

prof. dr. Johan Goud¹:

Hit és művészet²

A protestantizmus és a művészetek viszonya sohasem volt problémamentes. Különösképpen is igaz ez a képzőművészetekkel kapcsolatban. Jóllehet a protestánsok a zenészekkel és irodalmárokkal szemben már kevésbé volt kritikusak, mindazonáltal esetükben is elvárás volt, hogy a kinyilatkoztatott Ige hatálya alá rendeljék magukat. Az anglikán Dr. Samuel Johnson például egy 1788-as terjedelmes munkájában, ahol többek között a költészettel is foglalkozik, ezt írja:³ „A keresztény elvek túl egyszerűek az ékesszólók számára, ám túl szentek ahhoz, hogy versbe szedjék őket. Túl egyszerűek ahhoz, hogy díszítsék őket, hiszen trópusokkal és metaforákkal dicsérni ezeket olyan, mint az égboltot egy homorú tükörrel felnagyítani.”⁴ Amit Dr. Johnson az irodalmi díszítésről ír, még inkább igaz a látható díszítésre. Ebből következik, hogy a képzőművészetek – lévén a szemet, nem pedig a hallást

veszik igénybe – még több bizalmatlanságra adtak okot. Hovatovább azok anyagi természete érzéketlenné teszi a közönségüket az igazság lelki dimenziójának befogadására. A tény pedig, hogy az ember fizikai és érzékszervi létezése – annak pozitívumait kiemelve – a Bibliában is teret kap, hosszú ideig elkerülte a jó protestánsok figyelmét.

Megállapítható tehát, hogy az írott Ige és az egyéb vallásos írások domináns szerepe a protestáns örökség egyik fő jellemzője. Mindennek elsődlegesen a könyvek, a pulpitusok és a szószékek a hordozói, de az Ige szolgálai és házai, sőt a keresztség és az úrvacsora alkalmával használt klenódiák – mint a kegyelem szent jelei és pecsétjei – is ilyenek. Minden objektum (tárgy és épület) az Ige és az igehirdetés irányába kell, hogy terelje a figyelmet.

A következő fejezetben – az ilyenkor előírt kellő óvatossággal eljárva – a képzőművészetekkel szembeni protestáns álláspont általános jellemzőinek bemutatása áll majd vizsgáldódom középpontban. Azon túl, hogy rámutatok arra, miért tekintettek gyanakvással a képekre, illetve, hogy a protestáns spiritualitás mely jellemzőivel magyarázható a mindennapi élet felértékelődése, megpróbálok más szempontokat is érvényesíteni.

A képekkel kapcsolatos vallási kritika

Annak ellenére, hogy ez félreértésekre adhat okot, közelítsünk mégis némi megértéssel a bármely korban élő képrombolók, vagy ikonoklaszták, tetteinek motivációi és eredői felé, hiszen a tetteiket nem lehet csupán (és minden további szempontot figyelmen kívül hagyva) barbársággént jellemezni. Természetesen itt nem a tizenhatodik század képromboló protestánsairól és nem is a 2001-ben két ősi Buddha szobrot megsemmisítő radikális muszlimokról beszélünk.⁵ Sőt,

¹ Johann Goud az Utrechti Egyetem Filozófia és Vallástudomány Tanszékének professzora. Kutatásait az irodalom, a filozófia és a vallás határterületein végzi. Emellett a Titus Brandsma Intézet (Nijmegen) tanácsadója és a remonstráns Uytenbogaert Központ (Hága) munkatársa. (a ford. megj.)

² A most következő tanulmány korábban már publikálva lett az M. Tolsma és M. L. van Wijngaarden szerkesztette *Prachtig Protestant* (Zwolle/Utrecht: Waanders/Museum Catharijneconvent, 2008) című kötetben.

³ A gyakran csak Dr. Johnsonként emlegetett esszéista, kritikus, költő a 18. századi angol irodalom egyik meghatározó alakja volt. Számos irodalmi produktuma mellett a legismertebb munkája mégis az *A Dictionary of the English Language* című szótár. A kor tudományos és politikai közéletének fontosabb szereplőivel is kapcsolatban állt. 1764-ben – barátjával Joshua Reynoldsszal közösen – megalapította a The Club vagy Literary Club néven ismert csoportosulást, amelynek – többek között – Edmund Burke és Adam Smith is a tagja volt. (a ford. megj.)

⁴ „*The ideas of Christian Theology are too simple for eloquence, too sacred for fiction, and too majestic for ornament; to recommend them by tropes and figures, is to magnify by a concave mirror the sidereal hemisphere.*” Idézi David Jasper a *The Study of Literature and Religion. An Introduction* (Houndmills-London 1989) című könyvének 11. oldalán.

⁵ A 17. században a képrombolás vagy idegen szóval ikonoklasztázia gyakori jelenség volt protestáns körökben. Elsősorban Európa nyugati felében történtek ilyen atrocitások, ám Magyarországon is tudunk ilyenekről. A legismertebb és leghevesebb képrombolásra (Beeldenstorm) 1566-ban került sor Németalföldön, ami számos történész szerint a nyolcvanéves háború egyik előzményeként is felfogható. A szerző másik példája a tálibok által az afganisztáni Bamiján-völgyben felrobbantott, sziklába vájtt monumentális Buddha-szobrokról szól. (a ford. megj.)

ezek a fanatikus cselekedetek kifejezetten károsak, hiszen könnyen elfeledtetik velünk azt, hogy valójában milyen spirituális indokok húzódnak meg a képekkel kapcsolatos kritikák mögött.

A képekkel kapcsolatos kritikákkal, mind a zsidó, mind a keresztény, mind a muszlim szövegekben, de még a kifejezetten monoteista vallási közegen kívül is találkozhatunk. Sok helyen tartja magát az az elképzelés, s számos megfontolás húzódik emögött, hogy mindez a bálványimádás egy formája, ami az igazi spiritualitást blokkolja. Bizonyos esetekben fokozza mindezt a félelem azoktól az irracionális, mágikus dolgoktól, amiket a képek tisztelete válthat ki. Helytelen azonban – olvassuk egy zsidó szövegben – ha a mítosz veszi át a misztérium helyét. Levinas így foglalja ezt össze: „Ne beszélj, ne gondolkodj, csodáld csöndben és békében. Ez a szépség szemléletében megelégtelt bölcsesség tanácsa.”⁶ Sok esetben pedig a szent ábrázolásának és megjelenítésétől való félelem volt jellemző. A 115. zsoltár szerzője így ír a bálványimádókról: „A bálványok ezüstből és aranyból vannak, emberi kéz csinálmányai. Van szájuk, de nem beszélnek, van szemük, de nem látnak. Van fülük, de nem hallanak, van orruk, de nem szagolnak. Van kezük, de nem tapintanak, van lábuk, de nem járnak, nem jön ki hang a torkukon” (Zsolt 115,4-7). Erős volt a félelem tehát, hogy aki bálványt készít, az megfosztja az ábrázoltat annak erejétől és képességeitől. Hasonló gondolat ismerhető fel Rilke (1875–1926) soraiban is:

„A képekből falak épülnek köréd,
ezerszeres a külső védelem.
Csak úgy rejthetjük el létednek körét,
ha bent velünk élsz titokmentesen.”⁷

Ezen a ponton érdemes azt is megjegyezni, hogy a képi megjelenítés sem a római katolikus, sem az keleti ortodox hagyományban nem

olyan magától értetődően elfogadott dolog, mint ahogyan azt sokan gondolják. Évszázadokon keresztül – s ez a folyamat még ma is tart – számos kritika és vita alapját adta a képi megjelenítés, s ennek alkalmazhatóságáról intenzív eszmecsere folyik.⁸ A gyakran visszatérő kérdés így hangzik: lehetséges-e, hogy egy ikon nem visszafogja, hanem megadja a mélységét a vallásos tiszteletnek, egyúttal a szentséget nem megszenteltetlenti, hanem épp ellenkezőleg, hozzájárul a még teljesebb istentisztelethez.

