

Diószegi Orsolya

## Kortárs viszonyok a művészetekben

„Nézni a folyót, mely idő meg víz,  
és tudni, hogy az idő is folyó,  
s hogy elveszünk mi is, mint folyó,  
s az arcok is elfutnak, mint a víz.”

Jorge Luis Borges: *Ars poetica*

Tanulmányomban egy adekvát definíciót próbálok adni a *kortársiság* fogalmára, kifejtve és példákkal is szemléltetve azt. Részben művészettörténeti, művészetelméleti megközelítésben fogom a témát vizsgálni, műalkotásokat megemlítve, amelyek tükrözik a kortársiság koncepcióját. Mindezt az idő keretébe helyezve: fizikai (S. Hawking, A. Einstein), illetve filozófiai (Szent Ágoston, H. Bergson, P. Ricoeur, H.-G. Gadamer stb.) perspektívából tekintek rá az időiség problematikájára. Nem törekszem a teljességre, mind a fizikai, mind a filozófiai síkon az idővel kapcsolatos elméletek egy szeletét ragadom meg, azt a pontot (!), amit jelen pillanatok nevezünk (valóban egy pillanat a jelen?), azt a pillanatot, amikor ugyanazon a frekvencián mozoghatunk egy műalkotással, amikor kortársai tudunk lenni egymásnak vagy magunk számára, akár az emlékezeten keresztül.

Ahogy kitérünk a világra, ahogyan megjelenik számunkra, egy olyan evidencia alakul ki bennünk, amely megkérdőjelezhetetlen, hiszen amit látok, amit hallok, amit észlelek, az a valós tapasztalat, az a primordialitás, amely a világban-benne-létemhez szorosan hozzátartozik, létem alapvetősége, az az elementáris pont, amely által képes vagyok kapcsolatot teremteni a világgal és a Másikkal. E tapasztalat, saját jelen-való-létem a test vagy egy médium által köt hozzám a világhoz, az univerzumhoz, a Léthez. A test hozza létre azt a csatornát, amely által képes vagyok megtapasztalni a világot, a Másikat, a test által vagyok képes megismerni, fölfedezni az érzések, gondolatok, fantáziák, vagyis a nem-anyagi egzisztenciák dimenzióját, ugyanakkor a testem segít nekem összekapcsolni a látható és láthatatlan szféra minden egyes rezdülését – így testi jelenvalóságom egyfajta küszöbként, határpontként is értelmezhető. Ismerem a világot, és mégsem: e paradoxonnal azt próbálom hangsúlyozni, hogy annak ellenére, hogy tudomásom van a világ anyagi jellegéről, látom a lámpát, a fákat, az ablakot, ahogyan bepárasodott vagy éppen befagyott, nem biztos, hogy képes vagyok a látás, tapintás, hallás mélyébe hatolni, kizárni úgy a világot, hogy még inkább jelen vagyok benne, úgy érzékelni a különféle rezdüléseket körülöttem, hogy nem a felület látványát ragadom meg tekintetemmel, hanem annak elemi primordialitását. És mindezek által magát a létet tapasztalom. Saját testem által vagyok képes ugyanakkor tapasztalni az időt is: bizonyos időtörések viszont mintha azt

az érzetet keltenék, mintha megrekedne az idő, és az abban a pillanatban lévő történés, mondjuk egy érzéki benyomás, egy illat a levegőben, egy puha madártoll érintése a bőrömről, egy test sűrűsége egy másikhoz, a falevél erezetének mozgása, a lehelet, egy mély lélegzet vagy a hideg szél, ahogyan végigszalad testemen, úgy tűnik, mintha az időn kívül történne, mintha az idő kiteljesedne azért, hogy tudjuk átérezni azt a tapintást, érzést, pillantást, illatot. Ilyenkor azt érezzük, hogy benne vagyunk a történésben, jelen vagyunk önmagunk számára, benne vagyunk a jelen fázisában. Ahhoz viszont, hogy tapasztalatunk kiteljesedjen, szükség van a tárgyi leképezettségre, ahogyan a műalkotások esetében is szükség van arra, hogy egy médiumon keresztül (legyen az egy test vagy tárgy) tudjuk megtapasztalni a mű immanens létét.

De mi az idő? Parafrazálhatjuk a jól ismert Szent Ágoston-i szavakat, de joggal tehetjük föl ma is a kérdést. Ugyanis az ókortól kezdve számos időelmélet született, s ma már egészen más időfelfogással rendelkezünk, mint az előbbi korokban, mégis az idő számunkra továbbra is egy nyitott kérdés marad. Bizonyos értelemben azonban megmaradtunk a kora középkori felfogásnál, ahogyan Szent Ágostonnál megfogalmazódik: „háromféle idő van: jelen, múlt, jövő. Ki merné az mondani, hogy nincs három, hanem csak egy: a jelen – mert a másik kettő nem valóság?”<sup>1</sup> Platón Hérakleitoszt parafrazálja, amikor azt mondja, hogy „minden mozgásban van, és semmi sem marad változatlan”, hogy „minden létező a folyó áramlásához hasonlatos”, és „nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba”. Emellett viszont Parmenidész filozófiáját is elfogadja, miszerint a változás jelenségvilága mögött egy másik világot, az időtlen ideák dimenzióját tételezi.<sup>2</sup> Nem törekszem arra, hogy bármilyen választ próbáljak adni a kérdésre, azért sem, mert úgy gondolom, az idő nem egy egyetemes, mindenkire ugyanúgy érvényes fenomén. Ehelyett az igyekezetem inkább arra irányul, hogy megpróbáljam részben szubjektív, részben objektív módon körbejárni a kortársiság témáját a művészeteken keresztül.

