

Az idő a művészetben

UMBERTO ECO

Ha Kantnak igaza van, nem létezik olyan észlelés és kategorizálás, amely nem a tér és az idő "tisztá szemlélete" alá esne. Így aztán érthető, hogy minden esztétika és művészetelmélet arra a szerepre kérdez rá, amelyet az idő játszik egy műalkotás megértésében. De amennyiben Kantnak igaza van, akkor minden műalkotás – lévén az észlelés egy objektuma – különös kapcsolatban áll az idővel. De melyik idővel? Az idő fogalmát már fizikai és kozmológiai értelemben is nehéz meghatározni. Ha az idő fizikájának és metafizikájának nehézségeihez még hozzáadjuk a művészet fizikájának és metafizikájának nehézségeit, akkor az a veszély fenyeget bennünket, hogy az egész kérdéskör túlságosan bonyolulttá válik. Ezért úgy vélem, hogy a témába való általános bevezetőnkben először meg kell határozunk, milyen értelemben beszélünk a műalkotás idejéről. Eközben a műalkotás definiálásáról lemondunk, és a fogalmat inkább intuitíve használjuk – ilyenkor és mindig Dino Formaggi csodálatos meghatározására gondolok: "Művészet mindaz, amit az emberek művészetnek neveznek".

A következőkben felvázolnám, hogy a művészethez való viszonyunk meghatározásába miként szövődik bele az időtényező. Nem áll szándékomban kidolgozni a művészet idejének elméletét, hanem csak azt szeretném megvilágítani, milyen értelemben beszélhetünk időről a művészetben.

E célból hasznos a szemiotika néhány alapvető és közismert fogalmából kiindulni. Ezeket a szövegben megmagyarázom, esetenként pontosabb definíciójukban korábbi írásaimra utalok vissza. Kiindulásképpen a következő sémát állíthatjuk fel:

A kifejezés ideje

- a kifejezés az időben játszódik le
- a kifejezés recepcióis időt követel meg a szemlélőn keresztül
- a kifejezés rekonstrukciós időt követel meg

A tartalom ideje

- az ábrázolt vagy elbeszélt ideje
- az ábrázolás vagy elbeszélés ideje

A kifejezés ideje

A kifejezés az időben: fizikai vetület

A műalkotás egy objektum, amely függetlenül annak módjától, hogy az emberek hogyan használják, mint minden fizikai objektum, időben létezik. Ez a meghatározás

felőleli az úgynevezett koncept artba tartozó alkotásokat is, amelyek néha csupán gesztusok, idézetek vagy pusztán gondolatok. Tegyük fel, egy konceptművész úgy dönt, hogy műve kizárólag a következőkből fog állni: egy bizonyos évben december 12-én 12 óra 55 perc és 12 óra 56 perc között saját hetedik születésnapjára fog gondolni. Ilyen lehetőség láttán vagy a mi életünk a műalkotások végtelen sorozata, vagy a művésznek ahhoz, hogy ezt az eseményt azoktól, amelyek nem műalkotói szándékkal jöttek létre, megkülönböztesse, ezt az eseményt valamilyen módon ábrázolnia és az ábrázolást regisztrálnia kell. Az ábrázolásnak fizikai objektumban kell konkretizálnia, ami maga a műalkotás következőképpen az idő hatalmának kitett *dolog* lenne. Amennyiben hiányik ez az objektum, úgy (noha egyes művészetelméletek szerint) létrejöhet ugyan művészet, ám erről nem tudunk beszélni. Legfeljebb egy filozofikus esszében, amely a múlandó művészet ilyen formáiról elméletileg szólhat, de ez esetben az idő kérdéséről nem művészeti, hanem filozófiai értelemben lenne szó. Engem irritál az, amikor egy konceptművész elvárja tőlem, hogy olyasmiről beszéljek, ami a ő meghatározása szerint kimonthatatlan.

