

Varga Mátyás

A gyanússá vált gyanakvó

ESZTÉTIKAI ÉS TEOLÓGIAI TÖPRENGÉSEK A (KORTÁRS) MŰVÉSZETRŐL

Könnyen lehet, hogy egy térben és/vagy időben távoli képzőművészeti, zenei vagy irodalmi alkotás *utólagos* esztétikai megítélése többet árul el az ítéletet alkotóról, mint az ítélet tárgyáról. Az *utólagosan* projiciált értelem vagy jelentés kérdése azért jut egyre nagyobb szerephez manapság, mert az odáig általános, alapvetően szinkron (vagyis kortárs) befogadást egy ideje felváltotta a korábbi korok műalkotásainak szimultán jelenléte.

A jelenség talán leglátványosabban a zene terén figyelhető meg. Egy ideje ugyanis különféle hangfelvételeken, lemezeken, CD-ken vagy egyéb hanghordozókon lényegében az egész európai zenetörténet rendelkezésünkre áll, s e művek hallgatása tulajdonképpen nem követel tőlünk sem zenei, sem történeti ismereteket. Szabadon válogathatunk közöttük, „naivan”, csak az érzelmeinkre figyelve hallgathatjuk őket. Sőt, a hozzájuk való viszony terén talán leginkább tudatosnak mondható módszernek, a „historikus zenélésnek” Nikolaus Harnoncourt vagy a látványosan is extravagáns Il Giardino Armonico nevével fémjelzett irányzata is egyértelműen lemond a puszta rekonstruálás egyébként is lehetetlennek tűnő feladatáról. Bár Harnoncourt éppen Monteverdivel kapcsolatban egyértelműen kijelenti, hogy megítélése szerint „ki kell zárni a zenei vagy kulturális »aktualizálást«, mert „az ilyesmi gyakorlatilag új művet eredményezne, olyan művet, amelyet Monteverdi alkotása ihletett”¹, s éppen a régi zenére vonatkozó, addigra már nagy múltra visszatekintő előadói hagyománnyal fordul szembe, amikor így fogalmaz:

Egyszerűbben szólva: évtizedeken keresztül a legjobb hiszemben az egész nyugati zenét nagyjából Brahms

korának konvenciói szerint olvastuk és szólaltattuk meg. Azonos feltételekből, sőt paradox módon azonos szellemi magartásból mégis két, egymástól alapvetően különböző, s egyaránt szélsőséges magyarázat fakadt: a „hiányzó” jelzéseket (dinamika, kifejezés, tempó, hangszerapparátus) vagy pótolták, vagy pedig, „a műhöz való hűség” és az „objektivitás” jegyében, csupán azt játszották el, ami le van jegyezve. A mi célunk ezzel szemben, hogy kitaláljuk: mire *gondolt* a szerző.²

Ha jól értelmezem Harnoncourt szövegét, célja nem a kreativitás kizárása (vagyis: nem az egyébként is rekonstruálhatatlannak tűnő minden eszközzel való rekonstruálása), hanem éppen a művek gazdagságának megmentése, a szerzői intenció mind pontosabb megismerése, vagyis az önkényességig menő „lebutítás” megakadályozása. Mivel Harnoncourt esetében nem egyszerűen zenetörténezzsel, hanem gyakorló előadóval és karmesterrel van dolgunk, aki többnyire rövid elméleti írásaiban a szavak szintjén is reflektál ugyan tevékenységére, de az írott szó hitelét mindenképpen konkrét zenei megnyilatkozások támasztják alá. Ilyen szempontból is érdekes meghallgatnunk a klasszikus zene egyik talán legtöbbet játszott darabját, Vivaldi op. 8-as hegedűversenyéből a *Négy évszakként* ismert sorozatot – akár Harnoncourt, akár az őt követő Il Giardino Armonico előadásában, és hallani fogjuk, hogy a korhűségre való törekvés mellett egyikük sem veszik el az „önfeledt kikapcsolódás” illúziójában: mindkét interpretáció úgy lakja be a rögzített kotta és a rekonstruált hagyomány lehetőségeit, hogy igazi kortárs előadás születik.³ Harnoncourt és a historikus zenélés más nagy alakjainak fontossága nemcsak az előadás terén mutatható ki,

