

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

ÓRAMOTÍVUM ÉS ESZKATOLÓGIA

A mérhető és a mérhetetlen ábrázolása

DLA értekezés

Kicsiny Balázs
Budapest, 2008

Doktori dolgozatomat Karinának és Mártának ajánlom.

Dolgozatom megírásához nyújtott segítségért köszönettel tartozom R. Várkonyi Ágnes történésznek és Tillmann J. A. esztétának. Erhardt Miklósnak szintén köszönettel tartozom Guy Debord *A spektákulum társadalma* című könyvének fordításáért.

TARTALOM

Előszó

Első rész

Mi az idő?

Bevezető

1. Az idő elméleti megközelítése

1. 01. A makrokozmosz és a mikrokozmosz ideje
1. 02. Az idő objektív létének kérdése
1. 03. Idő és létezés
1. 04. Az abszolút idő vége

2. Vallás és idő

2. 01. A végtelen és a véges idő szövetsége
2. 02. Kronosz
2. 03. Eszkatológia, az Ószövetség és az Újszövetség ideje

3. Az óra és az idő

3. 01. Matematika és időmérés
3. 02. Hamis kozmosz és végtelen számsor
3. 03. Óraidő és civilizáció

4. Társadalom és időmérés

4. 01. Az idő mint összehangolt cselekvés
4. 02. A visszafordíthatatlan idő diadala
4. 03. A forradalmi utópia
4. 04. Az idő pénz
4. 05. Az örök jelen és a történelem összebékítése
4. 06. Kizökölt idő
4. 07. A pszeudociklikus idő kettős társadalma
4. 08. A posztmodern állapot ideje
4. 09. „Számítalan magány illúzióvesztett halmaza“

Második rész

Fejezetek az időábrázolás történetéből

Bevezető

1. A műalkotás mint időmérő eszköz

1. 01. Időábrázolás és önmeghatározás
1. 02. Eszkatológia és trauma
1. 03. A műtárgy és az interpretáció ideje

2. A metafizikai otthontalanság kezdete

2. 01. Lényeg és jelenség
2. 02. Albrecht Dürer és ifjabb Hans Holbein
2. 03. A *Melancholia* ideje
2. 04. A *Követek* ideje
2. 05. A Halál ideje vagy az Idő halála

3. A historikus és az autonóm művészet időábrázolása

3. 01. Az egyházi és a világi hatalom konstruált ideje és az autonóm idő művészete
3. 02. Tájékp és eszkatológia
3. 03. Historikus-vallásos művészet és impresszionizmus
3. 04. A fekete óra

4. A modernitás ideje

4. 01. Az új idő kettős arca
4. 02. A technikai reprodukálhatóság és az időtapasztalat
4. 03. Művészi stratégiák és megváltozott időstruktúrák
4. 04. A modern racionális / irracionális idő
4. 05. Az óra rejtélye
4. 06. Az óra, az otthon és az utazás
4. 07. Befejezetlen eszkatológia

5. A posztmodern állapot ideje

5. 01. Idő, dimenziók nélkül
5. 02. Az időábrázolás válsága
5. 03. Az eszkatológia emlékezete zenében, színpadon és filmen
5. 04. Francis Bacon és a jelenlét idejének rehabilitációja
5. 05. A spektakuláris idő
5. 06. Művészi stratégiák a fogyasztás idejében és az idő fogyasztásában
5. 07. A beszélő óra

6. Fejezetek a 20. századi magyar időábrázolás történetéből

6. 01. Bevezető a magyar művészet rendhagyó idejébe
6. 02. Hamlet és a magyar bolondok hegyvonulata
6. 03. *A jajcei villanymű, éjjel*
6. 04. *A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek*
6. 05. *A Vidéki város és a Szirakuzai bolond*
6. 06. *Az Órák és az Óriáskerék*
6. 07. *De jó Isten! Háromnegyed kettő,*

Utószó

Képek

Képek jegyzéke

Bibliográfia

Doktori értekezésem az idő ábrázolásának problematikáját vizsgálja a képzőművészetben és a társzművészetekben.

Keretet szabva doktori értekezésem tárgyának szükségessé vált, hogy az idő ábrázolásának általános témáját a napóra, a homokóra, a mechanikus óra és a számkijelzős óra ábrázolásának problematikájára szűkítsem.

Értekezésem két részből áll. Az első részben a teljesség igénye nélkül az idő filozófiai, teológiai és társadalomtörténeti megközelítéseit ismertetem. A második részben művészettörténeti és társzművészeti példák segítségével illusztrálom az idő-problematika művészi interpretációit.

Értekezésem első részében bölcséleti, teológiai és társadalomtudományi megközelítések ismertetésével kívánok gyors áttekintést adni az idő szerteágazó értelmezéseiről. Doktori értekezésem művészettörténeti témája szempontjából a *ciklikus* és *lineáris* időfogalom szakrális és profán megközelítésére helyezem a hangsúlyt.

Doktori értekezésem második részében kifejtem tézisemet, amely szerint az általam elemzett műalkotások, az óramotívum felhasználásán túl, maguk is *kronométereknek* tekinthetők. Átvitt értelemben olyan időmérő eszközöknek, amelyek a véges-végtelen idő és az emberi tudat viszonyának egyedi, megismételhetetlen egymásra hatását ábrázolják. George Kublert idézve: „*Mindezekből a dolgokból egy időbeli forma bontakozik ki. A közösségi öntudat vizuális képe jön létre, a törzs, az osztály vagy a nemzet szintjén. Ez a tárgyakban jelentkező önarkép útmutatóul és eligazodási pontul szolgál a csoport számára a jövőben, ugyanakkor az utókornak nyújtott portré is egyben.*”¹

Az elemzésre kerülő műalkotások mint kronometrikus ábrák hasonlóságot mutatnak az időproblematika megközelítésében. Tekinthetjük őket *kozmoográfikus* világértelmezéseknek vagy pedig *eszkatologikus* ábrázolásoknak. Dolgozatom szempontjából az idő eszkatologikus ábrázolásának hagyománya tekinthető a vizsgálat meghatározó szempontjának.

Értekezésem a nyugati, zsidó-keresztény kultúrkör változó időszemléletét tárgyalja. Elemzésem tárgyát olyan alkotások képezik, amelyek változó korban, történelmileg válságos időszakban születtek és meghatározó jelentőséggel bírnak az autonóm művészet történetében.

Doktori tézisemnek tekintem az eszkatologikus gyökerekből táplálkozó művészeti időábrázolás, az autonóm művészeti törekvés és a válságos, köztes történelmi idő között fennálló kapcsolat kimutatását.

Külön fejezetben foglalkozom a 20. századi magyar művészet időábrázolásának problematikájával, mivel úgy gondolom, a nyugati kultúrkörtől eltérő társadalmi-politikai történések hatására az idő és a művészet viszonyában Magyarországon egyedi helyzet alakult ki. Terjedelmi okok miatt nem vált lehetségessé, hogy összevegyem a 20. századi magyar

¹ Kubler 1992. 24.

időábrázolást a többi közép-kelet-európai ország idő-művészet-viszonyával, amit sajnálatos hiányosságnak tartok.

Értekezésemben gyakran fordul elő Shakespeare Hamlet című drámájának² „*kizökent idő*” kifejezése a kozmikus, társadalmi és a személyes idő közötti konfliktus ábrázolására. Ebből a forrásból meríték akkor is, amikor a „*helyre tolt idő*” kifejezést használom, és mint művészi magatartást interpretálom a dolgozatomban elemzett alkotókkal kapcsolatban.

Az általam használt *szakrális ciklikus idő*, *szakrális lineáris idő*, *profán lineáris idő*, majd a *pszeudociklikus idő* fogalmakat Guy Debord *A spektákulum társadalma* című könyvének *Idő és történelem* című fejezetéből vettem át. A dolgozatomban elemzett művészeti példák történelmi kontextusánál szintén ezeket a fogalmakat használom.

Dolgozatomban a *posztmodern állapot* kifejezést konkrét jelentésének megfelelően, a modernitás utáni, a második világháborút követő korszak meghatározására használom, nem pedig mint filozófiai, társadalomtörténeti fogalmat.

Az idő értelmezésében a 21. század elején alapvető változás történt. Doktori értekezésem célja, hogy műalkotások segítségével ennek a változásnak az okait vizsgáljam. Doktori értekezésem nem törekszik és nem is törekedhet teljességre, fogalomrendszere nem követi egyes tudományos diszciplínák fogalomrendszerét, hanem alkotói szempontok szerint tájékozódik korok és elméletek sokaságában, választ keresve olyan kérdésekre, amelyek a 21. század első évtizedében fogalmazódnak meg.

² Arany János fordítása

MI AZ IDŐ?

„A kérdés: ‘Mi az idő?’; azzá a kérdéssé lett: ‘Ki az idő?’.
Közelebbről: mi magunk vagyunk az idő?
Avagy még közelebbről: én vagyok a saját időm?”³

Bevezető

Az idővel kapcsolatos diskurzus visszatérő kifejezései: *kizökent idő, megállított idő, felfüggesztett idő, visszakapott idő, időhiány, felgyorsult idő, időknak végezte, beteljesedett idő, ütött az órája, eljött az ideje, időtlen idők óta*. Az emberi tudat számára az idő véges és végtelen, mérhető és mérhetetlen. Dolgozatom első részében ennek a kettősségnek a bemutatására röviden ismertetek és idézek filozófiai, teológiai és társadalomtudományi időértelmezéseket.

Maga a szó – „idő“, angolul *time*, franciául *le temps* – nem hordoz állandó jelentést. Az elvont „idő“ kifejezés a társadalom bizonyos szervezettségi szintjéhez kötődik, a törzsi társadalmaknál nem találkozunk az elvont „idő“ fogalommal, helyette az idő múlásával kapcsolatos kifejezések sokaságát használják.

Az időt mint elvont fogalmat átlagosan csak 8 éves korára tudatosítja a gyermek. A múlt, a jelen és a jövő nyelvi megkülönböztetése átlagosan 3 éves korunkra alakul ki.⁴ A tudat fejlődésének korai szakaszában az egyidejűségnek és az egymásutániságnak nincs világos megkülönböztetése. Az időre vonatkozó ismereteink nem közvetlenek, mint a tér esetében, az idő érzékelésére nem rendelkezünk külön érzékszervvel. Az időképzet az ember biológiai fejlődése során kezdetben a látásra épül, majd összefügg a nyelv elsajátításával.

Felvetődhet a kérdés, van-e valójában kapcsolat az „idő“ szó és az idő hétköznapi tapasztalata között. Az idő elméleti megközelítésének azzal a ténnyel kell szembesülnie, hogy *időtlan*, idővel kapcsolatos tudományos diszciplína nem létezik. Beszélhetünk idők sokaságáról; *univerzális* és *individuális* időről, *matematikai, relativisztikus* és *kozmológiai* időről, *biológiai* és *pszichikai* időről vagy *társadalmi* időről. Azonban nem rendelkezünk az időstruktúrák elemzésének általános metodológiájával. Az idővel kapcsolatos bölcsélet megválaszolatlan kérdések sokaságával találja szembe magát, olyanokkal, mint létezik-e az idő, ha igen, abszolút-e vagy relatív, ontológiai értelemben létezik-e vagy csak a szubjektív létezés szempontjából vizsgálható? Az idő teológiai megközelítése az emberi létezés végességének és a transzcendens lét végtelenségének kapcsolatát kutatja.

Feltételezhető hogy az emberi tudat számára nem jelenthet nehézséget az idő meghatározása, hiszen az idő nem más, mint az emberi létezés biológiai ideje, a születés és a halál szabta intervallum. Azonban az idő fogalmának bölcséleti vizsgálatát épp a szubjektum időbe vetettsége gátolja. „Az idő pedig a természet önmagára való első reflexiója, magáértvalóságának első felbukkanása: a szellem csak önmagát tagadva és önmagán kívül esve reflektál önmagára.”⁵

³ Heidegger 1992. 51.

⁴ Balázs 1980. 176.

⁵ Derrida *Online*: <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/1/01/derrida.htm>

Miközben az óra használata könnyen elsajátítható és az idő ezredmásodperc pontossággal mérhető, az idő elméleti megragadása továbbra is nehézséget okoz. *„Mi az idő? Ha senki sem kérdezi tőlem, akkor tudom. Ha azonban kérdezőnek kell megmagyaráznom, akkor nem tudom, mégis nagy merészen állítom: tudom, ha semmi el nem múlt, nem beszélhetnénk múlt időről, ha semmi nem következne, nyomát sem lelnék jövő időnek, és ha semmi sem volna jelen, hiányoznának akkor a jelen idő.“*⁶, írja Szent Ágoston Krisztus után a negyedik században az emberi tudatot zavarba ejtő időfogalomról.

1. Az idő elméleti megközelítése

*„E végtelen terek örök hallgatása
rettegéssel tölt el“*⁷
Blaise Pascal

1. 01. A makrokozmosz és a mikrokozmosz ideje

Az időt nem ismerhetjük meg önmagában, csak közvetve. Az időre tekinthetünk úgy, mint az emberi lét mikrokozmoszában vagy az univerzum makrokozmoszában zajló változások előidézőjére. Ennek a változásnak vagy mozgásnak az emberi tudat számára szükséges, hogy legyen kezdete és vége, ellenkező esetben az időről való elmélkedés a végtelen és a káosz világába vezetheti a gondolkodót.

Az időt Arisztotelész fogalomrendszerét használva vizsgálhatjuk a „nemlétezők“, a világegyetem, vagy a „létezők“, a szubjektum, az emberi tudat felől. Dialektikus bölcselek számtalan kísérletet tettek e két komponens között feszülő ellentmondás feloldására. A középkori asztrológia szintén a kozmikus idő és a személyes idő kapcsolatát kutatta. A 20. század vége és a 21. század eleje a tudományos felfedezések hatására egyre mélyebb és alaposabb tudással rendelkezik a világegyetem és az idő mibenlétéről, azonban továbbra is nehezen talál válasz az individuális lét céljára és értelmére. *„Egyfolytában születünk és haldoklunk. Ezért az idő problémája jobban érint bennünket, mint a többi metafizikai kérdés. Mert a többi absztrakt. Az idő problémája a mi problémánk. Ki vagyok én? Kicsoda bármelyikünk is?“*⁸, írja Jorges Luis Borges.

1. 02. Az idő objektív létének kérdése

Az ontológiai kérdésfeltevések az idő objektivitását vizsgálják. Melyek az idő önmagában vett meghatározottságai? Vajon minden létezés időbeli, vagy az idő csupán a szubjektív létezés velejárója? Beszélhetünk-e az idő egyetemes természetéről?

Az objektív idő fogalma elválaszthatatlan a mitikus, a geocentrikus, a heliocentrikus és a galaxisok sokaságát hirdető világmépektől, tudományos ismeretektől.

Arisztotelész a *Fizika V.* könyvében a görög mitikus világmép ciklikus felfogása szerint, mozgással magyarázta az időt: *„Az idő a mozgás számítható mértéke az előbbihez és az*

⁶ Szent Ágoston é.n. 276.

⁷ Pascal 1983. 108.

⁸ Borges 1999. 131.

utóbbihoz képest.”⁹ Arisztotelész nem tagadta az idő objektivitását, az időt a tőlünk függetlenül létező mozgás aspektusának tekintette. Azonban Arisztotelész is szembesül az idő megragadhatóságának problémájával, hiszen beismeri: „...az idő nem mozgás, ám mozgás nélkül sincsen...”¹⁰.

Hérakleitosz a kozmoszt az örökké élő tűzhöz hasonlítja, az idővel kapcsolatos, az állandó változásról szóló aforizmái közül idézve: „Ugyanazokba a folyamatokba lépünk, és mégsem ugyanazokba lépünk, vagyunk is meg nem is vagyunk. [...] Ugyanazokba a folyamatokba lépőkre más és más víz árad. [...] [Mert] nem lehet kétszer ugyanabba a folyamba lépni.”¹¹

A metafizikus görög bölcsélet időmagyarázata az örökkévalót állítja szembe a változóval. Parmenidész szerint csak az az igazi létező, amely a keletkezéstől és az elmúlástól mentes. Platón ideatana megkülönbözteti az ideák örökkévaló idejét az érzékelhető világ változó idejétől.

Az ókeresztény bölcsleletben Szent Ágoston az eredet és a vég lineáris-szagrális megközelítésére keresi a választ. A „Mit cselekedett Isten a világ teremtése előtt” kérdésre „A teremtett idő előtt nem létezett idő” választ adja és kifejti: „Ha pedig az ég és a föld előtt nem létezett idő, fölösleges a kérdés, hogy mit műveltél akkor? Hiszen nem volt még 'akkor', amikor idő nem létezett.”¹² A keresztény skolasztikus gondolkozásban a véges és a végtelen ellentétének feloldása összefüggést mutat a krisztusi üdvönyt lineáris szagrális idejével. A 13. században Aquinói Szent Tamás a neoplatonista *aevum* fogalommal kívánta feloldani e kettő ellentmondását. Az angyalok idejének természetén töprengve olyan köztes létet képzelt el, amely az idő és az örökkévalóság között helyezkedik el, van kezdete, de nincs vége.

A 16. században a felbomló geocentrikus világgép összefüggést mutat az egyre pontosabban mérhető idővel, az abszolút tudományos idő fogalmának kialakulásával.

A 18. században Newton a *relatív*, látszólagos és köznapi időt a *valódi*, matematikai idővel állítja szembe, és megszületik az egyenletesen folyó, *lineáris* idő fogalma. Ez a newtoni, abszolút idő független a változásoktól.¹³ A jelenben a jövő felé haladás, a jelen szakadatlan múlttá válása következtében az idő megfordíthatatlanságára kerül a hangsúly.

1. 03. Idő és létezés

Miközben a tudományos felfedezések hatására feltárult az univerzum és kialakult a matematikai, abszolút idő, úgy vált a filozófiai gondolkozás kitüntetett témájává az individuális emberi lét.

Szent Ágoston Vallomásaiban feljegyezte, hogy ellentmondás lakozik a lét jelenideje és az idő kapcsolatában: „A jelen pedig ha mindig jelen maradna, s nem zuhanna a múltba, nem idő volna, hanem örökkévalóság. Ha tehát a jelen csak úgy lehet idő, ha múltba hanyatlik, miképpen mondjuk róla, hogy létezik? Hiszen létezésének oka éppen az, hogy nem lesz. Nem mondjuk tehát valóságos időnek, csak úgy, ha arra törekszik, hogy majd ne legyen.”¹⁴

⁹ Arisztotelész 11, 219, b1

¹⁰ I. m. 219a

¹¹ Görög gondolkodók 1 1993. 39.

¹² Szent Ágoston é. n. 274.

¹³ Hawking 1989. 28.

¹⁴ Szent Ágoston é. n. 276-277.

Közel kétezer évvel később Jacques Derrida „a mostot“ szintén problematikus fogalomnak tarja, amely „...*csak akkor válik temporálissá, ha időbelivé lesz, azaz megszűnik lenni, elmúlt vagy jövendő létező formáját öltve, átlép a nemlétezésbe.*”¹⁵

Hegelt idézve az individuális időtudat szempontjából „[az idő] a belső érzéknek, azaz önmagunk és önnön belső állapotunk szemlélésének formája”¹⁶. Azonban a létezés nem adhat magyarázatot az időre, mivel az idő a „nem-létezőség a 'már-nem' és a 'még-nem' minőségében.”¹⁷

Immanuel Kant szerint az idő a tér mellett *a priori* szubjektív szemléleti forma. Kant időértelmezésében a *magánvaló dolgokat* csak jelenséggként ragadhatjuk meg, hiszen az idő szubjektív érzékforma, belső szemléletünk intuitív formája.

A késő 19. századi és kora 20. századi életfilozófiák radikálisan elutasítják a „vulgáris” időfelfogást, amely az időt azonosítja az óra által mért idővel. Ezzel szemben Nietzsche vagy az egzisztencialista bölcseletben Heidegger az idő mitologikussá tétele által a létezés egyszerűségét, az *időiség* végességét hirdeti.

Nietzsche a 19. század második felében, szembefordulva az európai zsidó-keresztény kultúrával és a felvilágosodás racionalizmusával, kijelentette, hogy Isten halott. A mozdulatlan mozgató helyébe az emberfeletti embert helyezte, melynek ideje az *örök visszatérés*, a görögség *ciklikus ideje*.

Az életfilozófiák az örökkévalóság és az időbeliség problémáját is felelevenítették. Søren Kierkegaard „*jelenvaló öröke*”, „*örök jelenvalója*” kapcsolatba hozható Aquinói Szent Tamás már említett neoplatonista *aevum* fogalmával, az időtlen öröklét (*aeternitas*) és az emberélet (*tempus*) időgondolatával. Fichte *Tudománytan* című könyvében a szubjektumot, az ént tartja egyedül létezőnek. Ebből következik, hogy a szubjektum egyedül van tudatával a világban; ahhoz, hogy önmagát megvalósítsa, végtelenné kell válnia: „*Ezt az ellentmondást másként nem lehet megszüntetni, mint hogy a tárgy általában véve megszűnik, de csakis beteljesedett végtelenségben szűnhet meg.*”¹⁸

Az objektív és szubjektív idő ellentmondását Henri Bergson a 20. század első felében az idő átélésének teológiai gondolatával hidalja át. Bergson megkülönbözteti az objektív, a mérhető időt és a tartamot, a szubjektív időt. A kettő együtt van jelen életünkben, alakítva, formálva személyiségünket. „*A tartam a múltnak folytonos haladása, mely rágja a jelent és duzzad, amint előremozog. Ha a múlt szüntelenül nő, akkor határtalanul meg is marad.*”¹⁹

Bergson teológiai időmagyarázata alapvető hatást gyakorolt a 20. század autonóm művészeti mozgalmaira. Bergson szerint az Idő valójában a tér negyedik dimenziója, a *befagyott idő* nem más, mint az igazi idő, vagyis a *tartam* térbe vetítése.

Martin Heidegger *Lét és idő* (1927) című könyvében a *világban-való-létet* szembeállítja a halállal. A lét értelmére keres választ könyvében. Az *autentikus ittlét* csak a halál

¹⁵ Derrida i. m.

¹⁶ Hegel Enciklopédia 6. §, 88.

¹⁷ Derrida i. m.

¹⁸ Földényi 1986. 86.

¹⁹ Bergson 1930. 201.

tudatosításával érhető el, így lesz létünk célja a halál. Heidegger fenomenológiai fordulatot hozott az idővel kapcsolatos gondolkozásban, hiszen az alapvető filozófiai kérdésre irányította a figyelmet, melynek kiindulási pontja az a kérdés, hogy „*Én magam vagyok a most és létezésem, ittlétem az idő?*”²⁰, nem pedig a véges és a végtelen metafizikai szembenállása. Heidegger szerint az idő és lét problematikája csak az ember időbeliségének bizonyossága felől vizsgálható. A számlált, a mért idő tulajdonképpen már nem is idő.

1. 04. Az abszolút idő vége

Isaac Newton, miközben megfogalmazta az általános gravitáció elvét, az időt a világegyetem önálló dimenziójának tekintette. Azonban a tudományos, objektív időfogalom materialista bizonyosságát megrendítette Albert Einstein általános relativitáselmélete (1916), aki empirikus eszközökkel bizonyította, hogy az idő nem objektív, abszolút tényező. Az idő relatív, saját sebességének és helyzetének függvénye. Az idő nem különül el a tértől és nem független tőle, hanem téridőnek nevezett rendszert alkot. A relativitáselméletben nem létezik abszolút idő, e helyett „...mindannyiunknak saját belső időmérce van, mely attól függ, hogy hol tartózkodunk és hogyan mozgunk.”²¹

A 20. század második felében az ősrobbanás elmélete, mely magyarázattal szolgált az univerzum születésére, egyben az idő lehetséges értelmezését is megváltoztatta. A kozmosz gravitációs terében a tömegtől függően mindig más és más az idő. 1929-ben Edwin Hubble felfedezte, hogy a világegyetem tágul, ebből következik, hogy tíz-húsz milliárd évvel ezelőtt a világmindenség sűrűsége elérte a végtelent, az ősrobbanás előtt végtelenül kisméretű és végtelen nagy sűrűségű volt. Ennek következtében az idő és a tér, a kezdet és a vég az emberi tudat számára felfoghatatlan dimenziókba helyeződött és időparadoxonhoz vezetett: „... úgy látszik, ha be tudjuk bizonyítani, hogy az idő nem-létező, ezzel már egyben a semmi eredetét és lényegét, mint időt határozzuk meg...”²²

2. Vallás és idő

„A mi volt, ugyanaz, a mi ezután is lesz, és a mi történt, ugyanaz, a mi ezután is történik; és semmi nincs új dolog a nap alatt.”²³

2. 01. A végtelen és a véges idő szövetsége

A szakrális idő ellentéte a lineáris profán időnek. A szakrális idő minőségi tényezők által meghatározott, reverzibilis, oszthatatlan, részei nem egyenértékűek, és ciklikus rendszert alkotnak. Ezzel szemben a modern társadalom elvont profán időfogalma mennyiségi, kvantitatív, végtelenségig osztható idő.

