

Buji Ferenc

Ars sacra

■ Egy ma általánosan elterjedt nézet szerint az elmúlt évszázadokban a világ hatalmasat változott, miközben az ember gyakorlatilag ugyanaz maradt. Ami a világ változását illeti, ez aligha kérdőjelezhető meg; ami azonban az ember változatlanságát illeti, ezzel kapcsolatban már joggal mérülhetnek föl kétségek. Bár igaz, hogy az ember testi-lelki alkata ma hozzávetőlegesen ugyanaz, mint mondjuk ezer évvel ezelőtt, s ugyanazokkal az egzisztenciális problémákkal kell megküzdenie – de mégis: a premodern és a modern ember között van valami *alapvető különbség*. Kell is lennie ilyen különbségnek, mert a világ nem független az embertől, hanem *az ember világa*. A világot az ember hozza létre a maga számára; alkotó és mű, ember és környezete között kellő magasságból kellő mélységbe tekintve mindig jól látható az összhang. És ebből a szempontból érdektelen az ember testi-lelki alkata, mert az csupán azt az *infrastruktúrát* képviseli, amely voltaképpen semmit nem határoz meg, viszont minden meghatározás elengedhetetlen alapja. Ami ezzel szemben lényeges, az az, ami erre épül, s amelyben már jól tetten érhetőek a különbségek. Mert ami a világot alkotja, az a kultúraalkotó *gondolat*, a látásmód, vagy ha szabad azt mondani, a preferenciák sorozata.

A premodern ember¹ egészen másfajta látás- és gondolkodásmóddal rendelkezett, mint a ma embere, s egész világát a maga tér- és időbeli teljességében valamilyen transzcendens vonatkoztatási ponthoz mérte. E premodern kultúrafelfogásban a *sacrum* nem a kultúra egyik szegletét alkotta, vagyis nem korlátozódott arra, amit ma „vallásnak”, „szentnek” vagy „spirituálisnak” nevezünk, hanem a kultúra *egészének* alapjául szolgált. Nem rész volt tehát, hanem *egész*, méghozzá olyan egész, amely a kultúra és az élet minden egyes elemét áthatotta – bár természetesen nem mindegyiket ugyanolyan intenzitással. Magától értetődik, hogy a művészet különösképpen nem vonhatta ki magát e befolyás alól. Természetesen nem is akarta volna kivonni magát alóla, hiszen éltető eleme éppen a *sacrum* volt, s nem min-

den alap nélkül gondolhatjuk azt, hogy ha nem létezett volna *sacrum*, akkor nem létezett volna művészet sem. A *sacrum* szimbiotikus kapcsolatát a művészettel világosan jelzi, hogy jelenléte – bár egyre halványabban és áttételesebben – még a szakrális művészet megszűnése után is évszázadokon keresztül meghatározó volt.

A szakrális művészettel kapcsolatban mindenekelőtt azt kell tisztán látni, hogy az egyáltalán nem azonosítható általában a vallásos művészettel. A vallásos művészet, akár inspirációjában kap szerepet a vallás, akár külső megnyilvánulásában, *individuális művészet*, vagyis az adott alkotó saját egyéni hitének s e hit egyéni kifejeződésének eredménye. E tekintetben a posztzakrális művészet nagy vallásos személyiségei – egy El Greco vagy Blake, Bach vagy Beethoven, Novalis vagy Rilke – sem kivételek. Ami azonban a szakrális művészetet illeti, abban az egyén szerepe minimális: a művész ugyanis csupán eszköze egy szakrális kultúrának, s alkotásait ennek szolgálatában hozza létre. Úgy is lehetne mondani, hogy a szakrális művész a maga individualitását teljes mértékben egy univerzalitás szolgálatába állítja. Éppen ezért a szakrális művész igen gyakran *névtelenségbe* burkolódik. Szinte azt lehetne mondani, hogy a szakrális művészetet nem a művész hozza létre, hanem a szakrális művészet az, amely a művészt megteremti – hiszen a művész nemcsak egy szigorúan meghatározott művészeti tradíció része, hanem egy hasonlóképpen szigorúan meghatározott szakrális hagyománynak is része. A szakrális művészet teljes egészében egy nagyobb egésznek: a szakrális kultúrának van alárendelve. Ebből egy nagyon fontos dolog következik: *szakrális művészet csak szakrális kultúrán belül lehetséges*. Egy mai művész nem azért nem tud szakrális művet létrehozni, mert úgymond tárgyi értelemben nem képes ilyet alkotni, hanem mert hiányzik az a közeg, az a *szent kulturális tér*, amelyben a szakrális művészet megjelenhet; mert hiányzik a kultúrának az az egyetemes, mindenki által érthető „nyelvezete”, ame-