hanem valószínűleg legalább annyira (ha nem jobban) a befogadás terén bevezetett új szempontokban – és egy újfajta figyelem és érzékenység kialakításában is. Vagyis egyrészt semmiféle rekonstrukció nem képes felszámolni azt az időbeli szakadékot, ami a mű keletkezése és a befogadás pillanata között feltárul, másrészt nem is ez a cél. Harnoncourt egyébként más szövegeiben pontosan rávilágít, hogy a zenehallgatók egy része éppen kortárs zene által felvetett problémák elől menekül a régi zene megoldottnak hitt világába, ahol – reményei szerint – semmi váratlan, semmi nyugtalanító nem veszélyezteti majd az „önfeledt élvezetet”.

Az a folyamat, amit a zenében nyomon követtünk, kicsit bonyolultabban ugyan, de az irodalom és képzőművészet terén is tetten érhető. A bonyolultság oka leginkább az, hogy a történetmondás napjainkban egyre inkább mint képi narráció létezik, amelynek *par excellence* megjelenési formája a mozgókép. A filmként elbeszélte történet még akkor sem választható le a fotografikus reprodukciónak a realitáshoz való erős kötődéséről, ha egyre inkább tudjuk, hogy e viszony szinte az első pillanattól kezdve manipulálható – és manipulált is volt. A valóságosság reprezentációjaként megélt igazság pedig mindmáig fontos szerepet játszik a naiv befogadásban.

A zenével kapcsolatban említett „önfeledt élvezet” elvárása pedig itt nyilvánvalóan a narráció és stílus problémájaként jelenik meg. Ha sarkítani akarok, azt mondhatom, hogy a filmipar legsikeresebb ága éppen arra épül, hogy szinte mindent a romantika, vagyis „Brahms korának konvenciói szerint” olvas és szólaltat meg. Mostani lehetőségeinket túlon túl meghaladná annak kibogozása, hogy miért a (késő) romantika erősen polarizált világlátása szolgál olyanfajta nyugalommal és biztonsággal, ami egyszersmind képes az egyént annyira izolálni, hogy az így megépített imaginárius világok egyértelmű etikai értékítéletével szemben saját világát oly mértékben átmenetinek tekinti, hogy annak működtetése nem ébreszt benne komoly (etikai) felelősséget. Múlt, jelen és jövő romantikus olvasata itt ugyanúgy az „önfeledt élvezetet” szolgálja. A tévésorozatok, szappanoperák és számítógépes játékok szintjén az európai problémafelvetések – hogy valamiféle egyetemességre telessenek szert – könnyen „jók”

és „rosszak” harcára egyszerűsödnek. És mivel ezeknek a produkcióknak egy része (úgy tűnik, egyre nagyobb része) már nem Európában készül, nemcsak bevezetődik, hanem normaadóvá is válik egy olyan „szem”, amely *nem belülről* látja az eseményeket. A hétköznapi európai kultúra egyre inkább úgy nézi önmagát, ahogy mások látják őt, sőt igyekszik is ehhez a tekintetnek alakulni.