A szakrális és profán idő eltérően értelmezi és használja az időmérő eszközöket. Bár a naptár az időt dátumok és időtartamok szerint strukturálja, a vallásos ember számára visszatérő szakrális eseményeket jelöl, akár az óra mutatta idő, amely a liturgia idejére hívja fel a

20 Heidegger 1992. 32.

21 Hawking 1989. 31

22 Derrida i. m.

23 Prédikátor könyve 1. 9.

figyelmet. A vallás transzcendens jelentéssel ruházza fel az időt, ennek következtében a kronologikus idő a rítusok végtelen ismétlődését jelöli. A szakrális idő megkülönbözteti az isteni, kitüntetett időt, a *kairosz*-t és a mindennapok egyformaságának idejét, a *kronosz*-t.

A szakrális időben létezés idők sokaságának harmonizálását jelenti. A természeti, csillagászati idő körforgása részévé válik a szakrális-liturgikus időstruktúrának. A vallási rítusok természeti folyamatok fordulópontjaihoz kötődnek, mint a napéjegyenlőség, a napforduló, a holdjárás. A rítus ideje nem csak az emlékezés és kiengesztelés ideje, hanem olyan esemény, amely maga is előidézi a szakrális körforgás rotációját. Így a rítus résztvevője a *kronosz* idejéből a szertartás *kairosz*i idejébe lép. Mircea Eliade szerint a ciklikus időben élő vallásos ember olyan időt tapasztal meg, amelyben „*A szent idő lényegénél fogva visszafordítható; voltaképpen mitikus ősidő, amelyet újból jelenvalóvá tesznek.*”²⁴

A szakrális, természeti, társadalmi és személyes időstruktúrák egysége folyamatos kapcsolatot biztosít a profán idő hétköznapijai, a természeti idő kozmikus rendje és az isteni örökkévaló szakrális ideje között.

2. 02. *Kronosz*

A hívő ember a mitológiai, antropomorfizált idő segítségével értelmezi az idő elvont fogalmát. A mítoszok allegorikus, metaforikus világában tárgyiasul az idő ábrázolásának nehézsége. A kezdet és vég metafizikus kérdésére az eredetmítoszok és a keresztény eszkatológia adnak választ.

A ciklikus idő rotációja mellett az idő megállításának mítosza is jelen van az ókori vallási képzetekben. Az archaikus közösségnek a hatalomöröklés és hatalomvesztés köztes idejében tapasztalt szorongása fogalmazódik meg általuk. A menekülés a keletkezés és az elmúlás örökös körforgásából mint általános emberi vágy szintén jelen van az idővel kapcsolatos mitológiai történetekben, akár a körforgásából kizökkent idő menetének helyreállítása.

A gyermekeit lenyelő Kronosz a görög mitológia eredetmítoszában az örökkévalóság és a lélek halhatatlanságának vágyát személyesíti meg. Kronosz történetében az idővel folytatott küzdelem a maga fajtáját felfaló ember példázatában ölt testet.

Az örökkévalóság mint büntetés is jelen van a görög mitológiában. Prométheusz vagy Sziszüphosz örökös szenvedésre ítéltetett. Az európai kultúrkör középkori legendáiban és mondáiban pedig a Bolygó Zsidó, a Bolygó Hollandi az, aki örökös bolyongással vezet. Shakespeare drámájának hőse, Hamlet az idővel küzdelmet folytató mitológiai alakok leszármazottja. Végzete az idő rotációjának helyreállítása: „*Kizökkent az idő; – ó, kárhozat! Hogy én születtem helyre tolni azt.*”²⁵

2. 03. *Eszkatológia, az Ószövetség és az Újszövetség ideje*

A szakrális időfelfogás időértelmezések sokaságát jelenti. A ciklikus időfelfogás az időt visszatérő, azaz újrakezdődő egységekre tagolja. Ezzel szemben a lineáris végtelen időfelfogásban nincs visszatérés a korábbi állapothoz. A lineáris és véges világidőt kijelölt

²⁴ Eliade 1999. 61.

²⁵ Arany János fordítása.

idők tagolják, mint a zsidó vallásban. A végidőre várakozó, kitöltésre váró idő fogalma, az eszkatologikus idő, mely elsősorban a kereszténység eszkatológiáját jellemzi.

Az ázsiai és a görög ciklikus időfelfogással szemben az ókori zsidó és keresztény vallás időfelfogásában közös, hogy az időt egyenes vonalúnak, vektor-jellegűnek tartja, amelynek van kezdete és vége. A keresztény felfogás az idők végezetének eljövételét hirdeti, Isten királyságát az öröklétben. A lineáris szakrális időben, szemben a ciklikus felfogással, megszakad a világ és Isten egysége. A világ ideje nem azonos Isten idejével. Az örökkévalóság az Isten sajátja nem a világé. Mivel Isten a világot úgy teremtette, hogy annak sajátja a keletkezés és az elmúlás, ez az elmúlás az idők végezte.

A ciklikus, természeti időhöz kötött vallásokkal szemben a zsidó vallás az isteni szövetség emlékezte. A bibliai Újszövetség az Ószövetség szakrális lineáris időfelfogásának folytatása, melyben Jézus Krisztus a véges emberi idő és az isteni örökkévaló egységének megtestesülése. A bibliai Új Szövetség négy evangéliuma négy értelmezése egy szakrális narratívának, amely a hívő számára a jelen idő örökkévalóságában történik. A középkori keresztút- illetve keresztrefeszítés-ábrázolásokon szereplő alakok az adott kor ruházódásának megfelelő öltözetet viselnek. Ennek az *örök jelennek* különös jelentősége van az imában, a vallási extázisban.

A kereszténység időfelfogását meghatározó *eszkatologia* az *eszkhata* (végső dolgok) és a *logosz* (tudás, beszéd)²⁶ görög szavakból származó teológiai fogalom. Az eszkatológia a végső dolgokról, az üdvösségről és a túlvilágról szóló tanítás megjelölésére szolgál. Az eszkatologikus idő a végidőre várakozó, kitöltésre váró idő fogalma.

Az eszkatológia a véges létezés jelentésére keres választ az örökkévalóság oldaláról. Keresztény üzenete az Isten és az ember megbékélése, az embernek a végső ítélet után következő örök üdvösségre jutása. A keresztény eszkatológiatan szerint Jézus második eljövételével következik el az utolsó ítélet, majd az idők teljessége, „*Isten országa*”.

A keresztény eszkatológia három periódusra osztja a szakrális-lineáris időt. Az első periódus a világ teremtése, majd Ádám bűnbeesése; a második periódus Jézus első eljövetele, kereszthalála és feltámadása. Ekkor nyer értelmet az üdvözülés visszafelé a múltban és előre a jövőbe. A harmadik periódus Jézus második eljövetele, amikor beteljesedik az utolsó ítélet, az időknek végezte, az örökkévalóság. A szakrális idő ekkor visszafordíthatatlanná válik, és a világdráma a megváltás tanának fényében nyeri el végső értelmét.²⁷ Az eszkatológia ugyanakkor magatartás, melyben, Guy Debord-t idézve „...várakozunk az elfogyó időben, hogy elkövetkezzen az utolsó ítélet, a feltámadás a másik, az igazi világban.”²⁸

²⁶ Vö.: Vallástörténeti kislexikon.

²⁷ Cullman 1998.

²⁸ Debord 2006. 89.

3. Az óra és az idő

„Az órák nem egyeznek, a belső óra ördögi vagy démoni, vagy mindenesetre embertelen módon vágat, a kinti viszont szaggatottan, a maga megszokott módján jár.”²⁹

3. 01. Matematika és időmérés

Miközben az óra használata különösebb erőfeszítés nélkül elsajátítható, az elvont idő fogalmának magyarázata továbbra is csak közvetett módon, egymásnak ellentmondó megközelítésekkel lehetséges. Az óra időmérésének alapvető tulajdonsága, hogy numerikus, megismétlődő, számlálható, folytonos és mérhető. A mért, matematikailag strukturált idő összeadható, szorozható, ezzel szemben az idővel nem lehetséges matematikai műveleteket végezni, hiszen a számok a mennyiség és nem az idő szimbólumai.

Az óra, legyen napóra, homokóra, mechanikus vagy számkijelzős óra, szocializációs funkciót lát el, összekapcsolja a kozmikus időt a személyes-társadalmi idővel. A bolygók mozgását azonban nem lehet matematikai jelekké átalakítani. A földön nincs két olyan hely, amely azonos szöveget zárna be a Nappal, bár az időzónák konvenciója egy adott régióban egymáshoz igazítja az órákat. A Föld a Nap körül nem 365 nap alatt fordul meg, hanem 365 nap, 5 óra, 48 perc, és 45,96768... másodperc alatt.³⁰ Ennek tudható be az a paradox helyzet, amely 1582. október 4-én, csütörtökön következett be, mivel ezt a napot október 15-e, péntek követte. A csillagászati idő és a julián naptári idő eltéréseinek hatása volt, hogy a Gergely pápa utasítására megreformált naptár 10 napot eltüntetett az évből. A julián naptár a görögkeleti szláv államokban, például Oroszországban egészen 1918. január 25-ig használatos volt. Lenin rendeletére bevezetésre került a Gergely-naptár. Ennek következtében január 25-ét február 14-e követte, így történhetett, hogy az októberi forradalom kultuszát november 7-én ünnepelték. A keresztény időszámításnak szintén egy matematikai problémával kell szembesülnie: amióta a 6. században Dionysius Exiguus megalkotta az új kalendáriumot, Krisztus születését követő év nem 0-val kezdődik, hanem 1-gyel, mivel korának matematikusai még nem végeztek számtani műveleteket nullával.³¹

3. 02. Hamis kozmosz és végtelen számsor

Az archaikus társadalmakban már évezredekkel ezelőtt képesek voltak az évek, a hónapok és a napok számlálására, azonban csak néhány száz év telt el azóta, hogy képesek vagyunk az órákat és a perceket mérni. Széles tömegek számára a pontos idő mérése csak az újkorban, a mechanikus óra elterjedésével vált lehetővé.

Az időmérő eszközök fejlődésében az egyre pontosabb időmérést követhetjük nyomon. Dolgozatunk szempontjait szem előtt tartva csak az európai kultúrkör időmérésének alakulását tárgyaljuk.

Az évezredek során használt napórákat és homokórákat a 15-16. században, a tudományos felfedezéseknek eredményeként a súlyokkal mozgatott mechanikus órák követték. Ezek a tornyokban elhelyezett időmérő eszközök a geocentrikus kozmosz idejét is mutatták. A 16. század vége az ingával szabályozott órák elterjedésének kora, ekkor jelentek meg a rugóval mozgatott órák. Az órákésztés történetében döntő fordulatot eredményezett a mechanikus

²⁹ Kafka 1981. 709.

³⁰ Lippincott 2002. 49.

³¹ I. m. 50.

mozgás hajszálrugóval történő szabályozása. A 18. században már heti néhány másodperces eltéréssel mutatta a pontos időt a tengerhajózási szükségletek kielégítésére kifejlesztett kronométer. A pontos idő mérésének története a 20. századi elektromos órák elterjedésével folytatódott. A 20. század második felétől a tudományos időmérés céljából kifejlesztett óraszerkezet meghajtására atom- illetve kvarckristályt alkalmaztak. Ezek az órák az ezred másodperc mérésére, az idő emberi értelemmel felfoghatatlan részekre bontására is alkalmasak.

Az időmérés fejlődése paradoxont rejt magában. A napóra működése a Nap fényének köszönhetően kapcsolatban áll a kozmikus idővel, az univerzummal, a bolygókkal. A napóra az idő látható térképe, akárcsak a homokóra, melynek működése független a Nap állásától, de a gravitáció törvényének engedelmessé válik vizualizálja a múltat és a jövőt. A nap- és a csillagóra elsősorban az időpontot mutatták, míg a vízóra, homokóra az időtartamot.

Az időmérés fejlődése egyre zártabb szerkezetek irányába mutatott. A súlyok által mozgatott óráknál még az ingamozgás mutatta az idő ritmusát, míg a zárt mechanikus óra mozgatószerkezete a számlap mögött rejtőzik. Ennek a folyamatnak végső állomása a modern számkijelzős szerkezet, amely valójában a jelen idő matematikai demonstrációja.

A késő középkori toronyóránál bár hamisan, de az univerzum jelenítődik meg. Ezt követi az óraszámplap múltat, jelent, jövőt jelző diagramja. Végül a számkijelzős óra ideje következik, amely egy állandóan változó számsorra redukálja az időt. Paul Virilio *Az eltűnés esztétikája* című könyvében így ír erről a folyamatról: „Végül az óra mutatói mindig a helyzet megváltozását idézik elő, amely közönséges szemmel éppen olyan megfoghatatlan, mint az égitestek mozgása, de – akárcsak a moziban – a kimondott anamorfózis eltűnik az óra motorjában, míg végül az egészet feledésbe küldi az órák és a napok elektronikus kijelzése azon a fekete képmzőn, amelyen a kibocsátott fény váltja fel teljes egészében a vetett árnyék eredeti hatását.”³²

Az időmérés fejlődésének kapcsolata a végtelennel Zénon aporiáját idézi: Akhilleusz képtelen utolérni a teknősbékát, mivel a köztük lévő távolság a végtelenig osztható. „Az idő kezdetben mérhetetlen volt végtelensége miatt, most pedig azért, mert olyan parányi egységekre szabdaltuk.”³³

3. 03. Óraidő és civilizáció

Az óra szocializációs funkciót lát el, harmonizálja a személyes időt, a létezés biológiai idejét az adott közösség társadalmi idejével. Az óraszerkezet alapján szerveződik a modern szekuláris társadalom. A modern ember azért hord órákat, azért figyeli az óraidő múlását, mert az objektív idő monotonitáshoz mint külső viszonyítási ponthoz kívánja mérni a szubjektív időélezést és a társadalmi élet ritmusát.

A 18. században Jean-Jacques Rousseau, egy svájci órák fia a nyugati civilizáció megreformálásának első lépését abban látta, hogy megvált órájától, és mint felesleges civilizációs eszközt elajándékozta. Ennek az évszázadnak a végén az európai ipari forradalom gazdasága már az időmérésre alapozza értékeit, a munkát, a termelést, a profitot. Így válik az óra az elnyomás és a kizsákmányolás szimbólumává.

³² Virilio 1992. 11.

³³ In Fejős (szerk.) 2000. 53.

A 20. században az idő nem abszolút, hanem relatív tényező. A kozmosz gravitációs terében a tömegtől függően mindig más és más az idő, ebből következhet az órába vetett bizalom megrendülése.

Azonban az időmérő eszköz tárgyasulásával szemben létezik antropomorf időmérés, Umberto Eco-t idézve: „*Sohasem hagytunk fel azzal, hogy az időről tulajdon testünk nézőpontjából gondolkozzunk. Ha másért nem, hát azért, mert érezzük, mint leszünk napról napra öregebbek, és magunk is időmérő eszközökké válunk.*”³⁴

4. Társadalom és időmérés

„*Más volt az idő ott, mint itt a földön...*”³⁵

4. 01. Az idő mint összehangolt cselekvés

Émile Durkheim szerint az idő mérése társadalmi eredetű. „*Az így megszerkesztett idő nem az én időm, hanem az az idő, amelyet objektíven elképzelnek mindazok, akik ugyanannak a civilizációnak a részesei.*”³⁶

A társadalom tagjainak idejét időritmusok sokasága határozza meg. A társadalmi idő determinációt jelöl és az egyénnek az adott közösség hatalmi struktúrájában elfoglalt pozíciója szerint változik. A másik meghatározó időritmus az emberi létezés biológiai idejének közös tapasztalata; születéstől halálig tartó lineáris idő, a létezés biológiai kényszere irányította, pihenés és táplálkozás által ritmizált ciklikus idő. Az óra összehangolja az időstruktúrák ritmusát, irányítja, összehangolja a közösség életét.

Guy Debord *A spektákulum társadalma* című könyvének *Idő és történelem* fejezetében³⁷ kifejtett időterminológiát használva a társadalmi idő története a következő korszakokra osztható: a ciklikus mitológiai idő archaikus társadalmának korszaka, az európai zsidó-keresztény lineáris szakrális idő társadalmának, majd az újkorban a lineáris idő fejlődéselvű, szekularizált nyugati társadalmának korszaka és végül a 20. század második felében kialakuló globális fogyasztói társadalom pszeudociklikus idejének korszaka.

Dolgozatom nem tárgyalja részletesen a ciklikus idő archaikus társadalmát, sem az európai zsidó-keresztény lineáris szakrális idő társadalmát. A 16. század és napjaink 21. százada között eltelt időszak keretében vizsgálja a társadalom és az időmérés kapcsolatát. Elemzésem célja, hogy dolgozatom második részének műalkotásanalíziséhez nyújtson történelmi hátteret. Értekezésemben kitüntetett szerepet szánok olyan társadalmi rendellenességek vizsgálatának, amelyek során az időstruktúrában alapvető változás történik.

4. 02. A visszafordíthatatlan idő diadala

Az időmérő eszközök használata a társadalom magas fokú szervezettségével mutat kapcsolatot. Az archaikus társadalmakban, mint a maja vagy az ókori görög, az időfelfogás a mitológikus vallási elemekkel ötvöződik, a természeti ritmusok ideje közvetlenül épül be az időstruktúrába.

³⁴ Lippincott 2002. 14.

³⁵ Így kezdi az Eichmann-per során tett vallomását Yehiel De-Nur regényíró. In Adorno 1973. 3.

³⁶ In Fejős (szerk.) 2000. 8.

³⁷ Debord 2000. 83.

A 16. században, a középkor alkonyán ébredt tudatára a nyugati zsidó-keresztény alapokon nyugvó szakrális idő társadalma, hogy a „*visszafordíthatatlan idő, öntudatlanul, csendben behálózta a társadalmat, az időt*“.³⁸ Ekkor még a szakralitás visszatérő rituális ünnepei megszakították a hétköznapi munka monotóniáját. A termelés még nem kötődött teljesen a mért időhöz, különösen a mezőgazdaságban a természeti idő ciklusait követte. Ugyanakkor a mechanikus órák használata, a standardizált időmérés, az órák egymáshoz igazítása a városi kultúra fejlődésével, az árutermeléssel, kereskedelemmel, az új földrészek felfedezésével és elsősorban a geocentrikus világgép felbomlásával mutat kapcsolatot.

A 16. század társadalmi rendellenességek, lázadások, vallásháborúk, pestisjárványok kizökkent ideje is egyben. Guy Debord-t idézve: „*a mitikus idő elvesztése a halálvágyban jelenik meg*”³⁹. Parasztlázadások, protestáns mozgalmak a földi mennyország megteremtését tűzték ki célul. A társadalmi változást keresők a János Jelenéseiben megjövendő ezeréves Mennyei Királyság prófécijában találtak bibliai igazolást. Az apokrif írás szerint az Apokalipszist és Jézus második eljövételét a Mennyei Királyság ezer éve követi. „*Boldog és szent a kinek része van az első feltámadásban: ezeken nincs hatalma a második halálnak: hanem lesznek az Istennek és a Krisztusnak papjai, és uralkodnak ő vele ezer esztendeig.*”⁴⁰ Ezt követően az Utolsó Ítélettel eljön az időknek végezte, az örökkévalóság. Az egyházi-világi társadalom idejével szemben alternatívát felmutató eretnek, millenarista mozgalmak a Mennyei Királyság utópikus, de evilági idejének kiharcolását tekintették céljuknak. Ezeknek a mozgalmaknak folytatását láthatjuk a protestáns, puritán közösségekben, az új földrészek missziós tevékenységének céljában, Új-Angliában, Latin-Amerika meghódított területein. Az eszkatologikus ígéretek világi beteljesülésének apokrif gondolatát az egyház szimbolikusan értelmezte, történeti időbe helyezésének gondolatát elítélte.

4. 03. A forradalmi utópia

A 18. században a lineáris idő fokozatos tényeresésével az apokrif utópia a történeti időbe helyeződött. „Általános célkitűzésben az utópia kozmogónikus álmodozás a történelem szintjén.”⁴¹

A 18. század felvilágosodásának központi gondolata a társadalmi igazságosság eszményén túl radikális szakítás az európai zsidó-keresztény alapokon nyugvó szakrális idővel. A 19. század kommunista ideológiája pedig a kapitalista elidegenedett idő felszámolását tekintette céljának. Paradox módon miközben mindkét egalitáriánus eszme a materialista, objektív, töretlen fejlődés idejét hirdeti, ugyanakkor mint megvalósult utópiák zárt, ellenőrzött, megdermedt idejű társadalmakká válnak.

A 18. század végén, a francia forradalom kezdetekor az időmérés társadalomszervező és irányító hatalmának felismerésével a keresztény időszámítást forradalmival cserélték fel. A forradalom stabilizációjával egyidőben elkezdődött a múlt és a jövő szakralizálása, illetve a jelen alárendelése a jövőben ígért földi mennyországnak.

A 20. század államszocialista vagy nemzetiszocialista diktatúrái hasonló módon kívánták első lépésben *de-szakralizálni* az időt, majd saját ideológiai céljaik elérése érdekében második lépésben *re-szakralizálni* azt.

³⁸ I. m. 2000. 90.

³⁹ I. m. 2000. 91.

⁴⁰ János Jelenések 20. 6.

⁴¹ Cioran é.n. 131.

4. 04. Az idő pénz

A 19. század nyugat-európai országai magasan fejlett, jól szervezett társadalom képét mutatták a gyarmatosításnak, az árukereskedelemnek és a tudományos felfedezéseknek köszönhetően. Az ipari forradalom technikai fejlődésének hatására a tér és idő fogalma radikális változáson ment keresztül. A vonatközlekedés és a kommunikáció forradalma átalakította a nyugati világ tér- és időképzését. A vasúti menetrend kialakította az országosan harmonizált időt, majd az európai időzónákat. 1884-től kialakult a világra érvényes standard idő, amely 25 időzónára osztotta a Földet. Az idő és tér egysége fokozatosan veszítette el egymásra utaltságát, hol az egyik, hol a másik vált megfoghatatlanná a sebességnek vagy a hang elektromos úton történő továbbításának köszönhetően.

A kapitalista társadalom szövetét az idő elidegenedése, dologivá válása adja. Az idő pénzzé vált, mérhetőség, érték hordozójává. Azonban az idő hármassá struktúrája, a múlt, a jelen és a jövő is áldozatul esett az eldologiasodásnak, *idők összevisszaságát* okozva. Ez a rendellenesség háborúk formájában vált nyilvánvalóvá. A társadalmi rend fenntartása szükségessé tette, hogy az identitás zavarral küzdő szekularizált, kapitalista nemzetállamok létük legitimációját egy konstruált, pszeudo-kulturális időben lássák. Az uralkodó osztály *„kénytelen sorsát az eldologiasodott történelem karbantartásának és a történelemben való új mozdulatlanág őrzésének szentelni.”*⁴² A kapitalista rendszer az egyházzal karöltve a zsidó-keresztény vallás kulturális-morális örökösének tekintette magát, ugyanakkor a nacionalizmus ürügyén hamis kultusz tárgyává tette a múltat és a jövőt. A nacionalizmus számára elkerülhetetlen volt a mitikus ellenségkép hirdetése. Ez a legitimációs kényszer és identitászavar, amely beavatkozást jelentett az időstruktúrákba, háborúk sorozatát eredményezte.