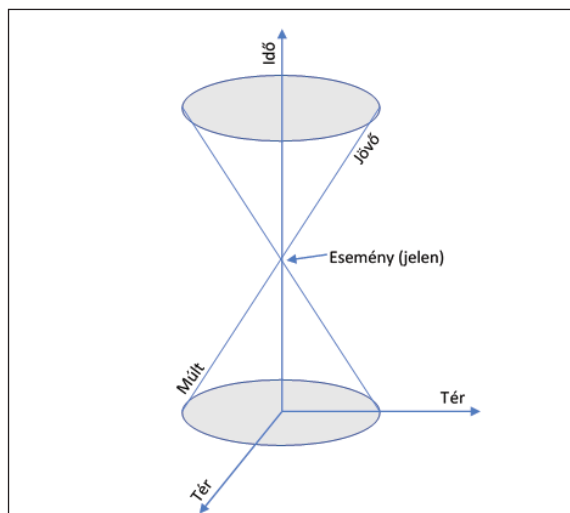
## Időfizika. Időfilozófia

A 20. századi fizika (relativitáselmélet, kvantummechanika) teljesen átértelmezi az idő fogalmát, szakít a klasszikus fizika newtoni és arisztotelészi abszolút időkoncepciójával, miszerint minden esemény felcímkézhető egy *időnek* nevezett számmal, és az összes jól működő óra szerint azonos idő telik el két esemény között, és új megvilágításba helyezi az időt. Albert Einstein relativitáselmélete egészen más szempontból vizsgálja az idő fizikai aspektusait: minden megfigyelő saját órájával méri az időt, következképpen nem beszélhetünk egy egységes időről, ugyanis nem egyformán éljük meg azt, így az idő viszonylagossá, személyes fogalomná válik.<sup>3</sup> Fontos viszont az elején tisztázni, hogy tér nélkül nehezen tudunk beszélni az időről, ugyanis egy „most” pillanat is magában foglalja az időt és a teret egyaránt, tehát az idő nem különül el a tértől, nem független tőle, ezért helyénvaló téridőnek nevezni. Az eukleidészi háromdimenziós teret (hosszúság, szélesség, magasság) fölváltja a Minkowski-féle négydimenziós tér, amely az idővel (t) egészül ki, és ettől kezdve már nem a tértől külön egységként tekintenek rá, hanem azzal egybeolvadva, annak részét képezve. Tehát a világunk négydimenziós tér- és

<sup>1</sup> Szent Ágoston: *Vallomásai*. Bp. 2007. 323.

<sup>2</sup> Vö. Nyíri Kristóf: *Kép és idő*. Bp. 2011. 118.

<sup>3</sup> Stephen Hawking: *Az idő rövid története*. Bp. 1998. 31, 147.



időbeli kontinuum  $(x,y,z + t)$ . Hogy nem szoktuk meg a világot négydimenziós kontinuumnak tekinteni, azon is múlik, hogy a relativitást megelőző fizikában az időnek más és önállóbb szerep jutott (az idő, mint önálló kontinuum).<sup>4</sup>

A mellékelt ábrán láthatjuk, a tér és idő szorosan összekapcsolódik, a jelen, a most pillanata pedig a kettő metszeténél helyezkedik el: ugyanis egy jelenbeli eseményt nem határozhatunk meg a tér nélkül, a „most” előfeltételezi az időbeli jelenlétet, de ugyanakkor a térbeli itt-létet is. A múlt és a jövő pedig egymás vetületei, folyamatos egymásra hatásként feltüntetve, mivel a múlt ugyanúgy befolyásolja a jövőt, mint fordítva.

Ahogy a múlt századi fizikában, úgy a filozófiában is újfajta időkoncepciók bontakoznak ki. Gondoljunk elsősorban Henri Bergsonra, aki szintén megtartja az ágostoni kettős időfelosztást (objektív és szubjektív idő), viszont másféleképpen értelmezi és másféleképpen különbözteti meg ezeket. Egyrészt létezik az egynemű, fizikai idő, mely elsősorban a fizikusok által használt Kant-féle szemléleti forma, melyben a jelenségek ismétlődnek, amely kiszámítható, mint például a napfogyatkozás. Ez a fajta időszemlélet a tér rendjéhez tartozik, és tulajdonképpen meghamisítja az idő tapasztalatát, térszerűvé alakítja. Ennek következtében szakít Bergson a kanti elképzeléssel, melyben az idő és tér nem összevonható, külön entitásként értelmezi őket.<sup>5</sup> Másrészt létezik a teremtő idő, amelyet Bergson tartamnak nevez. Ez az idő nem mérhető (a mérés az elemek elkülönítését és térben való kiterjedését jelenti), ugyanis a mérés az időből valamilyen térszerűt alkot. A tartam nem pillanatok egymásutánja, hanem egymást kölcsönösen átható elemek szukcessziója, amelyek mindegyike összefügg a többivel.<sup>6</sup> Az élőlények jelene nem egy matematikai pont, hanem több, az emlékezet által egybevont pillanattól áll: kiterjedése van, minősége, tartama. Az egész múlt él és hat a jelenben: ez a teremtő idő.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Albert Einstein: *A speciális és általános relativitás elmélete*. Bp. 1978. 60.