A protestáns spiritualitás profilja

A 19. és 20. századi protestantizmus fokozatosan adott nagyobb teret a képzőművészeteknek. (Ami az irodalmat és a zenét illeti – ellentétben a képzőművészetekkel – nem volt szükség a keretek komolyabb szélesítésére.) Ahhoz, hogy ezt könnyebben megértsük, röviden megrajzolom a protestáns spiritualitás profilját. Továbbá néhány, ebben fontos szerepet játszó személyt és irányzatot néhány szóval bemutatok.

Az első megjegyzésem abban áll, hogy a protestáns lelkiség „von haus aus”, azaz a „kezdetektől fogva” kritikus. Értve ezalatt azt, hogy minden olyan irányzatot, amely azt állította magáról, hogy a tudás, a művészetek segítségével vagy éppen a jámborság gyakorlásával közelebb visz Istenhez, kritikusan szemlélte. Végző soron – szól a protestáns érvelés a művészetek kapcsán – mindezek ítéletre rendeltetett bűnösök munkái, s – ahogy más sem, úgy – a művészet sem szólhat az emberről magáról, csakis Isten dicsőségét hirdetheti. Amennyiben tényleg erről van szó, akkor bizony más szempontok alapján is megközelíthető a kérdés. Isten ítéletét elfogadjuk, és jó döntéseket hozunk – az ítélet és a döntés a görög krisis szóból származik, s a ma használatos kifejezéseink közül a „kritikus” is ebből származik – mégiscsak kirajzolódik

⁶ E. Levinas: De werkelijkheid en haar schaduw. Kampen-Kapellen, 1992. (Magyarul ld. E. Levinas: A valóság és árnyéka. Nappali Ház 1992. évi száma.)

⁷ Vörös István fordítása. Az idézet Rainer Maria Rilke A szerzetesi élet könyve című munkájából származik. (a ford. megj.)

⁸ Ennek rövid áttekintését ld. John Dillenberger: A Theology of Artistic Sensibilities. The Visual Arts and the Church. New York, 1986, 3. fejezetében. A képtisztelettel kapcsolatban érdemes elolvasni Paul Moyaert leuveni filozófus Iconen en beeldverering. Godsdienst als symbolische praktijk (Amsterdam 2007.) című munkáját.

a művészet elismerésének egy tipikusan protestáns lehetősége. Hogy ezt megértsük, hadd idézzem néhány huszadik századi teológus véleményét. A kultúra és művészetek terén a „bűn fenségességével”⁹ (Conrad Willem Mönnich) találkozunk. „Még annak is, ami szép, meg kell hálnia” – jegyzi meg a Schillert idéző Eberhardt Jüngel. „A szépség pedig sohasem lehet a megváltás” (Gerhard Nebel). Az előbbi gondolatot megfogalmazó teológus egy másik helyen pedig arról ír, hogy „a szépség szerelmesei, akik a reformáció istállóiban didegtek, nem ritkán inkább Rómának vették az irányt.”¹⁰

Fontos szempont az is – s ez a második megjegyzésem –, hogy a protestáns spiritualitás jellemzően szubjektív. A protestantizmus a katolikus középkort felváltó, az általunk modernitásként definiált korban jött létre. Évszázadokig tartott, amíg egy újfajta én kifejlődött, amely én – felszabadítva magát – öntudatra ébredt, s az önmegvalósítás útjait kezdte keresni. A protestantizmus pedig, lebontva az ember és Isten közötti intézményi közvetítést, újabb impulzust adott ennek a folyamatnak. Az igazi és teljes bölcsességnek két alkotóeleme van a reformátor Kálvin (1509–1564) szerint: Isten és saját magunk ismerete. Az autenticitást kutató filozófusokat, mint Rousseaut (1712–1778) és Nietzsche (1844–1900) – igaz, végül mindketten egy ateista csavart adtak ennek, de – nagyban befolyásolta az önismeretre és az egyéniségre hangsúlyt helyező protestáns hagyomány. Az önismeretre való protestáns imperatívuszhoz, amelynek lényege abban áll, hogy az egyén egy bűnös és Isten kegyelmétől függő individuum, egy figyelemre méltó önérzetesség is társul. Arról van szó tudniillik, hogy a hívő nem a saját maga boldogsága, hanem egy magasabb küldetés teljesítése érdekében végzi hivatását.¹¹ Ezt a szigorú üzenetet visszahangozza Bunyan A zárandok útja című könyvének minden oldala. A könyvben – amely igazi bestsellerként (a 17. századtól kezdve)

⁹ Értsd, mint a múlandó dolgok fenségessége. (a ford. megj.)

¹⁰ Erről ld. a *Guernica and the Yearning for Harmony*. Protestant Theologians and Art című cikkemet. In: P. N. Holtrop et.al. (szerk.): *Passion of Protestants*. Kampen, 2004, 130–131. oldal.

¹¹ Ld. Frits de Lange megjegyzését a már említett *Passion of Protestants* című kötet 109. oldalán.

óriási példányszámban terjedt el és vált a Biblia mellett a protestánsok egyik legkedveltebb szövegévé, a szerző olvasója számára nyilvánvalóvá tette: a kiválasztottak élete folyamatos önkritika és önreflexió kell, hogy legyen. Ezt az újfajta öntudatot, amely nem melleleg az újfajta művészeti formák hatása alatt fejlődött ki, számos egyéb tényező befolyásolta.

A harmadik, általam említeni kívánt pont abból indul ki, hogy a protestáns lelkiséget áthatja az a jelenség, amit szekularizációnak hívunk. Mi jellemzi mindezt? Egyrészt az egyház „domíniumai”, a klérus és a kontemplatív élet, elveszítették presztízsüket és kiváltságaikat. Másrészt a protestánsok Isten nagyságát akarták hirdetni a világon méghozzá az általuk gyakorolt hivatásban. Harmadrészt a világi és hétköznapi, illetve a gazdaságos élet hierarchikus viszonya megszűnt. A huszadik századi teológus, Paul Tillich szerint, a mítoszokba és kultuszokba, a szent terekbe és intézményekbe száműzött, a kvázi apartheidben élő szentség a legkézenfekvőbb bizonyítéka szörnyű helyzetünknek. Ez az, amit aztán az ún. protestáns profanitás – megszüntetve a kettéhasadt életet – felszámol.¹² Ez egyúttal annak a belátását is jelenti, hogy az addig a profánnak vélt világ is a szenthez tartozik.