lyen az ilyen művész „megszólalhat”. Egy ilyen mű lehet vallásos vagy spirituális – szakrális azonban semmiképpen. Szekuláris kultúrán belül nem lehetséges szakrális művészetet művelni. De nemcsak létrehozni nem lehet szakrális művet profán kulturális közegen belül, hanem megőrizni sem: profán közegen belül az eredendően szakrális művek is elveszítik szakralitásukat (jó esetben a „vallásos művészet” kategóriájába kerülnek). Minél nagyobb kulturális távolságra van a mai kortól az adott szakrális műalkotást létrehozó kultúra, annál jobban látjuk ez. Elegendő itt például az óegyiptomi művészet emlékeire gondolni, amelyek a múzeumokba zárva ma már csak egyszerűen „mumifikálódott tetemei” az egykoron élő régi egyiptomi szent művészetnek. A szakrális mű profán kulturális közegbe kerülve olyanná válik, mint egy idegen nyelvű könyv, amelynek gyönyörű kötését, kalligrafikusan metszett betűit megcsodálhatjuk ugyan, de olvasni már nem tudjuk.

Európa nyugati felén a szakrális művészet a középkori művészettel együtt megszűnt. Ami a reneszánszsal elkezdődött, az egyre inkább annak jegyében állt, amit Nietzsche úgy fejezett ki, hogy „emberi, túlságosan is emberi”. Ez csupán egy másik megfogalmazása a középkort követő kultúrtörténeti korszaknak, a *humanizmusnak*. A humanizmus eszméi, törekvései, preferenciái éppen ellentétesek annak a kornak a preferenciáival, amely Európában az *ars sacrát* megteremtette. A szakrális művészettől való elszakadás, illetve a művészet elszakadása a szakralitástól természetesen hosszú folyamat volt. A reneszánsz már nem archetípusokban gondolkozott, hanem az emberi lét egyre hétköznapiabb momentumaiban. Eleinte természetesen még megőrizte tematikus hűségét a szakrális művészethez. Az új profán szempontok azonban fokozatosan kiszorították a régi szakrális szempontokat. A reneszánsz művész már nem egy archetípust rögzít, hanem megindul az individuális naturalizmus irányába. Előtérbe kerül a perspektíva, amely természetes kifejeződése a részlegességnek csakúgy, mint a művészi individualizmusnak, hiszen a jelenetet a művész saját szemszögéből kívánja láttatni; s előtérbe kerül az anatómia, amely természetes kifejeződése a naturalizmusnak, hiszen a művész a belsőhöz való hűséget felcseréli a külsőhöz való hűségre, a szellemihez való hűséget a természetihez való hűségre. Az egyetemes és emberfölötti szakrális művészet tágasságából, az archetípusok magaslati levegőjéből alászállunk a profán művészet szűkösebb, „túlságosan is emberi” szférájába, a hétköznapi örömek és bánatok, remények és félelmek egyre szűkösebb és „emberszagúbb” világába. A szakrális művészetben

a szemlélő valami magánál magasabbat csodálhatott, a humanista alapú művészetekben viszont önmagára ismerhetett rá. Ennek ellenére az embernek önkéntelenül is az a benyomása, hogy a profán művészet születésétől fogva keres valamit, mely mintha mindig kicsúszna kezei közül. Jól mutatja ezt a hiányérzetet az elmúlt hétszáznyolcszáz év európai művészetének sorsa, ahogyan egyre nagyobb sebességgel követték egymást a művészeti korszakok és stílusirányzatok. A szakrális művészetben ennek a nyugtalan keresésnek, ennek a „hiánygazdálkodásnak” nyoma sincsen. A szakrális művészet a megérkezetttség művészete, amelynek ösztönző ereje nem a hiány és a keresés, hanem a teljesség túlcsoportulása.

A szakrális művész a maga mintáit még az isteni rendből merítette: művészetével az örökkévaló időben való rögzítésére, a forma fölötti formákban való megragadására tett kísérletet, s így művészete *imitatio Dei*, Isten másolása, követése, utánzása volt a maga területén. A reneszánsz művészt ezzel szemben az *omnis ars imitatio naturæ est*, vagyis a „minden művészet a természet utánzása” antik elve határozta meg. Végül a XX. századdal a művészet levetette korábbi antik és humanista elvét, vagyis elvetett mindenféle mintát – legyen az természetfölötti vagy természeti –, és inspiráltságát teljesen a művész belső szubjektív világából merítette.