Mindezt azért bocsátottam előre, hogy hangsúlyozzam: egy műalkotás mindig és mindenekelőtt anyagi szubsztátum, hordozó vagy fizikai "kifejezés" – még akkor is, ha netán semmiféle tartalmat nem továbbít és nem fejez ki. Mint minden fizikai dolog, a mű is az időben létezik és az elhasználódás fizikai törvényének van alávetve. Erre az ember azt mondhatja, hogy esztétikai és szemiotikai szempontból teljesen lényegtelen, ha egy szobor vagy festmény idővel elhasználódik, netán teljesen eltűnik. Az esztétika és a szemiotika az eltűnt hatalmas babilóniai építményekről sem értekezhet, legfeljebb azokról a feltevésekről, amelyeket kultúránk e régmúlt objektumokról kialakított. Megeshet, hogy létezett egy Babel előtti nyelv, amit Dantétól a XVIII. századi angol szemiológusokig sokan próbáltak rekonstruálni, de a nyelvi tényállás az, hogy ennek az elképzelt költészetnek semmiféle nyoma nem maradt, következésképpen sem szemiotikája, sem művészetelmélete nem jöhet létre.

A dolog akkor kezd érdekessé válni, amikor egy már-már teljesen tönkrement mű maradványait vizsgáljuk. Az idő hatásának ellenére, vagy épp azért, esztétikai érdekességeket olvashatunk ki belőlük. Az idő romboló hatásának kitett maradványokból a műegész lehetséges formáját próbáljuk meg kikövetkeztetni. Ehhez a forma organista törvényszerűségének elméletére van szükség, amely annak ellenére, hogy az idő az objektum egy részét elpusztította, lehetővé teszi az egésznek a belső elrendezés szerinti rekonstrukcióját.

A mű mint fizikai objektum idejének azonban valószínűleg kevés köze van idő és művészet viszonyához. Ez a probléma ugyanis főnáll bármely archeológiai lelet vagy régmúlt életforma rekonstruálásánál, amelyeknek azonban semmi közük sincs a művészethez.

A kifejezés az időben: szintagmatikai folyamat

Ide tartozik a zene, a mozi és a képlékeny műalkotás, mint például Calder mobiljai. Annak ténye, hogy a kifejezés az időben zajlik, elvben nem gyakorol hatást a tartalomra. Noha a filmvetítés kifejezőként bizonyos ideig tart, s eközben valószínűleg tartalmi szinten olyan eseményeket mutat be, melyek ugyancsak az időfolyamat részei, ugyanez azonban semmiképpen sem érvényes egy zeneműre vagy egy mobilra. Az időbeliség mindenekelőtt arra a módra vonatkozik, amiként a kifejezés a szemünk előtt lejátszódik. A mozgékonyág lehet sorozatos, mint a film esetében vagy rész-egész viszonylatú, mint a mobilnál. Így a kifejezés észlelésének különféle dinamikái jöhetnek létre.

Vannak olyan művészeti formák, mint például a zene, amelyben a szintaxis ideje

egybeesik a szemantikai idővel. És léteznek olyanok, mint például a zene és a film, amelyekben a bemutatás ideje egybeesik a "fogyasztás" idejével.

A mozdulatlan mű és a befogadás ideje

Ezzel szemben léteznek művészeti formák, melyek alkotásai térben és időben mozdulatlanok, ugyanakkor tartalmuktól függetlenül egy körbejárási időt követelnek meg.