4. 05. Az örök jelen és a történelem összebékítése

*„Az árutermelésre épülő idő maga is fogyasztási cikk, amelynek összetevője mindaz, ami a régi egységtársadalmak széthullása következtében elkülönbözött: a magánélet, a gazdasági élet, a politikai élet.”*⁴³ A megélt jelen idő a termelés visszafordíthatatlan idejének esik áldozatul. A munkásokat nem darabbérben, hanem órabér szerint fizetik. Mivel az idő pénz, és mindkettő a mérhetőséget, az értéket testesíti meg a szekularizált társadalomban. Ezeknek az értékeknek a megkérdőjelezését az államhatalom a társadalmi rend és béke elleni támadásnak tekinti.

A kapitalista elidegenedett idő elleni radikális támadást az 1848-ban kiadott *Kommunista kiáltvány* hirdette meg, meghatározó ideológiájává válva az alternatív mozgalmaknak. Karl Marx és Friedrich Engels történelmi materializmusa radikálisan folytatva a lineáris, fejlődéselvű időszemlélet gondolatát a haszonelvű társadalom meghaladásának egalitáriánus utópiáját hirdette, az ezeréves Mennyei Királyság kommunista eszményét, amely *„szenvetélyesen iparkodik, hogy ebbe a világba helyezze [a Mennyei Királyságot], az utópia ajánlásai szerint, amely megkísérli összebékíteni az örök jelent és a történelmet.”*⁴⁴

A 20. század nemzet- és államszocialista diktatúrái a totális idő megtestesülései. A totális időben felbomlanak az időstruktúrák, a társadalmi idő felszámolja a személyes idő intimitását. Ennek hatása az állampolgár viselkedésének irracionálisában érhető tetten, aki ha kell a

⁴² Debord 2006. 94.

⁴³ Debord 2006. 100.

⁴⁴ Cioran é. n. 128

hamis kollektívizmus idejében építi a társadalmat vagy a háború mitizált idejében pusztítja embertársait.

4. 06. *Kizököknt idő*

A 20. század világháborúi, forradalmi, katasztrófái mint a társadalmi időben bekövetkező rendellenességek megzavarták a társadalom szövetét adó kronométer, óra objektív, mindenkire érvényes idejét. „*Ez a 'kizököknt idő' társadalmi rendellenesség, az időbeliségek 'összevisszasága', mely egész sor devianciát okoz az idő megélésének mindennapjaiban – cselekvésképtelenséget, felelőtlenséget, a hétköznapi biztonságérzet hiányát, erőszakot.*“⁴⁵ Ez a „*kizököknt idő*“ a történelem lineárisnak hitt, de valójában kiismerhetetlen idejének valóságos „*arcát*“ mutatja, és az egykor órák irányította közösséget atomizált tömeggé változtatja. A háború az időhiány, a pusztítás ideje. A görög *trauma* szó eredeti jelentésére utalva: idő-seb keletkezik, dimenziótlan idő, amely sem a múltban, sem a jelenben, sem a jövőben nem található befogadásra. Ezeknek a vélt vagy valós idő-sebeknek a sokaságát hordják magukon az egyének, a kisközösségek vagy a nemzetállamok állampolgárai.

A társadalmi rendellenesség következtében a társadalmi élet ritmusa felbomlik, az óra ideje monotóniává alakul át, a trauma objektív idejévé, amelyben a szubjektum elveszíti az időbeli tájékozódás képességét. A társadalom az emberiség történetében válságok sorozatán esett át. Azonban a szakrális alapokon nyugvó társadalmak ciklikusan ismétlődő rituáléi, ünnepei az emberi élet traumatikus, válságos mozzanataihoz, fordulóihoz kapcsolódnak. Amikor a „*kizököknt időket*“ asszimilálják a szakrális idő örökkévalóságába, a traumatizált emlékezet számára már nem izolált események többé, hanem egy összetett mitológia részévé alakulnak át, jelentéssel telítődnek és értelmezhetővé válnak. Az emlékezet ahelyett, hogy elnyomná, vagy ismétlési kényszer formájában újratemetné a traumát, ciklikusan ismétlődő rituálék segítségével válik meg tőle, egy transzcendens narratíva részének tekinti.

Azonban a modern társadalom lineáris idejében nincs lehetőség a trauma kivetítésére a mitikus időbe. A modern tömegtájékoztatás a maga katasztrófa-erőszak-piacával feldolgozhatatlanná alakítja át a közvetített traumát, hiszen a média újdonságdiktátuma elfelejtette, elvarratlanná teszi a társadalmi rendellenességek okozta sérüléseket, magára hagyva emlékezetével a traumatizált személyt.

A 20. század idő-sebei a 21. század globális világát is meghatározzák. A modernitás kettős arcának köszönhetően a tudományos fejlődés, ezen belül az időmérés fejlődése tette lehetővé a nagy hatásfokú, tömegpusztító fegyverek kikísérletezését, harcba állítását. „*Nincs olyan egyetemes történelem, amely a vadságtól az emberiség felé vezetne, de olyan egyetemes történelem van, amely a parittyától vezet az ezertonnás bombáig.*“⁴⁶, írja Adorno.

4. 07. *A pszeudociklikus idő kettős társadalma*

A második világháború hatására kétféle „*időrezsím*” vált meghatározóvá: a kapitalista dologság és az államszocializmus diktatórikus társadalma. Mindkettő a szekularizált, fejlődés elvű, lineáris idő ideológiai-gazdasági terméke. Ideologikus és gazdasági szembenállásuk ellenére mindkettő, Guy Debord kifejezését használva, a „*pszeudociklikus*” idő társadalmának tekinthető.

45 Fejős 2000. 12.

46 Adorno 1973. 320.

A kapitalista társadalmakat az árutermelés folyamatos fejlődése pszeudoszükségletek kielégítésének körforgásába kényszeríti, ahol a szubjektív idő azonos az áruvá vált idő fogyasztásának ciklikus idejével.

Az államszocializmus társadalmának pseudociklikus-kultikus ideje a mitizált fejlődés egalitáriánus ideológiájára, a hatalmi elnyomószervezetre támaszkodik. Az állam relativizálja a jelent a meghamisított múltra hivatkozva, a soha meg nem valósuló jövő utópiájának ígéretében. A két pseudociklikus idő társadalmának hasonlóságára példaként érdemes megemlíteni a személyi kultusz és a sztárkultusz társadalomformáló szerepének hasonlóságát.

A két világháború gazdasági és ideológiai harcában a szocialista szenvedett vereséget, hiszen a tőke mozgása, a Földet behálózó árutermelés vonzereje fenntarthatatlanná tette a változástól rettegő hiánygazdaság társadalmát.

4. 08. A posztmodern állapot ideje

Az államszocializmus felbomlása egybeesett a posztmodern állapot megszilárdulásával a nyugati társadalmakban. A posztmodern állapot kialakulása már a második világháború után kezdetét vette. A 20. század végére a korai modernizmus progresszióképe letért az irreverzibilis, idő útjáról és a poszt-indusztriális fogyasztói társadalom körkörös vagy spirális mozgást leíró idejévé alakult át. Guy Debord ezt „pseudociklikus“ időnek nevezi. „A pseudociklikus idő egyszerre épít a ciklikus idő természetes maradványaira, és hozza létre azonos értelmű, új variánsait: a nappalok és éjszakák, a heti munka és hétvégi pihenés vagy szabadságolás ciklusait.”⁴⁷

A fogyasztás szükségleteinek kiterjesztése az időt sem hagyja érintetlenül: „A magasan koncentrált kapitalizmus a legfejlettebb szektorokban elkezdte 'összkomfortos' időtömbök piacra dobását komplex árucikként.”⁴⁸

Az idő árucikként való felfogása atomizálja a társadalmat. A tér és idő csak a fogyasztásban válik kollektív élménnyé, azon túl viszont az unalom, a kitöltetlen, negatív létezés ideje. Ez a negatív idő vagy időhiány közel áll a semmi megtapasztalásához, ahogy arról Paul Virilio *Az eltűnés esztétikája* című könyvében ír: „A nagy sebességek a tér és az idő eltörlésével összebékítik a semmit és a valóságot.”⁴⁹ Az idő fogyasztásának következménye, hogy az individuum jelen ideje értelmezhetlenné válik és a „valóság illuzórikusan megélt idejére”⁵⁰ redukálódik, ez a posztmodern állapot időkonceptiója is egyben. Így a semmi és a valóság ideje az egyetemes világspektákulum idejévé vált. Ez az a történelmi idő, amely a föld bármelyik pontján ugyanaz, az egyesített visszafordíthatatlan idő, melyben az idő maga is fogyasztási cikké alakult át.

47 Debord 2006. 100.

48 *Lm.* 100

49 Virilio 1992. 78.

50 Debord 2006. 102.

4. 09. „Számítalan magány illúzióvesztett halmaza“

Miközben a nyugati társadalom a maga pszeudoszükségleteinek rabjává vált, a kelet-európai totalitáriánus rezsimek felszámolódtak. Megszűnésük pillanatában úgy tűnt, hogy megteremtődött az utópia, az ezeréves Mennyei Királyság globális fogyasztói társadalma. Azonban a globális idő hiába hálózta be a Földet. A „*harmadik világ*” egyes társadalmi vagy csoportjai kiábrándulva a kolonializmus, majd a neokolonializmus hamis lineáris idejéből a terrorizmus militáns, pszeudoszakrális idejében vélték alternatívát találni.

A volt államszocialista országok polgárai, miután átestek a fogyasztás korai túlkapásain, a globális piac által kifosztottnak tekintették magukat. Ennek a felismerésnek hatására a társadalom működési rendellenességek sorát kezdte mutatni. Európa délkeleti részében háború tört ki. Más országokban rendszeressé vált az irracionális politikai megosztottság, az utcai rendbontások. A fel nem dolgozott traumák vagy vélt sérelmek nem találtak kielégülést a fogyasztói kultúrában. A szocialista kísérleten átesett társadalmak értetlenül nézték az új idődiktatúra térnyerését, és ahelyett, hogy maguk is kolonializálható területet, társadalmat, szomszédot kerestek volna, elmerültek évszázados sérelmeik, a be nem ismert bűnök hamis múltidejében. „*Valahányszor a totalitárius hatalom egy-egy megtestesülése elbukik, lelepleződik az illuzórikus közösség, amely egy szívvel támogatta, és amely nem volt más, mint számítalan magány illúzióvesztett halmaza.*”⁵¹ Miközben „*a számítalan magány illúzióvesztett halmaza*” a spektákulum virtuális idejét fogyasztja, a modern cézium-atomórák 350 000 év alatt mutatnak egy másodperc késést, a pontosság a másodperc milliomod részét is elérheti.⁵²

51 I. m. 2006. 41.

⁵² Goudsblom 2005

FEJEZETEK AZ IDŐÁBRÁZOLÁS TÖRTÉNETÉBŐL

„A művészet nem a láthatót adja vissza,
hanem láthatóvá tesz.”
Paul Klee

Bevezető

Doktori értekezésem második része a 16. századtól a 21. századig terjedő időszak nyugati művészetének időábrázolását vizsgálja. Az óramotívum segítségével elemzem az időábrázolás változó és állandó összetevőit, illetve röviden ismertetek olyan 20. századi irodalmi, zeneművészeti és filmművészeti alkotásokat, amelyek az adott korszak meghatározó időértelmezésének tekinthetők.

A vizuális ábrázolás különösen fontos szerepet tölt be az idővel kapcsolatos diskurzusban, hiszen az emberi érzékszervek közül elsősorban a látás az, amely az időt mint változást vagy mozgást érzékeli.

Úgy tűnik, a modern kor embere számára az idő képi reprodukálása a technikai eszközöknek köszönhetően megoldottnak tekinthető. A fényképezőgép a megállított időt ábrázolja, a videokamera pedig az időfolyamból kiragadott időszeletet. Az individuum által megtapasztalt idő azonban időstruktúrák sokaságát jelenti, a leigázott idő és a kiismerhetetlen idő konfliktusát. A késő középkorban az időnek ezt a kettőséget szimbólumokban, allegorikus vizuális nyelven ábrázolták. Az újkorban az időábrázolás átalakul az időérzékelés szubjektív tapasztalatának ábrázolásává, szembefordulva az idő lineáris, mérhető, tudományos objektivitásával. Az időábrázolás a modernitás korában szembesíti a társadalom alapját képező fejlődéselvű időképet a technikai reprezentáció illuzórikus idejével, a szubjektív időtapasztalatra tett hatásával.

Az idő esztétikája elválaszthatatlan a társadalmi, történelmi kontextustól, viszonya a kollektív emlékezethez és az elképzelt jövőhöz állandóan változik. Az időábrázolás a múltat, az emlékezetet, a jelent mint a létezés megfoghatatlan idejét és a kiismerhetetlen jövőt együttesen ábrázolja. Ez az ábrázolás egyidejűleg reprezentálja a meghatározó időstruktúrákat a verbális, írott diskurzussal szemben. Ez az összetettség az alapja az *esztatologikus* ábrázolásnak. Az esztatológia a keresztény „hittudománynak az az ága, amely a világ sorsával és elmúlásának problémáival foglalkozik, valamint azzal, hogy mi lesz az emberekkel haláluk után.”⁵³ Az esztatologikus szemlélet az emberi tudat, a véges és a végtelen idő kapcsolatát kutatja. Az esztatologikus ábrázolás, amely egyben doktori értekezésem alaptézise, szintén ennek a hármasságnak a vizuális megjelenítése. Az esztatológia által meghatározott műalkotások időmérő eszközök, *kronométerek*, amelyek a koronként változó véges-végtelen idő és az emberi tudat viszonyának módosulását mutatják.

⁵³ Vö. Bakos Ferenc (szerk.), *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai Kiadó, 1973.

1. A műalkotás mint időmérő eszköz

1. 01. Időábrázolás és önmeghatározás

Az időábrázolás a láthatatlan láthatóvá tételének problematikájával mutat szoros kapcsolatot. Láthatóval ábrázolni a láthatatlant ellentmondásos tevékenység. A statikus képi struktúrában ábrázolt idő ellentmondásos viszonyára világít rá Chaluppecký: „A kép lényege az, ami nincs és nem is lehet benne. Az egymás után következő állapotoknak kötött helyük van a térben. Lehetne őket tovább sokszorosítani, ám mindig maradna közöttük egy végtelen, parányi hézag, és benne a láthatatlan, elképzelhetetlen és elgondolhatatlan, amely a jelenséget sodorja előre: a színtiszta idő. Az idő sehol sincs. Elszakadt a térbeli megvalósulástól, így többé a valóság lényegének sem nevezhető, semmi sem létezne nélküle, ám ő is semmi: nem 'ouszia', lényeg, hanem [...] 'hüperouszia', azaz lényeg fölötti.”⁵⁴

Az alkotó személyes ideje eszkatologikus értelemben „a hihetetlen halhatatlanság és az elfogadhatatlan halandóság között”⁵⁵ helyezkedik el. Ha az idő mibenlétét ábrázolni kívánom, magamat mint ennek az időnek tárgyát és alanyát szintén értelmezni szükséges, „nem szerezhetek ismeretet valamiről úgy, hogy ezáltal ne jutnék magamról, illetve a megismerést meghatározó léhelyzetről is ismeretek birtokába.” Azonban folytatva Földényi F. László gondolatmenetét „...az ember saját létezésének feltételét sohasem képes birtokba venni – innen a mélabú, amit akár a létezés kötőszövetének is nevezhetünk.”⁵⁶ Innen származik az eszkatologikus ábrázolás ellentmondásossága és ugyanakkor vállalásának heroizmusa. Hiszen az önazonosság kérdése az időábrázolás visszatérő problematikája: „az önazonosság minduntalan önmagát szemléli, ahol az örökös jelen, valamennyi paradicsomi látomás közös ideje uralkodik, magával az idő eszméjével szemben kikovácsolt idő. Ahhoz, hogy felfogjuk, hogy áhítózunk rá, irtóznunk kell a valami levésétől, érezve súlyát és veszedelmét, kívánnunk kell, hogy bármi áron kiszakadjunk belőle.”⁵⁷

1. 02. Eszkatológia és trauma

Az elemzésre kerülő műalkotások a 16. századtól a 21. századig terjedő időszakban jöttek létre. A szakrális művészet időábrázolására terjedelmi okokból nem térhetek ki részletesen. A 16. század időábrázolása a művészet kultikus szerepének elvesztését reprezentálja, majd ezt követően, a 19. századtól az időábrázolást a művészet autonómiájának kérdése határozza meg.

Az alkotások kiválasztásának másik meghatározó szempontja volt, hogy olyan művek kerüljenek elemzésre, amelyek változó korban, történelmileg válságos időkben jöttek létre. Ilyen időszak volt a 16. század, a reformáció és humanizmus kora; a 19. század, az ipari forradalom és a romantika kora. A 20. századi művek a történelmi traumákhoz kötődnek, illetve napjaink posztindusztriális társadalmához, az időfogalom radikális átalakulásának korához. Ezek a korszakváltozások dinamizmusuk mellett magukon viselik a társadalmi rendellenességek tüneteit háborúk, forradalmak formájában.

A harmadik szempont az általam elemzett alkotások esetében, hogy más és más módon, de közösnek tekintem az időábrázolás eszkatologikus megközelítését annak ellenére, hogy a 16. századtól a műalkotások időábrázolása fokozatosan eltávolodik az eszkatológia szorosan értelmezett keresztény háttérétől. A keresztény eszkatologikus időszemlélet sajátja az evilági

⁵⁴ Chaluppecký 2002. 43.

⁵⁵ I. m. 47.

⁵⁶ Földényi 1992. 245.

⁵⁷ Cioran é. n. 123.

végesség és az Isten világának Örökkévalója közötti kapcsolat keresése. Az eszkatologikus ábrázolás változását kutatva a 16. századból vett képzőművészeti példák a humanizmus és a kereszténység időszemlélete között feszülő ellentmondást ábrázolják, a későbbi, 18. századi eszkatologikus ábrázolások egyre inkább az egzisztencialista eszkatológiára reflektálnak. A végtelent keresik a láthatóban, a létezés és a tapasztalat transzcendens dimenzióit vizsgálják. A világ végessége a modernitás haladáseszményében látszott feloldódni, mintegy a negyedik dimenzióba vetítve a jövőt. Azonban a történelmi katasztrófák az időábrázolás válságát okozták. A technológia reprodukálhatóság korában pedig az Itt és Most ideje számolódt fel. Erre reagálva az eszkatológia elhalványuló emlékét magukon viselő alkotások az időtapasztalat, a *jelenlét* idejét kívánták rehabilitálni.

Az első világháborút követő modernitás és a második világháborút követő posztmodern állapot időábrázolásai közvetlen vagy közvetett módon kapcsolatot mutatnak a történelmi traumákkal. Ezek az alkotások, a szociálpszichológiából kölcsönzött kifejezéssel élve, a *trauma* feloldásának *emlékmunkáját*, *gyázmunkáját* végzik el⁵⁸, „*helyre tolv*” az emberi tudat „*kizökent idejét*”.

A 20. század második felétől a képi ábrázolásra alapvető hatást gyakorol a valóság leképzésének technológiai fejlődése, reprodukálhatósága, tömegtermékké alakítása. A megélt valóság ideje a technológiai kép végtelenségig ismételtető idejében kíván feloldódni, zavart okozva a személyes időstruktúrákban. A személyesen tapasztalt időben a végesség- és a valóságtudat feszültsége egyre kevesebb eszközt talál az eszkatologikus időábrázolásra, mivel a fogyasztói társadalom, a spektákulum társadalma az időt és annak ábrázolását is árucikké változtatta. Eszközeitől egyre inkább megfosztottan az időábrázolásnak a megélt személyes idő, emlékezet felszámolásával, a kollektív társadalmi idő medialisálásával szükséges szembeülnie.

Az általam elemzett alkotókat Shakespeare drámájának Hamletjéhez hasonlítanám, hiszen mindannyian megtapasztalták a „*kizökent időt*”, és művészi tevékenységük lényegéhez tartozik „*helyretolni azt*”. Szintén a „*kizökent idő*” kifejezést használja Erdély Miklós Robert Wilson *Einstein a tengerparton* című színházi előadásról írott tanulmányában: „*Egyre világosabbá válik, hogy nem a történéseknek, hanem magának a 'kizökent időnek' a drámáját látjuk itt, amit a zene sem képes 'helyretolni'*. [...] *Shakespeare – Arany János vajon miképpen sejtette meg az idő spirális szerkezetét, amelyből a kizökkenés rotációs monotóniába fullad, a fejlődés áramlásához hangolt lélek az elbizonytalanodás, a szorongás, a téboly állapotába kerül? Az ismétlődő ugyanabban fölgyülemlik a katasztrófa, és a folyamatos megújulás lehetőségétől megfosztott lélek fölmozsolódik. [...] a dráma ideje várakozási idővé transzformálódik...*”⁵⁹. A „*várakozási idő*” az eszkatologikus idő sajátja.

1. 03. A műtárgy és az interpretáció ideje

A verbális-textuális időfogalmakkal szemben a vizuális ábrázolás minden esetben tudósít a műalkotás keretét adó kor idejéről, arról, hogy a kozmikus, a társadalmi és a személyes idő milyen egyedi és megismételhetetlen formációt mutat a műalkotásban. Ennek következtében nevezhetjük a műalkotásokat érzékeny kronométereinek, olyan időmérő eszközöknek, amelyek bármilyen óránál pontosabban mutatják a *kronosz* és a *tempus* állását.

⁵⁸ Erős 2007. 13-26.

⁵⁹ Erdély 1992. 48-49.

A befogadó az alkotó individuális idején keresztül tekinthet az adott társadalom időeszméjére. Ez az adott időfelfogás azonban mindig kölcsönös viszonyban áll az interpretáció korhoz kötöttségével is, így állandó módosuláson megy át. Az interpretáció a befogadó aktualitás jelen idejében jön létre, amelyet „*úgy kell felfognunk, hogy a jelen pillanat az a sík, amelyre minden létezés jelei kivetülnek*”⁶⁰, és a műalkotás meghatározó hatását szintén a befogadó, az individuum személyes idejére reflektálva végzi. Kubler a műalkotás hatását a kihunytt csillagok fényéhez hasonlítja, amely csak a jelenben éri el szemünket, a szemlélőt. „*A műalkotás nem más, mint egy mostanra elcsitult mozgás grafikonja, de ezt a grafikont, akárcsak egy égitestet, a mozgással egyidőben keletkezett fénysugár adja tudtunkra.*”⁶¹

A műalkotás ikonológiai vizsgálatán túl a műtárgy formai jellegzetességének, kora stílusirányzatainak függvényében is időfenomén. A műtárgy létrehozásának, születésének és biológiai-tárgyi pusztulásra ítéltségének idején túl van egy másik időstruktúrája is. Kubler szerint a műalkotások „*gravitációs mezőket alkotnak*”⁶², amelyekben a már elpusztult művek is jelen vannak, más művekre gyakorolt hatásuk formájában. Így részévé válnak műtárgyak időrendi sorozatának, amelyek formációja „*az űrben kirajzolódó röppályára fog hasonlítani, a mozgás szabályának és szükségszerűségének megfelelően.*”⁶³

Mindebből következik, hogy a képzőművészeti műtárgy a textuális megfogalmazással szemben átvitt és konkrét fizikai értelemben magán viseli az idő nyomát. Részben ennek is a következménye, hogy alkotója szándékán túl jelentések és jelek esetenként egymásnak ellentmondó sokaságát közvetíti.