Az elmúlt száz-százötven év művészetének egyik leg súlyosabb problémája éppen abból fakad, hogy ma már hiányzik az a kulturális közeg, amely egy művészi alkotásnak magától értetődően és mindenki számára egyértelműen meghatározná a helyét. A művészet individualizálódásának korában, melyben akár a leghétköznapiabb tárgykból is műalkotások lehetnek, ha azokat egy művész kiállítja, teljesen elveszett az a *mérték*, amely az értéket és az értéktelent megkülönböztethetné. A profán műalkotás – és minél profánabb, annál inkább – teljes bizonytalanságban hagyja a szemlélőjét: akár a legelentétesebb értelmezéseknek is helyet adhat. A műalkotások egyre minimalistábbak, s a mű tulajdonképpeni „megalkotásának” feladata nagyrészt a befogadóra hárul. A művész ehhez egyszerűen csupán egy kiindulópontot kínál. Ezek a körülmények idézték elő az elmúlt száz-százötven év művészetének egyik legkényesebb kérdését, a sznobizmust. A sznobizmus egy olyan jelenség, amelyről mindenki tud, de amelyről senki sem beszél. Aki ma nem lelkesedik az aktuálisan ünnepezt művészek alkotásaiért, vagyis azokért, amelyek a művészeti piacon a legmagasabb árakon kelnek el, az nem „érti” a művészetet, és az ilyen ember könnyen érezheti magát maradinak és műveletlennek. Márpedig ezeket a jelzőket nagyon

kevesen merik vállalni. Így aztán mindenki jobbnak látja igazodni az általános közízléshez – amelyet persze csupán néhány művészeti „véleménycsináló” határoz meg. Senki nem meri azt mondani, hogy a király meztelen, aki pedig mégis, azt mint hozzá nem értőt, eleve kirekesztik. S előbb-utóbb maga a király is elhiszi, hogy ruha van rajta: a darabjaira hullott, de egyúttal uniformizálódott modern „kultúra” művészetként verifikálja azt, ami voltaképpen egyszerűen *vizuális pszichológiai önkifejezés*. Ugyanakkor a sznobériának megvan az az előnye, hogy mindenki jól jár vele: a művész is, a közönség is, és még a galéria tulajdonosa is. Mára a modern művészet fő hajtóerejévé az vált, ami a szakrális művészetből tökéletesen hiányzott: az *exhibicionizmus*. Az archetipikus mintákat az exhibicionizmus helyettesítette, s az, amit talán úgy lehetne megfogalmazni: *eredetiség mindenáron*. A *művészeti exhibicionizmus* pedig szinte mindig kéz a kézben jár a *pszichológiai exhibicionizmussal*, a modern művész egyik jellegzetes és jól ismert vonásával.

A posztszakrális profán művészet forrása tehát az *én*. De itt óvatosan kell fogalmazni. A profán művészet csupán felszíni megnyilvánulásaiiban, mondhatni „fenome-

nálisan” individualisztikus; lényegi értelemben a modern művész is – bármennyire egyéni, sőt excentrikus legyen is – alá van vetve a *Zeitgeist*nek, vagyis kora iratlan és megfogalmazatlan kulturális és művészi kánonjának. Sőt, minél inkább egyéni, eredeti és új, amit csinál, paradox módon annál inkább kötődik a maga korához, annak ízlésvilágához és értékrendjéhez. A felületi különbözőségek a mélyben található azonosság eltakarásának kétségbeesett próbálkozásai. Ahogy a modern „másság-kultusz” lényege, hogy ami „más”, az csak „más”, *lényegileg azonban ugyanolyanság*, vagyis hogy a „másság” csupán jelenszerszerű, éppúgy a művészi másság explicit hangsúlyozása is az *ugyanolyan* implicit confirmációja. Egy társadalomban, amelyben mindenki más, szükségképpen mindenki ugyanolyan. Az individualizmus nem valódi egyéniségeket takar, hanem olyanokat, akik egyéniségeknek akarnak *látszani*. És minél inkább *látszani* akar valaki, annál kevésbé *van*. Az egyre újabb formák utáni hajsza soha nem fogja tudni kielégíteni a lényegi éhséget. Ez a paradox hajtóereje annak az individualizmusnak, amelyet Titus Burckhardt nem minden alap nélkül nevezett „egy istentelen társadalom szellemi beltenyészetének”². A modern művészet szabadsága a medréből kilépő folyó szabadsága: bár a gátakat nagy erővel töri át, s eleinte minden mozdíthatót magával ragad, nem sokára nagy kiterjedésű, sekély, poshadó állóvízzé változik. A művészet területén az utóbbi egy-két évszázadban pontosan ennek a meg-megújuló folyamatnak lehettünk szemtanúi: minél forradalmibb egy manifesztum, annál gyorsabban sekélyesedik el és üresedik ki az, amit képvisel. Az individualizmus az individualitás tévhite.