Általában háromdimenziós munkákról van szó, amelyek esetében a megfigyelőnek egy bizonyos időre van szüksége ezek körbejárására, hogy ne csak részbenyomást nyerjen róluk, mint amit egy kétdimenziós reprodukció nyújthat. Ebbe a csoportba a szobrok és az építmények tartoznak, amelyek a nézőtől egy bizonyos minimális megfigyelési időt követelnek. Valaki természetesen akár egy évet is rászánhat a Chartres-i katedrális körbejárására, de kétségkívül létezik egy alsó időhatár, amelyen belül az építmény lassú léptekkel haladva áttekinthetővé és kielégítő módon "érthetővé" válik. A körüljárás minimális idejét természetesen a mű dimenziói határozzák meg, ugyanakkor a műalkotás formája az áttekintés gyorsaságát megrovidíthatja vagy meghosszabbíthatja. Egy olyan épület, mint például a yale-i Városi Könyvtár, melynek minden oldala egyforma és még az ablakok száma is megegyezik, nyilvánvalóan kevesebb időt vesz igénybe, mint a chartes-i katedrális, amikor is feltételezhetjük, hogy a néző minden kapuzatot és annak szobrait külön-külön megvizsgálja.

A szemlélőnek természetesen jogában áll a chartes-i katedrális minimal artos geometriai alakzatnak tekinteni, de ésszerűbb feltételeznünk, hogy teljes megítéléséhez egyetlen elemét sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Bizonyos értelemben a dekoratív elemek gazdagsága egyfajta kényszert jelent, amelyet a nézőre az architektonikus forma szab ki: minél gazdagabb a mű részletekben, annál hosszabb időt igényel a forma áttekintése.

Mindez mégsem jelenti azt, hogy a díszítő elemek önmagukban időigényesek: esetenként az architektonikus forma a dekorációt erotikus ingerként állítja elő, hogy a szemlélő figyelmét jobban és alaposabban irányítsa saját elsődleges struktúrájára. Úgy vélem, hogy ha a dekorációkat nemcsak tiszta ornamentekként, hanem a szükséges befogadási időről szóló alapadatként vizsgáljuk, izgalmas művészetkritikai megfigyelésekhez juthatunk.

Megkülönböztethetünk még olyan térben mozdulatlan műveket, amelyeket lineárisan vizsgálhatunk és olyanokat, amelyeket körbe kell járnunk. Az utóbbihoz tartoznak a többszörös felölélést követelő művek is, amikor is minden egyes "utazás" megváltoztatja a perspektívát és elmélyíti a megértést. Nyilvánvalóan minden műalkotás többszöri vizsgálatot igényel, de egyes művek ezt az elvet esztétikájuk alapelvevé tették.

Ilyen művekre példát az informel művészetben és az úgynevezett akciófestészetben találhatunk. Első naív pillantásra a kép az anyag agglomerátumaként hat, míg gondosabb tanulmányozáskor ránkényszerít, hogy az alkotás folyamatának lenyomatát fedezzük fel benne. Amit a szemlélőnek végül felfedeznie és élveznie kell, az a kreatív aktus időbeli lefolyása.

Mindenesetre kérdés, hogy itt még a kifejezés recepciójának idejéről van-e szó, hisz a fenti esetekben a kép születésének fázisait úgy "meséli el", mintha az a tartalma lenne. Ezért célszerűnek tűnik e jelenségekre a tartalom idejének összefüggésében, különösen pedig az elbeszélte elbeszélés idejének taglalásakor visszatérni.

Mindezt azért tartottam fontosnak megemlíteni, mert az informel művészetben és az akciófestészetben rejlik időbeli nézőpontot a szemlélőnek kell felfednie. A művel ugyanakkor igen eredményesen vizsgálhatjuk anélkül is, hogy az elkészítésére fordított időre gondolnánk.

A rekonstrukció ideje

Végezetül léteznek olyan művek, amelyek az újraösszeállítás vagy rekonstrukció idejére alapoznak. Tipikus példa erre a puzzle vagy a Lego: ezek megkövetelik (s enélkül tényleg élvezhetetlenek) a manuális-operatív beavatkozást, ami időigényes. Az egész semmit sem ér, ha az ember nem fordít rá időt. Kérdés, hogy az a zene, amely csupán partitúra formájában adott, tehát még interpretálásra és előadásra vár, nem játszik-e rá az előadás idejének nélkülözhetetlenségére, amely egyúttal mindig a hordozó vagy a kifejezés fizikai manipulációjának ideje is. Az ember nem élvezheti igazán a művet, ha nem dolgozik a kifejezés megformálásán.