Éz utóbbi még valami mást is magában hordoz. Vallási tekintetben is megfigyelhetjük – többek között a protestantizmus hatására – a világi élet emancipációját és rehabilitációját. Új megközelítést adott a kortársak számára az az elképzelés, miszerint a világi élet is Isten fényének és nagyságának hordozója. Ennek a látásmódnak, azaz a hétköznapi dolgok és helyzetek újfajta percepciójának nyomai a XVII. századi holland festészetben is fellelhetők. Rembrandt, Jan van Goyen, Frans Hals, Johannes Vermeer mindannyian sokat tettek azért, hogy a természeti környezetről (esetükben a holland tájról) alkotott elképzelés átalakuljon.¹³ Ők voltak az elsők a művészettörténetben, akik a tenger morajlását és az égbolt szépségét felfedezték. A templomi építészetbe

¹² Paul Tillich: *On Art and Architecture*. J. Dillenberger (szerk.), New York, 1987., 33. oldal.

¹³ E. H. Gombrich a 17. századi holland festészetet a természet tükrékként határozza meg nagyívű munkájában, az *Eeuwige schoonheid* (Utrecht, 1951.) című könyvben.

pedig egyfajta szekularizálódó, a menny felé mutató gótikus templomi terekhez képest, a különbség nem is lehetett volna nagyobb. Abraham Kuyper, a holland kálvinisták új, a XIX. század végén kialakult ágának vezetője így ír a kérdésről:¹⁴ „Mi nagyon kevés jelentőséget tulajdonítunk az épület fizikai, esztétikai jellemzőinek. Persze minél méltóságteljesebb és könnyed kialakítású térben gyűlhet össze a gyülekezet, a hívők közössége, annál jobb, azonban a gyülekezeti találkozás azonban nem függhet az épülettől. Amennyiben nincsen erre kialakított épület, úgy a gyülekezet a szabad ég alatt is összejöhet, ahogy tették ezt ősieink is a szabadtéri istentiszteletek alkalmával.¹⁵ Ha túl hideg van, hát béreljen ki a közösség egy házat, egy gyárépületet vagy akár egy istállót. ... Pontosán az épülettől való függetlenség karakterizálja a mi alkalmainkat. Nem a falak és a padok, de nem is az orgona és a szószék, hanem a gyülekezet tagjainak jelenléte adja ezeknek az alkalmaknak a lényegét.”¹⁶

¹⁴ A holland kálvinista egyház történetét szakadások és egyesülések történeteként is felfoghatjuk. Az egyik legnagyobb ilyen szakadás a kor meghatározó teológusának, a későbbi miniszterelnöknek, Abraham Kuypernek a vezetésével ment végbe 1886-ban. A Nederlandse Hervormde Kerkből, Kuyper vezetésével kiváló egyház nem sokkal ezután, a szecesszió után, egyesül egy, már korábban kiszakad csoportosulással, megalapítva ezzel a Gereformeerde Kerken in Nederland nevű formációt. Innen-től kezdve a holland kálvinisták két legjelentősebb és legnagyobb számú csoportját az ún. hervormdok, illetve az ún. gereformeerdek adták és – bár a két egyház azóta egyesült, de a mentalitásbeli különbségek azóta sem szűntek meg igazán – így adják ma is. Olyannyira elvált a két irány, hogy bár a holland társadalomfejlődés későbbi szakaszában, az ún. „oszloposodás” (verzuiling) idején közös blokkot alkottak, mégis – többek között – külön pártjuk (CHU, ARP) és iskoláik voltak. (a ford. megj.)

¹⁵ A szerző itt a „hagepreek” kifejezést használja, amely alatt azokat az istentiszteleteket értjük, amelyeket a németalföldi protestánsok az 1560-as években a katolikus államigazgatás tiltása miatt (ne felejtjük el, hogy még a holland szabadságharc előtti Habsburg uralom idejéről van szó) a városokon kívül, gyakran felfegyverkezve tartottak. A kifejezés a későbbiekben is előfordul, hiszen az 1798-as dél-németalföldi parasztlázadás (Boerenkrijg) idején a köztársaságra (ti. a megszálló franciára) nemet mondó, ezáltal a parókiájuktól megfosztott papok esetében, vagy éppen az 1834-es holland egyházszakadás (Afscheiding) alatt is használatos volt. (a ford. megj.)

¹⁶ R. Steensma és C. A. van Swighem: *Honderdvijftig jaar Gereformeerde kerkbouw*. Kampen 1986, 61. oldal.

Kritikus, szubjektív és modern spiritualitás. Ezek a protestáns jellemvonások mind-mind a maguk módján képesek befolyásolni a művészetet. Ahogy fentebb már szóltunk róla a protestáns tradíció inkább a hallottakra mintsem a látottakra helyezte a hangsúlyt. A már említett Kuyper egy másik helyen így ír minderről: „Az összes művész közül egyedül a természettől és korszellemtől teljesen független, csupán Isten kegyelméből élő költő a szabad.”¹⁷ Isten és az emberek szava tehát domináns volt. Mindezt pedig kiegészítette a hit, miszerint Isten egészen más (gans Andere), mint amit tudunk, mondunk róla. Érdeemes továbbá evidenciában tartani, hogy a teremtett valóság valóban magában hordozza a jó kezdet nyomait, egyúttal a dicső vég felé mutat, azonban a bűn és halál így is elkerülhetetlen velejárói a folyamatnak.

Protestáns motívumok a művészetekben

A hit és művészet közötti kapcsolat – mindent összevetve – felettébb terhelte és bonyolult kérdés a protestáns egyházakban. Különösen igaz ez a puritán tendenciákat is mutató, Hollandián kívül a világ más pontjain jelen levő ún. gereformeerde irányzatra. A lutheri reformáció ezzel szemben máshova helyezte a hangsúlyokat. Így fordulhatott elő, hogy Luther nyugodtan beszélhetett a hívők szívében és szemében megjelenő Krisztus képéről.¹⁸

Különösen figyelemreméltó azonban, hogy kritikus álláspontja ellenére a protestantizmus – eltekintve néhány kivételtől, mint például az anabaptisták, vagy az ultrakonzervatív pietista irányzatok – nem vált egy marginális és művészetgyűlölő iránnyá. Hogy ez tényleg így van, állításomat néhány példával szeretném alátámasztani, hiszen – igaz, nem feltétlenül vegytiszta formában, de – voltak protestáns motívumok, amelyek a képzőművészet területén érvényre jutottak. Mindazonáltal az is nyilvánvaló, hogy maga a művész nem feltétlenül volt tisztában azzal, hogy az ő alkotásaiban ezen protestáns hatások

¹⁷ A. Kuyper: *Het Calvinisme en de kunst*. Amsterdam, 1888, 29. oldal

¹⁸ Bövebben ld. Kyong-Mi Kim: *Die religiösen Gemälde von Emil Nolde*, 2005. 140. oldal.

érvényesültek. Gyakran csak a későbbi műértő az, aki a műalkotás néhány karakterisztikus vonását, természetesen másokkal összehasonlítva, a protestáns jelzővel illeti. Hogy az ilyesfajta értelmezések többek-e holmi önkényes magyarázatnál, azt minden esetben az argumentáció minősége dönti el.

A mindennapi élet kvázi protestáns rehabilitációjáról fentebb már néhány szóban megemlékeztünk. Vermeer, levelet olvasó lánya¹⁹; Jan Steen, mindennapi életet bemutató képei, mind a hétköznapiok mélységét és azok valamiféle különlegességét ragadják meg²⁰. Simon Schama a Rembrandtról szóló nagy ívű munkájában a festő protestantizmusát is részletesen tárgyalja.²¹ Ez – írja Schama – többek között abban az odaadásban is megnyilvánul, amellyel Rembrandt a Szentírás ősrégi pergamenjeit életre keltette. Mindennél azonban többről van szó – véli a művészettörténész. A kortárs Rubensszel ellentétben, Rembrandt keresztre feszített Krisztusa „a testről alkotott protestáns elképzeléseket tükrözi. A meggyötört, összezúzott és vérző áldozat megindító sérülékenységevel szembesülünk, amit csak még jobban kidomborít a karok gyengesége és törekenysége.”²²

¹⁹ A szerző itt Johannes Vermeer holland festő két képére (vagy azok egyikére), a „Levelet olvasó lány nyitott ablaknál” és a nagyon hasonló „Levelet olvasó nő kékben” gondol. (a ford. megj.)