A szakrális művészet alapjául szolgáló szakrális kultúra lényegét nem az alkotja, hogy képviselője vallásosabb volt, mint a mai ember, gyakrabban járt templomba, többet imádkozott és így tovább; ez ugyan általában véve igaz, de a mai vallási formák egyszerű meghosszabbítása, pusztta fokozása révén nem juthatunk el a szakrális kultúra lényegéhez. Az eliadei értelemben vett *homo religiosus* nem a mai vallásos ember, bármennyire is vallásos legyen ez utóbbi. A *sacrum*hoz a kulcsszó ugyanis nem a vallás, hanem a *rítus*. A rítus az, ami által egy adott dolog – legyen az cselekvés, folyamat, személy, tárgy stb. – magasabb értelmet nyer, vagyis ami kiemeli azt a pusztta naturalitás és funkcionalitás világából, és beiktatja az ember világába, az *értelmes létezésbe*: a „*szent Mindenségbe*” (Komjáthy Jenő). A középkori keresztény kultúrával mint Európa *par excellence* szakrális kultúrájával kapcsolatban joggal fogalmazott úgy Johan Huizinga, hogy e kor embere „sosem felejtette el, hogy minden

dolog abszurd volna, ha értelme kimerülne a jelenségvilágban betöltött funkciójában és helyében, ha lényege által nem nyúlna át egy másik, a miénken túli világba³. A szakrális kultúrában tehát minden *kettős jelentőséggel* rendelkezett: egyrészt eszköz volt, vagyis a hétköznapi élet egyik elemét alkotta, másrészt szimbólum volt, jel – s e kettő összekapcsolódott. A tárgyakkal – akárcsak az emberekkel – a testük mellett volt *lelkük* is, és lelküket éppen a rítus révén kapták, az által, hogy szimbolikusan bekapcsolódtak a „létezés nagy láncolatába” (Arthur O. Lovejoy). A szakrális kultúra embere élete minden vonatkozásában tisztában volt azzal, hogy „nemcsak kenyérrel él az ember”. A mai világ civilizált dolgainak csak testük van, lelkük már nincs, és a test mégoly tökéletes mivolta sem tudja pótolni a lelket. A dolgok lelkét ugyanis csak a kultúra tudja megteremteni. A kultúra az, ami a dolgokat a létezésbe iktatja, a materiális világ elemein túl egy értelmes és isteni világ részesévé teszi. Éppen ezért „a kultúra a rend emberi neve” – mint ahogy Czakó Gábor fogalmaz⁴. A civilizáció magas foka minden további nélkül megférhet a kultúra alacsony fokával, mint ahogy a kultúra magas foka is minden további nélkül megférhet a civilizáció alacsony fokával. Civilizáció a műanyag nyílászáró, az angol WC és a mobiltelefon;

kultúra a szerelmi szimbólumokkal borított mángorló, a halottkísérő ének vagy az „írott” húsvéti tojás – hogy a szakrális kultúra hozzánk időben legközelebb eső maradványából, a paraszti kultúrából vegyük a példákat. A főtt krumpli vajjal és sóval, ha előtte imádkozik az ember, kultúra; a bélszín Sztroganoff módra imádság nélkül csak civilizáció. A kultúrát az ember maga teremti magának, s az élete szerves részévé válik; a civilizációt vásárolja, élvezi, fogyasztja. A kultúrát nem lehet gyártani; a civilizáció minden további nélkül előállítható nagyüzemileg. A civilizáció az instrumentalizmus diadala a teleologikus gondolkodás fölött: az eszközök diktálnak a céloknak. És semmi sem mutatja jobban a civilizáció – különösen a modern nyugati típusú civilizáció – és a kultúra közötti különbséget, mint az, hogy „ahová civilizációnk sorvasztó lehelete eljutott, ott minden más nép kultúráját elpusztította”.⁵ Pedig kettős – lelki és testi – természetéből fakadóan az ember alapvetően *pontifexi* hivatással rendelkezik: összeköti az eget és földet, szellemet és anyagot. S ez a földön egyedülálló vertikális testhelyzetében, a gravitációt legjobban legyőző formájában, gerincoszlopának föld-ég „tájéolásában” jut szimbolikus kifejeződésre. A szakrális kultúrák mindig és mindenütt hűségesekek voltak az iránt, ami az emberi alkatnak ebben

az egyedülálló „orientációjában” manifesztálódik. A profán kultúrában – amelyben a kultúra helyét a civilizáció foglalja el – ezzel szemben egy lényegileg horizontális terjeszkedés valósul meg, amelynek legtisztább kifejeződését a *Genezis könyve* a kígyónak mint *par excellence* „földhözragadt” állatnak a szimbólumában találta meg, mely az Úristen átkának értelmében hasán csúszik és a föld porát eszi⁶.