A műtárgy idejével kapcsolatban azonban idézzük Marcel Duchamp szkeptikus véleményét: „*Egy festmény negyven-ötven év elmúltával meghal, mert eltűnik frissesége. A szobor is meghal..., ahogy az az ember is, aki készítette. Ezt nevezik ezután művészettörténetnek. Az emberek halandók, a képek is.*”⁶⁴

2. A metafizikai otthontalanság kezdete

2. 01. Lényeg és jelenség

A ciklikus szakrális idő társadalmának időábrázolása elválaszthatatlan a vallási rítustól. Az ókori görög társadalomban a képi ábrázolás mitikus, mágikus jelleggel bírt. Ezzel szemben a zsidó és mohamedán vallás tiltotta a képi ábrázolást, mivel Isten örökkévaló idejét ábrázolhatatlannak gondolták a véges idő meghatározta anyagok által. „*Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, amik a fent az égben, alant a földön, vagy a föld alatt a vizekben vannak.*”⁶⁵

A keresztény szakrális művészet történetét szintén végigkísérte a vita Isten, a transzcendens létezés ábrázolásának kérdéséről. A képromboló mozgalmak fanatikusai szerint Krisztus ábrázolása egyet jelent az emberi mivolt elválasztásával az istenitől, a szent dolgok profanizálásával. A hitviták során az egyházon belül az a nézet kerekedett felül, amely az ábrázolást közvetítőnek tekinti a véges és a végtelen idő között. „*[...] az ikon tiszteletét helyes*

⁶⁰ Kubler 1992. 35.

⁶¹ Lm. 38.

⁶² I. m.

⁶³ I. m.

⁶⁴ Duchamp 1991. 126.

⁶⁵ 2 Móz. 20, 4

*perspektívába helyezzük: sem a művészet istenítése, sem mágikus babona, hanem jelképes és hathatós vallásgyakorlat, melynek gyökere Krisztus testet öltésének titkában van.*⁶⁶ Ennek megfelelően Krisztus megtestesülésében ugyanúgy a kimondhatatlan, az örökkévaló van jelen, mint a szakrális ábrázolásban, ami által feltárul egy másik, eszkatologikus valóság. *„Nem hibázunk, ha készítiünk egy képet a testté lett Istenről, aki testben jelent meg a földön, aki kimondhatatlan jóságában az emberek között élt, magára véve természetüket, méretüket, alakjukat és húsuk színét.”*⁶⁷

A középkor keresztény művészete szintén a vallási kultusz szolgálatában állt, időábrázolása ezért a szakrális rendszertől elválaszthatatlan. A középkori eszkatologikus ábrázolások olyan időbe helyezik a bibliai eseményeket, amelyről Panofsky megjegyzi: *„a távoli múlt és a távoli jövő alakjai egyidőben – vagy inkább egyidőtlenségben – szerepelhetnek a jelen alakjaival.”*⁶⁸

A késő középkor időábrázolását vizsgálva megfigyelhető, hogy a kereszténység nagy korszakváltásainál az eszkatológiai jóslatok megjelenítésére különös hangsúly helyeződik. A 16. század elején, az időmérés fejlődésének és lassú elterjedésének kezdetén a leggyakoribb az *„idők végezte”*, a Végítélet, a *„Haláltánc”*, az Apokalipszis ábrázolása. A kor egyházi művészetén követhető nyomon a különböző időstruktúrák egységének felbomlása. A *„halál diadala”*-típusú síremlékeken az elhunytat kettős alakban jelenítik meg. Az egyik síremlék ruhátlanul, a bomlásnak indult korpusz biológiai idejében ábrázolja az emberi testet, majd ugyanazt a személyt a másik síremléken a társadalmi státusz attribútumaival *„felruházva”*, a végítéletre várakozó eszkatologikus időben láthatjuk.

A 16. században az új reprezentációs elvárásoknak megfelelően a műalkotás kultikus meghatározottsága átalakul. A portréfestészetben, az allegorikus ábrázolásokon, a fametszeteken és rézkarcokon gyakorivá válik az idővel kapcsolatos reprezentáció. Ezek az ábrázolások kettős időszemléletben születtek: a tradíció keresztény metafizikai idejében és az egyre jobban elterjedő perspektivikus ábrázolás idejében, hiszen a 16. században *„a művészet világa nem válhatott egy csapásra a jelentésüktől megfosztott tárgyak világává.”*⁶⁹

Ez a kettős időszemlélet alapvető ellentmondást rejt magában. A képzőművészet fokozatosan veszíti el a dogmatikus-szimbolikus-mágikus kifejezés privilégiumát, átadva a helyet *„a művészi tárgyiasságnak”*. A perspektíva egyszerre objektív, racionális, ugyanakkor szubjektív, véletlenszerű ábrázolás. A tér rekonstruálása maga után vonja az idő rekonstruálását is; a szubjektum empirikus térképzete, a személyes idő térnyerése a lényeg helyett a jelenséget reprezentálja. Abban az esetben, amikor a perspektivikus ábrázolást az időmérő eszközök felől közelítjük meg, a térben elhelyezett motívumokat árnyékvetőknek is tekinthetjük, a teret pedig óralapnak, amelyen a Nap az idő *„állását”* mutatja. Ez maga után vonja az idő és a világ kettéválasztását: *„[...]ha az ember egy lépéssel jobbra vagy balra lép, a világ nemcsak másnak fog látszani, hanem valóban más is lesz.”*⁷⁰

Miközben a reneszánsz humanizmus hatására az ókori mitológia alakjai a keresztény ikonográfia szentjeivel ötvöződtek, a 16. század korát sem a ciklikus ókori, sem a szakrális lineáris keresztény idő nem tudta úgy hatalmába keríteni, mint a szekuláris, mérhető, lineáris idő.

⁶⁶ Pierre Bourguet, idézi Sendler *Online*: <http://www.drhe.drk.hu/~hutzlери/ikonteologia.htm>

⁶⁷ Damaszkuszi Szent János, idézi Sendler I. m.

⁶⁸ Panofsky 1984. 308.

⁶⁹ I. m. 319.

⁷⁰ Földényi 1992. 105.

A 16. század művészetére és társadalmára meghatározó hatást gyakorolt az antikvitás humanizmusának újrafelfedezésén túl a reformáció. Az Alpoktól északra fekvő országokban vette kezdetét a keresztény megújulást célnak tekintő, vallási háborúkat, utópikus mozgalmakat kiváltó reformáció. A protestáns, puritán mozgalmak megváltoztatták Európa politikai, gazdasági erőviszonyait, majd a gyarmatosított földrészek jövőjét, vallási és világi ideológiáját. Fontos szerepet játszottak a haszonelvű, racionális kapitalizmus kialakításában.

Az időábrázolás szempontjából a reformáció és a puritán mozgalmak radikális megnyilvánulása a képrombolás. Az ikonoklasztázia a szakrális időt ábrázolhatatlannak tartotta és a transzcendens ábrázolását üldözendőnek tekintette. Egyes művészek, mint Albrecht Dürer és ifjabb Hans Holbein, kapcsolatot tartva koruk humanista mozgalmával a reformáció által felvetett kérdésekre is választ kerestek a véges és a végtelen idő ábrázolásának eszkatologikus megközelítésében.

2. 02. Albrecht Dürer és ifjabb Hans Holbein

A 16. század korszakhatárt jelölő, köztes idejének művészetét Albrecht Dürer *Melancholia* című 1514-ben készült rézmetszetével (1. kép) és ifjabb Hans Holbein *Követek* című, 1533-ban festett olajképeivel illusztrálom (2. kép). Arról a korról, amelyben éltek, a 15. század végéről és a 16. század első feléről újra idézem Guy Debord-t: „a visszafordíthatatlan idő csendben behálózta a társadalmat”⁷¹, ennek következtében „a mítikus idő elvesztése a halálvágyban jelenik meg.”⁷² Ennek a halálvágnak nagy hatású grafikai sorozatát, az *Apokalipszist* Dürer 1498-ban jelentette meg, Holbein pedig 1525-ben készítette el szintén nagy sikerű fametszet-sorozatát, a *Haláltáncot*. Mindkét grafikai sorozat meghatározta a későbbi korok időábrázolásának ikonográfiáját.

Dürer és Holbein művészete az új természetelvűség és az évezredek keresztény hagyomány ellentmondásának szülötte. Mind a két művész az északi művészeti tradíció kettősségében alkotott, ismerték az itáliai reneszánsz alkotásait, azonban művészetük megtartotta a szubjektív kifejezés expresszivitásának elsődlegességét a neoplatonista, itáliai szépségidea objektivitásával szemben. Mindkettőjükre igaz, amit Panofsky Dürerről ír: „Kétségtelen erős plasztikai adottságai mellett ott voltak erőteljes festői hajlamai; a mérték, a világosság, a szépség és a pontosság utáni vágya mellett éppoly erős törekvés élt benne az irracionálisra, a szubjektivitásra, a realizmusra és a fantasztikumra.”⁷³

Dürer és Holbein személyes, hovatovább tanítványi kapcsolatot ápolt a reformáció atyjával, Luther Mártonnal és a humanizmus meghatározó gondolkodójával, Rotterdami Erasmusszal. A humanista kapcsolatok tudományos együttműködésre is lehetőséget adtak. Dürer 1515-ben Johann (Johannes) Stabiusszal és Conrad Heinfogellel együtt elkészítette az első tudományos csillagterképet. Hans Holbein a *Követek* című képén ábrázolt asztrológiai és időmérő eszközök megfestésénél feltehetően az oxfordi Corpus Christi College csillagászának, a német Nicolaus Kratzernek útmutatásait követte.

2. 03. A Melancholia ideje

Dürer *Melancholia* című rézkarca a neoplatonizmus négy temperamentumának egyikét, a melankóliát ábrázolja. A metszet szárnyas alakja Aquinói Szent Tamás neoplatonista *aevum*

⁷¹ Debord 2000. 83.

⁷² I. m.

⁷³ Panofsky 1984. 54.

gondolatát idézi, az angyalok idejéről, amely a véges idő és az örökkévalóság között helyezkedik el, mivel van kezdete, de vége nincs. Azonban Dürer angyala mintha elbizonytalanodna az örökkévalóság horizontja felé tekintve. A metszeten ábrázolt homokóra nem a kozmosz idejét mutatja, hanem az elfogyó időre emlékeztet.

A szárnyas alak mozdulatlanságában a tenger végtelen horizontja fölött megjelenő „Melencolia” feliratra szegezi tekintetét. „A kedély és az alkat, a szellem és a test betegsége a melankólia.”⁷⁴ írja Földényi F. László *Melankólia* című könyvében. Hippokratész szerint a melankóliát a mikro- és a makrokozmosz egyensúlyának megbillenése okozza, a kozmosz rendjében zavar áll be, „és az érintett személy többé nem engedelmeskedik a mindenség és saját sorsa elválaszthatatlan törvényeinek.”⁷⁵

Erwin Panofsky és Fritz Saxl *Dürers Melancolia* című elemzése szerint Dürer rézmetszete két nagy ikonográfiai tradíciót foglal össze: a 12. századi típusban négy temperamentumának egyikét, a melankóliát, és az *artes*, a szabad művészetek közül a *geometriát*, amelybe a matematikai alapú művészetek is beletartoznak. E két tradíció a neoplatonikus humanizmus tanából, Cornelius Agrippa *De Occulta philosophia* című könyvéből származik. Erwin Panofsky és Fritz Saxl értelmezésében Dürer műve a *melancholia artificialis*, művész melankóliát ábrázol, mivel „a művészet, avagy a művészet alapjairól való tudás és a szokás, a gyakorlati művészi készség összevesztek.”⁷⁶

A tudás és a tevékenység az emberi észleléstől elválaszthatatlan, ennek kapcsán Dürer naplójában feljegyezte: „mert a hazugság a megismerésünkben van és a sötétség olyan erősen bennünk lakik, hogy a tapogatózásunk is hibás!”⁷⁷ A „hazugság a megismerésünkben van” az időbe vetettségünkől származik, erre figyelmeztet Dürer metszetén a homokóra. Dürer az időmérő eszközt úgy helyezte el a képi struktúrában, hogy a földi szféra az égi szférával, a szárny vonala pedig az elbizonytalanodott kéz és a homokóra között teremtsen kapcsolatot. Némi túlzással azt mondhatnánk, csak egy tárgy végez mozgást a rézkarcon: a homokóra homokja. Az időmérő eszköznek a képi struktúrában elfoglalt helye nyilvánvalóvá teszi Dürer kételyét, amely szerint bár mérjük az időt, nem tudjuk, mi az.

A kétely, a melankólia hatására a szárnyas figura a köztes térben és a köztes időben várakozik. Az eget a földtől, a tengert a szárazföldtől elválasztó köztes térben és „a halandó halhatatlanok, halhatatlan halandók, halálukat élők és életüket halók”⁷⁸ köztes idejében. Ez a köztes tér a végest a végtelentől elválasztó senkiföldje, az a küszöb, amelybe csak magányosan lehet belépni. Dürer angyala „metafizikai otthontalanságra”⁷⁹ ítéltetett.

A 12. századi típusban szerint a melankólia asztrológiai megfelelője a Szaturnusz, amely „a gnosztikus és az újplatonikus magyarázat szerint egyaránt határ. A Szaturnusz befolyása alatt a lélek egyszerre kerül szembe a földi világgal és Istennel, és egyszerre fordít hátat mind a kettőnek.”⁸⁰

A düreri melankólia elválaszthatatlan a műtárgy, a művész és az alkotói tevékenység 16. században bekövetkezett státuszának változásától. Az alkotó felszabadult a kultusz diktátuma

⁷⁴ Földényi 1992. 13.

⁷⁵ I. m. 14.

⁷⁶ Białostocki 1982. 113.

⁷⁷ Idézte Białostocki 1982. 112-113.

⁷⁸ Földényi 1992. 23.

⁷⁹ I. m. 19.

⁸⁰ Földényi 1992. 77.

alól, ugyanakkor magára marad a tevékenysége értelmére vonatkozó kérdéssel. Dürer, aki kézműves mesterből bölcséleti kérdéseken töprengő humanista művésszé vált, a festő tudását Istentől eredeztette. A művészi tevékenység lényegére kérdezett rá: vajon a műalkotás része-e az ideák világának, a transzcendens időnek, vagy tevékenységét az esetleges, a személyes idő határozza-e meg? Dürer *Melancholiájának* alakja a keresztény és a neoplatonista eszkatológia véges és végtelen időfelfogásának ellentmondásán töpreng a köztes idő partján, a „metafizikai otthontalanságban”.

2. 04. A Követek ideje

Ifjabb Hans Holbein olajfestménye megrendelésre készült kettős portré. A táblakép Jean de Dinteville-t, I. Ferenc francia király követét és barátját, Georges de Selve-t, Lavaur püspökét ábrázolja abból az alkalomból, hogy de Selve meglátogatta barátját VIII. Henrik angol uralkodó udvarában.

Holbein festményének tárgya azonban nem a kettős portré, hanem az idő, amely meghatározza a két francia nemesember individuális idejét. A festmény időstruktúrák sokaságát jeleníti meg, az eszkatologikus időt, a kozmikus időt, a társadalmi időt és a személyes időt. John North csillagász elemzését követve⁸¹ Holbein képén az objektív idő órára pontosan meghatározható, időmérő és asztrológiai eszközök sokasága mutatja. Ezek az időmérő eszközök, feltehetően Nicolaus Kratzer csillagász útmutatását követve, a hengeres napóra, az időkvadráns és a polihedrális napóra vagy a torquetum, amely a hold állását mutatja a festmény által megörökített pillanatban. Az eszközök egy közös időt mutatnak: 1533. április 11-ét, délután 4 órát, azaz nagypéntek napját, Jézus halálának pillanatát.

Az ábrázolt idő kontextusában a két figura mint a világi és az egyházi hatalom reprezentánsai, Jean de Dinteville és Georges de Selve Jézus feltámadására várnak. Ez a magyarázata a kép bal felső sarkában, a függöny takarásában félig látható feszületnek, illetve a kép síkján ábrázolt *memento mori*-szimbólumnak, a halandó Ádám jelképének, a Golgotára emlékeztető koponya-anamorfózisnak. Több teória is született erre a képi illúziót elidegenítő, szokatlan motívumra. Idézzük fel ezek közül azt, amely az időmérő eszközre, a napórára és az árnyék platonista magyarázatára irányul.⁸² Eszerint a koponya egy napóra árnyékvetője, ennek árnyékát vetíti a kép síkjára az anamorfikus ábrázolás. Ez a koponyavetület új idődimenziót jelöl: a keresztthalált a feltámadástól elválasztó köztes időt, az eszkatologikus várakozás idejét. A festményen látható padló a Westminster apátság *cosmonata* padlóját imitálja. A két figura így a kozmosz idejében áll, amelyre rávetül az eszkatológia idődimenziója. A kép mérete, az alakok életnagyságú ábrázolása jelentőséggel bír, hiszen a befogadó számára felhívás a mű eszkatologikus terébe történő belépésre.

Holbein képén a keresztény liturgia szolgálatába állítja korának tudományos időértelmezését, a tériesített időt.

Holbein művének képi struktúrája több hasonlóságot mutat Dürer művével. Mindkét mű, északi reneszánsz művészre jellemzően, szinte halmozza a tárgyakat, amelyek időmérő eszközök, neoplatonista szimbólumok és eszkatológiai allegóriák hordozói. Ezeknek a tárgyakkal a rendszere követi az alsó, földi és a felső, celesztialis elrendezés szabályait. Holbein képén a két figura közé helyezett szekrény felső polcán az égbolt vizsgálatához szükséges műszerek, míg a földi világhoz kapcsolódók, az *artest* szimbolizálók az alsó polcra

⁸¹ North, 2005.

⁸² I. m. 197.

kerülnek. Dürer képeinek alsó és felső struktúrája szintén meghatározza az ikonográfiai kellékek elhelyezését. Az asztrológia nyelvén mindkét ábrázolás a Szaturnusz jegyének idejét mutatja. Mind a két mű a mikro- és a makrokozmosz viszonyát ábrázolja az asztrológia szempontjai szerint. Az asztrológia még a 16. században is meghatározó tudományág, az emberi-individuális és a kozmikus idő között fennálló kapcsolat tana, amely a középkori neoplatonikus gondolkodásnak is részét képezi. Mind a két mű utal az *artes*, a szabad művészetek szintén neoplatonista tanára.

A két ábrázolást mintegy 20 év választja el egymástól. Dürer időábrázolásának ikonográfiája neoplatonista rendszerhez kötődik. Holbein festménye viszont az idő allegorikus megjelenítése helyett az idő tériesítésével, rejtetten, csak beavatottak számára olvashatóan ábrázolja a szakrális jelen idő kitüntetett pillanatát, az *egyidőtlenséget*, a jelen örökkévalóságát. Dürer és Holbein művészete abból a tradícióból táplálkozik, amely magában foglalja a középkori keresztény ábrázolás „gyönyörűséges allegóriáit”⁸³, a flamand festészet rejtett szimbolizmusát és az itáliai, humanista valóságábrázolás kánonját. Ezek a hatások eszkatologikus világmagyarázatban egyesülnek. Mindkét mű a kizökkent történeti időben jött létre, egyházszakadás, vallásháborúk, eretnek mozgalmak, parasztlázadások és pestisjárványok idején.

Dürer anyaga az ideák időtlen idejébe vár bebocsátást, Holbein képeinek szereplői szintén várakoznak, a kizökkent szakrális idő megállított pillanatában, a feltámadásra és a megváltásra várva.

2. 05. A Halál ideje vagy az Idő halála

Dürer és Holbein előző fejezetben tárgyalt fametszeteinek, rézkarcainak hatása nyomon követhető az elkövetkező évszázadok *memento mori*-⁸⁴, majd *vanitas*-ábrázolásaiban⁸⁵.

Dürer és Holbein metszeteinek keresztény, eszkatologikus szimbolikáján túl az emblémák európai elterjedése határozta meg az idő allegorikus ábrázolását az elkövetkező évszázadokban. Az embléma az 1531-ben megjelent humanista Andrea Alciato *Emblemata* című könyvében még szöveges epigrammák formájában jelent meg. A keresztény allegóriát a reneszánsz humanizmussal ötvöző és a felfedezett egyiptomi hieroglifák félreértett jeleit imitáló szimbólumrendszer évszázadokra meghatározta a széles társadalmi rétegek idővel kapcsolatos vizuális elképzeléseit.

A 16. századtól kezdve terjedt el a *memento mori*-ábrázolás, majd a 17. századtól a *vanitas*. Az ábrázolások a halálra és az emberi élet végességére, a földi hívságok értéktelenségére emlékeztetik a halandót. Figyelmeztetik a halálra való felkészülés fontosságára. A 18. századi angol „*tempus erit*” embléma rézkarcnyomatán (3. kép), akár a többi *vanitas* ábrázoláson, az idő megszemélyesítője, az idős szárnyas férfialak Kronoszra utal, a homokóra és a gyertya a mulandóságra. Ez az Angliában készült emblémnyomat hét darabból álló sorozat része, az emberi élet hét évtizedét ábrázolja asztrológiai jelekkel, a *tempus erit* esetében a nappal. Mindegyik lapnak központi motívuma a gyertya, a véges emberi létezés szimbóluma. A *vanitas*-ábrázolások további szimbólumai: a fiatal nő az örökkévalóságot, a farkába harapó kígyó a végtelent, a tükör a földi élet hívságait, a koponya a halált jeleníti meg.

⁸³ Panofsky 1984. 320.

⁸⁴ „Emlékezz a halálra!” vagy „Készülj a halálra!”

⁸⁵ „Minden hiábavalóság!”

A századok során nagy népszerűségnek örvendő *memento mori*- és *vanitas*-ábrázolások idővel elveszítették eszkatologikus jelentésüket, kiüresedett jelrendszerekké váltak, amelyek alkalmatlannak bizonyultak a társadalom változó időképének reprezentálására. Az időt a 18. második felétől már nem lehetett ugyanazzal az emblematis, szimbolikus jelrendszerrel ábrázolni, mint az előző évszázadok során, hiszen a használati tárgyak között a homokórát a mechanikus óra váltotta fel. Ennek ellenére a *vanitas*-szimbólumrendszer utóélete napjainkig követhető a képzőművészetben.

Hogarth *The Pathos* című metszetén (4. kép) maga az időszimbólum haldoklik, a *finish* szóval leheli ki lelkét. Kezében végakarata: „Az összes és minden egyes atom a káoszé, akit akaratom egyetlen végrehajtójaként jelölök ki.“ Azonban Hogarth metszete nemcsak a *vanitas* kiüresedett eszkatologikus szimbólumainak és a Halál emberi képzetének komikus temetése, hanem a 18. század Angliájának, a puritán, haszonelvű társadalomnak küldött üzenet, ahol hétszázézer háztartásban volt már legalább egy mechanikus vagy ingaóra.

3. A historikus és az autonóm művészet időábrázolása

„Nevezziük erősen leegyszerűsítve a szakrális profanizálásának és a profán szakralizálásának.”⁸⁶
Werner Hofman

3. 01. Az egyházi és a világi hatalom konstruált ideje és az autonóm idő művészete

Az 18. század kezdetén az ellenreformáció kísérletet tett arra, hogy visszaterelje a művészetet a látványból a lényeg világába. Ez a kísérlet azonban önmagának is ellentmondva a barokk egyházi művészet illuzionizmusában valósult meg. A 19. században, a barokkot követő történelmi-vallásos művészet már súlyos identitászavar jeleit mutatatta. Ezt a legitimációs zavart az önmeghatározás hiánya, a rekonstruált múlt idő és a múltból exportált stílusok mutatták.

A hiteles időábrázolás autonóm művészetet jelent, önmeghatározáson túl világteremtő gesztust. „A festő, hogy a festészet újkori helyzetéből visszatalálhasson a középkori szimbolizmus világába, 'alulról' kénytelen újra végrehajtani a teremtést – végletekig feszíti a meghasonlottságot, hogy a keletkező örvénybe alábukva az egész életet mintegy visszájára fordítsa, s – mint a friedrichi tájakban megjelenő figurák – egy új, ellenkező előjelű passió részese legyen.”⁸⁷, írja Földényi F. László Caspar David Friedrichről írott tanulmányában. Azonban a művész az általa teremtett kozmosszal, a műtárggyal mi mást tehet, mint annak utóéletét biztosítva megbízók, gyűjtők vagy múzeumok falára helyezi. Így a táblakép középkori kultikus helyét elveszítve „nem Istennek, hanem az önmagába merülő tekintetnek az oltárképe: magunkat keressük benne...”⁸⁸

3. 02. Tájkép és eszkatológia

A késő 18. század és a 19. század elejének romantikus művészei a szakralitás és a műalkotás megbomlott egységét kívánták helyreállítani, amely feloldja, transzcendens alapokra helyezi a lényeg és a jelenség konfliktusát. A romantikus művész környezetének haszonelvű kalmáridejével és hamis egyházi-szakrális idejével szemben „... a metafizikai magányt, az

⁸⁶ Idézi Beke 1986. 72.