<sup>5</sup> Vö. Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*. Bp. 1987. III.

<sup>6</sup> Vö. *Filozófia*. Szerk. Boros Gábor. Bp. 2007. 978–979.

<sup>7</sup> Vö. Henri Bergson: *i.m.* 7.

Paul Ricoeur időfilozófiájában is megjelenik ez a kettős struktúra, a *világ ideje* (temps du monde) és a *lélek ideje* (temps du l'âme) kifejezésekkel megjelölve.

W. Dilthey szerint az idő a jelenben töltődik fel realitással, a jelen viszont soha nem tiszta jelen, ugyanis mindig magában foglalja annak az emlékezetét is, ami éppen jelen volt, illetve annak képzetét is, ami jelenné fog válni. A múlt és a jövő tehát a jelenben kibontakozó élet részei, és egyik sem bír semmiféle jelenen kívüli realitással.<sup>8</sup>

Heidegger ide vágó időszemléletének itt csak bizonyos elemeit emelhetjük ki. Nála is megvan a kétféle idő: a *lefutásként* értelmezett természeti-fizikai idő, illetve az *előrefutásként* értelmezett autentikus idő. Filozófiájának egyik jelentős és központi kifejezése a jelenvalólét, a lehetőségeket magában hordozó lét, amely nem egyszerűen az időben van, hanem maga az idő. Autentikus időisége a jövőben rejlik, abban a végső lehetőségben, hogy előrefut saját elmúlásához. Ebben az előrefutásban „van időm”, az idő az enyém, s én annyi és addig vagyok, amennyivel és ameddig rendelkezem vele, vagyis magammal. Tehát én magam vagyok az idő.<sup>9</sup>

Minden újszerű teória ellenére azonban a lineáris időszemlélet, az események egymás utáni fölraggatása a hétköznapi életben ugyanúgy megmarad: gondoljunk saját magunkra, akik úgyszintén ebben a rendszerben gondolkodunk. Pedig miért ne gondolhatnánk el az időt burokként (ebben az esetben már fölmerül a térrel való azonosítása), ahol a három időfázis egybevonódik, ahol a jelenem egyúttal a múltam és a jövőm is, vagy egyszerűen egy érzetként, amelyet belső tapasztalati mezőnkben érzékelünk.

## A műalkotás idő- és térbeli leképezettsége

Hans-Georg Gadamer játékként közelít a műalkotáshoz, szerinte a műalkotás nem tárgy, igazi léte abban áll, hogy tapasztalattá válik, amely megváltoztatja a tapasztalót.<sup>10</sup> A játék során, mely a szemlélő és a műalkotás között jön létre, kialakul egyfajta kapcsolat, egy kölcsönös mozgás, amely által a kontemplatív szubjektum megtapasztalja a műalkotás mibenlétét, vagy csupán annyit, amennyit megmutat önmagából a mű, amennyit az egyén képes befogadni belőle. A játék tulajdonképpen részben imaginatív, részben pedig valós cselekvés: a fantáziában születik, tehát fiktív, és a realitásra vetül rá, egy valós térben, az óra szerinti, illetve a belső idő *játéka*ként. A játéknak s így a műalkotásnak is, az önmegmutatás a lényege: „a játszott játék az, ami a megmutatás révén megszólítja a nézőt, mégpedig úgy, hogy „a néző a szemléléshez szükséges távolság ellenére is hozzátartozik”.<sup>11</sup> Ahhoz, hogy szemléljünk egy műalkotást, egyfajta távolságra van szükség, ez viszont hozzátartozik a folyamathoz, nem választható le erről. A megmutatás kapcsán: az összes művészet létmódja a megmutatkozás – önmegmutatkozás –, mely által a műalkotás kitárulkozik, feltárul a néző számára.

Egy műalkotás szemlélése során több időtípust ragadunk meg: részben figyelembe vesszük a fizikai időt, de nem kerülhetjük meg a történelmi időt sem. Akkor, ha a történetiséget keressük benne, ha egy korszakhoz társítjuk, ha behelyezzük az idő kontinuitásába, ha úgy tekintünk rá, mint egy múltba vetett műre, és próbálunk fogalmat alkotni róla, avagy földidézni valamit

<sup>8</sup> Vö. Veress Károly: *A nemzedékváltás szerepe a kultúrában*. Kvár 1999. 184.

<sup>9</sup> Vö. uo. 191.

<sup>10</sup> Vö. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Bp. 2003. 134.