A szakrális művészet egyik jellegzetessége a díszítésre való hajlam⁷. Az ornamentika elsődlegesen arra szolgál, hogy az adott tárgy eredeti, de minden esetben magasabb rendeltetését, szerepét az adott kultúra által értelmezett szellemi univerzumon belül megerősítse. Ahogy a hímes

tojást magyar nyelvterületen – egy hagyományos kifejezésmóddal élve – *írják*, ezzel is jelezve, hogy a rajta lévő motívumok intelligibilisek, éppígy szolgál általában véve az ornamentika a szakrális alkotásokon, tárgyakon sajátos szellemi funkciójuk megerősítésére. Éppen ezért különösen olyan esetekben alkalmaztak szívesen ornamentikát, amikor önmagában véve az adott tárgy, lévén egyszerű használati tárgy, semmiféle szakralitást nem mutatott. Ilyen esetekben a tárgy „lelkének” egyedüli jele maga az ornamentika volt. Ha azonban a díszítőelem nem rendelkezik semmiféle speciális „üzenettel”, akkor is arra szolgál, hogy az adott tárgyat kiemelje a pusztán naturalitás világából. Az ornamentika által megvalósuló szépség mindenféle speciális intelligibilitás nélkül is „isteni jegy”. Ahogy a káoszból úgy jön létre a kozmosz, hogy „felékesítetik” (gör. *koszméó*: ’ékesít’, ’csinosít’, ’rendez’; vö. *kozmetika*), éppígy teszi széppé és rendezetté – vagyis éppígy „kozmiifikálja” – a tárgyakat az ornamentika (lat. *orno*: ’díszít’, ’ékesít’). Ez világosan mutatja a szakrális művészet egy fontos vonását: az értelem és a szépség szoros kapcsolatát, mondhatni egybeesését. A szépség az értelem érzékileg megragadható aspektusa, az értelem a szépség értelmileg megragadható aspektusa; az értelem a belső, a szépség a külső. E kettő teljes egybeesését legtisztábban a kalligráfia művészete mutatja. A kalligráfia mindig is szakrális művészet volt, már csak azon egyszerű oknál fogva is, hogy szent nyelvek szent betűiből álló szent könyveinek írására használták. Maga az írás, maga a – természetesen nem posztmodern értelemben felfogott – szöveg „csak” értelem; viszont nem lehet, hogy a pusztán belső, vagyis láthatatlan értelem ne öltön magára valami látható formát; nem lehet, hogy a szent szöveg csak az értelmet gyönyörködtesse, s ne gyönyörködtesse közben a szemet is.

Az ornamentikában kifejeződő tradicionális szépségeszmény éppúgy távol tartotta magát a realiztikusságtól, mint általában a szakrális művészet. Egy látható dolog pusztán másának önmagában véve nincs ornamentális értéke. A szakrális-tradicionális művész az ornamentika révén valami újat teremt, ami *mint olyan*, ismeretlen a természeti világban. A tradicionális szépségeszmény megkövetelte, hogy ami az ornamentika formájában megjelenik, az *szellemi* legyen, vagyis ne egyszerű és pusztán másolata a láthatónak, hanem – még ha a látható világ elemeit használja is fel – valamilyen szellemi koncepció strukturálja. Az ornamentika önmagában véve, stilizáltsága és rendezettsége révén is magán viseli a szellem bélyegét, de az adott tárgy vonatkozásában is a szellem bélyege a naturalitáson, amelynek e nélkül

éppúgy szégyenkeznie kellene, mint ahogy az európai ember is szégyenkezik ruha nélkül, vagy a forró égöv bennszülöttje is szégyenkezik tetoválásai és testfestései nélkül. Az ornamentális mintázat lényege tehát a rendezett és harmonikus – gyakran ritmikus – struktúra. Nem az egyes elemek a fontosak, hanem – összhangban a szakrális kultúrák szintetikus látásmódjával – az összkép. Az egész. A platonikus–arisztotelianus–skolasztikus felfogás szerint a szépség a *forma* győzelme a *materián*. Minél rendezettebb valami, vagyis minél inkább dominál a *forma* a *materia* fölött, annál szebb – mondja Strassburgi Ulrich⁸. A szépség szellemi rendezettség. De nem szellemi rendezettség nincs is, mert a *materia* önmagában véve

a szakrális kultúrák emberének a természetfeletti nem a természetben túl kezdődött – mint számunkra –, hanem a természetben: mindenütt ott látta a természetfeletti nyomát, ahol meglátta a szépséget és a rendet, akár az Isteni Kéz hozta azt létre, akár egy emberi kéz.

Ahogy a reneszánsz fokozatosan maga mögött hagyta a szakrális művészet ikonográfiai elveit, úgy távolodott el előbb csak a szakrális szépségszémétől, majd magától a szépségtől is. Ettől fogva a művészet egyre kevésbé a szépségről, vagyis a szellem rendező, formaadó erejéről szólt. A szakrális művészettől távolodva a szépségnek egyre inkább a természeti – mondhatni naturális – aspektusai kerültek előtérbe. A szép egyre kevésbé szel-

