

Rácsok Gabriella

Film és teológia párbeszéde Isten csendjéről

Ingmar Bergman Úrvacsora című filmje alapján

Bevezetés

■ Ingmar Bergman (1918–2007), svéd filmrendező így ír önéletrajzában, a *Laterna Magica*-ban:

„Egész tudatos életemben küszködtem Istenhez fűződő fájdalmas és örömtelen viszonyommal. Hit és hitelenség, bűn, büntetés, kegyelem és kárhozat számomra megkerülhetetlen realitások voltak. Imáim bűzlöttek a szorongástól, az esedezéstől, az átkozódástól, a haláltól, a bizakodástól, a csömörtől és a kétségbeeséstől: Isten szólt, Isten hallgatott, ne taszíts el Színed elől.”¹

A bergmani életművet végigkísérte ennek a „fájdalmas és örömtelen viszonynak” a mozgóképi kifejezése. Vallásos témájú filmjei tekinthetők lelki útkeresése részeinek:² a modern ember lelki vívódását ábrázolják, aki elveszítette a transzcendens bizonyosságát, akit izoláció és értelmetlenség fenyeget.³ A *hetedik pecsét*től (1956) filmjeinek fő témája: Isten csendje, Isten hallgatása, Isten hiányának a megtapasztalása.

Bergman alkotásai gyakran estek és esnek szigorú kategorizálások áldozatává. Keresztyének, agnosztikusok, ateisták és egzisztencialisták egyaránt szeretik saját oldalukra állítani. Filmjeit erőszakosan keresztyéniesítették,⁴ vagy éppen megtagadták tőlük a transzcendens dimenziót,⁵ állatorvosi lóként alkalmazták különféle pszichés tünetek illusztrálására,⁶ egzisztencialista (teista és ateista) irányzatok szócsövévé tették.⁷ Bergman vallásos témájú filmjeiben valóban szerepelnek keresztyén szimbólumok és események, bibliai és liturgikus szövegek. Az is igaz, hogy Bergman olyan életérzéseket ábrázol, amelyek általában az egzisztencialista gondolkodással rokonok, ugyanakkor fontos felismerni, hogy ezeket nem apologetikus célzattal, nem dogmatikus vagy filozófiai érvelésre használja. Az általa alkalmazott vallásos szimbólumok részei annak a „mitosznak”, „hagyománynak” vagy „rendszernek”, melynek metaforái szükségesek ahhoz, hogy az emberi megtapasztalás természetét kommunikálhassa.⁸ A kimondottan egzisztencialista életérzés ki-

fejeződései pedig Bergman saját belső vívódásainak személyes megvallásaként is felfoghatók.⁹

Bergman nem teologizál, nem filozófál vagy pszichologizál filmjeiben, jóllehet teológiai, filozófiai és pszichológiai fogalmakat alakít filmmé.¹⁰ Filmjeiben az emberi megtapasztalás természetét és a modern ember lelki küzdelmét ábrázolja, de ezt nem teológusként, filozófusként vagy pszichológusként, hanem művészként teszi. Nem didaktikus akar lenni a mozgóképi eszközökkel, hanem tükröt tart elénk, amelyben megláthatjuk magunkat. Célja nem az ítéletalkotás, hanem a kommunikáció, a párbeszéd kezdeményezése.¹¹ Ez a tanulmány is ebbe a párbeszédbe kíván bekapcsolódni.

Film és teológia, párbeszédben

Film és teológia párbeszédében kívánatosnak tűnik olyan szabályok felállítása, amelyek segítségével elkerülhetjük a teológia részéről a tisztességtelen reflexiót – amikor például a filmet valamilyen teológiai igazság pusztá illusztrálására felhasználva,¹² mintegy „egyházi szolgátságba” (*ecclesial servitude*) hajtjuk.¹³ Mint ahogyan nem elégedhetünk meg azzal sem, ha csak arra összpontosítunk, miben egyezik a film teológiai látásunkkal, vagy miben különbözik attól, hiszen ebben az esetben éppen azt nem fogjuk meglátni, amiről maga a film szól. Ezért is fontos először megértenünk, hogyan látja vagy látatja a film a valóságot, és ezt a látásmódot nem szabad elvetnünk anélkül, hogy ne próbálnánk megérteni azt.¹⁴