<sup>11</sup> Uo. 148.

ezáltal saját magunk számára, történelmi szempontból tekintünk rá. Nietzsche ezt a típusú embert történelmi embereknek nevezi. Azokról van szó, akik a múltba vetik tekintetüket, akik azt hiszik, hogy a létezés értelme a létezés folyamatában jut napvilágra, és visszafele csak azért tekintenek, hogy megtanulják érteni a jelent és hevesen vágnyi a jövőt.<sup>12</sup> Egy műalkotás tudományos vizsgálata is ebbe az egynemű időbe helyezi bele a művet, ezáltal szintén eljutva oda, hogy nem a mű lényegiségét ragadjuk meg, hanem egy felszínes fizikai jelenlétet. Holott a mű (egy festmény) tulajdonképpeni ideje nem egy korszakban elhelyezett pont, hanem egyrészt az a belső, személyes idő, amelyet a mű és a befogadó teremt meg egy bensőséges viszonyban. Másrészt pedig az alkotás ideje, amely során létrejön maga a mű, és önmagába lehel az időtlenséget. Ez az a – Bergson szavával élve – teremtő idő, melyben megszületik a tulajdonképpeni alkotás. Ugyanis egy mű nemcsak a térben játszódik le (gondoljunk egy mozgásművészeti darabra), hanem az időben is, és nem csupán a fizikai téridőben, hanem ugyanúgy, egy belsőidő-dimenzióban is. Ahhoz, azonban, hogy szemlélni tudjuk, a térre és időre egyaránt szükségünk van. Az idő alkotja meg a formákat, mozgásetűdöket, az idő által érik meg egy mozdulat, maga a mű.

Figyelmet érdemel az a kérdés is, hogy egyfajta időtlenséget kölcsönöz a műalkotásnak azáltal, hogy megmarad saját időszerepe, saját belső ideje: külső szemmel tekintve mondhatjuk azt, hogy egy adott festmény már nem releváns, nem korhű, a belső idejét azonban megőrzi. Tehát egyfajta örök jelen élménye érvényesül. Az ilyen jellegű festmények, melyek a külső idő előrehaladtával sem veszítik el érvényességüket, olyan intenzív, erőteljes belső mondanivalóval, tartalommal, „lélekkel” rendelkeznek, melyek nem avulnak el. Jorge Luis Borges argentin író, költő, filozófus egyik esszéjében (*Az örökkévalóság története*) is megjelenítődik, hogy az örökkévalóság a jelen-múlt-jövő egyidejűsége. Írása során Plótinoszra is hivatkozik, aki *Enneádész* című munkájában kijelenti, hogy előbb az örökkévalóságot kell megismernünk, mivel az az idő mintája, őstípusa. Platón *Timaioszában* pedig azt olvashatjuk, hogy az idő az örökkévalóság mozgó képe.<sup>13</sup> Ebben az értelemben, ha a műalkotás egy örökkévalósággal felruházott, ez azt jelenti, hogy egy biztos pontként szolgál, egy időfeletti aspektust birtokol. Platón az ideák viláágának nevezi ezt.

Egyes kultúrákban is előfordul, hogy valamilyen formában próbálják megtartani az időt: a vallási, társadalmi szerep mellett a halotti maszkok, a múmiák vagy a test konzerválása a folyó idő elleni küzdelemként is értelmezhető: az elmúló, elenyésző testet helyettesíteni egy marandó képpel, mely a hátramaradottak körében ettől fogva a halottat képviselte. A halotti maszk megmunkálása jelenbeli tevékenység, mely arra irányul, hogy a múltbeli személy jövőbeli szerepet játszasson. Az emlékeinkben élő múlt és az elképzelt jövő jelenbeli összekapcsolása folyamatos, állandó lelki feladat.<sup>14</sup>

Hans-Georg Gadamer a műalkotások időbeliségével kapcsolatosan fölteszi a kérdést, hogy miféle időbeliség az, amely az esztétikai létet jellemzi? A következőképpen válaszol rá: „ezt az egyidejűséget és jelenbeliséget általában az esztétikai lét időtlenségének nevezik”.<sup>15</sup> A műalkotás létét is egyidejűség jellemzi, ez az egyidejűség viszont nem az esztétikai tudat szimultaneitása, ugyanis ez azt jelenti, hogy különböző esztétikai élménytárgyak együtt vannak

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche: *Korszerűtlen elmélkedések*. Bp. 2004. 103.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges: *Az örökkévalóság története*. Bp. 2009. 119.

<sup>14</sup> Vö. Nyíri Kristóf: *Kép és idő*. Bp. 2011. 137.

<sup>15</sup> H-G. Gadamer: *i.m.* 153.

jelen egy tudatban. A műalkotás egyidejűsége pedig azt jelenti, hogy valami, ami megmutatkozik nekünk, bármennyire távoli eredetű is, megmutatkozásában teljes jelenlétre tesz szert.<sup>16</sup>

Ezzel a gondolattal már előrevetődik a következő fejezet lényegi mozzanata.

## Kortársiság

A kortársiság problematikáját először a kultúra fogalmán keresztül fogom megragadni és azután térek rá a konkrét műalkotásokra.

