

## A művészi megértés, képi reprezentációk, időbeliség

A művészet és megértés kölcsönkapcsolatai a történelem különféle stíluskorszakaiban sajátos példákat nyújtanak az egyes irodalmi és képzőművészeti alkotások értelmezéséhez. Bennük az elbeszélés reprezentációja jelenik meg legfőképpen. Jelen gondolatok arra tesznek kísérletet, hogy vázaltszerűen értelmezzék a művészet és a megértés összekapcsolódásainak és szétválásainak tematikus képvilágait. E szorosan összetartozó két diszciplína – akár nyelvi, akár képzőművészeti-tárgyi vonatkozásban – minden esetben a szemantikusan leírható képvilágokban jelenik meg. Így, ha az egyes történelmi korszakok műalkotásait értelmezzük, nem vonatkoztathatunk el a képekben megjelenő *időhorizont-tudattól*, a *visszaemlékezés* és az *emlékvilág* összefüggéseitől, a *visszaemlékezés* és az *aktuális világ* kapcsolatától, valamint a *jelenfelidézés* és a *fantázia* kölcsönös áthatásaitól. E. H. Gombrich szerint e kérdéskör kiindulópontja a művészi forma gyökereinek feltérképezésével kezdődik. (1)

A probléma történeti gyökere akörül forog, hogy a művészet alapvetően alkotó vagy utánzásjellegű. Fontos-e a befogadó reprezentációja szempontjából az, hogy a képmásban konkrét élmény megörökítését akarja velünk láttatni az alkotó, avagy a reprezentáció valamely képmás helyettesítését szolgálja? Ezt Gombrich egy szakrális példával jellemzi: „Sok esetben ezek a képmások „reprezentálnak” a „helyettesítés” értelmében. A hatalmasok sírjába temetett agyagló vagy –szolga az élőt helyettesítette. A bálvány Istent helyettesíti. Fel sem merülhet a kérdés, vajon reprezentálja-e annak a bizonyos istenségnek (vagy éppen-séggel a démonok azon osztályának) „külső formáját”. A bálvány arra szolgál, hogy helyettesítse az Istent az istentiszteleten és a szertartásokon – tehát ez egy ember-készítette Isten pontosan olyan értelemben, ahogyan a vesszőparipa ember-készítette ló; tovább kételkedni benne már a csalás árnyékát veti rá.” (2)

Gombrich rámutat arra is, hogy ezzel kapcsolatban felmerül egy félreértés, ugyanis amikor a külső világban nem találjuk meg a képmás ábrázolt vagy referált motívumát, akkor azt gondoljuk, hogy ez a kép a művész szubjektumának legbelső világából fakad. Pedig nem történik más, mint a képmás aktuális reprezentációját, mint eszmét, egy másik szintre emelve értelmezzük. Az alkotó által létrehozott kép bármely művészeti ábrázolásban a befogadó számára mindenképpen közöl valamilyen információt. Ezt azonban nem értékelhetjük úgy minden esetben, mintha – egyfajta előzetes valóságot – abszolút tényként kellene kezelnünk. Ebben az esetben a képmásban elkülöníthető a „helyettesítő” szerepe. Például egy botot nem minősíthetünk igazán lónak, még akkor sem, ha lábunk közé vesszük, és lovagolunk rajta. Mindössze egy helyzetre ráutaló vagy közös tényezőnek foghatjuk fel. Sőt bármely tárgyat lóként jeleníthetünk meg, amely

lovagolható. A bot és a ló között nincs semmilyen összekötő kapocs, mindössze a funkció formai használata. Ezzel kapcsolatban Gombrich azt ajánlja, hogy a szimbolizáció funkcióját szükséges kiszabadítanunk az elszigeteltségéből. Azaz lehetséges egy botnak lóságot kölcsönözni, ha erősítünk rá kötőféket, rajzolunk rá két szemet, és sörényként pedig megteszi néhány fücsomó is.