A tartalom ideje

Az ábrázolt vagy elbeszélt idő

Ábrázolt vagy elbeszélt időről (temps énoncé) azon művészetek esetében beszélhetünk, amelyek tartalma tények időbeli sorrendjének elmesélése. Úgy tűnik, időt elsősorban az elbeszélő próza ábrázol, ugyanakkor a líra, a film, sőt a festészet is megjeleníthet tényorsorozatot. A festmény esetében, még ha az történelmi eseményt mutat is, mindig jelen időt feltételezünk. Különösen a régi festészetben mesél el a mű, egy oltárkép vagy egy triptichon eseményfolyamatot annak előzményével és következményével.

A hagyományos festészet számos alkotása az időt térkeretbe ábrázolja, úgy, hogy a tér különböző pontjai különböző időpontokat jelentenek. Hieronymus Bosch Szénáskocsi-triptichonja balszárnyán a bűnbeesést, középen a földi életet és az utolsó ítéletet, a jobbszárnyon pedig a poklot jeleníti meg. Elvben az egész történetet egyetlen pillantással átfoghatjuk, valójában azonban a triptichon meghatározza tekintet irányát: a néző tekintetének az egyik oldalról a másikig kell vándorolnia és a térviszonyt a bal és a jobb oldal között az időviszonyok (a tartalom) kifejezéseként, előzményként és következményként kell értelmeznie. Olyan esettel van itt dolgunk, amikor a kifejezésben nincs időfolyamat, ugyanakkor mégis egy mozdulatlan kifejezés (amely egészen rövid befogadási időt igényel) tartalmában egy elbeszélt időt fejez ki.

Esetenként a kifejezés ideje eszközzé válhat a tartalom idejének megragadására. Gondoljunk csak Pietro della Francesca arezzói festőciklusára, A Szent Kereszt legendája címűre, amely előtt a nézőnek hátra kell lépnie, hogy az események folyamataát követni tudja. A freskók térelosztása miatt a kifejezés hosszabb befogadási időt igényel, de minél intenzívebben használja fel az ember ezt az időt, annál jobban felfogja a ciklusba foglalt historikus időt.

E ponton érthetővé válik, miért beszéltem fentebb az informel művészet és az akciófestészet esetében a tartalom idejéről. A kép arról az időről és időfázisokról mesél, amelyek létrehozásához szükségesek voltak. A mű felismerteti velünk a dripping (csurgatás) irányát, a színelvivő kéz lenyomatát, utat mutat, melyet a mozdulatlan jel hagyott látra. A nyom annak vall, aki felismeri és olvasni tudja. Ez tér-idő viszonylatában játszódhat le, se nem lineáris, se nem körkörös, hanem egy spirál formájú percepció útban, amely által az a dinamikus aktus, ami a jelet létrehozta, fölsejlik.

Másként áll a dolog az idő ábrázolásával a verbális művészetek esetében, ahol a szukcesszív világgállapotokról szóló kijelentések formájában jelenik meg. Az állapotok sorrendje a regény fabulájában nem szükségszerűen lineáris: az előadás vagy a

párbeszéd szintjén a szöveg az eseményeket lineáris, de nem kronologikus sorrendben sorolja, amit a mese és vagy a történet szintjén mindenképpen másképpen kell rekonstruálnunk. Másszóval, ha a mese kronologikus sorrendje A-B-C, a szövegben a lineáris sorrend A-B-C is lehet, miközben az A a B-vel szemben visszatekintést jelent. A mese a párbeszéd az elbeszélt idejével operál. Ha a verbális történet így szól: "Piroska találkozott az erdőben a farkassal és ezután folytatta útját a nagymama háza felé", akkor három időszakasszal van dolgunk (Piroska útja az erdőben, találkozása a farkassal, útja a nagymama háza felé), amelyet a szöveg saját módján ábrázolt vagy elbeszélt időszakasként mutat be. Más azonban a helyzet az előadás idejével.

