem pedig a maradék emberiséget nem engedte volna soha be oda.

Fondorlatos pesszimizmusa talán Franz Kafkára emlékezhet, csak hogy Erdély bikaerős ember volt, fekete szakállal és tekintélyes pocakkal. Egy rabbi és egy atléta keveréke, aki reggeli tornaként kőtáblákat tudott összetörni. A hatvanas években - akkor még borotválkozott és karcsúbb is volt - néha barátjával, Kondor Bélával lehetett őt látni, ahogy például a budapesti nagykörút egy betört kirakatában ült, éjszaka. A hatóságok lassan megtanulták, hogy ilyenkor jobb békén hagyni a fiúkat. Később Erdély a tautológiákkal birkózott és kérvállra fektetett számos hiedelmet. Ha tehette volna, bizonyára visszahonosította volna a budai hegyekbe - vagy a Bécsi Erdőbe - a medvéket és a faágakon fönnakadt halott asszonyokat. Így láttuk őt saját halála után, amint egyik kezével Krúdy világa után nyúl, a másikban pedig mintha a kortárs francia szubverzív érvelését tartaná. Mint az "új filozófia" nagyjai Párizsban, ő is meg volt győződve arról, hogy az európai társadalom működése a börtönökére hasonlít, vagy még inkább a kloroformszagú kórházakban a pszichiátriai osztályokéra.

Talán ez a tehetettel magyarázza, hogy miért volt oly nehéz ember Erdély és hogy miért volt nehezen alkotó típus is, majdnem dilettáns, ha a kivitelezés bizonyos részleteire került sor. És mégis egy egész művésznezedék tanult tőle festeni, és tanulta meg tanfolyamain, hogy mi a művészetben a legjobb praktika. Miközben így szenvedett, az évek során egy szekrény telt meg az írásaival. Sok szövege talányos aforizma, paradox tézisek halmaza, - és ezek még a könnyebben emészthetők. Nehezebben hozzáérhetőek a tanulmányai és a terjedelmesebb eszmeffektusai. Ezek eddig csak ritkán jelentek meg, s tulajdonképpen a jövő nemzedékek feladata, hogy publikálják őket. Olyanok, mint a politikai tüntetések. Tömeges a természetük, nem ajánlott az ismeretük, és messzire szerteágazik az elejük és a végük. Mint a palackba zárt szellem, várják nyilvánosságra hozatalukat.

Mint pislogó, kormos gyertyaláng, így világít egyelőre Erdély életműve Közép-Európában. És a közönség fuldoklik tőle, a közönség lenyelt ostya. Erdély tautológiáinak közelében ugyanis nő a szénmonoxid-tartam, - csak a fontos kérdések maradnak élethenben egy ideig még. És ezek közül is az egyént - a klasszikus témát - érintő esetek tűnnek a legfontosabbnak. Erdély diagnózisa azonban nem megnyugtató.

Óbudai kiállításának katalógusán egyik legutolsó rajza szerepelt. Az egyes számjegy kétszer, most - utoljára - azonban nem mint Möbius-effekt, nem

He was *urban*, and would have never howled with the wolves. He was suspicious even of related genres. When, for example, the teachings of "direct democracy" reached Budapest, he held an evening of telling fairy tales entitled **Democratic Painting** (1984). The participants were invited to say and decide what to paint and how. The picture was completed, and Erdély felt he had been furnished with satisfactory reasons to blame the audience for the bad quality they achieved.

The South, and the wisdom of the nearby Mediterranean, lurked in gestures like this. But they were counterbalanced by Erdély's strange rigour. His democratism was restricted to wanting a just arrangement of people's *exclusion* from Paradise. He was so very just that he would never let himself or his family or the rest of mankind in there.

His sleight-of-hand pessimism might remind one of Franz Kafka; only, with a black beard and an imposing paunch, Erdély was as strong as a horse, a mixture of rabbi and athlete, who in his morning exercise smashed slabs of stone. Back in the sixties, when he had been clean-shaven and slim, he and his friend, Béla Kondor, used to sit in the broken shopwindows of the Grand Boulevard of Budapest at night. After a time the authorities realized that it was wiser to leave them alone. Later, Erdély began to wrestle with tautologies and forced numerous beliefs with both shoulders to the ground. If he could, he would have liked to repatriate bears and the dead bodies of women caught on trees to the hills of Buda and the Forest of Vienna. Like the great thinkers of the Parisian "new philosophy", he was also convinced that European societies worked like prisons or psychiatry wards smelling of chloroform. After his death, we see him reaching out after Krúdy's world with one hand, and holding the subversive reasoning of the contemporary French in the other.

It might have been this burden that made Erdély such a difficult man. It was difficult for him to create. When it came down to elaborating details, his attitude was nearly amateurish. Yet he taught a whole generation to paint, and disclosed the best devices of art to the attendants of his courses. Tough suffering, he filled a whole wardrobe with his writing. Several of his texts are enigmatic aphorisms or paradoxical theses - and this is the part of his work which is relatively easy to digest. His studies and voluminous treatises are more difficult to comprehend. Only a few have been published so far. It is the task of future generations to publish them in full. They are like political demonstrations. the make sense *en masse*; to know them individually is undesirable. the beginning and the end branch out far.

For the time being, Erdély's life and work give off the light of a sooty, flickering candle in Eastern Europe. It suffocates its audience, the audience is a swallowed Host. Erdély's tautologies generate carbonic oxide around them, and only the most vital problems can live on for a while. Among these, the cases involving the classical subject, the

mint tautológia. Egyszer "meztelenül", a lényegre redukálva, csak úgy magában, majd pedig egy lépkedő ember körvonalaira húzva, mint egy ku-klux-klan csuklya.

individual, seem to be the most important. But Erdély's diagnosis is not encouraging, alas! One of Erdély's last drawings figured on the cover of the catalogue to his exhibition in Óbuda. We see the digit "1" in two forms, but now, they are no longer recalling the Moebius effect or tautology. The first digit is "naked", reduced to its substance. The other is drawn over the outlines of a walking figure, like a cu-clux-clan cowl.