²⁰ Jan Steen a holland Aranyévszázad (Gouden Eeuw) festészetének – Magyarországon talán kevésbé – ismert képviselője. A humor, a hétköznapi emberek és gazdag színhasználat jellemzi munkáját. (a ford. megj.)

²¹ Simon Schama (1945–) brit történész. Főbb kutatási területei a brit, francia és a holland történelem, illetve a 16–17. századi művészettörténet egyes kérdései. Schama az Aranyévszázad kiváló ismerője, amit a Rembrandt's Eye című nagyívű, a későbbiekben Goud által is idézett munkája is bizonyít. Ebben a könyvben Schama a kor két festő óriásának, Rubensnek és Rembrandtnak egyfajta párhuzamos életrajzát adja, egyúttal bemutatja azt is, hogy miért a protestáns, a hétköznapi életet bemutató Rembrandt és nem a katolikus festőherceg, a nemzetközileg is elismert Rubens vált Németalföld kultikus festőjévé. (a ford. megj.)

²² Simon Schama: Rembrandt's Eyes. Harmondsworth, 1999, 189. oldal.



Különös figyelmet fordít Schama, a leideni mester 1633-as képére, amely a Keresztállítás címet kapta.²³ „Az egyenesen a nézőre tekintő turbános lovag valamiféleképpen a közös bűn, így a kollektív felelősség kálvinista elképzelését hivatott érzékeltetni. Ez az érintettség még sokkolóbb lesz azáltal, hogy a művész saját maga is szerepel a képen, hiszen a komor arcot vágó, sapkát és doublet-et viselő, karjával a keresztet a rajta függő Messiással egyre feljebb emelő hóhér nem más, mint Rembrandt.”²⁴ Ezen a ponton elkerülhetetlen összekapcsolni ezt a képet a kiváló kálvinista költő, Revius (1586–1658) egyik versével, amelyben a prédikátor-költő valami nagyon hasonlót ír le akkor, amikor Krisztus kereszthaláláért saját magát teszi felelőssé.²⁵

²³ A kép az oránai herceg megbízásából készült Passió sorozat első képe, amely ma a müncheni Alte Pinakothekben található. (a ford. megj.)

²⁴ ibid: 294

²⁵ Jacobus Revius holland prédikátor, műfordító és egyháztörténész. Revius a dordrecht-i zsinat által elrendelt hivatalos állami Biblia-fordításában (Statenvertaling)

T'en zijn de Joden niet, Heer Jesu, die u cruysten,
 Noch die verradelijck u togen voor 't gericht
 Noch die versmadelijck u spogen in 't gesicht
 ...
 Ick bent, o Heer, ick bent die u dit heb gedaan,
 Ick ben de sware boom die u had overlaan,
 Ick ben de taeye streng daarmee ghij ginct gebonden.²⁶



Ami a második példámot illeti, ott Picasso (1881–1973) jól ismert képét a Guernicát szeretném röviden megvizsgálni. A képen a már említett Tillich azt a prófétai radikalizmust véli felismerni, amely – véleménye szerint – olyannyira jellemzi a keresztény hitet. Sőt, Tillich

és a deventeri Athenaeum Illustrae (ez egyfajta felsőoktatási intézmény volt a korban) létrehozásában is részt vett. Az Over-ysselsche Sangen en Dichten című verseskötete – amelyből Goud pár sorral később néhány versszakot idéz is – pedig a holland barokk költészet egyik remeke. (a ford. megj.).

²⁶ A verset – amennyire tudom – Iványi Magda magyarra is lefordította, s ez a változat a metodista Élet és Világosság című folyóirat 2007. áprilisi számában meg is jelent. A tanulmány fordítása alatt azonban ezt a szöveget nem sikerült megszerezni, így Revius versének csak egy saját, egyszerű fordítását tudom adni: „Nem a zsidók feszítettek keresztre / de nem az, aki az ítélet helyén elárult Téged / sőt nem is az, aki arcon köpött. ... Én vagyok az Uram, aki ide juttattott Téged / Én vagyok a nehéz kereszt, amit viselned kell / És én vagyok a kemény kötél, ami a fához kötöz.” (a ford. megj.)

szerint a spanyol polgárháború ezen borzalmas jelenetét ábrázoló festmény egyenesen egy igazi protestáns (sőt, a legprotestánsabb) alkotás.²⁷ Mindazonáltal – állapítja meg a teológus is – Picasso esetében nehéz lenne ezt visszavezetni valamiféle vallásos háttére vagy preferenciára. Tillich inkább arra az expresszionista stílusra gondol, amely a Guernicában is kifejeződésre jut, s amely az emberi szenvedésen keresztül mutatja be az emberi létezésünk vallási mélységeit is. Picasso festménye – amely szavakkal leírhatatlan intenzitással mutatja be az 1937-ben Hitler és Franco által porig rombolt kisváros szenvedéseit – nem vallásos témája, hanem metafizikai mélysége miatt vallásos. Amikor Tillich a képet a protestáns jelzővel illeti, nem ért mást alatta, minthogy ez a mélységi dimenzió a negativitáson, a brutalitáson és a csúfságon keresztül kerül megvilágításra. Máshonnan megfogva a dolgot, azt is mondhatjuk, hogy Picasso ahhoz visz közel minket, ami feltétlenül mindegyikünket érint. Életünk – folytatja Tillich – tele van szörnyű eseményekkel, így létünket alapvetően a szorongás határozná meg, azonban számunkra adott a felismerés, hogy engem, az elfogadhatatlant, mégis elfogad az Isten.²⁸ Ez pedig forrása lehet a belső megújulásnak és a változásnak.

Tillichnek, a vallás és a művészet teológusának, van azonban mindezek mellett egy másik, jóval kevésbé „protestáns” elképzelése is. Számára a képzőművészet, a teológiai látás és a hit független és nélkülözhetetlen forrása. Isten vagy éppen a Mennybemenetel ábrázolása azonban mind az emberi agy szüleménye, ezáltal halandó is. Szükségünk van tehát művészekre, akik új kifejezési formákat találnak, s akik az emberi létezés önmagán túlmutató formáit megtalálják. Mindezeket Tillich állítja, azonban jómagam is teljesen mértékben egyetértek mindezzel.

Változások

Tillich és mások (a XIX. századi Schleiermacher és a huszadik századi Gerardus van Leeuw) szellemében és hatására sok minden megválto-

²⁷ Ld. Tillich idézett munkájának 22. oldalát.

²⁸ P. Tillich: The Courage To Be, New Haven-London 2000, 2. kiadás, 164. oldal.

zott az elmúlt időszakban a protestáns egyházak háza táján. Az ökumenikus kapcsolatok kiszélesítették és gazdagították a liturgiát, sőt, ez a kapcsolat hozzásegítette a protestánsokat a képek értékének felismerésére, egyúttal az írott Ige korábbi dominanciája is viszonylagosabbá vált. Két példán keresztül kívánom ezt bemutatni.