Ezáltal már az ősi művész a ráutaló mozdulaton kívül egyéb tartalmi jegyek használatával is megerősítette a lóság fogalmát, s a bot a ráutaló magatartás nélkül is közvetíti a lóság képmását. Ha mindez még összevegyül a primitív művész képzeletében szakrális ló-démonisággal is, akkor már akár totemként is értelmezhető az alkotás. Tehát ebben a folyamatban Gombrich szerint „... a helyettesítő megelőzheti a hasonmást, az alkotás pedig a kommunikációt. Nem tudjuk azonban, miként is lehetne ellenőrizni egy ilyen általános elméletet. Ha tudnánk, talán valóban vetődne fény néhány konkrét kérdésre. Még a nyelv eredete, a spekulatív történelem e vissza-visszatérő problémája is szemügyre vehető ebből a szemszögből. Mi volna, ha a vau-vau elmélet (amely a nyelv gyökereit az utánzásában keresi) és az ajjaj elmélet (amely az emotív interjekcióban véli azt megtalálni) mellé felsorakozna még egy harmadik teória is? Talán ham-ham elméletnek nevezhetnénk el, egy primitív vadászt feltételezve, aki álmatlanul hever az éhes téli éjszakában s az evés hangjait hallatja, de nem kommunikáció gyanánt, hanem az evés helyettesítőjeként; sőt talán egy egész rituális kórus próbálja kíséni, hogy együtt idézzék fel az enivaló ábrándképét.” (3)

A „helyettesítés” képmás-reprezentáló funkciója a különféle művészetekben gyakorta a tökéletesség mércéjeként is szerepelt. Az idősebb Pliniustól kezdve sokan tartották a műalkotás legfontosabb funkciójának azt, ha tökéletesen ábrázolta tárgyát. Például, ha egy madarakat ábrázoló képhez odarepültek a madarak, így vált dicséretessé a művész alkotása.

Tehát a képmás reprezentációja sokféle vonatkozásban nyerhet értelmet onnantól kezdve, hogy a külső forma utánzása a cél, egészen addig, hogy egyéb – közvetlenül nem látható – gondolati és érzelmi tartalmakat is sugall. Ezzel kapcsolatban Gombrich fontos elhatárolást tesz: „Strukturált univerzumban élünk, amelynek fő erővonalait még mindig biológiai és pszichológiai szükségleteink alakítják s formálják, bármennyire is elfedik már őket a kulturális befolyások. Tudjuk, hogy világunkban vannak kitüntetett motívumok, amelyekre szinte túlságosan is könnyen válaszolunk.” (4) Ilyen motívum például az emberi arc, amelyet talán leggyakrabban látunk bele különféle mozgásokba, folyamatokba és tárgyakba.

Mindez legfőképpen a mimézis fogalmával jellemezhető, amely a képmásba való befogadói „belelátást” jelenti. Ebből fakad az a kérdés, hogy az alkotói szándék és a befogadói ráutalás közötti világot milyen struktúraként ragadhatjuk meg? Paul Ricoeur e folyamatot *közvetítésként* értelmezi. Ebben pedig elsőként az idő problémájának kézzelfoghatóságát emeli ki: „a történetmondás tevékenysége és az emberi tapasztalás időbelisége között olyan korreláció állt fenn, amely nem pusztán akcidentális, hanem transzkulturális szükségszerűség. Másként kifejezve: *hogy az idő oly mértékben lesz emberi idővé, amely mértékben*

*narratív módon artikulált, és hogy az elbeszélés akkor éri el teljes jelentését, amikor az időbeli létezés közegévé (Condition) válik.” (5)*