⁸⁷ Földényi 1986. 64.

⁸⁸ I. m. 65-66.

önigazolási kényszert, a szenvedő önélvezetet, a halálfélelemmel egybeolvadó halálvágyat”⁸⁹ kereste, az eszkatologikus önmeghatározás módozatait. „Úrutazásokról álmodunk, de nem mibennünk van-e jelen a világmindenség? Nem ismerjük szellemünk mélységeit. A titokzatos út befelé vezet. Sehoh máshol, csakis bennünk van meg az örökkévalóság a maga világaival, a múlt, a jövő. A külvilág pusztán árnyékvilág, amely a fény birodalmába veti árnyékait”⁹⁰, írja Novalis.

Az északi hagyomány *rejtett szimbolizmusa* folytatásának is tekinthető Caspar David Friedrich művészete. Festményein a táj eszkatologikus-metafizikai jelentést hordoz. A táj a középkori ábrázolásokon mint másodlagos motívum a teremtett isteni kozmosz elválaszthatatlan része. A 17. században a táj az ábrázolás egyedüli tárgyává válik. A klasszicista tájképfestészet a mitológiai időbe helyezte és abban ábrázolta a tájat. Claude Lorrain és Nicolas Poussin festészete az ókori mitológia aranykorának idejét ábrázolja, amelyből kiűzetett az eszkatologikus véges idő. A transzcendens festészeti kánon azonban ezáltal az utópia vizuális sztereotípiájává vált. Ezzel szemben a 19. század első évtizedeiben Caspar David Friedrich, az „*ecsettel dolgozó metafizikus*” képein oly mértékben telítődött a tájkép műfaja eszkatologikus üzenettel, hogy az alkalmassá vált az oltárkép kultikus funkciójára. Mint az a művészettörténet első tájkép-oltárképében, a *Tetscheni oltárban* meg is valósult.

Caspar David Friedrich korai művei között található egy rajz, *Idős asszony homokórával és Bibliával* címmel (5. kép). A *vanitas*-ábrázolásokkal és a holland előképekkel kapcsolatot mutató mű 1802-ben készült. Friedrich egyik korai önarcképe ezzel egy időben, 1802. március 8-án született: itt sapkában, egyik szemét kendővel letakarva ábrázolja önmagát (6. kép).

A két alkotás összehasonlításánál nyilvánvalóvá válik a szem hangsúlyozása. Az idős asszony ábrázolásán a behunyott szem vakságot is jelenthet. Az önarckép esetében a letakart és a látó szem közötti feszültség irányítja a figyelmet a szemre. Szintén párhuzam figyelhető meg a homokóra és az önarckép alakjának kabátján függő folyadéktartó fiola között. A fiola formája szerint értelmezhető félbevágott homokórának is.

Az idős asszonyt ábrázoló szénrajz nyilvánvaló eszkatologikus jelentéssel bír a homokóra, mint *vanitas*-szimbólum és a Biblia, a végítélet jövendölése által. Az önarckép viszont megelőlegezi a művész későbbi, kialakult ábrázolási módszerét. Friedrich érett korszakában az érzékelés kontextusában, a látványba vetítve ábrázolja az eszkatologikus üzenetet, szemben az időábrázolás tradicionális allegorikus, szimbolikus nyelvével.

Friedrich tájképein a táj a transzcendens időmérőeszköz szerepét látja el. Ez a táj-óra mindig két időt mutat: a természeti idő ciklikus idejét és Isten örökkévalóságát. Azonban Friedrich képeinek tárgya valójában nem a táj, hanem az önértelmezés. Földényi F. László szerint ez a „fátyol”, amelynek „szövege a lélek; csak ezen át láthatjuk a világot, amelyben persze örökké a saját leplezetlen éniünket szeretnénk megpillantani és igazolva látni.”⁹¹

Friedrich a látvány és a lényeg konfliktusát a látványt észlelő szubjektum metafizikai dimenziókba vetítésével oldja fel. Az emberi tekintet *metafizikai otthontalanságtól* úzve a tájban talál eszkatologikus *otthonra*. A befogadó számára ez a ráatalálás akkor tapasztalható

⁸⁹ Földényi 1992. 175

⁹⁰ Idézi Földényi i. m. 182.

⁹¹ Földényi 1986. 73.

meg, amikor rendelkezik a végtelen érzékelésének képességével. Friedrichet idézve: „*Csupasz, köves tengerparton áll magasra emelve a kereszt, azoknak, akik látják, vigasztalás, azoknak, akik nem látják, egy kereszt.*”⁹²

A tájban megjelenő alakok szinte mindig arcukat rejtve, háttal állva, a néző tekintetét, mikrokozmoszát közvetítik és projektálják a táj makrokozmoszába. Ez a viszonyrendszer, amely a magányt társas magánnyá alakítja át, megsokszorozza a néző tekintetét. Feloldja a művész kozmoszteremtő magányát, a teremtés aktusába vonja be a nézőt. Az emberi-isteni teremtő, a műalkotás univerzuma kárpótlás az elvesztett kultikus szerepért. Értekezésemben Dürer kapcsán vetődött fel az a kérdés, hogy a művészet képes-e kibékíteni a végest a végtelennel az eszkatológia által. „*A nagy művek az életnek lesznek töredékei; hogy olyan törésnek köszönhetik létezésüket, amelyet a végtelenre irányuló vágy és a végesben való megkötöttség kibékíthetetlenége eredményez.*”⁹³

Caspar David Friedrich *Temetőbejárat* (1825) című képén a kör formájú öntöttvas koszorú egy óra üres lapját is ábrázolhatná, a homokóra és az üvegfiola előzőekben tárgyalt transzformációjához hasonlóan (7. kép). Ennek a szimbolikus időmérő eszköznek ideje az alkonyat kék egére rajzolódik. A kép figurái a végest a végtelentől elválasztó küszöbön, a köztes eszkatologikus időben állnak, ott, ahonnan a művészet csak a betekintést ábrázolhatja az ismeretlenbe. A belépés csak az ábrázolhatatlan halál pillanatában lehetséges.

3. 03. *Historikus-vallásos művészet és impresszionizmus*

A 19. század második felétől elterjedő internacionalista stílus, a historikus-vallásos művészet az ipari forradalom társadalmának önmeghatározása. Az iparosodással párhuzamosan terjedt el Európában. A historikus-vallásos festészet fontos szerepet tölt be az időábrázolás történetében, hiszen a rekonstruált múlt művészete. A historizáló művész mint pszeudoetnográfus a műterem *színpadán* megrendezi a *múltat*, annak tárgyi emlékeivel. Bibliái, történelmi jeleneteket rekonstruál korhű ruhákba öltöztetett és mozdulatokba merevedett modellek segítségével. A hamis, konstruált múlt művészete a kapitalista társadalom legitimitását, hatalmi pozíciójának morális alapjait hivatott megteremteni. Így a hivatalos, támogatott művészet a hamis időstruktúrák konstruálását kapta feladatul.

Az ipariális tömegtermelés korában a műtárgy és a művészet szerepének romantikus értelmezése nem szabhatott gátat annak, hogy a műalkotás maga is árucikké váljon. „*A műalkotás akkor tárgy, ha kereskednek vele. Mert akkor világ nélküli és hazátlan.*”⁹⁴, írja Hans-Georg Gadamer *Heidegger: A műalkotás eredete* című könyvének előszavában. A műalkotás, még ha a romantikusok által megálmodott megbonthatatlan univerzum is, a múzeumba, az időtlen érték Panteonjába kerül. Ugyanakkor magán viseli korának identitászavarát, amely magában a múzeum eszméjében tárgyasult. A múzeum ideje a konstruált idő. Az a mű, amely a konstruált érték idejébe kerül, elveszítheti időábrázolásának hitelét.

A 19. század második felében megszülető autonóm művészet az önmeghatározás vágyából fakadt és elutasította a hamis időstruktúrákat, mintegy *helyre tolt a kikötött időt*. Az autonóm művészet történetében kézenfekvőnek tűnik megemlíteni az impresszionizmust,

⁹² Friedrich levele Louise Sidlernek *idézte* Beke 1986.15.

⁹³ Földényi 1986. 78.

⁹⁴ Heidegger 1988. 20.

hiszen időábrázolása, a pillanat idejének kanonizálása radikális alternatívát nyújtott korának historikus akadémizmusával szemben. Azonban a késő 19. század társadalma gyorsan felfedezte az impresszionizmusban egy korszerűbb önértelmezés lehetőségét. A hamis, mitikus múlttal szemben a kanonizált jelen a polgári társadalom számára korszerűbbnek tűnt. Az impresszionizmus a jelent, a létezését esztétizálja úgy, hogy az idő testetlenné váljon, elszakadva az *előtte* és az *utána* nyugtalanító kérdésétől.

3. 04. A fekete óra

A 19. század második felében már nem luxuscikk a mechanikus óra, elfoglalja megkülönböztetett helyét a polgári otthonokban. A kispolgároknál a nappali szoba, a nagypolgároknál a szalon szimmetrikus elrendezésben az időmérő eszköz elhelyezése a házioltár funkcióját látja el. Paul Cézanne korai festménye, *A fekete óra* (1870) még kapcsolatot mutat a 17. századi holland csendéletfestészet tradíciójával, mégis a radikális időértelmezés kezdetét jelöli (8. kép). Cézanne csendéletén az óra mutatók nélkül elveszíti időmérő funkcióját. Mindez radikális jelentést kölcsönöz a csendéletnek, mintha egy új, mérhetetlen idő uralmának kezdetét mutatná. A képen szereplő tükör a földi élet hívságának szimbóluma, megkettőzi az órát, annak sötét, hátsó rejtett oldalát mutatja. Az időmérő eszköz és tükörképe új idődimenzióba emeli az ábrázolást, eszkatologikus jelentést kölcsönöz a zárt és szorongást sugárzó enteriőrnek. Ezt a szorongást a festményen ábrázolt tárgyak kettős ideje okozza; a kagyló és a citrom természeti ideje, illetve az óra és más polgári tárgyi attribútumok társadalmi ideje.

Cézanne festménye egy leszámolás manifesztációja, szakítás a hamis profán-szagrális időstruktúrákkal. A képi ábrázolás megtisztítása a narratív, reprezentációs elemektől radikálisan új időábrázolást jelent, az ábrázolt idő *egyidőtlenségét*, Panofsky középkori ábrázolással kapcsolatos kifejezését használva. Ez az *egyidőtlenség* az ábrázolás tárgya, az észlelés ideje, az önazonosság képi meghatározása. *A fekete óra* „realizmusa“ szakít az impresszionista *pillanatmegragadás* időábrázolásával. Előrevetíti a későbbi Cézanne-képek radikális tér-idő szemléletét, a modern művészet kezdetét jelentő autonóm képszerkezetet. Cézanne művészete a hamis időábrázolás korrekciója is egyben, ezért is nevezi őt Peter Handke így: a *mostidő emberiségének tanára*⁹⁵.

⁹⁵ Boehm 2005. 89.

4. A modernitás ideje

„De csak abból válhat művész, aki meg akarja ismerni ezt az egész eleven világot, aki anyagot akar adni neki. Ehhez pedig új térre és időre van szüksége; nem a már készen álló világ terére és idejére, hanem egy új térre és időre, ahol e világ újra fejlődésnek indulhat. Ezért kell különválnia a műalkotásnak a külvilágtól, zárt egészként, amely saját törvényeinek engedelmeskedik...”⁹⁶

4. 01. Az új idő kettős arca

Az ipari forradalom és a technológiai fejlődés hatására magasan fejlett civilizáció jött létre a 20. század első évtizedeiben Európa nyugati felén és Észak-Amerikában. A század háborúinak és katasztrófáinak hatására azonban a visszafordíthatatlan, lineáris idő optimizmusa mellett annak fenyegető irracionálisága is részévé vált a modern társadalom időtudatának.

A modernitás avantgard művészeti mozgalmaiban mindkét időszemlélet felfedezhető. A futurizmus és a konstruktivizmus a fejlődéselvű, önmagát folyamatosan meghaladni vágyó társadalom utópiáját, a szürrealizmus és a dada pedig az idő irracionálisát, a társadalom időstruktúráinak megkérdőjelezést tekintette céljának.

A modern mozgalmak dinamizmusát három tudományos, filozófiai eszme határozta meg, mindhárom összefüggést mutat az idő értelmezésével. Az első a 20. század tudományos időértelmezésében fordulatot jelentő einsteini relativitáselmélet, amely az abszolútnak hitt, newtoni, objektív időt relativizálta. A második a Karl Marx és Friedrich Engels történelmi materializmusára hivatkozó kommunista mozgalom, amely a tulajdon nélküli társadalom utópiáját hirdette és a kapitalista társadalom fundamentumát jelentő óraidőt a kizsákmányolás és az elidegenedés szimbólumának tekintette. A harmadik meghatározó hatást Sigmund Freud pszichoanalitikus tana gyakorolta. A freudi civilizációkritika a személyiség archaikus rétegeit tárta fel, az álom, az emlékezés és a szexualitás világát.

4. 02. A technikai reprodukálhatóság és az időtapasztalat

A technológia fejlődése alapvető hatást gyakorolt a nyugati kultúra művészetfogalmára. Walter Benjamin *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (1936) című tanulmánya a következő megállapítással kezdődik: „Húsz év óta sem a tér, sem az idő, sem az anyag nem ugyanaz, ami korábban volt.”⁹⁷

Írásának legfontosabb észrevétele, hogy a műalkotás elvesztette „Itt és Most-ját“, mivel a technikai fejlődés megfosztotta térbeli és időbeli egyediségétől. A műtárgy Benjamin szerint nemcsak kiszabadult a kultikus szerep meghatározottságából, hanem kiállítási érték formájában új időuniverzumba került. Ennek az univerzumnak a kulcsát a technikai reprodukció szolgáltatja.

A műalkotás és az időstruktúrák viszonyában alapvető változást hozott a képalkotás új technikája, a fényképezés és a mozgóképek. Ez a változás „a hagyományozás súlyos

⁹⁶ Chaluppecký Online: <http://www.artpool.hu/performance/chaluppecky.html>

⁹⁷ Benjamin Online: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

megrendüléséhez vezet – a tradíció megrendüléséhez, ami az emberiség jelenlegi válságának és megújulásának a fonákja.“⁹⁸

A fényképezőgép lencséje rögzíti az idő pillanatnyiságát, azt az időegységet, amit az emberi percepció képtelen érzékelni. A fénykép képhalmazok sokaságának mutatja a valóságot, akár az óra az időt. A technikai képalkotás a *lényeg* és *jelenség* konfliktusát, a 16. század perspektivikus ábrázolásának problematikáját idézi. Mindkét percepció objektív, racionális, ugyanakkor szubjektív, véletlenszerű. A perspektivikus ábrázolásnál és a valóság technikai reprodukálásánál a szubjektum empirikus valóságképzetének, a személyes idő rejtett diktátumának térnyerése, a *lényeg* helyett a *jelenség* prezentációja történik. A technikailag rögzített kép, a kamera objektívja újabb lépést tesz a *jelenség* irányába vezető úton. „A valóság apparátusoktól mentes megjelenése itt a valóság legmesterségesebb megjelenésévé vált, s a közvetlen valóság látványa kirívó ritkaság lett a technika birodalmában.”⁹⁹, írja Walter Benjamin.

A mozgóképfilmideje a legradikálisabb időillúzió az emberiség történetében. A filmszínház sötét teréből kilépve megtapasztalja a néző a filmidő és megélt idő konfliktusát. A filmidő felszámolja a befogadó idejét és a kontemplatív megközelítést, megszünteti a néző percepciójának autonómiáját és létrehozza a *spektákulum* idejét. Mindkét képrögzítési technika kapcsolódik a pillanatnyhoz és ellentétéhez: az ismétlés végtelen idejéhez, amely a tömegtermelés sajátja, hiszen kópiák végtelen sokasága válhat a rögzített pillanat hordozójává. Amikor azonban reprodukció, a fotó vagy a filmtekercs elveszti aktualitását, az enyészet biológiai idejében találja magát, háztartási szemét vagy ipari hulladék formájában.

A technikai reprodukálhatóság korának műtárgya elveszti Benjamin szerint „a műalkotás kultikus értékének a tér-időbeli észlelés kategóriáiban történő megfogalmazását”¹⁰⁰, azaz „auráját“. Az „aura“ felszámolása az „Itt és Most” felszámolása is egyben, s egyúttal az „Akkor és Ott”, az emlékezés, a múlt felszámolása.

4. 03. Művészi stratégiák és megváltozott időstruktúrák

A technikai valóság értelmezés alapvető és meghatározó hatást gyakorolt az időtapasztalatra, a személyesen megélt időre. A megváltozott időstruktúrák új stratégiák kialakítását tették szükségessé a 20. század művészei és művészeti mozgalmak számára.

Marcell Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényciklusának hőse, Marcel a létezés metafizikai dimenziójától megfosztottan személyes *kozmológia* megteremtésére tesz kísérletet, az „Akkor és Ott” elfelejtett idejének, az emlékképek, az időben szövődő emberi kapcsolatok kultikus dimenzióba emelésével.

Az avantgárd mozgalmak közül a konstruktivizmus a tárgy nélküli, absztrakt ábrázolással, a dada pedig a műtárgy tárgyi meghatározottságának és maradandóságának felszámolásával válaszolt a technikai reprodukálhatóság paradigmaváltására.

A konstruktivizmus illetve az absztrakt művészet célkitűzésénél nyilvánvaló a *lényeg* hangsúlyozása a *jelenséggel* szemben. Ebből következik az időstruktúrák meghatározta valóság ábrázolásának radikális elutasítása. Az absztrakció a kép elvont, racionális vagy

⁹⁸ Benjamin *Online*: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

⁹⁹ I. m.

¹⁰⁰ I. m.

kultikus idejét a modernitás fejlődésorientált idejével kívánja egyeztetni. Célja egy jobb, lényeglátó, utópikus társadalom esztétikájának megteremtése, a jövő mitizálása.

A konstruktivizmus absztrakciójával szemben a modernizmus legradikálisabb avantgárd mozgalma, a dada más választ adott a modern technikai társadalom kihívására. Nemcsak vállalta az időbe vetettséget, hanem támadást indított a társadalom és annak művészetfelfogása ellen. A reprodukálhatatlan, tárgy nélküli jelen idő művészetét hirdette, a műtárgyként értelmezhetetlen cselekedetét, amely időhöz kötöttségével utasítja el az értékközvetítő kulturális piacot, manifesztálva a *tett* irracionális esztétikáját, amely botrány formájában nyer közfelfűnést.

A dada radikálisan újraértelmezte a művészet helyzetét az elvesztett kultikus idő és a modern szekularizált társadalom kontextusában. A dada magatartása a 20. század második felét a neoavantgárd mozgalmak művészetét előlegezte meg, utat mutatva olyan műfajok felé, mint a ready made, a fluxus, az installáció, a performansz és happening .

4. 04. A modern racionális / irracionális idő

A futurista mozgalom esztétikáját a gépek teremtette új tér és idő határozta meg. Az első világháború hatására azonban a töretlen fejlődése mítosza a destrukció kizökkent idejével szembesült. Az első világháború traumájának hatására az ipari társadalom optimista jövőképe és kulturális életének értékrendje alapvető átalakuláson ment át. A felvilágosodás korától örökölt racionalizmus az életfilozófiák metafizikájával cserélődött fel, az emberi létezés céljára és jelentésére keresve választ.

A társadalmi idő szimbóluma, az óra már nemcsak a közösség magasan szervezett társadalmi idejét mutatta, hanem a katasztrófák kiismerhetetlen idejét. Franz Kafka a lineáris idővel szembeni gyanakvását *A szomszéd falu* című, 1916-1917-ben írott parabolájában fogalmazta meg: „Nagyapám mondogatta mindig: – Az élet megdöbbenően rövid. Most, ahogy visszaemlékezem, úgy összezsugorodik, hogy például alig értem, fiatal koromban hogyan szánhattam rá magam arra, hogy a szomszéd faluba lovagoljak és ne féljek attól, hogy – eltekintve a szerencsétlen véletlenektől – még a megszokottan, szerencsésen eltelő élet hossza sem lesz elegendő egy ilyen lovaglásra.”¹⁰¹

A mérhető idő és a személyes, mérhetetlen idő konfliktusáról írja Kafka naplójában: „Lehetetlen elviselni az életet, pontosabban az élet folyamatosságát. Az órák nem egyeznek, a belső óra ördögi vagy démoni, vagy mindenesetre embertelen módon vágat, a kinti viszont szaggatottan, a maga megszokott módján jár. Mi más történhetnék, mint hogy a két világ szétválik vagy rettenetesen összekuszálódik?”¹⁰² Az idő eszkatologikus ábrázolása szempontjából különös jelentőséggel bír Kafka *A törvény kapujában* című elbeszélése. Dürer angyalához hasonlóan Kafka írásának hőse is bebocsátásra vár, az eszkatologikus várakozás állapotában. Megtiltják számára a belépést a törvény kapuján. Azonban a kapu bezárásakor és a közelgő halál pillanatában még az őr fülébe súgja az eszkatologikus vigaszt, miszerint létének értelme egyedi és megismételhetetlen jelentéssel bírt a számára fenntartott kapu által. Bár a kapu becsukódik, az önértelmezés megtörtént.

¹⁰¹ Kafka 1978. 160.

¹⁰² Kafka 1981. 709.

André Breton, a szürrealista mozgalom alapítója a francia hadsereg szanitéceként tapasztalta meg a háborús neurózis hatását. Nyilvánvalóvá vált számára, hogy az egyedüli út, amely kivezethet a nyugati keresztény polgári kultúra hamis kultikus és haszonelvű óraidejéből, csak az individuális lét ráción túli ideje lehet, a feltárt tudatalattié, a képzeleté, az álmé és a szexualitás, a gyönyör világáé. „A szürrealizmus a reményvesztettség meg az undor szülötte volt és az iskolapadokban született [...] mélyről fakadó belső lázadás az Apa minden megnyilvánulási formájával szemben”¹⁰³, írja Antonin Artaud.

A szürrealista művészek megvetették a burzsoá intézményeket, ezért festményeiket, kollázsait, frotázsait vagy a talált tárgyaikat nem tradicionális műtárgyaknak, hanem fétistárgyaknak tekintették, kiszabadítva az alkotást a hamis tradíció és a haszonelvűség világából.

4.05. Az óra rejtélye

Az olasz-görög származású Giorgio de Chirico az első világháború éveiben a katonai szolgálat elől Párizsba menekült. Ebben az időben született képeit a „metafizikus” szóval illette. A metafizikus megjelölés időábrázolást jelöl. Képeinek visszatérő motívumai az üres terek, időmérő eszközök; napórák, amelyekben az emberi alak a napóra árnyékvetője. Chirico képeinek perspektíváját mintha tekintetek sokasága különböző időben és térben rétegződve vetítené egymásra. A képi architektúra mégis egységet mutat, a metafizikus idő egységét. A chiricói térben véges és végtelen idő találkozásának leszünk tanúi. Erről az időről Heidegger *Az idő fogalma* című tanulmányában így ír: „...az ittlétet létének sajátlagosságában, autentikusságában ragadjuk meg. [...] az elmúlás, mint az igazán autentikus jövő sohasem válhat jelenbelivé. [...] A kérdés: 'Mi az idő?' azzá a kérdéssé lett: 'Ki az idő?' Közelebbről: mi magunk vagyunk az idő? Avagy még közelebből: én vagyok a saját időm? Ezáltal jutok az időhöz legközelebb...”¹⁰⁴

Giorgio de Chirico *Az óra rejtélye* (1911) című képén a motívumpárok ellentételezik és ugyanakkor értelmezik egymást. A kép előterét megvilágító napfény, a kozmikus idő az épület homlokzatán ábrázolt óra mérhető idejét ellenpontozza (9. kép). A fényben álló, fehér lepelbe rejtett alak által nyer értelmet az árkadok árnyékában látható, hétköznapi ruhába öltözött férfi. A festmény meghatározhatatlan funkciójú középülete pedig az ég végtelen kékjével a képi architektúra zárt és nyitott elemekből álló szerkezetét ritmizálja.