Az irodalom létéhez már sokkal régebb óta hozzátartozik a médiatizáltság, mint a zenéhez vagy a képzőművészethez. Mégis az a kínálat, amivel ma a könyvkiadás előáll, minden bizonynyal szinte az egész világon példátlanul számít. A nyomdatechnika fejlődésnek és a digitalizálás lehetőségeinek köszönhetően megindult a képzőművészet magas színvonalú médiatizálása is. Nem kell többé nagy utakat megtenni, hogy az európai festészet nagy alkotóinak műveit megnézhessük, hiszen ezek kiváló minőségű reprodukcióban, gyönyörű albumokban minden nagyobb könyvesboltban elérhetőek. Igen sokszor előfordul, hogy a mediatisált látvány kelti fel érdekődésünket a valóságos alkotás iránt. A múzeumok és kiállítótermek intézményrendszere pedig igyekszik minél szélesebb körű és átfogóbb találkozási lehetőséget teremteni a mű és a befogadó számára. Bár valószínűleg egyre többen vannak, akik úgy érzik, hogy a múzeumok biztonságtechnikai feltételei között kiállított konkrét művek *kisebb* élményt jelentenek számukra, mint a róluk készült reprodukciók, manapság mégis a turisztikai kultúra fontos részét alkotják a történelmi képtárak. Ezzel együtt mintha az informatív (tiszán a művészettörténeti értékekre koncentráló és azokat beazonosító) vagy az „önfeledt élvezetet” kereső, és így meglehetősen reflektálatlan kiállításlátogatásnak alig létezne harmadik alternatívája. Érdemes megfigyelni, hogy egy-egy nagy retrospektív anyag esetében a látogatók általában több időt töltenek a feliratok olvasásával, mint a műtárgy megnézésével. A mű maga ezért aztán nagyon sokszor pusztán „a már tudott” azonosítására szolgál, és az alapos (elsődlegesen művészettörténetinek nevezhető) tárgyi ismeretek elég könnyen felmentenek a régi művekkel való foglalatosság alól is.

A napjainkra már mindent átjáró újabb *iconic turn* következményeként a fotografikus valóságábrázoláshoz szokott szem számára az egyik legnagyobb nehézséget éppen az absztrakció jelenti a befogadásban. Lehet, hogy a fénykép, a fényké-

pezés, a mozgókép majd pedig a televíziózás széles körű elterjedése nem független az absztrakt művészet megjelenésétől.

A művészettel – és elsősorban a képi ábrázolóművészettel – való viszony a zsidó gyökerű keresztény kultúrában mindig is ambivalensnek volt mondható. Jan Assmann nemrégiben megjelent írása⁴ a képtilalom bibliai parancsának zsidó és keresztény konzenkvenciáit vizsgálja. A szerző részletesen elemzi az ókori kelet képkultúrájával szembeszegülő zsidó szókkultúrát. „Mi is a baj tehát a képekkel?” – teszi fel a kérdést Assmann. Majd így válaszol: „Az, hogy rossz útra visznek. Etikái vakságot okoznak. Aki képeket tisztel – s tudjuk, hogy voltaképp képpé vált képzelgésről van szó –, az nem ismeri az igazságosságot, amelyre hallgatni lehet, ránézni nem.”⁵ Nagyon érdekes azonban, amit Assmann a keresztény képtiszteletről ír:

S mi a helyzet a kereszténységgel, amely szakított a zsidó Törvénnyel és visszatért a képekhez: vajon itt újra a képek vették át a Tóra helyét, s a kereszténység, miként Freud gondolta, nem más, mint visszatérés Egyiptomba? Korántsem. A kereszténység nem képekkel, hanem valami merőben újjal cseréli fel a Tórát: új nyilvánlatkoztatással, amely megszünteti a régít. Ez pedig a megtestesülés eszméje. És az Ige testté lőn. A középpontban továbbra is a szó áll, de megváltozott formában. [...] A szó, a tövényi szó kultúrájának helyébe a kegyelem, a szépség, a minden embernek kijáró megbékélés kultúrája lép. Ebben a kultúrában már nincs semmi baj a képekkel. [...] A keresztények nemcsak hangot hallottak, hanem emberi alakot is láttak. A kereszténységgel *iconic turn* következett be az egyistenhit történetében: a zsidó szókkultúra hellenista képkultúrába fordult át.⁶

Assmann nagyvonalú és teológiaiilag elegáns értelmezése a kereszténységre vonatkozóan feloldja a képtilalom érvényességét, de ezzel a képi ábrázolást közel sem teszi kötelezővé, sem kizárólagossá. A kép és szó narratív valósága összetartozik még akkor is, ha tudjuk, a maradéktalanul elmesélhető kép sohasem válik művészetté. A képet „látni kell”, a szó nem képes helyébe lépni, legfeljebb ideig-óráig áthidalni hiányát.