tagadja a rendet. Kezdetben „a föld pusztá volt és üres (héber: *tohu va bohu*), sötétség borította a mélységeket (vö. görög *khaosz*: 'szakadék'), és Isten lelke lebegett a vizek fölött” (Ter 1,2) – hogy aztán beavatkozzon, és a differenciálatlan ősvíz káoszából, a *prima materiából* kozmoszt: szellemi világot formáljon. „A rendezett mindenség ugyanis a legszentebb és istenhez legméltebb szentély” – mint ahogy Plutarkhosz megfogalmazza a keresztény szakrális művészet alapjául is szolgáló platonikus természetszemlélet lényegét. „Születése révén ide nyer bevezetést az ember” (Moralia III. 464. 20.)⁹ A szépség tehát a szellem lenyomata az anyagon, s így a szépség esszenciálisan mindig természetfeletti. Éppen ezért

lemi, egyre inkább anyagi természetű lett: a reneszánsz testkultusz eleinte a „tökéletes test” keresését jelentette, ami aztán az egyre terjedelmesebb idomok ábrázolásába torkollott. Mivel azonban a szépség az az értelmezése, amely a szakrális kultúrákban született meg, összhangban volt az általános emberi igénnyel, még hosszú ideig fennmaradt, de jelentősége egyre jobban csökkent, és a tömegtársadalmak megszületésével, illetve a „tömegkultúra” kialakulásával gyakorlatilag megszűnt.

A szakrális művészet oldalági örököse a népművészet, de nem a történeti kontinuitás értelmében, hanem ennél mélyebb, bensőbb és lényegibb módon: *szellemi értelemben*. A szakrális művészet és a népművészet között már

csak azért sem lehet történeti kontinuitás, mert az utóbbi – legalábbis magyar vonatkozásban – történelmi mértékkel mérve viszonylag új jelenség: virágkorát a XIX. században élte, és gyökerei legfeljebb a XVI–XVII. századig nyúlnak vissza. Természetesen vannak elemei, amelyek egyfelől a honfoglalásig vagy egyenesen a sztyeppeitartózkodás időszakáig, másfelől pedig a barokkig és reneszánszig is visszavezethetők, ám a magyar népművészet, ahogy ma ismerjük, népzenejével, néptáncával és népviseletével egyetemben alapvetően újkori jelenség. Ez csak kiemeli, hogy a hagyományos művészet nemcsak történelmi hagyományozódás révén jöhet létre, hanem potenciálisan benne is rejlik az emberi lélekben, és megfelelő körülmények közepette – miként a hosszú időn keresztül földben szunnyadó mag elegendő nedvesség és napfény hatására – tetszhalott állapotából feléledhet. Míg a reneszánsz és a barokk tematikus értelemben sok tekintetben tovább folytatta a középkori szakrális művészetet, ám szellemében gyorsan eltávolodott tőle, addig a népművészet éppen fordított módon viszonyult hozzá: tematikus értelemben eltávolodott tőle, de a szelleméből, „struktúrájából” sok mindent megőrzött, vagy inkább újraélesztett belőle. Bár a népművészetnek van egy területe, amely témáját tekintve is a vallási élethez kapcsolódik, s amelyet

bizonyos megszorításokkal még akár szakrális művészetnek is lehetne tekinteni, de a népművészet éppen e vonatkozásban függvénye leginkább a magasművészetnek, szorosabban az egyházművészetnek. Ettől az expliciten vallásos népművészettől eltekintve a népművészet általában kifejezetten profán témákat választ. Ratkó Józseffel együtt a népművészet is úgy gondolja, hogy „fontos végül is két dolog: a születés és a halál. S ami közte van: a szerelem”.¹⁰ A népművészet legszebb alkotásait kétségtelenül a „második fázis” ihlette: a párválasztás, a szerelem, a szexualitás és a termékenység. Ám súlyos tévedés volna, ha ezekkel kapcsolatban mai látásmódunkból indulnánk ki. A népi kultúra – s így a népművészet – ezeket a kérdéseket nem a mi individualisztikus, esetleg demográfiai vagy szociológiai perspektívánkból szemlélte, hanem egy jóval tágabb és egyetemesebb, s ugyanakkor mélyebben kulturális kontextuson belül: egy nagyobb egészbe való szerves beilleszkedés, az eleven kozmikus környezetbe való integrálódás, az élet és a világ egyszerre isteni és kozmikus ritmusába való bekapcsolódás értelmében¹¹. Ugyanakkor a népművészeti alkotások – mángorlók, guzsalytalpak, hímes tojások – világosan beszélnek arról, hogy a szerelem és a termékenység nem „csak” szerelem és „csak” termékenység volt, hanem szimboli-

kus ábrázolásmódjuk révén egy nemesen emelkedett kulturális és szemiszakrális kontextus részévé tudtak válni.