A befogadó számára a kialakult képmás megértésében igen fontos szerepe van az időhöz való viszonyok felfogásának, hiszen az alkotó-mű-befogadó folyamatban sokféle idő jelenik meg, és mintha a modernitás korában nem igazán tulajdonítanánk jelentőséget a tartalomértelmezés szempontjából az időhorizontok összefüggéseinek. Pedig az időkonjunktúrák feltérképezése igen jelentős segítséget nyújthat a befogadói folyamat realitásához. (6) Ebben a vonatkozásban az emlékezet vizsgálatának középponti szerepe van, ugyanis bármely befogadó számára az adott műalkotás képmásának értelmezésében az egyetlen „kéznéllevőség” az emlékezet, amely egyszerre képez horizontot és vertikumot. Henri Rousso megfogalmazásában „Az emlékezet olyan jelenség, amely jelen időben ragozódik. Ez a „lenyomat” klasszikussá vált képe. Az emlékezet annyiban különbözik a múlttól „úgy, ahogyan az megtörtént”, mint amennyire a lépés is különbözik a talajon hagyott nyomától. Ebben az esetben azonban ez egy élő, aktív nyom, amelyet cselekvő alanyok hordoznak, értelemmel és beszédkészséggel bíró, tapasztalataik által meghatározott lények. Az emlékezet a múlt mentális megjelenítése, ám csupán részleges kapcsolatban áll vele. Úgy határozhatnánk meg, mint a múlt jelenlétét vagy jelenét: ez az újraépített vagy újraalkotott jelenlét az egyének pszichéjében szerveződik meg képek, szavak és érzékelések összebonyolódott kéréje körül, amely emlékeket, felejtéseket, tagadásokat, elfojtásokat és ezek esetleges visszatérését fogja össze egy csokorba.” (7)

Így a műalkotást szemlélő befogadó képmásában a különféle *időhorizontok* kölcsönös játéka mellett ugyanolyan fontosságú az *emlékhorizontok* összeshorizontja is. Ha feltesszük azt a kérdést, hogy egy festmény, egy szobor vagy egy irodalmi mű megértésében szükséges-e összekapcsolni az idő- és emlékhorizont-tudatokat, akkor nyilvánvalóan láthatjuk azt, hogy e fogalmak téves vagy véletlenszerű összekapcsolása igencsak hatással lehet az alkotás fontos vonatkozásainak megragadására. Ennek kapcsán pedig máris el kell választanunk a művészi-intellektuális igényű megértést a hétköznapi, pusztán a szépséget involváló igénytől. Tehát az időben kell látnunk az időket. Például a különféle időhorizontok hatalmi és szakrális vonatkozásait így példázza Jacques Le Goff a Szent Lajos királyról írott tanulmányában: „Szent Lajos Saint-Denis-ben megvalósított királyi temetkezési programja biztosítja a királyság és a Capeting dinasztia idő fölött gyakorolt kizárólagos hatalmát. (...) Egy időben egy helyre összegyűjtik valamennyi királyt és királynét, akik hat évszázad folyamán éltek valamikor, és akik legnagyobb részben nem is ismerték a többieket – most viszont együtt vannak, valamiféle örök jelenben.” (8)

Mindebben látható a nagy király szándéka arra vonatkozólag, hogy a linealitásban megélt időt a hagyományok erejével tagolja, és megalapítsa a saját eszkatologikus idejét, amelyben az ősök egy helyre temetésével jelképesen belép a Teremtéstől az Utolsó Ítéletig tartó földi időből az Örökkévalóságba vetített isteni időbe. A középkori ábrázolások kedvelt témája az időkerék, amely két metszésponttal osztotta két periódusra az évet: Húsvétól Szent Márton ünnepéig

tartott a munkák és az egyéb aktív cselekvések ideje, majd Szent Mártontól Húsvétig a bűnbánat és a visszafogottság korszaka, amelyet a farsang önfeledtsége oldott fel. Ha bármely grafikán, könyomaton vagy festményen látjuk az időkerék ábrázolását, szükséges rögtön mögégondolnunk a keresztény liturgia világát, az élethez és a munkához való hagyományok rendszerét és még a be-beszüremkedő pogány természeti törvényeket is. Az időkerék ugyanis a középkori ember mentális és szakrális azonosságtudatát jelöli.