Az első példám Marcel Barnardtól, az evangélikus teológustól veszem, aki 1997-ben kiadott munkájában a *Wat het oog heeft gezien: Verbeelding als sleutel van het credo* (Ami a szemnek látható: a képi ábrázolás mint a hitvallás kulcsa) bemutatja, miként segítenek a művésien kidolgozott képek abban, hogy közelebb kerüljünk a saját hitünkhöz. Az első fejezetben az egyik legősibb hitvallás kezdőszavait (Hiszek...) vizsgálja, amely a protestáns egyedül hit által (sola fide) elvben oly nagy hangsúlyt kap. Ez a protestáns maxima egyúttal a hívő teljes kiürülését is megkívánja. Mit jelent mindez? Annyit, hogy a rejtekében alázatosan visszavonult hitnek nincs más dolga, minthogy megnyissa magát az Ige és Isten kegyelme irányába.

Ebben a kontextusban tárgyalja Barnard Yves Klein (1928–1962) francia festő általában fekete-fehér, illetve kék festményeit. Ezt a fajta visszahúzódot fedezi fel az evangélikus szerző Klein monokróm festészetében. Igaz, hasonlót Mondriaan vagy Rothko festészetében is felfedezhetett volna.²⁹ „Klein a monokróm festészet határait felsejegeti, egyúttal paradox helyzetet teremt. Szinte semmit sem látni, a festményei olyanok, mint egy vak alkotásai. Mégis, így fordulhatunk könnyen befelé, s távolodhatunk el a minket körülvevő világtól. ... Amikor Klein kék festményei nézem, megértem, hogy a hit valami több a láthatónál, sokkal inkább megtanulni a láthatatlan Istennel való

²⁹ Piet Mondriaan (1912–1968) és Mark Rothko (1903–1970) az absztrakt festők első és második generációjához tartoztak. Előbbi holland, utóbbi orosz származású volt. Életük egy bizonyos szakaszában egyszerre éltek és alkottak New Yorkban, s bár ténylegesen sohasem találkoztak Mondriaan komoly inspirációt adott Rothko számára. Ez a kapcsolat olyannyira nyilvánvaló, hogy pár évvel ezelőtt Hágában egy időszaki kiállítás keretében bemutatták a két festő utolsó egy-egy képét. (a ford. megj.).

együttélést. A Biblia Istene is csupán csak egy ürességet kitöltő hang, egy ígéretekkel teli Ige. Az ilyen hit vakságot és éles fület igényel”.³⁰ Ez a láthatatlanságra és csupán a hallásra koncentráló vallásosság pedig kifejezetten, ha nem is kizárólagosan protestáns vonás.

Első példám azt kívánta megmutatni, miként segíthet a művészet abban, hogy reflektáljunk a saját hitünkre. A következőkben azonban vizsgáljuk meg a liturgiát, hiszen ott is sok minden megváltozott az idők során. Ilyen például, hogy a prédikáció, amely még mindig az istentisztelet lényegi elemét adja, már nem Isten szavának fentről jövő valamiféle deklarációja. Manapság már sokkal inkább, mint a hit egyfajta kifejeződését értik ez alatt a hívők. Manapság már gyakran az is előfordul, hogy más „kifejezési formákkal” ötvözik a prédikációt. Hogy jobban megértsük ezt, hadd mutassak be egy olyan példát (istentisztelet szavakkal, képekkel és hangokkal), amelyben 2005 júniusában magam is részt vettem.

Egy fuvalás, könnyed dallamokat játszott, miközben kivetítet-tük Picasso és Rouault bohócait, ezalatt valaki a flamand költő, van Ostaijen (1896–1928) versét olvasta fel a kis Marcról, aki minden reggel köszön mindennek és mindenkinek.³¹ A prédikáció alapját a Hegyi beszéd („Figyeljétek meg a mezey liliomokat, hogyan növekednek: nem fáradoznak, és nem fonnak” Mt 6,28) és a Korinthusi levél („Mert az Isten bolondsága bölcsőbb az embereknel, és az Isten erőtlensége erősebb az embereknel” pontos fordítás: „Mert a keresztről szóló beszéd bolondság ugyan azoknak, akik elvesznek, de nekünk, akik üdvözülünk, Istennek ereje” 1Kor 1,18. a szerk. megj.) adta. A prédikáció – s ez sokat elmond a hit és művészet kapcsolatáról – a következő gondolattal zárult: „Mi teszi Isten bolonságát bölcsébbé az embereknel? Jól ismerjük az emberi bölcsességet, amely – amennyiben jól működik – nem akadályoz minket, a jövőre irányul és természetesen

³⁰ Marcel Barnard, *Wat het oog heeft gezien. Verbeelding als sleutel van het credo*, Zoetermeer 1997, 20. és 23. oldal.

³¹ Paul van Ostaijen az expresszionizmus és a dadaizmus stílusában alkotó flamand költő volt. Az antwerpeni dandy a flamand függetlenség egyik szószólója is volt saját korában. (A ford.)

megakadályozza, hogy rossz döntéseket hozzunk. Mi a gond ezzel? Nem sok. Isten bolondsága azonban olyan, mint egy bohóc, amely mást is enged látni, hiszen ebben a bolondságban az isteni fény jelenik meg. Egyúttal azt is megmutatja, milyen reménytelen is az emberi bölcsesség, amely inkább a saját igazát keresi, de nem veszi észre a valóban fontos dolgokat. Másokkal nem foglalkozik, ahogy azzal sem, amit magától nem tud megérteni. Isten bolondsága kigúnyolja ezek minden képtelenségét és bizonyosságát. Picasso nem volt vallásos, ám néha vigaszt talált a táncoló, nevető, a halált kigúnyoló bohócokban. Paul van Ostaijen és Pál apostol is a bolondság által nyert vigaszt. Őket egy, az emberi bölcsességnél magasabb rendű bolondság foglalkoztatta. Olyasmi, ami a liliomokat csodássá teszi, s olyasmi, ami a környezetét minden reggel üdvözlő Marcot gyermeki módon bölcsé teszi.”

Zárásképpen

Ezek a példák persze nem feltétlenül reprezentatívak a protestantizmus és a vizuális művészetek mai viszonya kapcsán, hiszen számos esetben megfigyelhetők még a régi beidegződések, a távolságtartás és kritikus hozzáállás. Mindazonáltal a fenti példák a változás biztató jeleit hordozzák magukban. Az Ige és a prédikáció dominanciája, hacsak lassanként is, de visszaszorulóban van, s átadja a helyet annak a bölcsességnek, amit a Példabeszédek könyvének írója a következőképpen fogalmaz meg: „A halló fület és a látó szemet egyaránt az ÚR alkotta” (Péld 20,12). Amit a példák megmutattak, az egy újfajta érzékenység kialakulását mutatja. Egy olyan autentikus élményt, a mélyebb összefüggések megértését szolgálja, s a bolondság bizonyos formáival lazít a hit komolyságán. Úgy tűnhet, hogy ezek a változások messze vannak a régi, az Isten Igéje által a helyes úton tartott protestantizmustól. A helyzet azonban valószínűleg ennél árnyaltabb, hiszen sokkal valószínűbb, hogy ezek a kísérletek nem szolgálnak mást, „csak” annyit, hogy a maguk tiszteletteljes módján valamiképpen az isteni Ige díszei legyenek.