Ivana Noble, cseh teológus ún. „fordítási szabályokat” állapít meg, majd alkalmaz a teológia és a kultúra közötti dialógusra.¹⁵ Paul Tillich korrelációs módszerét veszi alapul, azon belül is azt, ahogyan Tillich az egyházat és a kultúrát nem egymással párhuzamosan, hanem egymásban létezőként fogja fel. Isten Országá mindkettőt magába foglalja, miközben mindkettőt meghaladja.¹⁶ Noble szerint ez azt jelenti, hogy a teológia nem kívülről, hanem belülről vizsgálja a kultúrát, amelynek önmaga is

része. A vallási hagyományt és a teológiai megfogalmazás szimbolikus nyelvezetét, illetve a jelen kultúra (kulturák) szimbolikus nyelvezetét elsajátítva, a teológus az egyik textúráját a másik segítségével értelmezheti. Ebből kiindulva Noble a következő kölcsönösségi szabályokat állítja fel:¹⁷

1. Fordítási szabályokra van szükség a két terület (nyelv) között. Ahhoz, hogy a fordítás egyáltalán lehetőségessé váljon, mindkét nyelvet fontos ismernünk. Noble azt tartja ideálisnak, ha az „anyanyelvre” fordítunk, mely a teológus számára a teológia nyelve. Át- és átjár bennünket az a kultúra, amelyben élünk, ez azonban nem jelenti azt szükségképpen, hogy megfelelő ismereteink vannak a művészet vagy a kortárs kultúra egyéb formáinak nyelvéről. Külön erőfeszítést igényel, hogy egy adott művészeti médiumot belülről megértsünk, megtanuljuk sajátos nyelvezetét, még akkor is, ha a teológus számára az már nem is csak a második, hanem harmadik vagy negyedik tanult nyelv lesz. E nélkül azonban nem beszélhetünk fordításról, csak találgatásról és hamis képzetekről.

2. Az a tény, hogy jobban ismerünk egy nyelvet (esetünkben a teológiáét), nem jelenti azt, hogy az a nyelv jobb. Másképpen megfogalmazva: egy nyelv ismerete (még a teológiai nyelv esetében sem) nem jogosít fel a felsőbbrendűsége.¹⁸ A nyelvek közötti versengést a fordítás minősége sínyli meg. A Végső Valóság helyett az öngazolás válik meghatározóvá. Tillich felhívja a figyelmet arra, hogy egyik nyelv sem tekinthető végső nyelvnek, miközben szimbolikusan mindkettő kifejezheti a Végsőt.¹⁹

3. A két nyelv területén való mozgás során vigyáznunk kell arra, hogy az egyik nyelvi közlést ne a másik nyelv kategóriái szerint azonosítsuk, azaz egyik nyelv kategóriái nem erőltethetők a másikra. Mindösszesen odáig mehetünk el, hogy az adott nyelvi közlést (például a művészetet) saját nyelvünkre (a teológiára) fordítjuk le, de a két megfogalmazás közé nem kerülhet szemantikai egyenlőségjel. Ez egyben azt is jelenti, hogy a teológusnak el kell tudnia fogadnia azt, ahogy a művész – az analógia szabadságával élve – saját nyelvére fordítja le a vallási szimbólumokat.

4. A kulturális szimbólumok teológiai nyelvre fordítása – és fordítva: a teológiai szimbólumok kulturális nyelvre fordítása – nemcsak a másik nyelv ismeretét előfeltételezi, hanem az értelmezésre váró dolog jelentésvilágában való jártasságot és kreativitást is annak reprezentációjában. Ez a teológiai nyelv esztétikai dimenziójának újrafelfedezését igényli.