Ebben a korszakban szinte áll az idő, ugyanis a középpontba helyezett Isten az örökkévalóság időtlenségét sugározza. Az időt nem tartják számon, közvetlenül nem is számlálják, nem is mérik. Majd a reneszánsz kor beköszöntével, a kapitalista munkakultúra megszervezésének korában válik fontossá az időhöz való viszony számontartása, ugyanis ettől kezdve a tőkés versenyvilág legfontosabb keretévé válik az idő. Tehát a koraújkori műalkotások értelmezésében már az idő opcionális jelleget ölt, ugyanis a kereskedőknek szüksége van a munkájukhoz kötődő időpontok – a vásárok, a szerződések kifizetésének, valamint a szerződések határidejének – pontos tudására. Míg az antikvitás elsősorban az isteni idő jelmezében élt, és a vízórával, valamint a napórával láthatóvá tette az időt, a koraújkor már hallhatóvá is tette a harangszóval, illetve az ingaórával.

A XVIII. századtól az ipari kapitalizmus teremtette meg a gépek idejét, ahol az idő pénz és az idő elnyerhető. A gépkorszakot, a gyárat, vasutakat ábrázoló alkotásokon már egy közvetlen és szorongató idő jelenik meg: az idő, mint szükségyszerűség már leolvasható. Jelenkorunk pedig, mint az internet és a kódok ideje, egyrészt belsővé vált, mert kifejlődött az időérzetünk, másrészt viszont az időben leljük föl az egyetemességet és az uniformizáltságot is. A planetáris egyidejűség veti fel korunk legaktuálisabb feladatát, hogy visszakerjünk, visszakapjuk, visszanyerjük az elveszített saját időnket. A széttöredezett, pontszerű és disszeminatív időt ábrázolják a XX. századi modernizmusok alkotásai. Míg például a romantikus regény ideje az elbeszélés és a történés természetes keretének kontinuum, addig az impresszionista művek ábrázolják az árnyék, a látszat és a maszk-szerű időt. A posztmodernizmusok pedig széttörik a narratív időfogalmat, és a hangulatok és indulatok széttartó ideje hullámszik.

Bármelyik időt vesszük is alapul egy interpretációhoz, Ricoeur szerint, *az elgondolt idő csak elbeszélő idő lehet*. Az idő és az elbeszélés közötti közvetítés megragadása tehát a cél. Ezt Ricoeur a *három mimézis* elmélete alapján értelmezi. Ez három mozzanatot jelent, amely „... a mimézis közvetítő jellegéből nyeri intelligibilitását, vagyis abból, hogy elvezet a szöveg előttjétől a szöveg utánjához, konfiguratív erejénél fogva *utánná* alakítva át az *előttöt*. E tézist munkámnak abban a részében szembesítettem a szöveg szemiotika alapvető és jellemző tételével, amelyet a fiktív elbeszélésnek szentelek: azzal az állítással tudniillik, hogy a mimézis absztrakciójára olyan szövegtudomány építhető, amely figyelmen kívül hagyja a szöveg előttjét és utánját, s csak az irodalmi mű belső törvényeivel vet számot. A hermeneutika feladata ezzel szemben éppen az, hogy rekonstruálja azon műveletek együttesét, amelyek által egy mű kiválik az élet, a cselekvés és a szenvedés alkotta homályos háttérből, hogy szerzőjétől

eljusson olvasójához, aki befogadja azt, és így megváltoztatja cselekvésmódját.” (9)