A középkori keresztény hagyomány azonban megszüntetve mégis megőrizte a képtilalom parancsát, amikor a katedrálisok rózsablakában le-

mondott a figurális ábrázolásról: vagyis a nem narratív kép a kimondhatatlan Névre utalt.

Tudjuk azonban: onnantól kezdve, hogy az európai képzőművészet és zene elszakadt a liturgikus funkciótól, egyre inkább a laicizálódás és szekularizálódás útját járta. A képzőművészet igazi kibontakozási helye már jó ideje a kiállítótér, a zenéé pedig a koncertterem. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a múzeumok (vagyis a *museumok*) kezdetben a reneszánsz és barokk főúri kastélyok tudományok művelésére szánt intim, visszavonulásra alkalmas dolgozószobái voltak, később váltak csak természettudományos és képzőművészeti privát gyűjteményekké, amelyeket aztán a történelem során így vagy úgy demokratizáltak. A koncerttermek is hasonló múltra tekintenek vissza: a főúri házimuzsikálásuktól a mai ipari méretű hangversenytermekig. A művészet liturgikus funkciója azonban mindezzel párhuzamosan sokáig megmaradt, sőt időnként még virágzott is. Nyilvánvaló törés nagyjából a 19. század végén és a 20. század elején áll be, amikor (a szecesszió megjelenésével nagyjából párhuzamosan) a keresztény építészet és képzőművészet látványosan visszamenekül a romantikához és szentimentalizmushoz. Építészetében innentől kezdve polgárjogot nyert a szinte kanonikusnak tekintett historizmus és eklektika, de mindent összevetve még talán az építészet leginkább az a területe a művészetnek, ahol újra meg újra modernebb törekvések is szóhoz jutnak. Jól tudjuk azonban, hogy ezek az épületek legfeljebb egy-egy kivételes esetben vívják ki a hívek és az egyháziak elismerését és örömteli büszkeségét. Nem egyszer az általános ízlés ellenében megszülető, esztétikailag figyelemreméltó teljesítmények inkább csak a szakma vagy a kortárs művészet iránt elkötelezett szűk kör érdeklődését tudják felkelteni, a hívő közösségek részéről pedig gyakran fogalmazódott meg értetlenség és tartózkodás. A társadalmi elvárás is az egyház értékeit megőrző, a sokféleséggel és értékbizonytalansággal szemben a múltat konzerváló szerepét hangsúlyozta. Mindehhez társult még a létszámukban fogyatkozó történelmi egyházak konkrét felismerése is, hogy a múltból megörökölt épületek és művészeti értékek őrévé kell válniuk, s ezt a feladatukat – számos templom felújításával és komoly restaurálási projektek végrehajtásával – derekasan teljesítették is. A spirituális szükségszerűsége és a viláért való felelőssége túl semmi sem kényszerítette az egyhá-

zokat az új dolgok – és legkevésbé a kortárs művészet – befogadására. Az értékes történelmi örökség tapintható jelenléte a művészettel való eleven viszony illúzióját keltette sokakban. Ugyanakkor érdekes, hogy az 1960-as évektől Nyugaton igen komoly erőfeszítések zajlottak a kortárs természettudománnyal való párbeszédre; vagyis a teológia és a hit alkalmasabbnak vélte magát valamiféle racionális dialógusra, mint a művészi és alkotói tapasztaltok megosztására; a tudósokban megbízhatóbb beszélgetőtársat látott, mint a művészekben; a megörökölt épületek és műtárgyak őrzése, renoválása és restaurálása pedig kimerítette a művészettel való foglalatosság igényét. E tekintetben a II. vatikáni zsinat is legfeljebb csak annyiban hozott újat, hogy az 1965-ben megjelent *Gaudium et Spes* kezdetű lelkipásztori konstitúcióban – bár inkább csak a sorok között kiolvasható módon, de mégis – reflektált arra, hogy művészet és hitgyakorlat vagy liturgia viszonyában nincs egészen rendben minden. Az említett zsinati dokumentum, amely éppen az egyháznak a modern világban betöltött szerepére kíván reflektálni, így fogalmaz:

Az irodalom és a művészetek a maguk módján sokat jelentenek az egyház élete számára. [...] Arra kell tehát törekedni, hogy a művészek érezzék: az egyház elismeri munkásságukat és hogy megfelelő szabadságot élveznek [...]. Az egyháznak el kell ismernie az új művészeti irányokat is [...]. A szent helyeken is találjanak ott-honra, ha méltó kifejezőmódjukkal és a liturgia követelményeinek megfelelően Istenhez emelik a lelket. Egy műalkotás többet mondhat Istenről, mint sok elvont ismeret, világosabbá teheti az értelem számára az evangéliumi tanítást, és azt úgy képes bemutatni, mint ami hozzátartozik az élethez.

A zsinat a művészetet ugyan „nyelvként” írja le, és bizonyos mértékig szembe állítja az „elvont ismerettel”, ugyanakkor pedig mitha mindeközben nemcsak óvatos gyanakvásának adna hangot, hanem egyszersmind olyan követelményeket is támasztana, amelyek lényegében eltérnek a (kortárs?) művészet normatív eszméitől.⁸ Egyetlen elvárásaként az alkotói szándék helyénvalóságát jelöli meg, de kihagyja mind a minőségi kritérium fontosságát, mind pedig a művészi inspiráció speciális jellegének megragadását. Arról sem esik szó a szövegben, hogy éppen a mű inspirált voltából nem következik-e az alkotás függetlenedése mind az alkotói szándéktól, mind pedig a befogadói el-

várásoktól. Fontos kérdés, hogy meddig tart és miben áll a mű és a művész autonómiája. Vagy hogy van-e különbség ilyen szempontból keresztény és nem keresztény, hívő és nem hívő művész között? Mi adja egy műalkotás vallási érvényességét? Létezhet-e ez pl. az esztétikai érvényesség ellenében?

Tudjuk ugyan, hogy a középkor még egyáltalán nem szerette az új dolgokat, s mivel a *novitas* szó félelmet és ellenállást ébresztett, a középkori alkotók szívesen tekintették magukat inkább valamiféle tekintély *imitátor*ainak, akik egy régi eszmét leporolnak és ezáltal újjászületnek. A forrásokhoz (mindenekelőtt a Szentíráshoz és az ókeresztény szerzőkhöz) való visszatérés jegyében, és ezek tekintélye mögé rejtőzve mondták el mindazt, amit az utókor újként értékelt.⁹ S minden valószínűség szerint ebben erősebben motiválta őket a tudáshoz való sajátos viszony, mint az eretnekség vádjától való félelem. A *Gaudium et Spes* támasztotta elvárásoknak lehet, hogy olyan kíváló alkotók sem tudtak volna maradéktalanul megfelelni, mint Bosch, Brueghel, El Greco, Rubens, Rembrandt, Caravaggio – Caspar David Friedrichről nem is beszélve.¹⁰ Ezzel mégsem szeretném azt mondani, hogy a II. vatikáni zsinat (amelyre most úgy tekintek, mint a 20. század talán legátfogóbb és – a közös teológiai munkának köszönhetően – mindenképpen széles konszenzusra épülő keresztény teológiai reflexióra) azt várná a kortárs művészettől, hogy térjen vissza a középkori esztétika normarendszerébe. A zsinati szövegek más helyeken elég pontosan tudatában vannak a meglehetősen bonyolult helyzetnek, ami az 1960-as évekre a világban (persze elsődlegesen Európában) kialakult. A *Gaudium et Spes* művészetről való beszéde talán akarata ellenére (vagy éppen nagyon tudatosan) örökösévé válik annak a látásmódnak, amely nem kíván teológiailag reflektálni arra a modern kori kihívásra, ami éppen Kant kopernikuszinak is nevezett „antropológiai fordulata” nyomán következett be. A Kant által hangsúlyozott emberi autonómia és az ebből születő etika azért utasítja el mind az intézményes vallásokat, mind pedig az egyházakat, mert a tiszta észre épülő szabadság akadályát látja bennük.¹¹ Éppen e szellemi örökség folytatójaként mondhatja Jürgen Habermas Foucault-ról szóló írásában:

A szubjektum Kant óta az empirikus szubjektum helyzetébe kerül a világban, ahol egy objektum a többi ob-

jektum között; egyidejűleg az egész világgal szembenálló transzcendentális szubjektum helyzetét is elfoglalja, s ezt a világot mint a lehetséges tapasztalat objektumainak összességét ő maga konstituálja.¹²

Az empirikus és transzcendentális szubjektum kettősségével, e kettő gyakori szimultaneitásával (vagy éppen az ellenük való lázadással) elég pontosan leírható a modern és posztmodern művészet paradigmája, és úgy tűnik, mintha mostanra végérvényesen ez vált volna az alkotói tevékenység igazi terepévé is. Ebből az is következik, hogy az ily módon felfogott művészi tevékenység már nem az *egyetlen* (isteni) *igazság* keresését tűzi ki célul, hanem inkább az *egyetlen ész* megőrzését a plurális racionalitások összjátékában.¹³ Tematikailag pedig egyre inkább a „passió” rettenete és valamiféle teremtés vagy létezés „ősharmóniája” kelti fel érdeklődését: az előbbi – gyakran kíméletlen őszinteséggel – az emberi lét drámáját, a rossznak, szenvedésnek való kiszolgáltatottságát fogalmazza meg, míg az utóbbi egy nagyon sokértelmű belső dinamikára épülő állapotot. A „passió” általában inkább a figuralitás világában mozog: a szenvedés testi dimenziói megjelenhetnek a klasszikus formavilágon és eszközhasználaton túl a legkülönfélébb anyagok, technikák és idézetek bevonásával. Az „ősharmónia” szívesebben időzik absztrakt formák és színek terepén. Teológiailag mintha a bibliai üdvtörténet két végpontja maradt volna: a Genezis és a Passió, de a Genezis a teremtés gesztusa nélkül, a Passió pedig a feltámadás hite nélkül. A történetnek két lényeges, a művészet létrejötte szempontjából minden bizonnyal sorsdöntő eleme veszett el. Éppen ezért nem meglepő, hogy az így születő műalkotás világába lépve nagyon könnyen az empirikus szubjektum világába is belépünk úgy, hogy ezzel egyidejűleg a transzcendentális szubjektum autonóm racionalitása az abszolút igazság igényével jelentkezhet. A művészet levált ugyan a vallásról, de függetlenségében is „megőrzi auráját, ahogyan a műélvezet megőrzi kontemplatív jellegét. Mindkettőt kultikus eredetüknek köszönhetik.”¹⁴ Nem szabad azonban azt gondolnunk, hogy újkeletű történettel van dolgunk, vagy hogy mindez igazában a 20–21. századi művészet sajátja. Elég csak azt felidézünk, hogy Miskin herceg, Dosztojevszkij hőse *A félkegyelműben* milyen elemi döbbenetet érez ifjabb Hans Holbein halott Krisztust ábrázoló képe láttán. Meg szoktunk feledkezni arról, hogy Holbein képe 1521–22-ben készült.