A kultúra vagy *agricultura* fogalma kezdetben a föld megmunkálására, művelésére korlátozódott, ebből bontakozott ki idővel a *cultura civis vitae*, vagyis a polgári élet kultúrája, a nyers, természeti állapotból való kiemelkedés. Önmaga számára hozza létre, alkotja meg a kultúra mindazt, ami rögzül, ami lecsapódik, ami áthagyományozódik. A kultúra azonban nemcsak az egyén állapota, hanem a közösség is, amelyet formál. Herder szerint a kultúra teszi az embert humánussá, ugyanis olyan specifikus létminőséggel ruházza fel, amely a vad, természeti állapotra nem jellemző. A kultúra az, amely révén kifejlődik az ember létállapota, illetve önszemlélete.<sup>17</sup> A 18. század végén a kultúra szó szinonimájaként elterjed a *Bildung* (képzés) kifejezés, amelyet Gadamer – beépítve a saját filozófiájába – ilyenformán definiál: a képzés „azt a sajátos módot jelenti, ahogyan az ember a maga természetes adottságait és képességeit kiképzí”.<sup>18</sup> A képzés folyamatos önkifejlesztés, melynek eredménye nem valami rajta kívüli állapot létrejötte, hanem önmagát belülről folytonosan építő folyamat. Tulajdonképpen egy belső átalakulás, amely által az egyén teljesebb valójához jut el.<sup>19</sup>

A kultúra fogalmához szorosan hozzákapcsolódik az idő fogalma is, ugyanis az ember nem rendelkezik „veleszületett” időérzéssel, fogalmait, gondolatait az időről és a térről az a kultúra alakítja ki, amelyben él. A különböző kultúrák időkonceptói teljesen eltérőek lehetnek. A saját életünkben az idővel kapcsolatos támpontokat abban a kultúrában, illetve társadalomban találjuk meg, amelyben élünk.<sup>20</sup>

A kulturális tapasztalat olyan hermeneutikai fogalmakkal is összekapcsolható, mint a hatástörténet elve, amely szerint a jelen tapasztalatában jelen van a múlt is, de nem eszközök formájában van jelen, hanem hatásként, amely nem választható le rólunk. A hagyománytörténet nem hagyatékot jelent, amit a múlt ránk hagyott, hanem egy dialogikus viszonyt, párbeszédet a múlttal. A múlt tulajdonképpen általunk is történik, dialógusszerűen kapcsolódunk hozzá, ezáltal pedig egyfajta kortársi viszonyt is ki tudunk alakítani.

A műalkotásokkal való párbeszéd, dialógus is egyfajta kortársi viszonyt bontakoztat ki, ugyanis a befogadó, illetve a mű horizontja találkozik, egybeolvad. A hermeneutika ezt a jelenséget horizontösszeolvadásnak nevezi. E találkozás által nemcsak a műalkotást tudom mélyrehatóbban szemlélni, hanem önmagamat is képes vagyok jobban megérteni e dialektikus játék során. Gondoljunk például egy konkrét műre, a szerb származású Marina Abramovič *Lips of Thomas* című performance-ára. A művész meztelenre vetkőzve a terem hátsó felében

<sup>16</sup> Vö. uo. 157.

<sup>17</sup> Vö. Veress Károly: *i.m.* 19.

<sup>18</sup> H.-G. Gadamer: *i.m.* 31.

<sup>19</sup> Vö. Veress Károly: *i.m.* 23.

<sup>20</sup> Vö. Veress Károly: *i.m.* 177–178.

egy férfi képét függesztette ki és egy ötágú csillagot rajzolt köré. A teremben, egy megterített asztalon egy üveg vörösbor, egy kiló méz, egy kristálypohár, egy ezüstkánál és egy korbács volt. Abramovič leült az asztal mellé, kikanalazta a csupor tartalmát, majd a bort kitöltötte a kristálypohárba, és lassú kortyokban megitta. Amiután elfogyasztotta az üveg bort, kezével összetörte a poharat, melynek következtében elkezdett vérezni. Ezután fölállt, hátat fordított a fényképeknek, és borotvapengével egy ötágú csillagot metszett a hasára. Ezt követően megragadta a korbácsot, letérdelt, és ütni kezdte magát. A korbács véres csíkokat ívelt a hátára. Ezután széttárt karokkal ráfeküdt egy jégtömbökből épített keresztre. A plafonra egy hőszűrő volt rögzítve, amely a hasára fújta a meleg levegőt. A húsba metszett csillag a forróság hatására vérezni kezdett – a művész mozdulatlanul feküdt: egyértelmű volt, hogy a performance addig tart, ameddig a hőszűrő föl nem olvasztja teljesen a jeget. Harminc percen át feküdt így, amikor a nézők egy része már nem bírta tovább, odasiettek, felemelték és kivitték a művészt. A kétórás performance ezzel az aktussal ért véget.<sup>21</sup> A performance olyan bizonytalan, borzongó, kellemetlen helyzetbe hozta a nézőt, melyben úgy tűnt, érvényüket veszítik a műélvezet eddigi, konvencionális formái, normái. Ugyanis egy képtár látogatása során a szemlélő ahhoz van szokva, hogy bizonyos távolságból szemléli az alkotást, mindenfajta testi kontaktust kiiktatva, mivel tudja, hogy tilos hozzájuk érni. A színházi előadások esetében is tudja, hogy a gyilkosság, amit eljátszanak, csupán mímelés, nem valós cselekvés. A hétköznapi életben viszont teljesen más szabályokkal szembesülünk. A performance során e két aspektus összemosódik, a néző elbizonytalanodik, nem tudja, hogy beavatkozzon-e a cselekménybe, és tönkretégye a *műalkotást*, vagy hagyja a művészt szenvedni, mert ugyan mégiscsak egy galériában történik a performance. Olyan helyzetet teremtett ezzel a művész, melyben a néző a művészet és az élet normái, szabályai, esztétikai és etikai posztulátumok között őrlődik.<sup>22</sup> Azok a műalkotások vagy előadások, amelyek során a szemlélő nem csupán kívülről tekint rá, hanem önmaga is részese annak, amelyben aktívan részt vesz, vagy valamilyen szerepet vállal benne, sokkal szorosabb kapcsolat alakul ki, sokkal érzhetőbbé, átélhetőbbé, ember-közelibbé válik, mintha csupán csak egy piederstálról tekintenénk rá egy múzeumban.