Ebben a formában a mimetikus folyamatok felbontásának és közvetítő funkcióvá tételének legfontosabb eleme az elbeszélés perspektívába illesztése. Ennek gerince az *idő* és az *elbeszélés* közötti kapcsolathorizontok tapasztalati és hangulati elemeinek a megragadása a műalkotás és a befogadó között. Az idő kérdésének szerepe tehát az interpretációban meghatározó alap. Ricoeur ezt így fogalmazza meg programatikusan: „... a prefigurált idő hogyan lesz refigurált idővé a konfigurált idő közvetítésén át.” (10) Ricoeur elmélete részletesen kibontja az utánzásban benne foglalt háromféle idő elméletét és a közöttük lévő kapcsolatpreferenciákat. Ezt kiválóan vonatkoztathatjuk a műalkotások elbeszéléseinek jelentés-összefüggéseire. Ebben fontos támpont az, hogy bármely kor alkotója a szándéka szerinti elbeszélést szeretné láttatni a későbbi befogadókkal, akiknek viszont sokféle problémával kell szembenézniük. Az elbeszélő mű ugyanis egy kiemelt szelete kora valóságának, s így a kontextuális megértés a befogadó számára akkor igazán lehetséges, ha van ismerete, információja a mű megszületésének korszakáról és a szerzőről. További gond, ha a mű szimbolikát tartalmaz, hiszen ennek jelentése szintén csak korfüggő módon oldható fel. Ezen túl a használt nyelvi reprezentációk ismerete is feltétel, hiszen a nyelvek természetes mozgásában az egyes jelek, jelrendszerek jelentésbővüléssel, jelentésvesztéssel vagy akár teljesen új tartalommal is telítődhetnek.

Ugyanakkor arra is figyelemmel kell lennünk Ricoeur útmutatása alapján, hogy az időhorizontok egymáshoz való viszonyainak feltérképezéséhez, egységesítő szemléletéhez nem áll rendelkezésre az európai filozófiai tradícióban egy tiszta *időfenomenológia*. (11) Így az idők horizontján kívüli örökkévalóságot csak a műalkotások állíthatják szembe a múlandósággal, és ennek interpretációit, mint befogadók, a történeteken és az elbeszéléseken keresztül ragadhatjuk meg. Tehát az alkotó-mű-befogadó triád be van zárva az időbeliség hierarchikus rendjébe. Az idő határait ebben a vonatkozásban először Szent Ágoston jelölte ki a *hármás jelen* elméletének felállításával. Ez a szemlélet az idő extenzív összefüggéseit próbálja meg belsővé tenni, és az örökkévalóságot az abszolút jelenben egyidejűsíteni. A lélek filozófusa így az emberi szubjektumba vetíti az örökkévalóság metafizikáját: „Megkapaszkodom majd és gyökeret verek Benned, ősmintámban, igazságodban. (...) Te minden idők előtt minden idők örök Alkotója vagy, nincs teremtmény és nincsen Veled örök idő, ha mindjárt idők fölött áll volna is.” (12)

Ezzel szemben M. Heidegger az időbeliséget a Gond lételméletére alapozza. Így Ágostonhoz képest itt az időfogalom alapja a *halálhoz-való-lét*. Ez az elmélet az elbeszélés felelősségét ellenpontozza a halálban lezáruló, megélt idő vonatkozásában. Tehát nem az isteni örökkévalóság felé mutat a lét feloldódása, hanem a halállal határolt végesség döbrent rá a sors kimenetelének felelősségére. Ebben a kettős kontextusban foghatjuk fel az időhierarchiák végső kereteit. Tehát a régi korok műalkotásainak reális értelmezése előfeltételezi a korfüggő hagyomány interpretációját is. Az egyes hagyományok megszakadnak, megvál-

tozott formában hagyományozódnak tovább, hosszabb szünetek után újraéledhetnek. Az alkotói attitűd szempontjából a hagyomány képviselője, egyéni újragondolása éppúgy teremthet maradandó alkotást, mint a hagyománytól való szakítás. Jean Clair szerint „A hagyomány mindaddig az egyetlen múlt tanításában gyökerező *doxa* folyamatosságát jelentette. A modernitás viszont heterodoxiak meghirdetőjének fogja tartani magát és a múltak pluralitása, azaz a hagyományok pluralitása alapján juttatja mindegyiket saját, egyedi legitimitásához. A hagyomány tagadása végül is az új, az egyedi és a meglepő keresésévé változott és arra vezetett, hogy maga is a hagyomány rangjára emelkedjen.” (13)