5. A kölcsönös tanulási folyamat során az egyik és másik nyelvet „anyanyelvként beszélőknek” érzékelniük

kell a másik terület pluralista és állandóan fejlődő önértelmezését, miközben a hangsúlyt a teológia és a kultúra közös céljaira helyezik. Így elkerülhetők olyan csapdák, mint a dialógus öncélúsága, az öngazolás vagy éppen egymás igazolása, és lehetővé válik, hogy a végső meghatározottságon a Végső Valóság ragyogjon át.

Noble megközelítése lerombolja a teológiának azt a kísértésként jelentkező önáltatását, mely szerint a teológia mindenkinél jobban érti a kultúrában jelenlévő szimbólumokat. A teológiának e helyett inkább sajátos közreműködő szerepe van: mivel közvetlenebb módon fér hozzá a vallási gyakorlat hagyományaihoz, emlékeztető szerepet tölthet be. A teológia azáltal emlékeztethet elvesztett kapcsolatainkra, hogy „újra megnyitja a hozzáférést az olyan jelentésvilágokhoz, amelyben a hit, remény és szeretet alkotják a köteléket ember és Isten között, átalakítják kapcsolataikat egymással és a világgal, amelyben élnek”.²⁰ Bergman *Úrvacsorájával* folytatott párbeszédünkben a teológia részéről igyekszünk ezeket a kölcsönösségi szabályokat figyelembe venni.

A film műfaji sajátosságai

Bergman az „Isten csendje” témát három fázisban, szűkítéssel ábrázolja. *„Tükör által homályosan* – megszerzett bizonyosság; *Úrvacsora* – megértett bizonyosság; *A csend* – Isten csendje – negatív lenyomat.”²¹ A szűkítés itt metafizikailag értendő, s a metafizika klasszikus definíciójának értelmében ezt jelenti: az élet alapvető alkotóelemeinek megtalálása azáltal, hogy minden lényegtentől megszabadulunk. Ily módon válik a filmtrilógia tükörré, amelyben a néző megláthatja magát: azt, ami a leglényegesebb és legigazabb vele kapcsolatban, és azt, hogy milyen értelmet tud adni az életének ezzel az igazsággal szembesülve. Bergman egyfajta lényeglátó portrét akar elénk tárni, képet arról, milyenek vagyunk védekező illúzióink, álarcaink és hazugságaink nélkül. Az ilyen értelemben vett lényegre szűkítés a „színről-színre látás” Bergmannál.²² Ezt a szűkítést segíti Bergman a „műfajválasztással” is. A filmtrilógiát az azt követő *Personával* együtt „kamaradaraboknak” nevezte.²³ Mindegyik filmre jellemző a szűk időkeret, kevés a cselekmény, kevés a szereplő, és nincsenek nagy időbeli ugrások. Ez adja a keretet a modern ember bensőséges folyamatainak és lelki kríziseinek (magány, sebezhetőség, szeretni képtelenség, hitvesztés) bemutatásához. A zárt szituációs drámák jellegzetességeit hordozzák a filmek: a szereplők jól körülhatárolt térben és időben mozognak (például mintegy három-négy óra eseményeit mutatja be az *Úrvacsora*).

A filmtrilógiára esztétikai értelemben is jellemző a szűkítés. Bergman vad, eklektikus stílusa a trilógiával kezd egyre visszafogottabbá válni.²⁴ A mesterséges, élénk fényeket, erős kontrasztokat felváltják a természetes, tompa fények, a kamera egyre közelebb kerül az archoz, és a nagyközeli egyre érzékenyebben veszik annak mozdulatait, kifejezéseit.²⁵ A képernyőt betöltő arcok ellensúlyozzák a szereplők számának csökkenését, és egyre inkább felváltják a dagályos párbeszédet. A *Tükör által homályosan*-nal kezdődő korszak filmjei az ún. expresszív minimalizmus jegyeit hordozzák magukon, és két főmotívumra támaszkodnak: a szereplők arckifejezéseire és a tájképekre.