Ironia, gúny, humor³²

Egy időben állandó témája volt a keresztény teológusok beszélgetéseinek egy istenkáromló karikatúra. A képen Jézus és a Coca Cola jól ismert logója szerepelt a következő felirattal: „Ez az én vérem” („This is my blood”).³³ Bár számos felekezet képviselőjében hallottam erről teológusokat beszélgetni, egyikük sem botrányozott meg ezen. Sőt, legtöbbjük nevetett is a kép szellemességén. Mégis hogyan lehetséges mindez? Egy másik teológus, akivel nem sokkal később a dán karikatúrákról és az azokra adott reakciókról beszélgettem,³⁴ kifejtette, hogy a kollegák fent leírt hozzáállása annak a következménye, hogy a keresztények már mindent elfogadnak. A mai kor keresztényeit annyira lenyűgözte a szekularizmus – szölt a beszélgetőpartnerem érvelése –, hogy semmi sem képes kizökkenteni őket a számukra is otthonossá vált a szekuláris diskurzusból. Valóban így van ez, tehetjük fel a kérdést?

Nos, játszunk nyílt lapokkal: én bizony nem hiszek ebben! Inkább azt gondolom, hogy a keresztény teológusok a történelmi tapasztalatokból tanulva, illetve a kritikai tradíció és a valláskritika megjelenésével megváltoztak. Ha tetszik, bölcsébbé váltak. Ez alatt azt értem, hogy a(z) (ön)kritikus teologizálás fejlesztette a humorérzéküket. Senki sem hazudik többet a sértődöttnél – írja Nietzsche, s részben igaza is van.³⁵ A „szent” nevében történő felháborodás sokkal inkább a hatalomvágy kifejeződése. Az a fajta gyanakvás, amit Nietzsche és az őt követő gondolkodók meghonosítottak, segít abban, hogy ezeket az álcákat felismerjük, s hogy úgymond átlássunk a szitán.

³² A tanulmány ezen, második része korábban már publikálva lett egyfelől a *Theologisch Debat* című folyóirat 4. évfolyamának 3. számában, illetve az *Onbevangen. De wijsheid van de liefde* (Zoetermeer: Meinema, 2015) című könyvemben.

³³ M. Barnard: Wat het oog heeft gezien. Verbeelding als sleutel van het credo, Zoetermeer 1997, 20. és 23. oldal.

³⁴ A szerző itt a dán Jyllands-Posten című napilap 2005. szeptember 30-i számában megjelent Mohamed karikatúrákra, illetve az azokra adott reakcióikra (kereskedelmi bojkott, konzulátus elleni támadás, tüntetések stb.) utal. (a ford. megj.).

³⁵ F. Nietzsche: Voorbij goed en kwaad. Voorspel van een filosofie van de toekomst, Amsterdam 1979. 39. oldal. (Magyarul ld. F. Nietzsche: Túl jón és rosszon. Ikon: Budapest.)

Fontos szempont még, hogy a keresztény teológusok az idők során – részben kényszer, részben saját belátásukból fakadóan – egyre kifinomultabb humorérzéssel vértéződtek fel. (Igaz persze az is, hogy az ilyen általános megállapításokat érdemes kellő óvatossággal kezelni.) Számos példa mutatja, hogy különösen az utóbbi időben az önkritika a teológiai gondolkodás részévé vált. Ez pedig lehetőséget nyújt a gúny és a kritikai teológiai integrálására. Ez vezetett egyfajta paradox teológia kialakulásához is, amely egyszerre mond igent és nemet a keresztény és egyházi hagyomány eddig kialakult dogmáira. A tartalmat illetően ez nem jelent mást, minthogy a megfeszítettben újra felismert hit – mint mindannyiszor – a keresztény diadalittasság belső cáfolataként jelenik meg. Mindez persze azt is jelenti, hogy a kívülről érkező kritikákkal kapcsolatban is változtatni kell a stratégián. Aki a gúnyt Isten és Krisztus dicsőségének meggyalázásaként fogja fel, az maga is szentségtörést követ el. Pontos önvizsgálatra van tehát szükség. Túl könnyen használjuk fel a „gloria Dei” jelszavát arra, hogy az saját ambícióink elérésében, vagy az éppen aktuális rend fenntartásában segédkezzünk.

Gerard Reve példája

Még valamit érdemes megjegyezni a gyalázkodó művészi tartalmak kapcsán. Nevezetesen azt, hogy még azok számára is, akik a művészi autonómia kapcsán kevésbé vallanak szélsőséges nézeteket, nyilvánvaló a tény, hogy a művészet condition sine qua nonja a szabadság. Amely ahhoz, hogy a művészi hitelesség és őszinteség ne szenvedjen csorbát, bizony elengedhetetlen. Az is nyilvánvaló ebben a kontextusban, hogy a munkájuk értéke részben attól is függ, hogy mennyiben felelnek meg ennek az elvárásnak. Ennek a szabadságnak a fokmérője az is, hogy a komoly és fontos kérdések mennyire tudnak felszínre kerülni. Arisztophanész, Boccaccio, Erasmus és Multatuli mind-mind hol szelíd, hol maró megjegyzésekkel illették az állami és az egyházi élet legfontosabb szereplőit, ami persze – még akkor is, ha művészi eszközeiket mindig a probléma súlyához mérten használták – nem ritkán komoly konfliktusokhoz is vezetett. Ha a helyzet azt kívánta,

akkor humorral, gúnnal és iróniával fedték fel például a képmutatást. Nehéz persze megérteni, hogy mikor és miért vált a szerző humorról iróniára, majd gúnyra? Jóllehet a művészi játékot pontosan ezeknek az átfedése, félreérthetősége és gyakran kibogozhatatlansága határozza meg, ezen megoldások gyakori váltogatása bizony nem ritkán a nézőt és az olvasót is elbizonytalanították.

Jól ismert példa minderre a holland szerző, Gerard Reve (1923–2006) két szövege. Az egyik a „Levél a bankomnak” (Brief aan mijn Bank), a másik pedig a „Közelebb Hozzád” (Nader tot U) című munka. Én most csupán az utóbbiból idéznék, amelyben Isten szürke számár alakjában jelenik meg, s akivel a szerző szexuális viszonyra lép.³⁶ „Ha Isten újra testet öltene, minden bizonnyal számárként térne vissza. Néhány szótagon kívül nem sokat tudna mondani, s minden bizonnyal gyakran félreértenénk egymást. Ettől függetlenül én megérteném őt, s azonnal ágyba is vinném. Csupán a patáira kellene vigyáznom, amelyekre kötszereket tennék, nehogy megsértsenek közben a csúcsra ér.”