Tehát a hagyományok folyamatosságainak és változásainak hozzágondolása az adott korok műalkotásaihoz elengedhetetlen az alkotói attitűdök és indítékek megértésében. De mindezt az utókor befogadójának kétirányú nyitottsággal kell megtennie. Egyrészt figyelemmel kell lennie az emlékezet folyamatosságát szavatoló Mnemoszünére, másrészt el kell fogadnia, hogy az emlékezet terheit gyakorta megsemmisíti az időisten, Kronosz. (14) Ám igen csak bajba kerülhetünk jelen eszme-futtatás vége felé, hiszen korunkban, a sebesség világában eltűnik az idő, s vele együtt az emlékezet. Mindennek legbiztosabb jele a művészet végének hirdetése, ami a hagyománytörténettel való összes eddigi szakítások közül a legradikálisabb. A dekonstrukció mindent megtett azért, hogy ellehetetlenítse az időhorizont-tudat mindenkori aktualitását. Már Hegel bejelentette: „a művészet (...) számunkra a múlté”. (15) Mindebben fellelhetjük korunk kulturális beágyazottságának kettősségét is: egyrészt a tömegkultúra igen erősen kötődik szellemi vonatkozásokban is a fogyaszthatóság gyors és akadálymentes programjához. Az elitkultúra pedig szigetszerű elkülönülésével megkísérel belekapaszkodni az emlékezet és az időhorizont-tudatok fonalaiba. Talán reménykedhetünk abban, hogy ez a folyamat csak ideiglenes és időleges, és egyszer még kitörhetnek a művészetek a zárójelből. (16)

Addig is a létünket a sebesség faláig hajszóló Kronosz mellett hallgassunk Kairosz szavára is, aki hozzásegíthet bennünket a saját belső élményidő fenntartásához.

### Jegyzetek

1. E. H. Gombrich: *Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei*. In: *A sokarcú kép*. (Szerk.: Horányi Özséb) JPTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, 1982. 15–25. o. (a továbbiakban: Gombrich).
2. In: Gombrich 17. o.
3. In: Gombrich 19. o.
4. In: Gombrich 20. o.
5. Paul Ricoeur: *A hármas mimézis*. In: *A hermeneutika elmélete*. (Szerk.: Fabiny Tibor) JATEPress, Szeged, 1998. 209. o. Fordította: Angyalosi Gergely (a továbbiakban: Ricoeur)
6. Az idő fontosságának kérdését történeti és művészeti értelemben az elmúlt harminc esztendőben elsősorban francia történészek, filozófusok és irodalomtudósok vették szemügyre (pl. F. Braudel, M. Foucault, P. Ricoeur, J. Le Goff, M. Bloch, H. Rousso, G. Noiriel, J. Leduc stb.). Ennek gyökerei Bergson időfilo-

zófiájában, illetve M. Proust nagy regényfolyamában találhatók. Bergson elmélete az ember által átélt időtartamra (*durée*) vonatkozik, míg Proust felfogásában az egyes pillanatok válnak hatalmas kiterjedésűvé. A német gondolkodók közül E. Husserl időszemlélete összekapcsolja az érzéki benyomást és a tudatos időt, azaz a jelenvaló tudat azonos a múlt retenciójával (megőrződés) és a jövő protenciójával (előrevetítés). M. Heidegger értelmezésében a világban-való-benne-lét az emberi sors kibontakozását és végességét is jelenti. Mindezen felül azt is tudatosítani szükséges, hogy az idő-kontinuum alapvetően háromféle terjedelemben szövődik össze a létező világban: a kozmikus makroidó, az emberi szféra számára szinte megfoghatatlan, hiszen a biológiai érzékelésünktől abszolút messze áll a fényévekben és a hangsebességgel történő gondolkodás; a biológiai idő már az emberi létezés felfogható ideje, amely átláthatóvá teszi az egyes emberek élet-intervallumát, illetve a nemzedékek fogalmát. E kettő természetes idő, amely a világegyetem belső geneziséből fakad, s hogy e két időt értelmezni tudjuk, vált szükségessé a harmadik, mesterséges idő, a történelem kronologikus idejének létrehozása. Ez utóbbinak legfontosabb szerepe az, hogy a természeténél fogva bizonytalan és szeretlen emberi emlékezetet kézzelfogható viszonyrendszerhez juttassa.