A felvevőgép áthatol a szereplők védekező álarcán, és bensőjük legmélyét mutatja meg. Az üres háttérben elhelyezett arc-nagyközeli is ennek a leleplezésnek a szükségességét hangsúlyozza: fel kell fednünk az igazságot, azt, hogy kik is vagyunk. Az igazság úgy található meg, ha eltávolítjuk azt, ami elfedi. Minden szükségtelent lefejtünk, így kerül az ember legbensőbb természete mások számára is láthatóan felszínre. Bergmannál ez kijelentés jelleggel bír, ez a „színről-színre látás”. A megtévesztés álarcái lehullnak, és ott állunk mezítelenül egy megalkuvást nem ismerő tükör előtt. Többé már nem lehetséges a tetetés, a színjáték, a hazugság. Bergman gyakran helyezi a

szereplőket tükör elé, amelyben keresik vagy elrejtik igazi arcukat, vagy a tükörben találkozik tekintetük a másik fürkésző tekintetével, aki a külső mögött rejlőt keresi.²⁶

A bergmani karakterek magukra hagytak, a többiek elfordultak tőlük, erre válaszként pedig ők maguk is elfordulnak másoktól. Az emberi kapcsolatokat a fordulás iránya és mértéke határozza meg. A bergmani karaktereket ez a folytonos oda- és elfordulás jellemzi, mint akik számára nincs kiút az egymásra utaltságból. A bergmani nagyközeli gyakran mutatnak két arcot szorosan egymás mellett, időnként egymást részben fedve vagy takarva, és általában más irányba nézve. Az arcoknak ez az állandó oda- és elfordulása alkotja annak az erkölcsi váznak a gerincét, amelyet a bergmani szűkítés akar megmutatni.²⁷ Nemcsak arc-, hanem kéz-nagyközeli is gyakran látunk a Bergman-filmekben. Amikor a másikkal való kapcsolatteremtés, a másik elérésének, átölelésének vágyát fejezik ki, mindig lassú a mozdulat, amelyet az elutasítástól való félelem súlya húz le. Látunk kezeket, amelyek tárgyak után nyúlnak, azokkal vannak elfoglalva, mintegy vigaszt, megnyugvást keresve vagy menekülést a másikkal való szembesüléstől. Látunk me-reven elhúzódó kezeket: annak a fájdalmas felismerésnek a kifejeződése ez, hogy az illető képtelen vagy nem akar a másik közeledésére reagálni. Látunk szégyenteljes, az elutasítotttság megaláztatását átélő kéz-elhúzódasokat. Látunk betegségtől sebes kezeket: amikor az illető személyisége visszataszító a másik számára.²⁸ Bergmannál lehetséges az odafordulás vagy kéznyújtás a másik felé, de nehéz, és nélküli az állandóság bizonyosságát. A másikhoz való közeledés és a másik átölelése sebezhetővé teszi az embert: elfordulhatnak tőle, elutasíthatják.²⁹

Az arc- és kéz-nagyközeli mellett a táj ábrázolása is fontos már az első képkockával kezdődően. A helyszín fizikai jellegzetességei a szereplők benső világának kivetülései.³⁰ Ezek maradványok a rendező korábbi filmjeinek stílusvilágából,³¹ amelyben a táj szimbolikus jelentőséggel bír: üres tópart, kopár fák, befagyott tó, lenyugvó Nap – mindegyik magában hordozza vagy láthatóvá teszi a szereplők között kibontakozó drámát. Ami a természetben zajlik, az az emberi lélek mélyében történekről árulkodik. A nagyközeli és a táj szimbolikus használata együttes alkotóelemei az ún. expresszív minimalizmusnak.³²