A kortársiség, úgy gondolom, ebben ragadható meg: amikor tulajdonképpen *benne vagyunk* egy műben, legyen az festmény, performance, mozgásművészeti előadás, színdarab, zenei mű vagy egy próza, vers. A *benne levés* jelentheti azt, hogy konkrétan részesei vagyunk a műnek, a műben levő történésnek, jelentheti azt, hogy egy festményt szemlélünk, vagy verset olvasunk rendhagyó módon, amikor horizontunk találkozik, és áthatja egész lényünket, tehát egy párbeszédet alakítunk ki vele. Hétköznapi szóhasználatunkban is létezik az a kifejezés például, hogy „kortársunk Shakespeare” – ami azt jelenti, hogy olvassuk a reneszánsz angol író, költő valamely szonettjét vagy drámáját, vagyis időben egy igen távoli alkotást, viszont azáltal, hogy olvassuk, megtapasztaljuk korának jellegzetességeit, kortársi viszonyt alakíthatunk ki. Ezt fejezi ki a különidejű egyidejűség.

Ugyanúgy, mint egy műalkotás kapcsán, kortárs lehetek saját magam számára is, ha képesek vagyunk egy dialogikus viszonyt kialakítani önmagammal, amikor beszélni tudok magammal, avagy kortársam lehetek partneremnek is a párbeszéd során, és mégsem, mivel ő egy másik *világ* részese, más időstruktúrával és térérzékeléssel. Ebben az értelemben két szubjektum nem lehet

<sup>21</sup> Vö. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Bp. 9.

<sup>22</sup> Vö. uo. 11.



kortársa egymásnak, mivel nem *azonos világban élnek*, és minden tapasztalásnak megvan a saját belső, egyéni, személyes ideje. Saját világszemléletük szempontjából tehát nem nevezhető kortársnak, csak akkor, ha párbeszéd alakul ki, és ezáltal beleolvadnak egymás tapasztaláiba. Említettem már, hogy a műalkotások esetében is így történik, de ahhoz, hogy eljussunk a párbeszédhez, először meg kell tapasztalnunk a művet, mint tárgyat, ehhez pedig hozzájárul saját testünk léte is. Tulajdonképpen a test észlelései, képességei nyitják meg a világunkat, ezáltal értjük meg azt: ebben az értelemben a test egyszerre megérintő test és egzisztenciális modalitásunk, és azért tudja megismerni, értelmezni a világot, mert ki van téve neki. Annak ellenére, hogy mindent a testünk által észlelünk, a testi észlelés nem fog át mindent: ugyanis nem látja, nem észleli önmagát, viszont azért tud észlelni, mert maga is szituált, ki van téve a látványnak, a hangnak, az érintésnek, az észlelés univerzumának. A test észlelései többnyire kinesztetikus aktivitásokhoz kötődnek: a szem, a fej mozgása hozzátartozik a látáshoz, a kéz mozgása a tapintáshoz. Ha zajt hallok, vagy valami villanást észlelek, képes vagyok fölkapni a fejem, hogy halljam, lássam a forrást, körbejárok egy tárgyat, hogy lássam minden oldalát, stb. Mindeközben, míg a tárgyakat érintem, önmagamat is tapasztalom. A testem nem csupán önmagam konstituálása a megismerés aktusában, hanem egyszerre önészlelés és külső észlelés együttes tapasztalata. E megismerő test én magam vagyok.<sup>23</sup>

Amikor egy tárgyat látunk, akkor azt vagy a vizuális mező margóján birtokoljuk és fixírozhatjuk, vagy ténylegesen reagálhatunk a tárgy felhívására, és így fixírozzuk. Amikor fixírozom, lehorgonyozom magam benne a tárgyban, és a belsejéből folytatom azt a kutatást, ami az előbb a tárgy fölé helyeződött. Egy tárgyat látni tehát azt jelenti, hogy belehatolni, a mélységeiben kutatni, fölfedezni, belakni a tekintetemmel, és onnan ragadni meg az összes többi.<sup>24</sup> Bármikor elfordulhatok tőle, eltekinthetek, megszakíthatom ezt az aktust, bármikor elhagyhatom, és egy másik tárgy felé fordulhatok. Egy más perspektívából a tárgy csak akkor tárgy, ha eltávolodhat, és el is tűnhet a látómezőmből. Jelenléte tehát olyan típusú, hogy távollét nélkül nem állhat elő. A tárgyak esetében is csupán az egyik oldal tárul föl elénk, a többi rejtve marad, viszont rendelkezem azzal a képességgel, hogy körbejárhatom, meg tudom választani, hogy melyik oldala jelenjen meg.<sup>25</sup>