Az előadás vagy az elbeszélés ideje

Az előadáson (énonciation) az elbeszélés vagy mindenesetre a "beszéd" aktusát értjük mind a verbális, mind pedig a vizuális szövegben. Ez az aktus önmagában a szerző privát életéhez tartozik és sem az esztétikát, sem a szemiotikát nem érinti. De mint láttuk, Pollock egy művének esetében a kép létrehozásának története részét képezi annak a "történetnek", amiről a kép szól. Az ilyen eljárást előadott előadásnak vagy elbeszélt elbeszélésnek (énnociation énoncée) nevezzük, vagyis az elbeszélés aktusáról mint a szöveg megjelenített tartalmáról van szó.

Egy-egy szerző sok időt áldoz (vagyis sok lapra van szüksége) egy táj leírására, akkor az elbeszélés idejében nem történnek figyelemreméltó események, de mégis az elbeszélés idejének érdekes kibontásával van dolgunk.

Az elbeszélés ideje ritmikus formát is ölthet magára, amelyet a szerző akkor alkalmaz szövegében, amikor az olvasóra késleltetéseket és holt időperiódusokat kényszerít rá. Teszi ezt azért, hogy lelassítsa közeledését az elbeszélt eseményekhez. Vannak történetek, amelyek szinte semmiből sem állnak, amelyekben az elbeszélt ideje pár mondatban összefoglalható, miközben az elbeszélés ideje jócskán hosszadalmas. Gondoljunk csak Queneau Stílusgyakorlatára: az elbeszélt ideje minimálisra redukálódott, de az olvasót állhatatosan az előadás idejének élvezésére invitálja meg. Az az idő, amit Queneau 99 stílusgyakorlatának kiagyalására fordított, nemcsak a szerző magánéletéhez tartozik. Ezt a szerző megjelenítette, szövege integrális részeként közszemlére bocsátotta, az elbeszélés aktusa tehát erről szól és saját, a szövegben megragadható időbeliséget mutat föl.

Az elbeszélés idejével párhuzamos az olvasás ideje, de ez az elbeszélt idejére nem vonatkozik. Különbséget kell tennünk az olvasás empirikus ideje (és egy empirikus olvasó) és a modellolvasó olvasási ideje között. Az utóbbi az ideális olvasó, akit a szöveg megkövetel és feltételez. Az olvasmány empirikus ideje számunkra nem érdekes – bárki fordíthat hat hónapot Grimm egy meséjének olvasására, ugyanakkor átfuthatja a Bibliát egy hét alatt. Mindemellett a Biblia az ideális olvasótól más, jóval hosszabb olvasási időt követel meg, mint a Grimm-mese. Az elbeszélt elbeszélés idejének tartományában egy hosszú tájleírás lassúbb és türelmesebb modell-olvasót követel meg, mint Dumas regényeiben egy-egy tolakodó párbeszéd.

Az elbeszélés idejéhez tartozik az újraolvasás ideje is, amelyet a szerző kifejezetten követel az olvasótól. Agatha Christie a *The Murder of Roger Ackroyd* című regényében a gyilkos személyét illetően sejtések sorozatát állítja föl, melyek a végén mind hamisnak bizonyulnak, mert a gyilkos (a krimi történetében nagy újításként) maga az elbeszélő. A story végén az elbeszélő felvilágosítja az olvasót, hogy ő semmiképpen sem vezette félre. Mindig elmondta neki, mit tett az adott pillanatban, akár még a gyilkosság pillanatában is, csak ezt épp eufemisztikus formában tette (például: "tettem, amit tennem kellett"). Így rákényszeríti az olvasót a regény újraol-