Hogy őszinte legyenek, ezek a szövegek semmiféle élményt nem nyújtanak számomra. Számomra ezek nem a lelki finomság és mélység fokmérői. Mindenesetre az ilyen szövegek voltak az első tesztjei annak Hollandiában, hogy miként lehet és érdemes eljárni a blaszfémikus szövegekkel kapcsolatban. Nem csoda, hogy 1966-ban a parlament alsó házában komoly vita alakult ki ezen „gyalázatos istenkáromló” szövegek apropóján. A nagy kérdés ilyenkor persze az, hogy mit értünk blaszfémia alatt és ki határozhatja meg annak mibenlétét. Mi számít tehát már annak és még mi nem. Két évvel később, s ebben nagy szerep jutott a kétértelműségekre való hivatkozásnak, a szerzőt felmentették. A kérdés persze az, hogy ez a szöveg az agresszív szarkazmus és irónia eszköze csupán, vagy éppen az emberi dimenzió visszatérésének, s így egy szokatlan hitvallásnak (miszerint Isten szeretet) az eszköze? Mind Reve más, ilyen témájú

³⁶ Gerard Reve a második világháború utáni holland irodalom egyik legjelentősebb alakja, aki Harry Mulisch és Willem Frederik Hermans mellett a nagy íróhármás (De Gote Drie) tagja.

szövegei, mind az olvasók interpretációi nyitva hagyják mindkét kaput. Sőt, a szöveggel kapcsolatos megnyilatkozások egy része igyekszik a konkrét szavak szintjétől elvonatkoztatni. Gerard Rothuizen a protestáns (gereformeerd) teológus szerint Reve, szerőként, komoly érzékenységgel közelít az Istenhez. A katolikus filozófus, Paul van Tongeren pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a helyes olvasata ennek a szövegnek abban áll, hogy képesek vagyunk-e jól megérteni a szerző gúnyos stílusát. Ez – szól az érvelés – fontos eszköz ahhoz, hogy megmaradjunk annál a páli bolondságnál, amely képes megőrizni a hitet. A filozófus ezen a ponton utal Kierkegaard elképzelésére, miszerint a hit egy merész vállalkozás, hogy a hit ugrás az ismeretlenbe, a hit ugrás a semmibe. Kérdés persze, hogy ezek az interpretációk mennyiben fedik Reve elképzeléseit? A szerző maga így nyilatkozik: „Minden félreértés abból származik, hogy számomra Isten roppan sajátos és bensőleg hozzám tartozó. Az én Istenem nem Hollandia Istene”.

Két fontos szempontról szeretnék most röviden szólni. Olyanokról, amelyek a keresztény teológusok viszonyát a gúnyhoz és a blaszfémiahoz nagyban meghatározzák. Elsőként arról, hogy az önkritika egy fontos jellemzője lett a modern teológusok stílusnak. Másodsorban pedig arról a szabadságról, amelyet a művészet, akárcsak a tudomány és a média, a mai társadalmainkban – így a vallásosak és a teológusok körében is – élvez. Ehhez ráadásul még egy szociáletikai szempont is társul. Nevezetesen a saját értékeink pluralisztikus szemlélete, s azokról való szabad vita.

Egy, a rotterdami Iszlám Egyetemen (Islamitische Universiteit Rotterdam) tartott kurzusomon szóba került a prófétáról szóló dán karikatúrák kérdése. Annak szellemében, amit fentebb írtam, megpróbáltam megmagyarázni a hallgatónak, hogy mi az oka annak, hogy a keresztények visszafogottan reagálnak olyan helyzetekben, ahol a gúny céltáblája éppen Krisztus. Mi az oka tehát annak, hogy ők nem a felháborodás taktikáját választják. Megpróbáltam egyúttal azt is elmagyarázni, hogy az ilyen rajzok a jelen társadalmi viszonyok között miért fogadhatók el. Ennek taglalása közben felhívtam a figyelmet arra, hogy különbség van a turbános, bombát cipelő Mohamed,

illetve az erre válaszként az Európai Arab Liga³⁷ felhívására készített képek között. (Ez utóbbiak egyikében Anna Frankot Hitler ágyában ábrázolják.) Az alapvető különbség a kettő között, s ezt az EAL nem vette figyelembe, a vélemény és tény közötti hatalmas különbség. Míg az egyik rajz egy véleményen alapszik, és ezáltal kétségtelenül extrém módon mutatja be Mohamedet, addig a másik esetben egy borzalmas bűncselekmény lett pornográf cselekedetté lekicsinyítve. Míg az első karikatúra a legrosszabb esetben is maximum illetlenség, addig a másik büntetőjogi felelősségre vonással jár.

Az egyik hallgatóm erre hevesen tiltakozott és kijelentette, hogy az ő hite nem véleményen, hanem tényeken alapszik. Ekkor még nyilvánvalóbbá vált számomra, milyen bonyolult gondolkodásmódot követel meg a mi liberális demokráciánk. Megérteni azt, hogy ami számomra tény, az mások számára csupán a vélemények egyike, a privát és közszféra elválasztása, a vallási pluralizmus elismerése mind-mind ilyenek. Az embereknek – Platónnal szólva – egyszerre kell tényként és véleményként felfogniuk a hitüket. A hit tehát nem fogadható el tehát mindenki számára érvényesnek, sőt a vélemények ütköztetése nem csak elkerülhetetlen következménye ennek, hanem értékes vitákhoz is vezet. Az ötletek és vélemények szabad piaca – állítja John Stuart Mill a szabadságról szóló esszéjében – elengedhetetlen az igazság megtalálásához.³⁸ Fontos, hogy még azokat a gondolatokat is, amelyek egyértelműen tévesek, szabadon lehessen kifejezni. Sőt, ez a verseny segít abban is, hogy az „igaz” meggyőződéseink ne hogy fokozatosan halott dogmává váljanak csak azért, mert nem lehet róluk nyílt és őszinte vitát folytatni.

Nem mellékes azonban az sem, hogy az ideák szabad piacának elképzelése kapcsán számos etikus és filozófus komoly kritikákat fo-

³⁷ Az Európai Arab Liga (Arabisch-Europese Liga) egy Belgiumban és Hollandiában aktív civilszervezet. Saját magát nasszeristaként, pánarabként és anticionistaként határozza meg. Antiszemita és homofób megnyilatkozásai miatt elég vitatott a szervezet megítélése. (a ford. megj.).

³⁸ John Stuart Mill 1859-ben megjelent esszéje (A szabadságról) világszerte ismert lett. A mű egyik fontos megállapítása, hogy a vélemények piacának (marketplace of ideas) hiányában az igazság nem kerülhet napfényre. (a ford. megj.).

galmazott meg. Ilyen kritika például az, hogy lévén a szabad piacon bármilyen vélemény utat találhat magának, így az egyébként gyakran nem szándékolt, de mégis sértő és degradáló gondolatok is a piac részévé válnak. Ennek következtében pedig (különösen a hátrányos helyzetű, kisebbségi kultúrát képviselő csoportoknál) előfordulhat, hogy ez a „laissez faire”, „laissez passer” hozzáállás egy adott csoport liberális társadalomba való beilleszkedését nagyban hátráltatja, sőt, gyakran megakadályozza. Az én meglátásom azonban az, hogy nem érdemes ezen aggódni, hiszen a szabad véleménynyilvánítás lehetősége – a lehetséges hátrányok ellenére is – számos előnnyel kecsegtet. Természetesen az is igaz, hogy megfelelő éberséggel kell lennünk, hiszen vannak határhelyzetek, amikor is a gyenge képviselő, rossz helyzetben lévő kisebbségi csoportok – például a diszkriminációval szemben – védelemre szorulnak. A realitás azonban azt mutatja, hogy az olyan társadalmakban, ahol véleménysszabadság uralkodik, ott ritkán fordulnak elő ilyen helyzetek.