Az észlelés tehát összekapcsolódik testi mivoltommal, ugyanis az észlelés nem más, mint a ház látása, a hideg érzékelése arcomon vagy a fájdalom a karomban. Az észlelés viszont nem lehet biztosabb, mint maga az észlelt dolog, azért, mert minden észlelés motiválva van az észlelt által: a meleg észlelést motiválja a napsütés az arcomon, a fájdalmat az ütés, a vörös látványát magának a színnek a ragyogása, amit csak látni lehet, mivel soha nem tudnám a vörös vöröslését gondolatilag konstruálni. Látni azt jelenti, hogy valamit látni, azaz a tekintetem ráirányul valamire (intencionalitás), egy festményre, egy emberre, egy érzékre. Látni egy vörös felületet azt jelenti, hogy látni a vöröset léte aktivitásában. Amit látok, ahogyan látom, kétségbevonhatatlan; ami kétségbe vonható az a gondolat, amit kialakítok a látott felületről. A szín észlelése, ahogy egy adott helyen, egy adott formában megjelenik, mindig többet tartalmaz az elgondolhatónál, elképzelhetőnél: *transzcendál, kivet önmagamból*. A vörös látása tulajdonképpen maga a realitásra, a világra való nyitottság. Az észlelésben megragadható transzcendencia

<sup>23</sup> Vö. Vermes Katalin: *A test éthosza*. Bp. 2006. 42.

<sup>24</sup> Vö. Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Bp. 2012. 89.

<sup>25</sup> Vö. uo. 112.



saját létem mozgása: szimultán kontaktus vagyok önmagam, illetve a világ létével; testiségem tapasztalata maga ez az érintkezés.<sup>26</sup>

A testi lét világra nyílás, a saját testem kitesz a világ elé.<sup>27</sup> Ebben a világra való nyílásban tapasztalom meg a Másikat, pillantásában, tapintásában, a másik mozgásritmusába ívelve, együtt rezonálva, itt történnek a találkozások, az érintkezések, súrlódások, itt megy végbe a kommunikáció, a tapasztalat, az egymásra való ráhatás. Ebben az aktusban vagyok képes kortársi viszonyba lépni egy műalkotással, egy másik emberrel vagy saját magammal. A másik mozgása (legyen az ember vagy akár egy festmény) invitálja a testem: „testem által ragadom meg a Másikat, mint ahogy testem által észlelem a *dolgokat*.”<sup>28</sup>

M. Merleau-Ponty művészetről írt esszéjében (*A szem és a szellem*) hangsúlyosan szemlélteti a test és a művészet, az alkotói folyamat összefonását, ugyanis a festő a „testét hozza”, idézi Valérytól. Igen, ahhoz, hogy lássunk egy műalkotást, legyen az objektum (rendelkezzen tárgyi leképezettséggel) vagy előadói jellegű (performance, színház), a test által jut el hozzánk (a festő megfesti, a performer teste által közvetíti). „A festő, miközben saját testét a világnak kölcsönzi, a világot festménnyé változtatja. Ahhoz, hogy ezeket a transzszubsztancializációkat megértsük, vissza kell találnunk a működő, valóságos testhez, amelyik nem a térnek egy darabja, nem egy funkcionyaláb, hanem a látás és a mozgás összefonódása.”<sup>29</sup> Ahhoz, hogy megértsük a műalkotást, először saját testünket kell fölfedeznünk, annak elemiségét, ös-jellegét, megszabadítva minden előítélettől és mindentől, ami rárétegződött, és pusztá egzisztenciájában kell rátalálnunk. Ha ez megvan, a mű lényegiségét is képesek leszünk megtalálni. Úgy érzem, erről beszél Merleau-Ponty, amikor „valóságos testet” említ, vagy a művészetekre levetítve, Cézanne, amikor kijelenti, hogy a valóságot kell megfesteni, nem azt, amit elképzélünk, vagy amit gondolunk. Abba a valóságba akar behatolni, amely sosem változik, és ezt próbálja rögzíteni festményein, gondoljunk például a Montagne Sainte Victoire-t ábrázoló festményeire, ahol a kollázsszerűen elhelyezett ecsetvonásokból felépített kompozíció jól reprezentálja az elméletét. Merleau-Ponty a továbbiakban megjegyzi, hogy „az emberi test akkor áll elő, amikor látó és látható között, érintő és érintett között, egy szem és egy másik között létrejön egy bizonyos összefonódás, amikor kipattan az érzékelő-érezhető szikrája, amikor lángra kap a tűz”.<sup>30</sup> Akkor tudom átadni magam egy műalkotásnak, amikor megszűnik minden határ a mű és én között, amikor egybefonódunk, és ezáltal mi is *benne vagyunk* a folyamatba, mert egy festményt vagy egy performance darabot nem úgy nézek, mint egy tárgyat, mereven, hanem tekintetem úgy bolyong rajta, „mint a Lét fénykoszorújában”. Nem a képet látom, hanem a képpel látok.<sup>31</sup>