Igaz ugyan, hogy a nyugati művészet egyrészt ténylegesen levált a vallásról, másrészt pedig a vallás örököseként igen sokszor autonóm üzenetet közvetít, de mintha ez nem lenne elég ok arra, hogy kirekesztődjék akár a hívő tudatból, akár pedig a szakrális térből vagy cselekményből. Annál is inkább, mert – ha őszinték vagyunk be kell látnunk, hogy – az elmúlt évszázadokban (és különösen az utóbbi évtizedekben) maga a hívő tudat is megváltozott. Kérdés, ha a kortárs művészetet alkalmatlannak tartanánk arra, hogy a hit dolgaival összefüggésbe hozzuk, egyszersmind nem tartanánk-e alkalmatlannak magát az embert is a hitre. Nem lehet-e, hogy a hit is alakul, és nem feltétlenül szükségszerű, hogy a hívők korábbi korok értékesebbnek vélt hittapasztalatába vagy a fundamentalizmusok skanzenébe meneküljenek vissza, mert esetleg az élő és eleven hit az adott kor ellentmondásai közepette is megszülethet. A túlon túl autonóm, vagy a vallás igényeivel fellépő művészet önmagában még egyáltalán nem ellenség. Valószínűleg sokkal kevésbé az, mint a szent semmitmondás, ami talán a kereszténység legnagyobb kihívása, s ami éppen a *mettérés* (a *metanoia*) alól kínál kibúvót. Az esztétikai szempont érvényre jutása eszerint mégiscsak a *metanoiát* szolgál(hat)ná. De ebből még nem derül ki, hogy *hol a helye* a kortárs művészetnek a konkrét devocionális praxisban. Megítélésem szerint komolyan kell venni mind a művészet autonómia-igényét, mind pedig kvázi-vallásos jellegét. Az előbbi mindenképpen a tisztelet és megbecsülés jele, az utóbbi pedig a dialógus alapja lehet. Érdekes lenne a *Gaudium et Spes* mellett egy másik zsinati dokumentumot is megnézni a művészet szempontjából, mégpedig az 1965-ben kiadott *Nostra aetate* kezdetű nyilatkozatot,¹⁵ amely az egyház és a nem keresztény vallások kapcsolatával foglalkozik. Ennek bevezetőjében olvashatjuk:

Az emberek a különböző vallásoktól várnak választ az emberi lét rejtélyeire, melyek ma épp úgy, mint régen a szíve mélyén nyugtalanítják az embert: mi az ember? Mi az élet értelme és célja? Mi a jó, és mi a bűn? Honnan ered a szenvedés, és mi a célja? Melyik út vezet az igaz boldogsághoz? Mi a halál, az ítélet és a halál utáni megfizetés? S végül mi az a végső és kimondhatatlan misztérium, mely átöleli létünket, melyből eredünk, s mely felé tartunk?

Később pedig a nagy keleti vallások kapcsán ezt írja a dokumentum 2. pontja:

A katolikus Egyház semmit sem utasít el abból, ami ezekben a vallásokban igaz és szent. Őszinte tisztelettel szemléli ezeket az élet- és magatartásformákat, tanításokat és erkölcsi parancsolatokat, melyek sokban különböznek attól, amit ő maga hisz és tanít, mégis nem ritkán tükrözik annak az Igazságnak sugarát, aki megvilágosít minden embert. De szüntelenül hirdeti és hirdetni is kell Krisztust, aki „az út, az igazság és az élet” (Jn 14,6), akiben az emberek megtalálják a vallásos élet teljességét, s akiben Isten mindeneket kiegészített önmagával. Buzdítja tehát gyermekeit, hogy okosan és szeretettel folytatván a párbeszédet és együttműködve más vallások követőivel, tanúskodjanak a keresztény hitről és életről; s ismerjék meg, becsüljék és támogassák a náluk található lelki, erkölcsi és társadalmi-kulturális értékeket.

Ha mindezt a (kortárs) művészet és hit kapcsolataira vonatkoztatjuk, valószínűleg összetettebb eredményre jutunk, mint a *Gaudium et Spes* idézett szövegeivel. Bár többé-kevésbé elmondható ugyan, hogy az európai (és amerikai) művészek a 19. század óta már bizonyosan termékenyebb és sokoldalúbb beszélgetést folytattak a különféle keleti vallásokkal, gnosztikus, teozófikus vagy spiritiszta körökkel, mint a történelmi egyházak-

kal, mégis mindmáig félreismerhetetlenül és sok szálon kötődnek ahhoz a zsidó-keresztény hagyományhoz, amelyről az általuk művelt művészeti ág levált. Vagyis a *Nostra aetate* dokumentum eredetileg nem keresztény vallásokra vonatkozó kitételei esetleg (vagy legalább kísérletképpen) a művészetre mint kvázi-vallásra is értelmezhetők.