Találkozási pontok a teológia számára

Film és teológia dialógusa többféle formát ölthet. Ez a tanulmány a film szereplőinek vallásos megtapasztalásai mögött meghúzódó teológiai kérdéseket kívánja – többnyire pontokba szedve – leírni, illetve a film által felvetett

kérdéseket igyekszik a saját nyelvén át- és továbbgondolni. Zord téli hangulat hatja át a filmet. Amikor Tomas belekezd az Úri imába: „...legyen meg a te akaratom úgy a földön, mint a mennyben is...”, a felvevőgép külső képeket mutat: mindegyik szürke, rideg, ködös – mint ha a földi valóságot, az emberi szív állapotát ábrázolná. A templomot is látjuk kívülről: mint romot a kopár fák között. A keményre fagyott talaj és a félig befagyott tó az elidegenedés és elhagyatottság érzését keltik.³³ Az orgonista Blom szavaival: „a halál és a pusztulás dül”; vagy ahogyan Márta fogalmaz: „vasárnap a siralom völgyének mélyén”. A szürke égbolt Isten hiányára, Isten csendjére utal.³⁴ Mintha a heideggeri gondolat mozgóképi megjelenítése tárulna elénk: Isten elfordult a világtól, mint amikor a Nap lenyugszik a horizont mögött, és csak a sötétség marad.³⁵ A hó és a jég a fagyos emberi lelket és élethelyzeteket ábrázolja.

A hideg és üres falusi templom, ahogyan Tomas fájdalmas, szenvedő arca is, képi tagadása a sákramentumi eseménynek: „Áldunk téged, mindenható Istenünk, hogy örömet és békeséget ajándékoztál nekünk Krisztus Urunk testének és vérének közösségében.”³⁶ A néző nem lát mást, mint kiüresedett, halott rutint.³⁷ Tomas gépiesen mondja a liturgiát, amely tökéletes szimmetriában van a rideg templomépülettel és az árnyék nélküli fényvel.³⁸ A film zárójelenetéig ez a szürke és árnyék nélküli fény uralja a filmkockákat. A film címe angol nyelven „Téli fény”, németül „Fény / Világosság télen”. Eredeti címe „Úrvacsorázók” (Nattvardsgästerna). A központi témát már Tomas imádsága is sejteti: közösség (*communio*) Krisztussal és egymással, vagy éppen mindenféle közösség hiánya.³⁹

A *Tükör által homályosan* Davidja így fogalmaz: „Az ember bűvös kört húz maga köré, és mindent kizár belőle, ami nem felel meg titkos játékaiknak. Valahányszor az élet áttöri a kört [...], az ember új varázskört rajzol, új védelmet épít magának.” A trilógia mindhárom filmje ilyen, maguk köré bűvös köröket húzó karaktereket mutat be. Az *Úrvacsora* lelkészét (Tomas) a felesége óvta meg minden rossztól, csalódástól, amíg élt, de halála óta a veszteség fájdalma alkotja ezt az áttörhetetlen kört. A tanítónő (Márta) a Tomas iránti szeretetének bűvkörében el, szinte már tulajdonává tárgyiasítva a lelkészét („szegény Tomasom”). Jonas, a gyülekezeti tag testesíti meg az atomkorszak emberének globális szorongását, tehetetlenségét és sebezhetőségét, szembesülést az emberi létezés ijesztő és totális eshetőségével. Az arcnyakközeli jól érzékeltetik ezt a klausztrófó állapotot. Tekinthezünk úgy ezekre az ábrázolásokra, mint ame-

lyek a teológiai hagyomány szerint az önmagába forduló, a saját lehetőségeinél leragadó ember, az önmagába zárkózó énközpontúság filmes megjelenítései.⁴⁰

A keresztyén teológia szerint tehát a bűn lényege a magába és a világ birtoklásába zárkózó énesség. Ennek leggyakoribb formája az önszeretet (*amor sui*), amely egyrészt visszatart minket attól, hogy a másik emberhez önmagáért közeledjünk, másrészt megakadályoz abban, hogy Istent önmagáért szeressük.⁴¹ Másképpen megfogalmazva: a bűn ebben a megközelítésben tárgyiasítás – a másik ember és Isten tárgyiasítása.