A művészet nem egy konstrukció, nem valami fantáziadús viszonyulás a külvilághoz, hanem mélység. „A festői mélység [...] nem tudni honnan, egyszer csak előkerül, s elhelyezkedik, kicsírázik a hordozóanyagon. A festő látása már nem kívülre vetett pillantás, nem csupán a világgal létrejövő fizikai-optikai kapcsolat. [...] a festő az, aki a dolgokban megszületik, mintegy a koncentráció révén a láthatóból önmagához megérkezve, és a festmény végül is csak azzal a

<sup>26</sup> Vö. Vermes Katalin: *i.m.* 40.

<sup>27</sup> Vö. uo. 45.

<sup>28</sup> Uo. 47.

<sup>29</sup> Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. = *Fenomén és mű*. Szerk. Bacsó Béla. Bp. 2002. 55.

<sup>30</sup> Uo. 56.

<sup>31</sup> Uo. 57.

feltétellel vonatkozik valamire az empirikus dolgok közül, hogy mindenekelőtt autofiguratív, csak úgy láttat valamit, hogy közben semminek sem a látványa, mintegy felhasítja a dolgok bőrét, hogy megmutassa, hogyan lesznek a dolgok dolgokká és a világ világgá.<sup>32</sup> A művészet tehát ugyanazt, a profán szem számára rejtett valóságot próbálja láttatni, mint ahogyan a test is ugyanazt az elemiséget próbálja felfedni önmagában, mely elzáródik. (Posztmodern társadalmunkban a szimuláció az a jelenség, amely mindezek fölé emelkedik, és egy látszatvalóságot hoz létre, teljesen elfedve mindazt, amiről Merleau-Ponty beszél.)

Tehát testünk által tapasztalunk meg egy műalkotást, melyet először csak *körbejárunk*, megismerünk, és csak azután próbáljuk megragadni annak mélységét, úgy, hogy beleolvadunk a mű horizontjába.

Mindezekből következően a kommunikáció révén vagyunk képesek kialakítani egy kortársi kapcsolatot, a kultúra pedig egy ilyen kommunikációs forma (amiről Edward T. Hall *Rejtett dimenziók* című kötetében is beszél), amely nemcsak a hagyomány által képes megszólítani, hanem saját magunk által. A műalkotás önmaga létén kívül azt is szemlélteti, hogy egy adott kultúra hogyan viszonyul az időhöz. Bármennyire is történeti adottságként jelenjen meg, s ekképp mint a tudományos kutatás lehetséges tárgyára az érvényes rá, hogy mond valamit nekünk, mégpedig úgy, hogy közlése soha nem meríthető ki fogalmilag. Ugyanígy a történelem tapasztalatára is érvényes az, hogy a történelmi kutatásnál az objektivitás ideálja csupán az egyik, másodlagos jelentőségű oldala a problémának: „miközben éppen az teszi világossá a történeti tapasztalat kitüntettségét, hogy benne állunk a történésben, annak tudása nélkül, hogy mi is megy végbe velünk, és csak visszatekintve értjük meg, hogy mi történt. Ennek felel meg, hogy minden újabb jelennek a történelmet újra kell írni.”<sup>33</sup> Ezért van az, hogy egy műalkotást minden korban másként értékelnek és értelmeznek. Ugyanis a múlt más módon bontakozik ki magunk számára, mint például szüleink számára.

Azáltal, hogy megértünk egy kultúrát, jelen vagyunk bene, s így benne vagyunk a történetiségben is. Azáltal, hogy megértünk egy műalkotást, megismerjük, *beleolvadunk*, válunk kortársakká vele, együtt mozogva az időben. Úgy, ahogyan ezt egy másik Jorge Luis Borges-versrészlet kifejezi: „Az űr-időt sejtem meg a homok / láttán: a történelmet, amelyet / tükrök közé zárt az emlékezet, / vagy azt, amit a Léthe elmosott.” (*El reloj de arena*)

### Contemporane Relations in Arts

*Keywords: contemporaneity, time, artwork, experience, simultaneity, present, objective and subjective time*

My essay is about the exploration the topic of contemporaneity. I try to formulate an adequate definition for the concept of *contemporaneity*, and to explain it, expand it, and exemplify it afterwards.

I will investigate the topic partially from the point of view of art history and art theory, mentioning as examples arts that reflect the concept of contemporaneity.

All of this are placed in the frame of the time: I will look at the problematics of time from the perspectives of physics and philosophy. I am not trying to achieve an overall view, I am presenting only the segment of the time theories which have as main topic the segment of time named the present, the point, where we can be on the same frequency with the work of art, where we can become contemporaneous with them either for each other, or for ourselves.

<sup>32</sup> Uo. 70.

<sup>33</sup> Hans-Georg Gadamer: *Szöveg és interpretáció. = Szöveg és interpretáció.* Szerk. Bacsó Béla. Bp. 1990. 19.