Mindenféle keresztény hagyománynak tényként kell elfogadni a művészet különélését és sajátos tapasztalati világát, ami azonban elevenen gyökerezik abban az emberi tapasztalatban, amelylyel hívők és nem hívők nap mint nap saját életükben is találkozhatnak.

A múlt vagy a távoli kultúrák kínálózó egzotikuma és az ott felfedezni vélt egyszerűbb és tisztább élet reménye valószínűleg többet árul el saját vágyainkról, mint az adott korról vagy civilizációról. Az sem letagadható, hogy a tömegkultúra eszköztárához tartozó – önkényességig menő – „lebutítás” nagy kísértés a történelmi egyházak számára is, mert az igazi historikus „zenélés” esetleg ugyanolyan fáradságos, mint a kortárs zenélés. Sőt, még az is lehetséges, hogy a kettő feltételezi és kiegészíti egymást.

JEGYZETEK

1. Nikolaus Harmoncourt: *Zene mint párbeszéd*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2002, 61. (Dolinszky Miklós fordítása.)
2. Harmoncourt: i. m. 46.
3. Vö. Pintér Tibor: Nikolaus Harmoncourt – historizmuson innen és túl, *Holmi*, 2000/8. 958–967.
4. Jan Assmann: *Was ist so schlimm an den Bildern?*, Dresdner Vortrag, <http://www.aroumah.net/agora/assmann2-dresdner%20vortrag.php>, magyarul: *Mi a baj a képekkel?*, Mérleg, 2008/1–2. (Mártonffy Marcell fordítása)
5. Assmann: i. m. 184.
6. Assmann: i. m. 185.
7. *Gaudium et Spes* lelkipásztori konstitúció 62. pont, www.katolikus.hu/zsinat/gs.html
8. Ez derül ki a zsinati dokumentumokból: a művészet a „teremtő Isten utánzása”, „segít, hogy az emberiség családja felemelkedhessen az igazság, jószág és szépség magaslataira, és hogy az Isten bölcsessége megvilágítsa”; a jó színház célja az erkölcs művelése; a művészet „előkészíti az Isten szavának megértését” stb.
9. Vö. Jacques Le Goff: *A la recherche du Moyen Age* (avec la collaboration Jean-Maurice de Montremy), Audibert, Paris, 2003, 51–52.
10. Mindenesetre Jacques Le Goff nem mulasztja el felhívni a figyelmünket, hogy a boszorkányüldözések kora nem Aquinói Szent Tamás kora volt, hanem Descartes-é. i. m. 152.
11. Vö. Endreffy Zoltán: Kant – kétszáz év után, *Mozgó Világ*, 2004. május, <http://www.mozgovilag.hu/2004/05/05%20endreffy.htm> – Itt Endreffy Zoltán arról is szót ejt, hogy „[v]oltaképpen Kant előlegezte tehát azt az antropológiai fordulatot, amely a vezéreszméje lett a 20. század egyik fontos teológiai irányzatának (amelyet az épp száz éve született Karl Rahner kezdeményezett).”
12. Jürgen Habermas: *A humán tudományok eszkrétikai leleplezése: Foucault*, http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/habermas_a_humantudomanyok_eszkrétikai_leleplezese.htm
13. Jürgen Habermas: *A posztmodern állapot*, Századvég, Bp., 1993, 173.
14. Jürgen Habermas: *A kommunikatív cselekvés elmélete*, ELTE Filozófiai Továbbképző Intézet – ELTE Szociológiai Intézet, Bp., 1985, 563.
15. *Nostra aetate*, http://www.katolikus.hu/zsinat/zs_09.html