Az *Úrvacsorában* sajátos istenképekben fogalmazódik meg ez utóbbi. A *Tükör által homályosan* pókisten motívuma tér vissza Tomas és Jonas dialógusában, mely valójában Tomas „gyónási monológja”:

„Értsd meg, én nem vagyok jó pap. Én egy meghatározatlan, majdnem hogy saját atyaistenben hittem, aki szereti az embereket, persze legjobban engem. Érted Jonas ezt a borzalmas tévedést? Érted, milyen rossz pap válhatott egy ilyen zárkózott, elkényeztetett, szorongó szerencsétlenből? El tudod képzelni az imáimat egy visszhangistenhez, aki jóakaró választ és biztató áldást oszt? Valahányszor szembesítettem Istent a valósággal, csúnyának láttam, förtelmesnek, visszataszítóknak. Pókistennek, szörnyetegnek. Ezért kellett féltennem az élettől és a fénytől, magamhoz szorítottam a sötétben és a magányban.”

Tomas elismeri, hogy az az isten, akiben bízik, pusztán visszhangja saját meggyőződéseinek és kívánságainak, vagyis az ember istent a saját képmására teremteti, így az nem több mint projekció. A Tomas által megalkotott istennek oltalmazónak kellene lennie (mint amilyen anyja és felesége volt). Meg kellene őt óvnia a szorongásaitól, az élet borzalmas dolgaitól. Tomas ehelyett Istent mint pusztító erőt tapasztalta meg.⁴² Isten tárgyiasítása annak érdekében, hogy magyarázatot találjon a rossz és a gonosz problematikájára a pókisten képeinek kialakulásához vezetett. Amikor az ember megkísérelti Istent valamely rendszerbe foglalni, objektummá próbálja tenni – Paul Tillich szavaival –: „Isten úgy tűnik fel, mint egy legyőzhetetlen zsarnok, mint az a lény, akivel szemben egyetlen más lénynek sincs szabadsága és alanyi valósága.”⁴³ Tomas egy non-kommunikatív istenképpel küzd: Isten hallgatása elviselhetetlenné válik számára a világ borzalmi közepette, és Istent mint ijesztő, kegyetlen, szeretetlen pókistent tapasztalja meg.

A trilógia szereplői Istennek a jelenlétét sohasem, csupán a hiányát tapasztalják. Számukra egy hallgató Isten, mivel nem szól, nem létezik. Ezért van az, hogy csak a *Tü-*

kör által homályosan Minusa rendelkezik pozitív istenél-ménnyel: „a Papa beszélt velem”. Az *Úrvacsora* lerántja a leplet arról, hogy a tökéletes szeretet Istenével szembeni elvárásokat mennyire meghatározza az, milyen analógiát használunk Isten szeretetének a definiálásra.⁴⁴ A *Tükör által homályosan* Davidja szerint mindenféle szeretet Isten. „A legkisebb és a legnagyobb, a legszegényebb és a leggazdagabb, a nevetséges és a gyönyörű. A szenvedélyes és az otromba.” A trilógia első részében az isteni szeretet elsősorban a szülői szeretet analógiájára épül. A zárójelenetben nem az a lényeges, hogy mit mond David a fiának, Minusnak, hanem az, hogy kommunikáció jön létre apa és fia között.⁴⁵ Ez az istenkép azonban szűkített, Isten a megbocsátás, vigasztalás, biztonságérzet istene, csupán „szubjektív szükséglet, élettől és haláltól való félelmünk projekciója”.⁴⁶

Bergman a *Tükör által homályosan* végén elhangzó vallástétellel kifigurázásának tekintette az *Úrvacsorát*. Szinte szó szerint megismétlődik a tétel: „Az Isten szeretet, és a szeretet Isten. A szeretet Isten létének bizonyítéka. A szeretet valóságosan megvan az emberek világában.” Blom, az organista szerint azonban mindez csak zsargon, egy szálnalmas pap ömlengése. Az *Úrvacsorában* már nincsenek szülők; anyai ortalmat nyújtó feleség sincs. A szülői szeretet analógiájára épülő isteni szeretet, a „problémamegoldó” Isten, a *deus ex machina* halála szükségszerű. A keresztyén teológiában többek között Bonhoeffer ad ennek a gondolatnak hangot:

„Itt van a döntő eltérés minden vallástól. A vallás szerint az szabadíthat meg bennünket nyomorúságunkból, ha Isten hatalma megmutatkozik a világban – Isten: *deus ex machina*. A Biblia viszont Isten erőtlenségére és szenvedésére mutat – csak a szenvedő Isten segíthet rajtunk. Ennyiben tehát elmondhatjuk, hogy a [...] fejlődés, mely a világ nagykorúságához vezet, s egy hamis istenkép megsemmisítéséhez vezetett, lehetővé teszi meglátnunk a Biblia Istenét, aki a világban erőtlensége által vesz hatalmat és hódít teret magának.”⁴⁷

Mi következik ebből? A függés és a szükség nem megfelelő leírásai az Istennel való kapcsolatnak. A megváltás lényege nem az, hogy az egyén valamilyen védett, biztonságos helyre kerül, ahol meghúzhatja magát a kétségek és az önmegigazultság elől. Másképpen megfogalmazva: nem lehetünk vallásosak, ha a vallást olyan rendszerként definiáljuk, amely Istent (isteneket) a vágyak és szükségégek beteljesítőjének vagy problémamegoldónak tartja.⁴⁸ Tomas visszhangistene pedig éppen ennek a vallásnak az istene.

Bergman három részre osztotta a filmet: 1. megsemmisítés: az „Isten szeretet” tétel szétzúzása; 2. a megsemmi-

sítés utáni üresség; 3. az új hit születése.⁴⁹ Az *Úrvacsora* Tomasa megáll az oltár előtt: „Milyen együgyű kép” – mondja, miközben a feszületet bámulja: Isten megkínzott Fia a kereszten az Atya Isten térde között.⁵⁰ „Isten szeretet és a szeretet Isten” – elkezdődik a tétel megsemmisítése. Tomas kinyilvánítja hitetlenségét: nem akar olyan Istent imádni, aki feláldozza saját Fiát, aki elfordul attól, aki tökéletes, az Ő akaratával megegyező életet élt. Időközben Márta érkezik meg:

„MÁRTA: Mi van, Tomas?

TOMAS: Téged ez úgyis hidegen hagy.

MÁRTA: Azért csak mondd.

TOMAS: Az Isten csendje.

MÁRTA: Az Isten csendje?

TOMAS: Az Isten csendje. (*Köhögés fogja el.*)⁵¹ Eljött hozzám Jonas Persson és a felesége, és én mellébeszéltem. Elszakadtam Istentől! Pedig éreztem, hogy minden egyes szó sorsdöntő. Mit csináljak? (*Zokogni kezd.*)

[...]

MÁRTA: Elviselhetetlen tudsz lenni néha. »Isten csendje. Isten hallgat.« Isten soha nem beszélt. Isten ugyanis nincs. Bosszantóan egyszerű az egész. ... De sokat kell még tanulnod, Tomas.

TOMAS: A tanítónő beszél belőled.

MÁRTA: Meg kellene tanulnod szeretni.

TOMAS: Meg tudnál tanítani rá? (*Nem néz Mártára.*)

MÁRTA: (*Márta is elfordítja tekintetét, maga elé néz.*)

Én semmit sem tudok. Nincs erőm hozzá.”

Ez a következő lépés a tétel megsemmisítésére: a szeretet nem lehet közvetlenül megfeleltetni egy transzcendens Istennek, a szeretet nem valami csodaszor.⁵²

Tomas leszámolt a metafizika istenével: nem érvelhünk többé Isten létezésével a logikával vagy Isten teremtésben megnyilvánuló cselekvésének tradicionális szimbólumaival – mindez abszurd.⁵³ Most már szabadnak érzi magát, de ebben a pillanatban még csak azt tudja megfogalmazni, hogy mitől szabad:⁵⁴

„Tételezzük föl, hogy nincs Isten. Mit változtat ez a tényeken? Érthetőbbé válik az élet. Micsoda megkönnyebbülés! A halál nem lesz más, mint az élet kialvása. Az ember kegyetlensége, magányossága, félelme minden érthetőbbé válik, átlátszó lesz. A megmagyarázhatatlan szenvedésre nem kell magyarázat. Nincs teremtő. Nincs fenntartó. Nincs gondolat.”