De nemcsak ez rokonítja a népművészetet a szakrális művészettel, hanem „tisztá” díszítőművészete is: még ha a díszítés mögött nincs is semmiféle sajátos szimbolizmus, a szépségnek – mint fentebb láthattuk – önmagában véve is komoly szimbolikus értéke van. A szép a népi kultúrában – akárcsak a szakrális kultúrában – önmagában véve is intelligibilis. A magyar díszítőművészet organikus szépsége, a stilizált növényi és állati ornamentek gyakran igen magas szintű strukturáltsága és rendezettsége mögött jól kitapintható az „elveszett paradicsom” holografikus újrarázsolásának öntudatlan, de annál mélyebb vágya. E művészetnek – akárcsak az *ars sacrá*nak – nem az individuum volt az alanya, hanem a népi kultúra egésze, még ha egyes tagjai jobb kezűgyességgel rendelkeztek is a megfogalmazásához, vagy jobban át is tudott ütni rajtuk az egész kultúra háttérében meghúzódó szellemiség. A népművészet ezen univerzalizisztikus jellegének éppúgy természetes feltétele volt egy olyan koherens kulturális tér, amelyben alkotásai elnyerhették a maguk egyértelmű helyét, mint ahogy természetes következménye volt a szakrális művészet másik lényeges eleme: a névtelenség is.

A népművészet mint szervesen bontakozó művészet ma már a múlté, de formakincsét átmentette a népi iparművészet. Ellenben létezik a szakrális művészetnek egy olyan örököse, amely mind a mai napig eleven, s amely egyúttal bizonyos értelemben őse is amannak: a *gyermekművészet*. Bár a gyermekrajzokat manapság döntően pszicho- vagy család diagnosztikai céllal vizsgálják, jelentőségük jóval túlmutat e körön. Hogy a gyermekrajzok mögött a világnak miféle szemlélete húzódik meg, azt talán Thomas Traherne fogalmazta meg a legszebben:

„Ádám sem rendelkezhetett elbűvölőbb és különösebb tapasztalatával a világnak a Paradicsomban, mint én, amikor még kisgyermek voltam! Eleinte minden úgy jelent meg előttem, mint ami új és különös, elmondhatatlanul ritka, gyönyörűsége és elragadó. Idegen voltam, kit a világba lépve az öröm számtalan megnyilvánulása köszöntött és vett körül. [...] Tudatlanságom csak hasznomra volt. Mintha csak az Ártatlanság Földjére potyantam volna. Minden folttalan volt, tiszta és magasztos; sőt, végtelenül az enyém, mégpedig örvendéssel és dicsőséggel teljesen! [...] Engem – akárcsak egy angyalt – Isten művei láttak vendégül a maguk túlradó dicsőségében. Mindent az édenkert békéjében láttam; az ég és a föld Teremtőm dicséretét zengte – s ennél gyönyörűsebb melódiában Ádámnak sem lehetett része! A nappal fényében az örökkévalóság nyilvánult meg, s

minden mögött, ami a szemem elé tűnt, valamiféle végtelenség sejlett, melyre egyfajta várakozással tekintettem, s amely minduntalan magához vonzotta figyelmemet. A város mintha csak az édenkertben állt vagy egyenesen a mennybe épült volna! Az utcák az enyémekek voltak, a templom az enyém volt, az emberek az enyémekek voltak, ruhájuk, ékszereik az enyémekek voltak – akárcsak szikrázó szemek, világos bőrük és pirosposzsgás orcájuk. Enyém volt a bőrük, és enyém volt a Nap és a Hold és a csillagok – és az egész világ az enyém volt. Hát nem különös, hogy egy gyermeknek kellett birtokba vennie az egész világot, s csak ő láthatta meg azokat a misztériumokat, amelyeket a tudósok könyvei sosem tárhatnak föl!”¹²

A gyermek minderről nem tud beszélni, mert a beszéd fogalmi nyelvezet, a gyermek viszont – akárcsak a mítosz, az álom és a szakrális művészet – szimbólumokban és analógiákban fejezi ki magát. Viszont ahogyan látja maga körül a világot, azt le tudja rajzolni. Le tudja rajzolni akkor, amikor már formákat és színeket tud papírra vetni – de amikor még individualitása nem erősödött meg, és amikor még a csupasz realizmusra törekvő rajzoktatás nem ölte ki belőle a szimbolikus önkifejezés képességét: öt-hat-hét éves korában. Rajzaiban a gyermek nem a külső szemekkel látható világ vizuális formáit másolja, hanem belső látását követi. A pszichológia úgy nevezi ezt, hogy *ideovizuális* látásmód. Ez is realizmus, csak éppen internális realizmus, mert a belsőt reálisabbnak és fontosabbnak ítéli, mint a külsőt. Mint ahogy az is. A gyermek egy eleven kozmosz, egy szent világ vonalait veti papírra, amelyben a Nap, a Hold és a csillagok nem csillagászati objektumok, hanem a gyermek világa felé irányuló isteni jószág eleven közvetítői és megszemélyesülései. Mert a gyermek rögtön a *kozmosz egészének* összefüggésében látja saját világát, és csak fokozatosan, énje kibontakozásának ütemében, legkésőbb felnőttkorában szűkül be látása saját pszichoszociális mikrovilágára. Addig, akárcsak a szakrális kultúrák embere, egy nagy Egész részeként éli meg önmagát, és ezt rajzaiban a maga „ideovizuális” nyelvezetével és kozmikus szimbolizmusával ki is tudja fejezni. Igazi társai ekkor még a Nap, a Hold, a csillagok, a felhők, a házak – és a virágok, a virágok, a virágok. A gyermek naivitása nem ugyanaz, mint a felnőtté, akinek a naivitásában mindig van valami infantilis – vagyis mindig regresszív és másodlagos; a gyermek naivitásában a szó etimológiai jelentése szerint (a latin *nativus*ból: 'eredeti', 'természetes') igen gyakran egy *magasabb eredetiség* út át. Ha rajzol, s ha lelkét nem torzítják el családon belüli viszályok, kezét egy olyan „öntudatlan tudás” vezeti, amely – a népművészethez, a mítoszokhoz és az álmokhoz hasonlóan – sokkal többet és