7. Henri Rousso: *La hantise du passé*. Textuel, 1998. 16–17. o., Fordította: Novák Veronika.
8. Jacques Le Goff: *Saint Louis*. Gallimard, Paris, 1996. 289. o., Fordította: Novák Veronika.
9. In: Ricoeur 210. o.
10. In: Ricoeur 211. o.
11. „Azt kell tehát kimutatnunk, hogy a tiszta időfenomenológia lehetetlen. Tiszta fenomenológián az időstruktúra *intuitív* felfogását értem; amely nem csak hogy elválasztható azoktól az *érvelési* eljárásoktól, amelyekkel a fenomenológia megoldani igyekszik a korábbi tradícióból átvett aporiákat, hanem felfedezése miatt mégcsak fizetnie sem kell új, még nehezebben megoldható aporiákkal. Tézisem az, hogy az idő fenomenológiájának autentikus rész megoldásai nem vonhatók ki véglegesen abból az aporetikus összefüggésrendből, amely olyannyira jellemzi az idő ágostoni elméletét. Újra meg kell hát vizsgálnunk az ágostoni aporiákat, és bizonyítanunk kell példaszerűségüket. *A belső időtudat fenomenológiájáról* tartott husserli *Előadások* elemzése és megvitatása képezi majd a tiszta időfenomenológia definitíva aporetikus jellegének ellenpróbáját. Némileg váratlanul (legalábbis számomra) visszajutottunk ahhoz a *par excellence kantiánus* tételhez, hogy az idő nem figyelhető meg közvetlenül, hogy az idő voltaképpen *láthatatlan*. Ilyen értelemben a tiszta időfenomenológia vég nélküli aporiái jelentik az árát minden olyan kísérletnek, amely *magát az időt akarja megjeleníteni*, hiszen maga ez az ambíció nyilvánítja „tisztának” az idő fenomenológiáját.” In: Ricoeur 243. o.
12. Aurelius Augustinus: *Vallomások*. Gondolat, Budapest, 1982. 379. o., Fordította: Városi István.
13. Jean Clair: *Kronosz és Mnemoszüné*. In: *Változó művészetfogalom*. (Szerk.: Házas Nikoletta) Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 255. o. Fordította: Szolláth Dávid (a továbbiakban: Clair).
14. „Az apória kettős. Az egyik: a Történelem vagy olyan egyénekből és eseményekből épül föl, amelyek semmilyen közösség alapján nem egységesíthetőek, s ezért megérthetetlen, vagy pedig ugyanazon események körkörös ismétlődése, azaz

nem nevezhető Történelemnek. A másik: ha a modernitás a hagyomány tagadása (ahol hagyományon azonos értékek hirdetését értjük), akkor a tagadás folytonossága egy új hagyomány felállítását jelenti, ha viszont a szakítás hagyománya (szakításon a mindenkori különböző hirdetését értve), akkor nem juthat másra, csak saját magának, mint szakításnak a tagadására. Ezt a kettős apóriát kevés korszak bizonyította oly nyilvánvalóan, mint a miénk.” In: Clair 256. o.

15. Hegel: *Eszétikai előadások*. I. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 12. o., Fordította: Zoltai Dénes.
16. „...a modernitás számára halott a művészet. Pontosabban mondva, a modernitás a művészet halálának határozatlan ideig hatályos ténymegállapítása. A modern szellem lázas aktivitása arra irányult, hogy a végtelenségig dekomponálja a művészet *corpus universalis*át. A művészet, mint a szellem valóságos megnyilvánulása, nem volt többé más, mint a filozófia egyik ága.” In: Clair 258. o.