Henri Bergson időértelmezése és Giorgio de Chirico festészete szoros kapcsolatot mutat. A Bergson időszemléletéről írott tanulmány mintha Chirico képeinek tér és idő struktúráját elemezné: „Az időt a tudat meghatározásaként kezelni – Bergson – a tériesített idő valójában a tér negyedik dimenziója – a térré száradt idő, a befagyott idő nem más, mint az igazi idő vagyis a tartam térbe vetítése.”¹⁰⁵

Chirico az első világháborút követően elveszítette a metafizika ábrázolásának képességét. Festészete érdektelen neoklasszicista stílusban folytatódott élete végéig. Metafizikus korszaka mégis kitüntetett helyet foglal el az idő ábrázolásában. Chirico festészete tanulság arra, hogy „Bajainkra a gyógyírt önmagunkban kell keresnünk természetünk időtlen elemében.”¹⁰⁶

4.06. Az óra, az otthon és az utazás

¹⁰³ Artaud 1994. 42.

¹⁰⁴ Heidegger 1992. 37. 44. 51.

¹⁰⁵ Balázs 1980. 198.

¹⁰⁶ Cioran é. n. 142.

Az utazás a modern kor meghatározó élménye. Hatására a tér és az idő átalakul, ugyanakkor az utazás során megtapasztalható az idő kettős arca. Az elindulás és a megérkezés feszültsége bonyolult lelki hatást gyakorol az utazóra, hiszen az utazás bármennyire hétköznapi tevékenységgé válik, mindig magán viseli a félelmet attól, hogy többet nem térhetünk vissza oda, ahonnan elindultunk. Ez a szorongás az otthon és az idő összefüggését hangsúlyozza. Az otthon, mint a végtelen térben és időben kijelölt pont az önmeghatározás elengedhetetlen feltétele. Az útra kelést és a hazatérést a mérhető idő szabályozza. Az utazó útja során a kiismerhetetlen időt is megtapasztalja azzal a tudatalattiban mindig jelen lévő gondolattal, hogy otthonunkba visszatérve ugyanabba az időbe és térbe érkezünk-e, mint amelyet elhagytunk. Ezért a helyváltoztatásnak mindig sajátja a metafizikai otthontalanság.

René Magritte *Felfüggesztett tartam* című 1938-ban festett képén az óraidő, a polgári otthon és a mozdony kapcsolatának ábrázolásával a biztos és a mozdulatlan szembesül a bizonytalannal, a helyzetét változtatóval (10. kép). Magritte festménye mintha az einsteini relativitáselmélet empirikus bizonyításának domesztikált változatát ábrázolná. Ha a tér és idő relatív, akkor hogy bízhatunk a térben kijelölt pont, az otthon létezésében és saját létünk bizonyosságában?

4. 07. Befejezetlen óramű

Marcel Duchamp-t egész életében foglalkoztatta az *Óra oldalnézetből* (11. kép) gondolata, melynek 1964-ben elkészítette papírmodelljét. „...profilból látott óra – tehát az idő eltűnik –, amely azonban lehetővé teszi a lineáris időtől eltérő idő gondolatát. Időmetszet.”¹⁰⁷ A háromdimenziós óra két dimenzióba, azaz „profilba” forgatásával jön létre a „hasadék” vagy „időhézag”. Egyenessé transzformálódva „időmetszetnek” is tekinthető, melyen át a negyedik dimenzióba tekinthetünk. Ez az időmetszet az eszkatologikus küszöb, az önmeghatározás kezdetét jelöli.

Ahogy önmeghatározásnak tekinthető korai festménye, a *Szomorú fiatalember a vonaton* (1911-12) című, amely gépi sebesség által mechanikus struktúrába öltöztetett, ugyanakkor rejtetten érzelmes önarckép. Ez a kettőség, a gépi komikus-félelmetes antropomorfizmus és a rejtett önmeghatározás végigkövethető Duchamp alkotói tevékenységében. Duchamp számára a gép, a legegyszerűbb mechanikus szerkezet is jelentéssel bír, a beavatás, a nász, a születés és a halál megtestesülése.

A vallásos-emblematikus ábrázolás történetében nem ismeretlen a mechanikus szerkezetek felruházása allegorikus jelentéssel. Francis Quarles *Emblemes* (London, 1718) című emblémakönyvének egyik ábrázolásán a malom személyesíti meg a büntudat perpetuum mobile-ját, mint egy körkörös mozgást végző óraszerkezet működését (12. kép). A képhez tartozó bibliai idézet így szól: „Tekints reám és könyörülj rajtam, mert árva és szegény vagyok.”¹⁰⁸ Duchamp *A csokoládémalom* című képe (13. kép) hasonló szerkezetet ábrázol, amelynek magyarázatánál Duchamp sejteti az allegorikus hátteret: „Mindig hazamentünk a családhoz az ünnepekre, és a rue de Carmes-on egy csokoládéárusnál láttam ezt a csokoládémalmot.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ Chalupecký 2002. 46.

¹⁰⁸ Zsoltárok könyve. 25,16

¹⁰⁹ Duchamp 1991. 65.

A csokoládémalom újra megjelenik és központi helyet foglal el *Agglegényei vetkőztetik a mátkát, sőt* vagy más elnevezéssel *Nagy üveg* című 1915-1923 között készült, majd befejezetlenül hagyott művén (14. kép).

A *Nagy üveg* ötlete 1912 őszén, egy Francis Picabiával és Guillaume Apollinaire-rel közös autótúrán született. Duchamp számtalan művének adta ötletét az utazás élménye, vonaton vagy autón. Ekkor készült feljegyzései szerint „...a dimenzionalitás fokozatos redukcióján gondolkozott: az anyagi vonal két kiterjedése átalakul az ideális vonal egy dimenziójává, innen pedig kilép a dimenzió nélkülibe, a végtelenbe.”¹¹⁰

A *Nagy üveg* doktori értekezésem szempontjai szerint a dűneri, holbeini eszkatologikus ábrázolás rokona, befejezetlensége jelentéssel bír. Duchamp eszkatológiája azonban eltávolodva a keresztény eredettől a tragikomikus gépi akrobatika által eljátszott eszkatológia. Jean Clair Duchamp-tanulmányában¹¹¹ *kozmogóniának* tartja Duchamp művét, amely az emberiség stációit ábrázolja a negyedik dimenzió felé, „a *Menyasszony eljövendő dicsőséges koráig*”¹¹². A *Nagy üveg* alsó és felső tartományának struktúrája a *Melancholiához* vagy a *Követekhez* hasonló allegorikus jelentést hordoz. Az alsó tartomány a földi szükségszerűség birodalma, „a *perspektivikus és egyetlen nézőpont miatt 'kényszeredették'*”. A felső tartomány a celesztialis, a véletlenszerűség tere. Ennek megtestesülése a „Tejút”, a *Menyasszony* negyedik dimenziója, amely a végtelen, az örökkévalóság dimenziója is egyben.

A *Nagy üveg* azonban a végesből a végtelen felé vezető mechanikus-erotikus vágy gépi megszemélyesítésén túl más szerkezeti hasonlóságot is mutat Dürer művével. Jindřich Chalupecký Duchamp-könyvében látható a befejezett *Nagy üveg* rekonstrukciója (15. kép). Ennek útmutatása szerint a földi és az égi szférát egy „óramű” szerkezete kötné össze, amelyen a „zsonglőr” áll, mint az Duchamp vázlatán látható (16. kép). Az óramű ugyanúgy a kép jobb felső részében helyezkedett volna el, mint Dürer *Melancholiáján* a homokóra.

Duchamp nem fűzött magyarázatot ahhoz, hogy miért hagyta befejezetlenül művét. A befejezetlenség a be nem teljesült gépi-antropomorf vágyat is ábrázolhatja. Ugyanakkor jelentéssel bír az, hogy az óramű, a kapcsolatteremtés ábrázolása az a motívum, amely hiányzik a félbehagyott műről. Talán mert a 20. század eszkatologikus ábrázolásának sajátja a befejezetlenség. A szabadulás a profán idő dimenziójából és a belépés a végtelen negyedik dimenziójába csak a várakozás örökkévalóságában ábrázolható, akár Friedrich *Temetőbejárat* című képén. A művészet számára csak a betekintés lehetséges az ismeretlenbe, a belépés már nem adatik meg. A befejezetlenségen túl Duchamp számára a közlés és a negyedik dimenzió elválaszthatatlanok: „A valódi négydimenziós világ léte nélkül, amelyet a lelkünk ismer, és amely időn és téren kívül áll [...] a művészet csak mellébeszélés lenne.”¹¹³

¹¹⁰ Chalupecký 2002. 49.

¹¹¹ Clair 1988. 77.

¹¹² I. m.

¹¹³ Chalupecký 2002. 44.

5. A posztmodern állapot ideje

„Az igazat megvallva, mondta Austerlitz,
sosem volt még órám, sem ingaórám,
sem ébresztőm, sem zsebórám.
Karórám meg aztán végképp nem.
Az óra mindig valami nevetséges
dolognak tűnt nekem,
valami alapvetően hazug dolognak...”¹¹⁴

5. 01. Idő, dimenziók nélkül

A második világháború hatására a modernitás duchamp-i eroto-mechanikus fejlődése nem a negyedik dimenzióba, hanem a dimenzió nélkülibe vezetett. „Nem jutottunk túl a jón és a rosszon, az igazon és a hamison, a szépen és a csúfon, hanem innen maradtunk rajtuk – és nem többletdimenzióban, hanem hiánydimenzióban. Nem átváltozás, meghaladás történt, hanem felbomlás és elmosódás.”, írja Jean Baudrillard *A rossz transzparenciája* című könyvében.

A modern vizuális nyelv és technológia illúzióteremtő ereje nem kerülte el a 20. század első felében kialakuló diktatúrák propagandagépezetének figyelmét. Az avantgárd mozgalmak közül némelyik, mint az orosz konstruktivizmus, vagy rövid ideig a német Bauhaus, az utópisztikus társadalom elkötelezettjeként felajánlotta részvételét a hatalmi propagandában. Azonban a legitimációs zavarban szenvedő, tekintélyelvű hatalom az avantgardizmussal szemben az európai művészet historikus, neoklasszicista hagyományához tért vissza. A diktatúrák számára üldözendővé vált a totális időben a megbízható kronométer szerepét betöltő művészet, amely mindig a valós időt mutatja.

Miközben az állam- és nemzetszocialista diktatúrák a meghamisított múlt kultikus idejét vagy az idealizált jövő utópiáját hirdették, az óraidőre támaszkodva szervezték a felügyelt, megfélemlített társadalom hétköznapi életét. Szintén óraidő irányította a tömeggyilkolás gépezetét a második világháború negatív utópiájában, a koncentrációs táborban.

Az időábrázolás óramotívumának ettől kezdve a negatív utópiák óraidejét is magán kell viselnie. W. G. Sebald 2001-ben írott, *Austerlitz* című regényének hőse egy hivatali szoba fotójára talál egy folyóiratban (17. kép). A fényképen látható helységben őrizték a cseh minta-koncentrációs tábor, Terezín deportáltjainak nyilvántartását. A hivatali szoba falán 6 órát mutat a falióra, és Sebald regényhőisének tekintete szintén pontosan 6 órakor téved ennek látványára. „...épp ponyvaregényszerűségével erősített meg abban a mindig is bennem motoszkáló gyanúban, hogy a halál és az élet közötti határ átjárhatóbb, mint azt általában gondolnánk, az olvasóteremben egy amerikai építészeti folyóiratot felütvén – egészen pontosan este hat óra volt – nagyméretű sűrű fényképre akadtam, amely azt a mennyezetig futó nyitott fachokkal ellátott helyiséget ábrázolta, ahol ma a fogvatartottak aktáit őrzik az úgynevezett Kiserdőben Terezínben.”¹¹⁵

Sebald regényének hőse, maga is egykori üldözött, elutasítja az óra használatát, mert abban bízik, hogy „az idő nem megy el, nem ment el, hogy visszafuthatok mögéje, hogy ott minden olyan, mint korábban, vagy pontosabban szólva, hogy minden időmomentum egyidejűleg létezik egymás mellett, illetve hogy mindabból, amiről a történelem beszámol, semmi sem

¹¹⁴ Sebald 2005. 110.

¹¹⁵ I. m. 300

*igaz, a történés még meg sem történt, hanem csak most történik, abban a pillanatban, amikor rá gondolunk, ami persze ugyanakkor örökké tartó nyomorúság és vég nélküli gyötrelmes perspektíváját nyitná meg.*¹¹⁶

5. 02. Az időábrázolás válsága

*„Más volt az idő ott, mint itt a földön.”*¹¹⁷ Ezzel a mondattal kezdi vallomását az Eichmann-per során Yehiel De-Nur regényíró. A kollektív időn ütött seb az idő ábrázolásának problematikáját is meghatározza, a műalkotásnak magán kell viselnie az ábrázolás kudarcának lehetőségét.

A statikus képzőművészeti műfajok csak közvetett módon, szimbólumok és allegóriák révén képesek az idő ábrázolására. Értekezésem során kimutattam, hogy az időábrázolások eszkatologikus utóélete egészen a modernitás idejéig követhető. Már nem beszélhetünk kollektív vizuális nyelvről, amely az időt az individuális lét kontextusában ábrázolná a 20. század közepén. Az idő ábrázolásának válságát a megélt, szubjektív idő élményének közölhetetlensége okozta. A technológiai társadalom sajátja a közölhetetlen közösségi trauma.

A holokauszt ábrázolásának problémája jól illusztrálja az időábrázolás kudarcának lehetőségét. Számos film, zenei, képzőművészeti alkotás a historikus művészetből ismert receptek szerint rekonstruálta a koncentrációs táborok világát. A művész, a rekonstruáló a védettség jelen idejéből tekint a tömeggyilkosság megtörtént idejére. Ahogy azt Theodor W. Adorno kifejtette: térbeli és időbeli távolságon át fogyasztja a trauma eseményeit, perverz kapcsolatot teremtve azzal.¹¹⁸ Így freudi értelemben nem a trauma feldolgozása, az emlékmunka, a gyász, hanem annak ellenkezője: a trauma spektakulummá formálása történik.

5. 03. Az eszkatológia emlékezete zenében, színpadon és filmen

A háború utáni életfilozófiák hatására az eszkatológia egzisztencializmussá átalakult át. Azonban az eszkatologikus szemlélet töredékesen továbbra is fellelhető olyan, a statikus képi ábrázolástól eltérő művészeti médiumokban, mint a zene, a film vagy a színházművészet, melyekben az idő közvetlen formában van jelen.

Kvartett az Idők végezetére című zeneművét Olivier Messiaen francia zeneszerző egy hadifogolytábor apokaliptikus idejében, 1941-ben komponálta. Szintén ott volt a mű ősbemutatója zenész fogolytársak közreműködésével. Messiaen kamarazeneje minimalista zenei eszközökkel jeleníti meg az eszkatologikus várakozás idejét, az idő metafizikus hangzását.

Az egykori progresszió kimeríthetetlennek tűnő lineáris ideje irracionálisan rövidre zsugorodott vagy a végtelen várakozás idejévé tágult Samuel Beckett *Godot-ra várva* című darabjában. *„Asszonyok a sír fölött születnek, lovagló ülésben, a nap egy percig csillog, aztán ismét éjszaka következik.”*¹¹⁹, hangzik Pozzo szájából az idő fogalmának meghatározása. Az idő rövidsége Beckett színdarabjaiban azonos a végtelen várakozással. Így válik a *Godot-ra várva* utolsó pillanata az eszkatologikus várakozás idejévé: *„Felhúzza a nadrágját. Csend.*

¹¹⁶ Sebald 2005. 110.

¹¹⁷ Adorno 1973. 3.

¹¹⁸ Adorno 1998. 128.

¹¹⁹ Beckett 1970. 95.

Vladimir: *Megyünk? Estragon: Menjünk. Nem mozdulnak. Függyöny*¹²⁰

Arról az időről, amely Beckett alakjainak létezését meghatározza, E. M. Cioran *Történelem és Utópia* című könyvében így ír: „Visszavonhatatlanul belezuhanva a negatív örökkévalóságba, a szétforgácsolt időbe, [...] minden egyes pillanatában élünk és meghalunk, és nem tudjuk, mikor van az a pillanat, mert igazság szerint nincs soha.”¹²¹

Luis Buñuel 1962-ben készült filmjében, *Az öldöklő angyalban* egy nagypolgári társaság a „kizökkent idő” rabjává válik. Az idő dimenziójától megfosztottan a szereplők áthágják a civilizációs normákat és az erőszak káoszába süllyednek. Menekülésük csak úgy lehetséges, ha visszatálnak a kollektív jelen időbe, ha tudatosítják a közösen megélt idő valóságát. Azonban menekülésük ideiglenes, az idő rendellenes működésének hatására a következő alkalommal maga a társadalom süllyed a dimenzió nélküli idő káoszába.

5. 04. Francis Bacon és a jelenlét idejének rehabilitálása

Francis Bacon festészete a 20. század második felének időábrázolásában meghatározó jelentőségű. Gilles Deleuze Francis Bacon művészetéről írott könyvéből idézve: „Bacon-nél az időnek nagy szerepe van; az idő van megfestve.”¹²²

Bacon nyilatkozataiban többször hangsúlyozta, hogy a narratíva, az elbeszélő figurativitás elvetése központi szerepet játszik alkotói magatartásában. Deleuze szerint Bacon művészetének célja nem más, mint a *jelenlét* idejének felmutatása. Bacon festészete a valóság észlelésének képi ábrázolásáért folytatott küzdelem. Nem allegorikus, szimbolikus időábrázolás, hanem a festő eszköztárával, színekkel, kontúrokkal, véletlenül keletkezett festékfoltokkal teremtett idő. Így a *jelenlét* „az alanyi értelemben vett ember organikus életét fejezi ki.”¹²³ Ez a festői program a technológiai képalkotás korában nem vállal többet, mint az idő érzékelésének visszaállítását a képi ábrázolásba. A jelenlét helyreállítását pedig az önértelmezés eszkatologikus vizsgálata követheti.

Bacon művészi vállalásának heroizmusa, az idő megfestése, a technikai képalkotás előrehaladott idejében kap igazi jelentőséget, amikor a „festészetet előzőnlötték és folyamatosan ostromolják a fényképek és klisék, melyek már akkor ott vannak a vásznon, mielőtt a festő munkához látna.”¹²⁴ A gépi képalkotás illuzórikus idejével szemben kétféleképpen léphet fel a művész: az absztrakt ábrázolás racionális-kultikus művészetével vagy Deleuze kifejezését használva az Alak (Figure) festészetével. Az Alak művésze a cézanne-i érzékelés művésze. Az érzékelés a világban-való-lét fenomenológiai ideje. Deleuze ezzel kapcsolatban felteszi a kérdést: „Az Élet volna ez, az Idő, érzékelhetővé, láthatóvá téve? Bacon két ízben tudta láthatóvá tenni az időt, az idő erejét: a változó idő erejét, amely „tized-másodpercenként” változik a test sokalakú változataiban, s amely a deformációhoz tartozik; azután az örök idő erejét, az idő örökkévalóságát, ezzel az egyesítéssel-elkülönüléssel, amely a triptichonokat uralja, a tiszta fényvel. Érzékelhetővé tenni az időt, közös feladata a festőnek, a zenésznek, néha az írónak. Minden mértéken és ritmuson túli feladat.”¹²⁵

¹²⁰ I. m. 101.

¹²¹ Cioran é. n. 128.

¹²² Deleuze 1995. 37.

¹²³ Deleuze 2000. 72.

¹²⁴ Deleuze 2000. 55.

¹²⁵ Deleuze 1995. 47.

Lehetőséget ad az összehasonlítására Bacon *Két ülő alak (18. kép)* és Holbein *Követek* című művének tematikus hasonlósága. Az emberi alak és a környezet ábrázolásának szempontjából a holbeini allegorikus motívumokkal zsúfolt térrel szemben Bacon tere lecsupaszított. Ez a homogén háttér úgy fogja körül a kalapos alakokat, mintha az ikonábrázolás végtelen idejében jelenne meg emberi forma. Ha az alakok dinamikus vagy passzív viszonyát vizsgáljuk a tér viszonylatában, a *Követek* mozdulatlansága az eszkatologikus várakozást jeleníti meg. Bacon festményén az emberi alak mozgása szintén az időre utal. Az emberi test formái úgy torzulnak, mintha azokat az utolsó pillanatban, a jelenlét örökkévalóságában látnánk, mielőtt beforgatódnának és elenyésznének a dimenziótlan térben és időben. A jelenlét dimenzióját jelölő baconi testtorzulások szabálytalan, ellipszis-szerű, nyújtott formák. Ezek az alakzatok a *Követek* koponya-anamorfózisát idézik, amely szintén új dimenziót jelöl. Holbein festményén az időmérő eszközök sokasága a kozmosz idejébe vetíti a kitüntetett pillanatot. Bacon képén egy karóra számlapja jelöli a mérhető időt a vászon végtelen homogenitásában.

Bacon a festészeti tradíció mellett a fotográfiát is újraértelmezte. Eadweard Muybridge kronofotográfiáinak mozgásfázisai Bacon képein kiegészülnek azzal, ami Muybridge fotóinak analitikus diszkontinuitásából hiányzik: az idővel. A technikai reprodukálás rögzíti az idő múlását, de akár az óra matematikai ideje, azt végtelenül oszthatóvá alakítja át. Bacon képén viszont „Az *Idő többé nem a test kromatizmusa; hanem maga alakul át monokromatikus örökkévalósággá.*”¹²⁶

5. 05. A spektakuláris idő

A posztmodern állapot pszeudociklikus idejéről írja Debord: „A *spektakuláris idő az átalakuló valóság illuzórikusan megélt ideje.*”¹²⁷

A valóság illuzórikusan megélt ideje a *jelenlét* tapasztalati idejét számolja fel, amely ezen túl csak közvetetten, a pszeudociklikus idő kontextusában ábrázolható, így az idő ábrázolása kudarcra fenyeget. „A *valóban megélt dolgok viszont nem kerülnek semmiféle viszonyba a társadalom hivatalos visszafordíthatatlan idejével, valamint szöges ellentétben állnak ezen idő fogyasztási melléktermékének pszeudociklikus ritmusával. Az elkülönült mindennapi élet egyéni tapasztalata így nélkülözi a nyelvet, a fogalmakat és a kritikai hozzáférést tulajdon múltjához, amelyet sehol sem tartanak nyilván. Közölhetetlen. Nem értik meg, elfelejtik, a feledhető hamis spektakuláris emlékezete javára.*”¹²⁸

Az illuzórikusan megélt idő keltette pszeudoszükségletek elválaszthatatlanok a fogyasztói társadalom kulturális iparától, művészetétől. A kulturális ipar célja, hogy „a *néző, a világ hamis forgásközéppontjába láncolván, az életet nem tapasztalja meg mint a megvalósulás és a halál felé való utazást.*”¹²⁹

5. 06. Művészi stratégiák a fogyasztás idejében és az idő fogyasztásában

A pszeudociklikus idő fogyasztásuniverzumának rotációját azonban megzavarták az időrendellenességek, katasztrófák, háborúk, lázadások. Edward Kienholz a vietnami

¹²⁶ Deleuze 2005. 60.

¹²⁷ Debord 2006. 102.

¹²⁸ I. m. 102-103.

¹²⁹ I. m. 103.

háborúról tudósító újságcikk hatására alkotta meg *Beanery* című installációját (19. kép). A mű címe egy Los Angeles-i étteremre utal.