fontosabbat tud annál, mint a „fölnöttek” (Saint-Exupéry) „öntudatos tudatlansága”. Rajzain egy szakrális világ jelenik meg. És ki más tudna szakrális művet alkotni, mint az, akinek látása nem áll meg a külső formáknál, s aki maga körül a világot szakrális módon látja?

Egykor nem létezett profán művészet; manapság nem létezik szakrális művészet. Egykor nem létezett profán művészet, mert a *sacrum* nem volt számúzve a társadalmi totalitás egy távoli szegletébe – mint mai utódja, a vallás –, hanem annak fundamentumát képezte. A szakralitás a kultúra egészét átjárta. A hellenizmus kibontakozásával azonban a szakralitás egyre inkább formális lett, s helyét egyre inkább szellemi értelemben kaotikus viszonyok vették át. Az antik kultúrának a kereszténység uralomra jutására kellett várnia ahhoz, hogy a Római Birodalom keleti felén meglepő gyorsasággal, nyugati felén azonban egy lassú éresi folyamat eredményeképpen újra egy szakrális kultúra bontakozzon ki. A középkori keresztény kultúra fokozatos elhalásával, az antik szellem újraéledésével Európában megszűnt a szakrális kultúra, s így megszűnt a szakrális művészet is. Ami helyét átvette, az egyre gyorsuló módon vetette le magáról a szakrális művészet maradványait, hogy aztán a természetfeletti után hátat fordítson a természetinek is. A szakrális művészet relikviáit az idő magával sodorta egy idegen környezetbe, a mi profán világunkba, s ezek most arra figyelmeztetnek bennünket, hogy létezett egykor egy olyan világ, amely még úgy gondolta, hogy Isten, a világegyetem Nagy Építőmestere maga is művész, s az Isten képére és hasonlatosságára teremtett földi művész feladata az Isteni Mű folytatása.

JEGYZETEK

- 1 A „premodern” akár XX. századit is jelenthet, mert vannak a világnak olyan régiói, ahol azt az értékrendet, amely Európában már több száz éve eltűnt, csak a XX. századi globalizáció számolta fel. Bizonyos értelemben Közép-Kelet-Európa paraszti világa is ilyen.
- 2 Titus Burckhardt: *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*. Budapest, Arcticus Kiadó, 2000 /Libri artis, 2./, 6., Ford. Palkovics Tibor.
- 3 *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV és XV. században*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1979 /Promemoria/, 200., Ford. Szerb Antal.
- 4 *Mondatok*. Budapest, Cz Simon Könyvek, 2007, 97.
- 5 Ananda Kentish Coomaraswamy: *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Budapest, Arcticus Kiadó, 2000 /Libri artis, 1./, 44. Ford. Kelemen Renée
- 6 „*Hasadon csúszol és a föld porát eszed* életed minden napján” – mondja a Teremtés könyvében (3,14) az Úristen a kígyónak.
- 7 Természetesen nem minden szakrális művészetre jellemző a díszítés, mint ahogy ellenkezőleg: a nem szakrális művészet is gyakran élt ezzel az eszközzel.
- 8 Redl Károly (szerk.): *Az égi és földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988, 403.
- 9 *Morálfilozófiai értekezések*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1998, 143., Ford. Lautner Péter.
- 10 *Ratkó József Összes Művei III. Próza*. Budapest, Kairosz Kiadó, 2014, 52.
- 11 Ne feledkezzünk meg itt az egyházi év és a természet éves ciklusának szoros kapcsolatáról, illetve e két ciklus szoros egységéről a népi kultúrában.
- 12 Thomas Traherne: *Centuries, Poems, and Thanksgivings I–II*. Oxford, Clarendon Press, I. k. 110–111. (Centuries III.1–2.) 1965