Mikortól mondjuk, hogy a vélemények szabad piaca elszabadult? Mikortól válik a kritika és a gúny blaszfémiaiá és bántó rágalmazássá? Ahogy nem sokkal ezelőtt már említettem, a nyilvánvaló diszkrimináció esetében azonnali beavatkozásra van szükség. Érvelésem lényege azonban az, hogy a jelenlegi társadalmi kondíciók – legalábbis a mi kultúrkörünkben – erre viszonylag kevés precedenst szolgáltatnak. A kérdés, miszerint ki és mikor dönthet arról, hogy mi számít istenkáromlásnak és rágalmazásnak, továbbra is áll. Számomra nyilvánvaló, hogy ehhez nem elég, a megbántott fél véleménye. Itt utalnék vissza Nietzsche fentebb már idézett gondolatára, miszerint senki sem hazudik többet a sértődött embernél. Túl gyakran fordul elő, hogy ez a sértődöttség – követelve az illető számra szent elvek tiszteletben tartását – inkább valamiféle bornírtság terméke, sőt nem ritkán a hatalmi játszma eszköze.

Egy nyitott társadalomban a határok nem előre rögzítettek. Különösen igaz ez akkor, ha a művészetek és művészeti termékekről van szó. Bizonyos esetekben erkölcsi fenntartásaink persze lehetnek, s ezeket a fenntartásainkat közölnünk is kell, azonban ennél sokkal többet nem tehetünk. A sértődött fél amellet, hogy önvizsgálatra szólíthatja

fel a gúnyolódókat, nem ignorálhatja őket. Kétségtelen persze, hogy a gúny gyakran a szűklátókörűség és előítéletek terméke. Mégis, a határok kijelölésénél jóval több értelme van annak, hogy megvizsgáljuk, mi is a humor valójában.

Humor

Mi is az a humor? Akárcsak a szerencse vagy az istenivel való találkozás, úgy a humor is a nehezen megragadható fogalmaink közé tartozik. Ebből következően nehéz lenne egyszerű és frappáns meghatározást adni a kifejezésnek. A holokauszt-irodalomról szóló lenyűgöző könyve végén, a holland irodalomtudós, S. Dresden (1914–2002) azonban néhány kiváló meglátással szolgál számunkra.³⁹ Szerinte a humor nem a békét és a megnyugvást keresi, sokkal inkább a bizonytalanság légkörét teremti meg. Úgy egyeztet össze látszólag egymásnak ellentmondó szélsőséget, hogy „mint egy gyorsan elillanó villanás”⁴⁰ egyszerre mutatja be a két pólust, ám a köztük lévő feszültséget nem szünteti meg. A humor nem a tények elhomályosításában vagy éppen megszépítésében érdekelt, ahogy a dühös vádaskodásban és az emberi meggyőződések összetörésében sem. A humor ezzel szemben – miközben könnyedén tovaszáll – fényt derít az ellentmondásokra és relativizálja a biztosnak tűnő állításokat.

Fontos azonban, hogy honnan is ered ez a humor. A humor szellemi forrása tudniillik meghatározza a komikum minőségét. Hogy mik is az alapvető jellemzői ennek, azt két – stílust és tartalmat tekintve is – humoros irodalmár példáján keresztül szeretném megvilágítani. Egyikük, Menno Ter Braak (1902–1940),⁴¹ aki oldalakat szentelt a té-

³⁹ Sem Dresden holland irodalomtudós és író, aki a Leideni Egyetem rektora, majd a Holland Tudományos Akadémia elnöke is volt. Legjelentősebb munkája a Goud által is idézett *Vervolging, vernietiging, literatuur* című könyv, amely a holokauszt zsidóság általi feldolgozásáról szól. (a ford. megj.).

⁴⁰ S. Dresden, *Vervolging, vernietiging, literatuur*, Amsterdam, 1991, 247. oldal

⁴¹ Menno ter Braak az interbellum időszakának meghatározó irodalmára, a kor egyik meghatározó irodalmi folyóiratának, a *Forum*-nak az egyik alapítója. (a ford. megj.).

mának. Számára a humor nem csupán vicc-csinálást és szellemességet, hanem az élethez való egyfajta hozzáállást jelent. Ezáltal, illetve amiatt, hogy a kritikai hozzáállás egy teljesen újfajta módszerét vezette be, a holland esszéirodalom egyik iskolateremtő figurájává is vált. A humor ünneprontó – írja –, „hiszen lehetetlenné teszi a nagy ideák nevében történő cselekvést. Reflektál önmagára megnyitva az utat „a véletlenszerűség, a muzikalitás és a barbárság számára”. A humor visszaadja az aggályok nélküli cselekvés lehetőségét, miközben „teret ad a kiismerhetetlen és szeszélyes temperamentumnak.”⁴² Stílus és ízlés dolgában Ter Braak kérlelhetetlen volt. Nem véletlen, hogy kiváló humoruk miatt és – tegyük hozzá – keresztény hitük ellenére, magát Pascalt és Dosztojevszkijt is a legnagyobbak közé számította. Talán a szeszélyes temperamentum és a barbarizmus hangsúlyozása miatt van mindez, de mégis hiányérzetem van akkor, amikor Ter Braak definícióját olvasom. A szerző azzal, hogy a temperamentum szeszélyén kívül semminek nem tulajdonít jelentőségét, tulajdonképpen minden más faktort relativizál. Számos pozitívuma mellett mégis miért problémás Ter Braak definíciója?

S. Dresden szerényebb hozzáállása, akárcsak az izraeli író, Amos Oz (1939–) néhány meglátása, sokkal közelebb áll hozzám.⁴³ Mindketten a humornak egy olyan fajtáját írják le, amely ehhez képest némi hangsúlyeltolódást mutat, ám mégis kifejezi mindazt – így a relativizáló, ironizáló, gúnyos oldalát is annak –, amit ez a kifejezés magában hordoz. Hogyan gyógyítható egy fanatikus – teszi fel a kérdést Amos Oz?⁴⁴ Válaszában mindjárt két lehetőséget is felvázol. Az első lehetőség az, hogy több emberi képzelőerővel, azaz a másik helyzetébe való beleélés képességével rendelkezzenek ahhoz, hogy képesek legyen átérezni mindazt, ami a másokban lejátszódhat. Oz szerint egy fanatikus lehet

⁴² Menno ter Braak: Politicus zonder partij, Amsterdam, 170. oldal

⁴³ Amos Oz kortárs izraeli író és publicista, számos irodalmi díj nyertese. Sokan napjaink legjelentősebb zsidó szerzőjének tartják. A cionista mozgalom bal szárnyához kötődő író az izraeli-palesztin konfliktus kérdésében a két állami megoldás első támogatóinak egyike. (a ford. megj.).

⁴⁴ Goud itt a szerző Hogyan gyógyítsuk a fanatikus című esszékötetére utal. (a ford. megj.).

szarkasztikus, de humoros soha. Mégis, a gyógyítás másik lehetséges útja a humor, amely – Oz definícióját alapul véve – egyfajta képesség, „hogy a vélt és valós igazunktól függetlenül és sérelmeinktől eltekintve mindig nevetessünk magunkon. Ellenkező esetben minél inkább azt hiszed, hogy igazad van, s minél kevésbé vagy képes a sérelmeidet levetkőzni, annál nevetségesebbé válsz mások számára.”⁴⁵ Legyünk a humor észlelői, a nevetség tárgya, gúnyolódók vagy éppen kigúnyoltak, ez a gondolat mindig a szemünk előtt kell, hogy lebegjen.

A tanulmány eredeti címe: Geloof en Kunst

Fordította: Kocsev Bence

⁴⁵ A. Oz: Hoe genees je een fanaticus. Amsterdam, 2006, 54-55. oldal. (Magyarul ld. Ámos Oz: Hogyan gyógyítsuk a fanatikus. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007).