vasására, hogy kiderüljön, ő maga, mármint az olvasó is teleplezhetne volna a gyilkost. A könyv mintegy szerződést köt az olvasóval: kettős olvasatot tesz számára lehetővé, egy "naivat" és egy "kritikusát", mert felszólítja arra, hogy a naív olvasat végén az egészet rkritikus hozzáállással újakezdje. Christie könyve olyan mű, melynek felépítése újbóli olvasásra ösztönöz és az ehhez szükséges idő eleve bele van kalkulálva a vállalkozásba. Ezt a beépített fátyol elbeszélési idejének nevezhetjük, amely mint a Basicben a számítógépes parancs, a "goto", az olvasó számára lehetővé teszi az olvasás folytonos újakezdését.

A sorozat és intertextualitás ideje

Hátramaradt még az a kérdés, hogy milyen időbeliséggel rendelkeznek a szeriális művek, a tévésorozatok, valamint a régebbi folytatásos regények. Ezek esetében a kifejezés idejétől (tévésorozat) vagy az elbeszélés és az elbeszélés idejétől függetlenül a néző időértékének egy különleges fajtájáról van szó. Vagyis a szeriális műveknél az időbeniség több fajtájának összefonódását figyelhetjük meg:

a) A mű egy időfolyamatot mesél el, miközben, mint látni fogjuk, ez egy álcázott idő.

b) Az mű érezteti befogadójával, hogy az egész az időben játszódik le; ez érvényes a klasszikus tárcákra és újságregényekre, amelyek esetében a szerző az olvasói levelekre reagálva megváltoztatta a mesét, vagy valamelyik szereplőt feltámasztotta halottaiból, mindig az empirikus olvasó kívánságait teljesítve, aki így mintegy társ-szerzővé vált.

c) A mű egy ritmust kényszerít az olvasóra azáltal, hogy szüneteket, üresjáratokat iktat be a feszültség növelése céljából, olyan mozzanatok, amelyekben az olvasó elvárásokat állít fel és kíváncsian várja az események késleltetett folytatását.

d) A mű rákényszeríti az olvasót arra, hogy az előző részekből ismert dolgozat összekapcsolja az újabb és újabb információkkal; az olvasó pszichológiai-idioszinkrátikus idejét az elbeszélés-stratégia magába foglalja.

e) Végezetül vannak esetek, amikor a sorozat nem vezethető vissza, hanem inkább egy szövegközi idézetjárákot játszik. Mihail Bahtyin ezt dialogizmusnak nevezte el, amikor a néző ideje saját enciklopedikus kompetenciájának idejévé válik.

Az ismétlés, a másolat, a sorozat, a saga stb. tipológiájából nyilvánvalóvá válik, hogy a szeriális művel is egyfajta modell-olvasót konstituálnak, aki az elbeszélés idejét kétféle módon élheti meg: egyszer gyorsabban és a cselekmény folyamatára összpontosítva, másodízben már lassabban és több figyelmet szentelve a párbeszédnek, valamint a késleltetési stratégiáknak.

A fentiekből következően létezhet az idézet ideje is. Amikor a szöveg egy korábbi szövegre utal vissza, akkor rákényszeríti az olvasót, hogy felidézze korábbi olvasmányából szerzett ismereteit és a világról alkotott képét, vagyis teljes enciklopedikus kompetenciáját. Ez a felidézés időt követel meg. Nem szükségszerűen moláris szinten mérhető időről van szó (a fölismerés villámgyorsan is bekövetkezhet), de mindenképpen egy molekuláris időről, még ha csak milliomod másodpercekben ragadható is meg. Erőkifejtés ez, amely a termodinamika második törvényével összhangban mindig kapcsolatban áll az idővel. Egy mű megértéséhez szükséges, hogy kilépünk belőle és megvizsgáljuk, mi előzte meg azt.