Mielőtt belépne a néző Kienholz művének terébe, szembesülnie kell a bejáratnál elhelyezett újság címlapjával, amely szerint: „*Gyermekek gyilkolnak gyermekeket Vietnamban.*” (20. kép) Így a történeti idő kontextusában fogadja a belépőt az órákká transzformált alakok látványa, mintha balladai átok beteljesülését látnánk, mely örök mozdulatlanságra kárhoztatja a *Beanery* vendégeit. A néző szubjektív idejét is értelmezik a figurák fejük helyett órákkal, enyészetre ítélt ételmaradékokkal és használati tárgyakkal körülvéve. A befogadó úgy tekinthet a látványra, mint saját, jelentéstől megfosztott idejének emlékművére. Eldönthetetlen, hogy Kienholz művében az időmérő eszköz antropomofizálódik, vagy a mozdulatlan alakok alakultak át használati tárggyá, óraidővé.

Gordon Matta-Clark *Órazuhany* (1974) című filmje rögzíti, ahogy a művész felmászik a New York-i Óratorony (Clocktower) órájára, majd borotválkozik, zuhanyozik (21. kép). A város felett, az óra lapján végzett mosakodás transzcendens jelentést kölcsönöz a toronyórának, mintha az újra a liturgia idejét mutatná a profán hétköznapi élet ismétlődő cselekedeteinek óraidejével szemben. Miközben lent az utcán zajlik az élet, a magányos művész fent a magasban beavatkozik az időbe.

Matta-Clark *Órazuhany*-akciójával, vagy közismert épület vágóképeivel küzdelmet folytat a lehetetlennel, a társadalom testén kíván részt ütni. A háború utáni művészet történetében megkülönböztetett helyet biztosít számára művészi következetessége és alkotásainak reprodukálhatatlansága.

A közvetítő médiumot elvető fluxus, performansz, happening valóságos ideje rejti magában leginkább az autentikus ittlét, az időtapasztalat szubjektumhoz kötött, megismételhetetlen idejét. Azonban az idő-tér meghatározta események archiválása, dokumentálása visszamenőleg felszámolja az autentikus műalkotás létrehozásának szándékát. Egyetlen azonosulási lehetőség van: az idő megtisztítása és felmutatása, amint az John Cage *4'33"* (1951) című zenedarabjában történik, ahol az előadás nem más, mint a címben jelölt időtartam.

A nyugati pseudociklikus idő az archaikus ciklikus idővel találta szembe magát más földrészekon, mint például Afrikában. Ennek a konfliktusnak hatására válnak a törzsi társadalom tagjai önpusztító folyamatok áldozatává. Ez a folyamatos válságállapot kapcsolatot mutat a gyarmatosítás imperialista idejének maradványaival. Az afrikai kontinens a nyugati fejlődésorientált fogyasztói társadalom tudatalattija, megtestesíti a nyugati ember alapvető szorongását és büntudatát.

William Kentridge dél-afrikai művész alkotásai az afrikai kontinens idejének összevisszaságát dokumentálják. Kentridge művei színházi performanszok, animációs filmek, szénrajzok.

Faustus Afrikában (1995) című rajzsorozata azonos című animációs filmjéhez készült (22. kép). Kentridge filmjein a szénrajzok statikus ideje a filmidő dimenziójával bővül. A statikus és a mozgó ábrázolás között a rajzkészítés filmes ábrázolása teremt kapcsolatot, amely ugyanakkor hitelesíti a rajzkészítő személyes idejét.

Kentridge egyszerű eszközöket használ filmjeiben, grafitral rajzol papírra, majd az ábrázolást radírral semmisíti meg. Önmagát mint burleszkfilmek hősét ábrázolja állandó harcban

környezetével, tárgyakkal, emberekkel. A műterem mikrokozmoszában zajlik a küzdelem. A műterem mikrokozmosza azonban az univerzum makrokozmoszára nyílik. E kettő között Kentridge időmérő és helymeghatározó eszközökké átalakított hétköznapi használati tárgyakkal teremti meg a kapcsolatot. Kávéfőzőből, létrából vagy filmkamerából barkácsolt kronométerek, szextánsok segítségével kíván kapcsolatot teremteni a kozmosz végtelen idejével, kivetítve a társadalom testén esett idősebet a világegyetem végtelen csendjébe.

5. 07. A beszélő óra

Christian Boltanski zavarba ejtő és gyakran hangoztatott önmeghatározása, miszerint *történelmi festőnek* tartja magát¹³⁰, jelzi munkásságának rekonstrukciós jellegét. Azonban művei hitelesség helyett hamis adatokat közölnek. „*Alkotói és rekonstrukciós tevékenység, amelyet mindig beárnyékol a kudarc tudata.*”¹³¹ A rekonstrukció kudarcra válik Boltanski 1970-es években készült pszeudo-önéletrajzi munkáinak meghatározó motívumává. *Felkutatása és bemutatása mindannak, ami a gyermekkoromból fennmaradt* (1969) című művével kapcsolatban a művész beismeri, hogy addig „hamisította” gyermekkorát, amíg ő maga is elfelejtette, hogy mi az, ami igaz és mi az, ami hamis saját életével kapcsolatban.

Boltanski művészete két forrásból származik: az egyik a modern nyugat-európai társadalom racionális szervezettsége, az adminisztrációs kartotékok, bürokratikus archívumok, múzeumi vitrinek vagy halotti anyakönyvi kivonatok fotóinak világa. A másik forrás épp ennek a társadalomnak az irracionális, kizökkent ideje, rendszeren túli oldala; talált tárgyak osztályával (*23. kép*), használtruha-kereskedéseivel, családi fotóalbumaival és halállal kapcsolatos tanácsalanságával. Ez a kettőség adja Boltanski műveinek drámai hatását.

A fotó médiumának értelmezése adja Boltanski halandósággal kapcsolatos installációinak jelentőségét. Boltanski nem hisz a pillanat megörökítésében, ezzel szemben a létezés eltárgyasításának, kioltásának tekinti a fotográfiát, „*a veszteség fragmentumát*”. A technikai reprodukálás korának képei számára 20. századi *memento mori!*-ábrázolások, az idő visszafordíthatatlanságának dokumentumai. „*Egyáltalán nem véletlen, hogy a korai fotográfia középpontjában a portré állt. A kép kultikus értéke a távoli vagy elhunyt szeretteink emlékezetének kultuszában lel végső menedékre. A régi fényképekről az emberi arcok tünékeny kifejezésében int felénk utoljára az aura. Innen fakad ezeknek a régi képeknek a mélabús és semmi másához nem hasonlítható szépsége.*”¹³²

Halállal kapcsolatos installációinak visszatérő motívuma a villanyégők profán fényének tudatos használata. A portréfotókat fénykoszorúk fogják körbe az elfelejtett *jelenlét*, az elveszített aura idejét idézve.

2006-ban Düsseldorfban *Idő* című kiállításán egy hang installáció szerepelt *A beszélő óra* címmel. A mű nem volt más, mint egy hang, amely folyamatosan közli az idő múlását. Boltanski az óraidőt Kronosz könyörtelenségéhez hasonlítja. „*A köztes idő utolsó termében hallható a beszélő óra: mondhatni az Isten hangja, de görög istené. Ő az a görög isten, akinek nincs köze az emberi végzethez, nem ismeri sem a jót, sem a rosszat, minden emberi próbálkozás hiábavaló, akár a küzdelem a halállal, vagy az étellel, vagy bármi mással. Csak*

¹³⁰ Boltanski 2006. 24.

¹³¹ I.m. 51.

¹³² Benjamin *Online*: <http://aura.c3.hu/walter-benjamin.html>

egy dolog van, ami erősebb nálunk, ez pedig az idő végtelen folyama, amely soha sem áll meg és elkerülhetetlenül a halálhoz vezet“¹³³.

Boltanski 2002-ben londoni kiállítása kapcsán nyilatkozta: *„Ma már az emberek nem tudnak 'egészségesen' meghalni, úgy, mint régen. Az orvostudománynak köszönhetően már azt sem tudjuk, hogy mikor haltunk meg.“¹³⁴ A kora 21. század posztindusztriális társadalmá tárgyától és eszközeitől fosztja meg az időábrázolást. „Aki lemondott arról, hogy élje életét, a halálát sem lesz képes halni soha. A halálnak ez a társadalmiasult hiánya egy az élet társadalmiasult hiányával“¹³⁵*

Ennek tudatában Boltanski anakronizmusnak tartja saját művészi magatartását.¹³⁶ Elfogadhatatlan számára Roland Barthes kijelentése a szerző haláláról. Hiszen Boltanski „anakronisztikus” romantikus konceptualizmusa *„az emberi létezés elkerülhetetlen katasztrófáját az érthetetlenből megpróbálja az érthetőbe, a megfogalmazhatóba fordítani: az időbe és a halálba.“¹³⁷*

6. Fejezetek a 20. századi magyar időábrázolás történetéből

„Ekképp hát mégiscsak esett szó, sőt, másról sem esett, mint az időről. Az időről, amelyből kizökkentünk végérvényesen és mindörökre.“¹³⁸

6. 01. Bevezető a magyar művészet rendhagyó idejébe

Doktori értekezésem utolsó fejezetében a 20. századi magyar művészet időábrázolását vizsgálom, dolgozatom szempontjai szerint. Sajnálatos módon dolgozatom terjedelmi okokból nem vállalkozhat más közép-kelet-európai ország művészetének összehasonlító elemzésére, bár a hasonló történelmi viszonyok hasonló művészeti problémákat sejtetnek.

Az időmérés nyugati fejlődése Magyarországon 1386-ot követően terjedt el városi toronyórák formájában. Azonban szimbolikus jelentéssel bír, hogy a magyarországi órák külföldi mesterek alkotásai. 1470-ben került először feljegyzésre az „Orajartho” (sic), mint foglalkozás.¹³⁹ Az autonóm magyar képzőművészet létrejöttéig pedig több száz évet kellett még várni: csak a 19. század második felében vált függetlenné a hatalmi reprezentációtól. Az a folytonosság, amely a nyugati művészetben megfigyelhető a művészet kultikus szerepvállalásától az autentikus művészet modernitásáig, hiányzott a magyar művészet történetében. A magyar kultúrát történelmi traumák formálták, képzőművészetének időábrázolása magán viseli ennek hatását.

A doktori értekezésemben elemzésre kerülő alkotók időszemléletében közös az, hogy a hamis közösségi tudat idejének kiigazítására tettek kísérletet. A magyar művész kettős feladatot kell,

¹³³ Boltanski 2006. 65.

¹³⁴ Idézi Kicsiny 2002. 21.

¹³⁵ Debord 2006. 103.

¹³⁶ Boltanski 2006. 9.

¹³⁷ Boltanski 2006. 9.

¹³⁸ Petri György: Kizökkent idő Előhang egy folytatásos versregényhez (részlet)

¹³⁹ R. Várkonyi Ágnes 1991. 321.

hogyan ellásson: egyrészt az időábrázolás nyugati, zsidó-keresztény alapokon nyugvó diskurzusában kíván részt venni, egyetemesnek felmutatni magát, annak ellenére, hogy a modern autonóm nyugati művészet folyamatába csak jelentős késéssel kapcsolódik be. Másrészt művészetét a magyar társadalom speciális idejéhez igazítja, annak kollektív, más és más formában megnyilvánuló időzavarát kívánva feloldani. A 19. századi historizmus a magyar társadalom identitászavarának művészete. A historizmus a múltat, a polgári zsánerkép pedig a jelent „rekonstruálja”, a magyar társadalom elvárásainak megfelelően. Az elvárásokat történelmi traumák formálták; a magyar nemzettudat ellentmondásos kialakulása, fejlődése kulturális életét is meghatározta.

6. 02. Hamlet és a magyar bolondok hegyvonulata

Gulácsy Lajos festőművész Hamlet-kosztümben látható Pécsi István 1914-ben készült fotográfiáján (24. kép). Értekezésem szempontjából ez a felvétel Gulácsy művészi magatartásának manifesztációjaként is értelmezhető. Shakespeare színdarabjában Hamlet sorsa és végzete az időrendellenség felszámolása. Gulácsy Lajos és más módon, de hasonló indíttatásból Csontváry Koszta Tivadar művészetét és emberi sorsát is a hamis idő helyreigazításának vágya határozta meg. A vállalt feladat nagyságát jelezték emberi magatartásuk túldimenzionált megnyilvánulásai. Jósnak tekintették magukat, olyan értelemben, ahogy azt Földényi F. László értelmezi: „Az igazi jós ezért nem az, aki megmondja, hogy holnap mi lesz, hanem az, aki megmondja, hogy ma mi van; az, aki saját bensőnkét tárja fel előttünk, nem pedig egy külső, valamikor megvalósuló éniünkkel szembesít benniünket.”¹⁴⁰ A „szembesítés” közös jellemzője az értekezésben elemzésre kerülő magyar alkotók művészetének.

Gulácsy és Csontváry nemcsak a magyar társadalom jelenében mozgott idegenként, a modernitás nyugati világában sem talált otthonra. Alkotásaikat a megfelelő szakmai diskurzus hiányában hozták létre, és ennek következménye volt metafizikai otthontalanságuk koruk kultúrájában. Sorsukat tudatosan vállalták, hiszen egyetemes tudással rendelkeztek koruk művészetéről, társadalmáról. Ezért igaz az, amit Erdély Miklós írt róluk: „A magyar bolondok hegyvonulata – megtévesztően egybemosódó csúcsokkal – jelzi az európai szellem magaslatait.”¹⁴¹

6. 03. A jajcei villanymű, éjjel

A lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni (1913) című írásában Csontváry művészsé válásáról így ír: „...a gondolattal a jövőt keresé, aki szakított a jelennel s útra kelt a sejtelemmel...”¹⁴² Csontváry egy jövődőlés hatására kezdet el festeni, a kozmosz idejének, a Napút festőjének tartotta magát. Nem a pillanat jelen idejét jelentette számára a *plain air* impresszionista fogalma, hanem az univerzum kultikus idejének tájba vetítését. Ennek felfogását és ábrázolását tekintette művészi feladatának.

A jajcei villanymű, éjjel (1903) című képe (25. kép) kozmogonikus ábrázolás, a természeti, kozmikus idő és a mérhető, mechanikus idő reprezentációja. Festményén egy villanymű kivilágított géptermének falán jelenik meg az óra, a mérhető idő, az éjszaka kozmikus idejének világában. A gépterm és az óra képe egy folyóban tükröződik (26. kép), Hérakleitosz idő-aforizmáját idézve: „Ugyanazokba a folyamatokba lépünk, és mégsem

¹⁴⁰ Földényi 1992. 26.

¹⁴¹ Erdély 1991. 71.

¹⁴² Csontváry emlékkönyv 1976. 61.

ugyanazokba lépünk, vagyunk is meg nem is vagyunk.“¹⁴³ A fényárban úszó épület az ébrenlét racionális idejét, a háttérben ábrázolt lakóház pedig az alvás irracionális idejét személyesíti meg. A görög természetbölcselet kozmoszelméletéből ismert négy őselem jelenléte Csontváry festményén metafizikai kontextusba helyezi a modern kor elektromosságát.

Csontváry, miközben a kozmikus időt festi, korának óraidejéről megvetéssel beszél: „*Ma, amikor az európai felfordulást a merkantil órával mérik...*”¹⁴⁴ Élete vége felé konfliktusát korával, és környezetével így foglalta össze: „*Így magányomban szép csendesen, ma már őszbe borult fejjel azon gondolkozom, mi célja volt ennek a nagy háborúságnak, mikor hatalommal, anyaggal terhelten a mennyországba úgysem juthat senki sem. Istentelenül pedig mi célja van az embernek a földön?*”¹⁴⁵

A 20. század elejének Magyarországá és Csontváry örülete közötti kapcsolatról Hamvas Béla és Kemény Katalin a következőt írja: „*[Csontváry] örültsége még mindig sokkal közelebb van a valósághoz, mint a jéghideg intellektuális bestialitás világa. [...] Ez a megrendítő ügyefogyottság az, amelyben mindnyájan élünk, tanácstalanul a valóság rejtélye előtt.*”¹⁴⁶

6. 04. A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek

Gulácsy Lajos Csontváryhoz hasonlóan utasítja el korát: „*Soha ne élj a mának – mondja Didó című regényében Gulácsy. – Várakozások bírnak egyedül értékkel. A holnap, mely nem lesz soha tied. A pillanat végtelenséggel ér fel, ha el tud velünk hitetni egy nem létező örömet.*”¹⁴⁷

Egy másik regényében, az *Evelinben*, így oktatja korának emberét: „*Szerencsétlen gyermek. A tévedések legnagyobb nektek, kik úgy véltetek, a technika haladása és a materiális látszat mögött nem vonul meg egy örökös kétely és bizonytalanság vádja. Ó! igen, a materiális világban, a világosság századában több sötétség van, mint bármely történelmi korszakban.*”¹⁴⁸

Gulácsy művészete stílusok, művészettörténeti utalások sokaságát idézi meg. Azonban számára a múlt lezáratlan, a jelen idő része. Az emlékezés, a hangulat, az álom az eszköz, amellyel áthidalható a múló idő. „*Értem jött a múlt. Felkeresett. Tévedésed ugyanaz, mint minden esztétának. – Hiszen reám nem az idő – a káprázat hatott. Nem keresek összefüggést a mű és a kor között, melyben az megszületett. Elém véletlensége egy meglátás titkos pillanatának sodorta.*”¹⁴⁹

A karneválok, a zarándoklatok, a groteszk és komikus jelenetek a szakrális ciklikus időnek a 20. század számára ismeretlen maradványai. A groteszk, néha félelmetes rítusok szerepe Gulácsynál, hogy a néző szembesüljön az emberi kapcsolatok valós tartalmával: a szerelemmel, a vággyal, a bánattal. Mint Mihail Bahtyin írja: „*A karneválon az ember mintegy újjászületett, csupán az új, tisztán emberi viszonyokhoz alkalmazkodva. Az*

¹⁴³ Görög gondolkodók 1993. 39.

¹⁴⁴ Csontváry emlékkönyv 1976. 95.

¹⁴⁵ I. m. 96.

¹⁴⁶ I. m. 206.

¹⁴⁷ Szabadi 2007. 156.

¹⁴⁸ I. m. 266.

¹⁴⁹ Szabadi 1969. 8.

elidegenedés átmenetileg megszűnt. Az ember visszatért önmagához, egyszerűen embernek érezte magát a többi ember között."¹⁵⁰

A *púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek* című művének (27. kép), akár Gulácsy 1910 és 1912 között festett képeinek is tárgya az idő, hiszen az emlékek meséje az idő múlását mondja. A festményen ábrázolt falóra a teázás idejét mutatja, egy ciklikusan ismétlődő rituálé pillanatát. A púpos vénkisasszony és Herbert szintén időmérő eszköznek tekinthetők, hiszen mindketten az időt mutatják, az öregedés ijesztő-groteszk idejét. A képen ábrázolt kör-körös mozgások, ahogy az óra mutatja az időt, a figurák keverik teájukat vagy az asztal lapjának körformája, mind az idő forgására utal. A púpos vénkisasszony és Herbert tekintete viszont egy egyenes két pontját jelöli, kapcsolatuk és létük végességére utalva. A rokokó történeti idejének megidézése nyilvánvaló a képen, amelyre a parókák is utalnak, azonban a jelenet időbe ágyazottsága nem stílárius, hanem egzisztenciális. Az egyszer *voltak* emlékezete „*egy meglátás titkos pillanatában*” Gulácsy tudatába hatolt és „*a halaszthatatlan közlendő mindegy-technikája*”¹⁵¹ által megfestődött.

Gulácsy az első világháború kitörésének idején egyre erősödő üldözési mánia jeleit mutatta. Az egyetlen idődimenzió, mely védelmet jelentett számára a kizökkent idő elől, a betegség ideje volt. Így vált ő maga is az általa teremtett világ, Na'Conxypan lakójává, ahol „*nincs erő, nincs akarat, nincs semmiféle mérhetőség.*”¹⁵²

6. 05. A Vidéki város és a Szirakuzai bolond

Az első világháborút követően a magyar közélet és kultúra a történelmi traumák hatására a modernitást a nacionalizmussal összeegyeztetni képtelenül az identitászavar idejében találta magát. Ennek következtében múlt mitizálódott, ugyanakkor a jövő nem jelentett mást, mint a vélt vagy valós megaláztatásokért érzett elégtétel beteljesülésének idejét. Így vált a társadalom jelen ideje saját múltjának és jövőjének áldozatává.

Farkas István művészete azonban megbízható óraszerkezet módjára mutatta a megélt idő autentikus jelenét.

1938-ban festett *Vidéki város* című képén (28. kép) időstruktúrák sokaságát ábrázolja: a természeti-kozmikus időt, az őszt, az átmenet évszakát, az alkonyt mint a napok átmeneti idejét, amely elválasztja a látható racionális világot a láthatatlan irracionálistól. A társadalmi időt a magyar vidék elhagyatottsága jelzi, ahol csak átutazóban jár ember. A festményen a személyes időt két nőalak jelzi. Egymásra utaltságuk és kiszolgáltatottságuk célirányos cselekvést nem jelöl, talán érkeznek valahonnan vagy eltávoznak valahová, de az ábrázolás pillanatában rabjává válnak a köztes időnek. Farkas képeinek figuráiról jegyzi meg Vilt Tibor: „*Minket ábrázolt az idő múlásának mély szomorúságában.*”¹⁵³

A festményen egy mutatók nélküli óra mutatja az időhiányt, amikor a mérhetetlen idő nem a szakrális időben él, hanem a negatív idő mozdulatlanságába dermed. Az időstruktúrák sokaságához hozzáadódik a festés ideje, az ecsetvonás nyoma, az idő lenyomata, amely a tekintet mozgását irányítja a festmény ábrázolta köztes időben.

¹⁵⁰ Bahtyin 1982. 54.

¹⁵¹ Erdély 1991. 73.

¹⁵² Szűj 1979. 204.

¹⁵³ Idézi S. Nagy 1994. 182.

A farkasi életműben egyedülálló alkotás az 1930-ban festett *Szirakuzai bolond* (29. kép). A képen szereplő magányos figura jeladásra lendíti karját, kapcsolatot teremtve a fent makrokozmosza és a lent mikrokozmosza között. Azonban a kép úgy is értelmezhető, mintha az alak egy időmérő eszközt személyesítene meg, karjai pedig óramutatók. A *Szirakuzai bolond* mint kronometrikus ábra Samuel Beckett drámáinak szereplőire utal, akik a fenyegető óraidő elől az irracionális létezésben találnak menekvést.

6. 06. Az Óra és az Óriáskerék

Román György életműve, amely az 1924-től 1981-ig terjedő időszakot öleli fel, meglepő egységességet mutat. Művészetét nehéz lenne elhelyezni a modernitás és a konzervativizmus kategóriái között. Akárcsak Gulácsy, ő is írt regényeket. A regénycímek magukért beszélnek: *A magányból, Betegségország vándora*.

A betegség mint metafora már Csontváry és Gulácsy esetében szóba került, Román György azonban nem a betegség idődimenziójában talált menekvést, hanem abba született, hiszen kétéves korától süketnémán élte le életét. Bár édesanyja megtanította a beszédre, olyan hangokra, amiket ő soha sem hallhatott, életét a betegek elkülönült, magányos idejében élte. Román a mesékből tanult mitikus idő világából tekintett világra. A festményei e mitikus világ szülöttei, olyan individuális lét dokumentumai, amely kontempláló távolságtartásból tekint a közösség teljes jogú tagjaira.

A társadalmi rendellenességek, az üldöztetés és a családi tragédiák idején mi adhatott menedéket Román számára? „Ekkoriban festett képeimet morális szempontból úgy jellemezhetném legjobban: diszharmóniát, zavart, rettegést, egyszóval a fasizmus légkörét ábrázolták, de készítésük közben alkotójuk, vagyis az én szívemben nyugalom, felszabadultság, csendes derű, a saját erőmbe vetett bizalom honolt.”¹⁵⁴ Életének elszigeteltségében más időben élt, mint a hétköznapi óraidő diktálta egyhangúsága. Román védettségét a gyermekként megélt időhöz való hűsége adta, ugyanakkor sebezhetőségét is ez okozta. Ez az idő a felfokozott védettség és kiszolgáltatottság ideje, ahol a megszokott, az otthonos bármelyik pillanatban idegenné és fenyegetővé válhat.

Román festményeinek struktúráját az álom szabja meg. Képeinek gyakran visszatérő motívuma a mechanikus körkörös mozgást végző szerkezetek sokasága, vidámparki hullámvasutak, körhinták (30. kép). Ebben a mechanikus mozgás meghatározta univerzumban jelennek meg Román hősei, a „kishuszár” vagy az ólomkatona. Ők a mesék mitikus idejéből érkeztek, és Betegségország körkörös idejéből menekítik az ártatlanokat, akiket a hatalmas, örökké forgó metaforikus óra szerkezetében az erőszak, a pusztulás vár.

Román György 1979-ben festett *Órák* című képén minden óra más időt mutat (31. kép). Ezzel szemben a kép másik meghatározó motívuma, a kártya csak egy lapnak, a makk királynak ismételt ábrázolása. Román a játéknak különleges jelentőséget tulajdonított, velük modellezte a környező világot, még idős korában is. Az órák és a kártyalapok között groteszk kisplasztikák láthatók, közöttük Román büszk portréja. A kép tere inkább síknak tűnik, amit az idő, az órák lapja határoz meg. Mintha a véletlen gúnyt űzne a játékkal: ugyanazt a kártyalapot látjuk megsokszorozva, eldöntve a játék kimenetelét. Ugyanakkor az óraidő részeire hullik és megáll, a kisplasztikák alakjainak befagyott idejét jelezve. Így az ismétlés, a véletlen, a mozdulatlanság, a kiszámítható és a kiszámíthatatlan válik a kép tárgyává.

¹⁵⁴ Kolozsváry 2001. 46.

6. 07. De jó Isten! Háromnegyed kettő,

Egy szólás szerint „az idő pénz”. „Őrizetlen pénz az utcán” címmel az 1956-os forradalom napjaiban Erdély Miklós művészeti akciónak nyilvánított pénzgyűjtési akciót kezdeményezett az áldozatok özvegyei és árvái javára a Magyar Írószövetség szervezésében. Ha a pénzt behelyettesítjük az idővel: Őrizetlen idő az utcán, nyilvánvalóvá válik a két fogalom közös nevezője: a mérhetőség.

Erdély akciójának szándéka nem lehetett más, mint a közmegegyezésen alapuló fogalmak relatívvá, mérhetetlenné tétele. „... mert minden igyekszik megüledni, megkövesedni, minden igyekszik elnyerni a maga dögletesen ismétlődő formáját, és ezért mindig meg kell találni a lehetőséget arra, hogy ebből kicsapjunk, és más összefüggésekben és más indítékok alapján kerüljünk kapcsolatba velük.”¹⁵⁵

Erdély az időről egyetemes módon gondolkodott és azt művészetébe tudatosan integrálta. „Az idő relativizmusa az, ami az egész emberi létet döntően érinti, a legkülönbözőbb elképzeléseknek abszolút szabad utat enged. Az 'óra-paradoxonban' és annak feloldásában megfogalmazott hipotézisek az embernek az időről való tudását és saját időbe vetített életének felfogását olyan mélyen megrendítik, hogy a továbbiakban nagyon nehéz azokat ugyanúgy értékelni, mint annak előtte.”¹⁵⁶

Az idő felszabadítását Erdély meghatározó művészi koncepciójának lehetne tekinteni, hiszen életműve a hamleti kizökkent időt helyre tolásának jegyében telt el. A kizökkent idő az államszocializmus közel fél évszázadon át tartó diktatúrája volt. Ez a diktatúra, akárcsak a többi, folytonos időkorrekciót végzett. Erdély Miklósnak „csak nagyon kevés fogalma volt arról, amit tudni kellett volna — hiszen eszmélésétől kezdve megfosztották a szabad társadalmak és így a szabad kommunikáció és információ külvilágától, ami egy ilyen személyiség lételeme —, csak a sejtetés, a negatív tautológiák, a jelentéskioltságok maradtak számára: ebben kellett mesterré válnia.”¹⁵⁷

Erdély művészetében a második világháború utáni neoavantgárd kifejezőeszközeit használta, a happeninget, performanszt vagy a kísérleti filmek médiumát. Azonban gondolkozásmódját alapvetően nem a nyugati művészet mintáinak átvétele és népszerűsítése határozta meg. „Az, aki ebben a dologban tényleg valóban újat merészel csinálni és nem a minták alapján bátorodik fel, hanem a saját sorsából, mondjuk egész szélsőségesen, a saját sorsa bátorítja föl arra, hogy bizonyos döntésekhez jusson, ez borzadályosan ritka.”¹⁵⁸ Művészi és emberi magatartásában az egyéni sors vezérelte, így válnak happeningjei sorsszeletekké, időzárványokká, vagy időgyógyítási akciókká, eszkatologikus kísérletekké. „Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell.”¹⁵⁹

Korának hivatalos kulturális életében épp következetessége tette Erdélyt elfogadhatatlanná, ahogy az önazonosság jelen idejével szembesítette környezetét. Az, aki a végletekig vitt

¹⁵⁵ Erdély Miklós: *Kondor Béláról*. In: Beszélő, 1999. 104.

¹⁵⁶ Erdély Miklós: *Optimista előadás*. In: Erdély 1991. 142.

¹⁵⁷ Ungváry Online: <http://www.c3.hu/othercontent/kritika/3ford/ungvary.html>

¹⁵⁸ Erdély Miklós: *Kondor Béláról*. In: Beszélő, 1999. 104.

¹⁵⁹ Erdély 1991. 133.

tautológia nyelvén a *van*ról és a *nincs*ről beszél, a legitimitási zavarokkal küzdő hatalom számára kellemetlen pillanatokot okoz.¹⁶⁰

Erdély Miklós 1986-ben, élete vége felé, hirtelen jelentkező képalkotó korszakában készítette *De jó Isten! Háromnegyed kettő*, (1986) című művét (32. kép). A kép a számkijelzős óra matematikai számsorát ábrázolja. A feltartóztathatatlan lineáris időt a felirat, amely egyben a kép címe is, az eszkatológiát idéző ironikus mondattal ellenpontozza.

Erdély *Idő-Möbius tézisei* (1976) és *Időutazás* (1976) című fotómontázsai szintén időmérő eszközöknek tekinthetők, időrekonstrukciós modellként szolgálnak. Az önmagába csatlakozó Möbius-szalag maga is időábra, amely háromdimenziós, eszkatologikus mozgást végez. Erdély Idő-Möbius¹⁶¹ tételeinek 12 pontjából idéz öt tételt ennek illusztrálására:

- „(6) *A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen*
- (7) *Így önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza.*
- (8) *Ekként a szabadság kétszeres meghatározottság az időben.*
- (9) *Ha annak tudatában élsz, hogy minden pillanatodhoz vissza (meg)térhetsz, saját megváltásodtól vagy bekerített.*
- (10) *Az ember tehát alávetett valakinek, aki legjobban ismeri: önmagának.”*

Ez az antropomorf Idő-Möbius-modell egyúttal a helyretolt idő formációja, és a véges és a végtelen idő ellentmondásának feloldása: „*csak az képes magát alakítani, aki visszafordul és magára okként hat*” (*Idő-Möbius*, 3. tétel). *Más feladat nem vár rá, mint 'kinyúlni a semmibe és áthúzni magad'.*”¹⁶²

¹⁶⁰ „NINCS VAN, DE NINCS VAN. De ha a NINCS azzal a NINCCSEL van, amely VAN nincs, úgy a NINCS nincs, másoldalról, ha a VAN azzal a NINCCSEL nincs, amely NINCS azzal a VANNAL van, ami nincs, úgy van. Tehát a Van VAN ÉS NINCS NINCS, mely tétel éppen az ellentétéből következik.” In Ungváry *Online*: <http://www.c3.hu/othercontent/kritika/3ford/ungvary.html>

¹⁶¹ Al. 1983. *Online*: <http://www.artpool.hu/Al/al06.hu.html>

¹⁶² Erdély 1986. 38.

Utószó

2005 nyarán hosszabb időt töltöttem Velencében. Egyik nap a San Zaccaria templomban járva egy félreeső, félhomályos kápolnában kivilágított vitrinre lettem figyelmes (33. kép). Ez a vitrin a Szent Sír imitálta párnával, matraccal, rejtett elektromos világítással, amelybe Jézust ábrázoló festett faszobrot helyeztek. A szobor eredetileg egy többalakos sírbatétel-kompozíció része lehetett, talán a 16. századból. A vitrin falán a velencei templomokból jól ismert fogadalmi tárgyak, ezüstofferek sokasága csillogott a lámpa tompa fényében. Az offerek között tekintetem egy oda nem illő használati tárgyra tévedt, egy szögre akasztott karórára. (34. kép).

Fogadalmi vagy áldozati tárgy lehet személyes használati tárgy is, a hívő ruhájából egy darab, vagy a mankója, vagy akár egy óra, amelyről nem tudható, milyen válságos időnek emlékét őrzi.

Az órával mint áldozati tárggyal újra találkoztam egy történet kapcsán, amikor 2006 májusában Pannonhalmán jártam. Varga Mátyás bencés szerzetes, író egy beszélgetés során, felhívta figyelmemet Elek Judit *Mondani a mondhatatlant* című, 1996-ban készült dokumentumfilmjére. A film Élie Wiesel író látogatását rögzítette abban az erdélyi faluban, ahonnan 15 évesen koncentrációs táborba deportálták.

A filmben Élie Wiesel elmesél egy történetet. Húsz évvel történt az események után, amikor először tért vissza gyermekkorának színhelyére. A látogatás napjának első éjszakáján hirtelen eszébe jutottak a deportálását megelőző éjszaka eseményei. Azon az utolsó estén a falujabeli zsidók házuk kertjében elásták értékeesebb tárgyaikat. Wieselnek nem volt más értéke, mint a szüleitől ajándékba kapott órája. Ő csak ezt áshatta el a szülői ház kertjében. Húsz év elteltével, az éjszaka csendjében Wiesel elhatározta, hogy megkeresi és kihantolja óráját. *„Könnyen megtaláltam a helyet és ásni kezdtem a fagyott földet a kezemmel. Szívósan, fáradhatatlanul kapartam a kemény talajt. Körmeim letöredezték, ujjaimból vér serkent, de nem éreztem fájdalmat. Mint akit űznek, egyre gyorsabban dolgoztam. Mennyi idő telhetett el? Öt perc? Öt óra? Húsz év? Az éjszaka túlnőtt a mérhető időn. Amit én itt ki akartam kaparni a sírjából, az többé már nem egy tárgy volt, hanem maga az egész, itt hagyott, eltemetett gyerekkor. Ujjaim valami keménybe ütköztek... szédültem... a tenyeremen ott feküdt a fémdoboz. Vajon benne van-e? Kinyitottam, felismerhetetlen volt. Egy darab sárral borított koszos fémdarab. Undorodva néztem, aztán lassan mélységes szájalom töltött el és úgy ahogyan volt mocskosan a számhoz emeltem és megcsókoltam.“* Ezt követően Weisel arra az elhatározásra jutott, hogy újra elássa az óra maradványát, hátha a jövőben majd rátalál valaki, és arra gondol: itt volt az otthona egy másik embernek, akinek *„megölték a jövőjét.“*

Képjegyzék

1. Albrecht Dürer: *Melancholia*. 1514. rézmetszet, 31 x 26 cm.
Szépművészeti Múzeum Grafikai Tár, Budapest
2. ifj. Hans Holbein: *Követek*. 1533. olaj, fa, 207 x 209,5 cm.
National Gallery, London
3. „*Tempus erit*“. Francis Quarles emblémakönyvének (Emblemes, Divine and Moral: Together with Hieroglyphikes of the life of Man) egyik lapja (London, 1718)
4. William Hogarth: *Álpátosz, vagy Hogyan mélyedjünk el a magasztos festményekben, a sötét képekkel kereskedőnek ajánlva*. 1764. rézmetszet, 39 x 53 cm.
Szépművészeti Múzeum Grafikai Tár, Budapest
5. Caspar David Friedrich: *Idős nő homokórával és Bibliával*. 1802. Fekete kréta, papír, 35,6 x 31,1 cm.
Städtische Kunsthalle, Mannheim
6. Caspar David Friedrich: *Önarckép sapkával és bekötött szemmel*. 1802. Ceruza, vízfesték, papír, 17,5 x 10,7 cm.
Kunsthalle, Hamburg
7. Caspar David Friedrich: *Temetőbejárat*. 1824-1826. Olaj, vászon, 143 x 110 cm. Drezda, Saatlische Kunstsammlungen, Gemäldegalerie
8. Paul Cézanne: *A fekete óra*. 1877. Olaj, vászon, 55,2 x 74,3 cm
magángyűjtemény, Párizs
9. Giorgio de Chirico: *Az óra rejtélye*. 1911. Olaj, vászon, 134 x 179,7 cm.
The Philadelphia Museum of Art (Collection Louise and Walter Arensberg)
10. René Magritte: *Felfüggesztett tartam* (La durée poignardée). 1938. Olaj, vászon, 75 x 65 cm. magángyűjtemény
11. Marcel Duchamp: *Óra oldalnézetből*. 1964. Hajtogatott kartonpapír, 22 x 24 cm.
12. „*Tekints reám és könyörülj rajtam, mert árva és szegény vagyok.*“ (Look upon my adversity and misery, and forgive me all sin) Francis Quarles embléma könyvének (Emblemes, Divine and Moral: Together with Hieroglyphikes of the life of Man) egyik lapja (London, 1718)
13. Marcel Duchamp: *Csokoládémalom II*. 1914. Olaj, huzal, vászon, 65 x 54 cm.
The Philadelphia Museum of Art (Collection Louise and Walter Arensberg)
14. Marcel Duchamp: *Agglegényei vetkőztetik a mátkát, sőt*, 1915-1923. Olaj, lenolajkence, ólomlemez, ólomhuzal és ezüstlemez két üveglap között acél és fakeretben, 272,5 x 175,8 cm
The Philadelphia Museum of Art (Collection Louise and Walter Arensberg)
15. Marcel Duchamp: *Zsonglőr*. Vázlat Duchamp 1980-ban kiadott feljegyzéseiből.

16. Jindřich Chalupecký: *A Nagy üveg eredeti tervének rekonstrukciója.*
17. A terezíni koncentrációs tábor fogva tartottjainak nyilvántartó helyisége. W. G. Sebald *Austerlitz* című könyvéből. 302-303. oldal, Európa, Budapest, 2007
18. Francis Bacon: *Két ülő figura.* 1979. Olaj, vászon, 198 x 145.5 cm. magángyűjtemény, Svájc
19. Edward Kienholz : *The Beanery.* 1965. Vegyes technika, Stedelijk Museum Amsterdam
20. Jelenet Gordon Matta-Clark *Órazuhany* (1974) című filmjéből
21. William Kentridge *Faustus Afrikában* című filmjében felhasznált rajzok. 1995. Szén, papír, Különböző méretek
22. Christian Boltanski: *Elvesztett.* 1995. Installáció a New York-i Grand Central Terminal pályaudvaron
23. *Gulácsy Lajos Hamlet-kosztümben,* 1914, Pécsi József felvétele
24. Csontváry Koszta Tivadar: *A jajcei villanymű, éjjel.* 1903. Olaj, vászon, 80,5 x 126 cm. Csontváry Múzeum, Pécs (letét)
25. Csontváry Koszta Tivadar: *A jajcei villanymű, éjjel.* (részlet)
26. Gulácsy Lajos: *A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek.* 1911-1912. Olaj, papír, vászonra dublázva, 97 x 67 cm. Magántulajdon
27. Farkas István: *Vidéki város (Vidéki városban ősszel).* 1938. Tempera, fa, ?, Glucks Ferenc gyűjteménye
28. Farkas István: *Szirakuzai bolond.* 1930. Tempera, fa, 80 x 90 cm. Magyar Nemzeti Galéria
29. Román György: *Órák.* 1979. 100 x 70 cm. magántulajdon
30. Román György: *Óriáskerék.* 1946-48. Olaj, karton, 113 x 95, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
31. Erdély Miklós: *De jó Isten! Háromnegyed kettő,* 1986. Grafit, papír, szén, pasztell, zománcspray, spray, 42 x 59 cm.
32. Jézusábrázolás ezüstofferekkel. San Zaccaria templom, Velence (fotó: Kicsiny Balázs)
33. Jézusábrázolás ezüstofferekkel, részlet. San Zaccaria templom, Velence (fotó: Kicsiny Balázs)

Bibliográfia

Adorno: Theodor W.: „Elkötelezettség” (ford. Hegyessy Mária). In *Művészet és művészetek*. Budapest, 1998

Adorno: *Negative Dialectics* (angol ford. E.B. Ashton). New York, 1973

AL. 6. 1983. szeptember Online: <http://www.Artpool.hu/Al/al06.hu.html>

Arisztotelész: *Fizika. A természetfilozófiai vizsgálódás nyolcadik könyve*. Magyar Filozófiai Szemle, 2000/1-3

Artaud, Antonin: „Szürrealizmus és forradalom” (ford. Rajnavölgyi Géza). In *Műhely*, 1994, szürrealizmus különszám.

Bahtyin, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* (ford. Könczöl Csaba). Európa, Budapest, 1982

Balázs Béla et al.: *Mi az idő?*. Gondolat, Budapest, 1980

Beckett, Samuel: *Godot-ra várva*. In *Drámák* (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil). Európa, Budapest, 1970

Beil, Ralf (szerk.): *Boltanski: Time*. Hatje Cantz Verlag, Darmstadt, 2006

Beke László: *Gaspar David Friedrich*. Corvina, Budapest, 1986

Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (ford. Kurucz Andrea). Online: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés* (ford. Dienes Valéria). Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1930

Białostocki, Jan: „Ész és ingenium Dürer művészetelméleti gondolkodásában”, *In Régi és új a művészettörténetben* (ford. Beke László et al.). Corvina, Budapest, 1982

Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire* (ford. kül. ford.). Kijárat, Budapest, 2005

Borges, Jorge Luis: *Az ősi kastély. Esszék* (ford. Scholz László)

Chalupecký, Jindřich: *A művész sorsa. Duchamp meditációk* (ford. Beke Márton). Balassi, Budapest, 2002

Chalupecký, Jindřich: *Művészet és áldozat* (ford. Babarczy Eszter). Online: <http://www.artpool.hu/performance/chalupecky.html>

Cioran, E. M.: *Történelem és utópia* (ford. Fázsy Anikó). Nagyvilág, Budapest, é.n.

- Clair, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció* (ford. Déva Mária). Corvina, Budapest, 1988
- Cullman, Oscar: *Krisztus és az idő: az őskeresztény idő- és történelemszemlélet* (ford. Fabinyi Tibor). Hermeneutikai Kutatóközpont, 1998
- Debord, Guy: *A spektakulum társadalma* (ford. Erhardt Miklós). Ballasi-BAE, Budapest, 2006
- Deleuze, Gilles: „Francis Bacon – Az érzékelés logikája” (részletek) (ford. kül. for.)
In *Enigma* 1995/3 - 2000, 23. szám
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (angol ford. Daniel W. Smith). Continuum, London, New York, 2005
- Derrida, Jacques: *Uszta és grammé* (ford. Szabó Csaba). Online:
<http://www.c3.hu/scripta/vulgo/1/01/derrida.htm>
- Duchamp, Marcel: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal* (ford. Teszabó Júlia). Képzőművészeti, Budapest, 1991
- Eco, Umberto et al.: *Beszélgetések az idők végezetéről* (ford. Kamocsay Ildikó). Európa, Budapest, 1999
- Eliade, Mircea: *A szent és a profán* (ford. Berényi Gábor). Európa, Budapest, 1999
- Erdély Miklós: *Művészeti írások*. Képzőművészeti, Budapest, 1991
- Erdély Miklós: „Kondor Béláról”. In *Beszélő*, 1999/01. 104-115.
- Erdély Miklós kiállítása, 1986. április 11-május 5.* Óbuda Galéria, Zichy kastély, Budapest, kiállítás katalógus, Budapest Galéria, Múcsarnok, Soros Alapítvány, 1986
- Erős Ferenc: *Trauma és történelem*. Műhely, Budapest, 2007
- Fejős Zoltán (szerk.): *A megfoghatatlan idő*. Néprajzi Múzeum, Budapest, 2000
- Földényi F. László: *Melankólia*. Akadémiai, Budapest, 1992
- Földényi F. László: *A lélek szakadéka*. Jelenkor, Pécs, 1993
- Földényi F. László: *Caspar David Friedrich*. Helikon, Budapest, 1986
- Freud, Sigmund: *A halálöszön és az életöszönök*. (ford. Kovács Vilma). Múzsák, Budapest, 1991
- Goudsblom, Johan: *Időrezsimek* (ford. Fenyves Miklós). Typotex, Budapest, 2005
- Görög gondolkodók 1 Thalészától Anaxagorászig*. (ford. Bodor András et al.). Kossuth, Budapest, 1993

- Hawking, W. Stephen: *Az idő rövid története* (ford. Molnár István). Mecenás, Budapest, 1989
- Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. (ford. Bacsó Béla) Európa, Budapest, 1988
- Heidegger, Martin: *Az idő fogalma* (ford. Fehér M. István). Kossuth, Budapest, 1992
- Idő és antropológia* (szerk. Fejős Zoltán). Osiris, Budapest, 2000
- Kafka, Franz: *Elbeszélések* (ford. kül. ford.). Kriterion, Bukarest, 1978
- Kafka, Franz: *Naplók, levelek* (ford. Györffy Miklós). Európa, Budapest, 1981
- Kicsiny Balázs: „Christian Boltanski: A telefonelőfizetők.” In *Balkon*, 2002/5
- Kolozsváry Marianna: *Román György*. Román György Alapítvány és PolgART, Budapest, 2001
- Kubler, George: *Az idő formája*. (ford. Szilágyi Péter és Jávor Pál). Gondolat, Budapest, 1992
- Lippincott, Kristen et al.: *Az idő története* (ford. Árvay Alicia et al.). Perfekt, Budapest, 2002
- Manning, John: *The Emblem*. Reaction, London, 2002
- Németh Lajos (szerk.): *Csontváry emlékkönyv*. Corvina, Budapest, 1976
- North, John: *A követek titka. Holbein és a reneszánsz világa* (ford. Gyárfás Vera). Typotex, Budapest, 2005
- Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben* (ford. Tellér Gyula). Gondolat, Budapest, 1984
- Panofsky, Erwin és Saxl, Fritz: *Dürers Melancholia I. Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung*. Lipsce-Berlin, 1923
- Pascal, Blaise: *Gondolatok*. (ford. Pődör László). Gondolat, Budapest 1983
- Rothberg, Michael: „Adorno után. Kultúra a katasztrófa másnapján” (ford. Babarczy Eszter). In *Enigma*, X. évfolyam, 2003
- R. Várkonyi Ágnes: *A pelikán fiaival*. Liget, Budapest, 1991
- Sebald, W. G.: *Austerlitz* (ford. Blaschik Éva). Európa, Budapest, 2007
- Sendler, Egon: *Az Ikon*. Online: <http://www.drhe.drk.hu/~hutzleri/ikonteologia.htm>
- Shakespeare, William: *Hamlet* (ford. Arany János)
- Szent Ágoston: *Vallomások* (ford. Városi István). Pax, Esztergom, é.n.

Szabadi Judit: *Gulácsy Lajos*. Fekete Sas, Budapest, 2007

Szabadi Judit: *Gulácsy Lajos*. Corvina, Budapest, 1969

Szent Biblia (ford. Károli Gáspár). Magyar Biblia-Tanács, Budapest, 1984

Szűj Béla: *Gulácsy Lajos*. Corvina, Budapest, 1979

S. Nagy Katalin: *Farkas István*. Farkas István Alapítvány, 1994

Ungváry Rudolf: *A személyes művész*. Online:
<http://www.c3.hu/othercontent/kritika/3ford/ungvary.html>

Virilio, Paul: *Az eltűnés esztétikája* (ford: Klimó Ágnes). Balassi-BAE, Budapest, 1992

Képek