A felvevőgép Tomas arcát mutatja egyre közelebről. Hirtelen fény ömlik be a mögötte lévő ablakon keresztül: „Én Istenem, miért hagytál el engem?” A kamera visszafordul a fényre, egy pillanatig megáll benne, majd visszamegy a templomba. Egy pillanatra az oltárt látjuk,

elmegy mellette. A templomablakon keresztül ugyanaz az erős fény ömlik be, mint a sekrestyébe. Tomas a földre esik, egy kisebb köhögéshorog után felemeli fejét, arcát beborítja a napfény. Eszünkbe juthatnak a kezdő szürke képsorok, miközben az áldást mondta: „Világosítsa meg az Úr az ő orcáját terajtd...” Ami akkor nem vált valósággá, most igen: „Szabad vagyok. Végre szabad.” – mondja Tomas. Egy erős köhögéshorog azonban a földre kényszeríti – az üresség, a hiány megtapasztalásának kezdete. Tomas szabad attól az istentől, aki a szenvedő Krisztust (és Tomast is?) a térde között tartja, de ekkor még nincs semmi és senki, aki átvehetné ennek az istennek a helyét.

Az ezt követő, emberi szavak, nagyközelik és érzelmek nélküli hosszabb jelenet az üresség primer, felszíni ábrázolása. A felvevőgép messziről figyel, a magas kameraállásból felvett képkockák Tomas magányosságát, ürességét fejezik ki. Emberi hang nem hallatszik, csak a folyó szüntelen dübörgése. Fülüketítő a csend, amely minden más egyéb hangot elnyom: Márta hiába próbál mondani valamit Tomasnak.⁵⁵

Bergman egy liturgikus esemény, az úrvacsora kontextusában mutatja be az önmagába zárkózó énésség poklát. Az úrvacsora a latin teológiai nyelvben: *communio*. Az úrvacsorázók tehát azok, akik *communió*ban, közösségben vannak egymással és Istennel. A kérdés tehát az, hogy az önmagába forduló ember képes-e a Másikra való nyitottságra. Jonas a film tragikus alakja, ő képtelen erre: az öngyilkosságot választja.

A film végén az a Márta, aki korábban azt mondta Tomasnak, hogy nincs ereje, és azt írta neki, hogy többé nem fog imádkozni, letérdel, lehajtja a fejét. Profilja sziluettjét nagyközeliben látjuk, nem valami absztrakt igazság vagy bölcsesség után vágyódik, mely felülmúlja értelmünket, hanem bátorságért, erőért, mely képes gyengédséget, szeretetet kimutatni: „Ha biztonságot nyerhetnénk, hogy kimutathassuk szeretetünket. Ha hihetnénk egy igazságban. Ha hinni tudnánk.” Imádsága meghallgattatik. Mire kimondja az utolsó mondatot, a felvevőgép már Tomast mutatja, majdnem pontosan olyan testtartásban, mint Mártát. Tomas döntés előtt áll. Felnéz és nagyot sóhajt. Új érzés tölti el.⁵⁶ Ismét Márta arcát látjuk, háttérben az ablakon át beszűrődő fényben. Megtörténik az, ami a délelőtti istentiszteleten nem. Ott Márta kifejezéstelen arcát láttuk az áldás szövege alatt: „Világosítsa meg az Úr az ő orcáját terajtd, és könnyörüljön rajtd; fordítsa az Úr az ő szent orcáját tereád, és adjon neked békességet!” A filmben most először látjuk nyugodtnak, békésnek és szépnek Mártá arcát.⁵⁷ A következő képkocka Tomast mutatja nagyközeliben az oltár

előtt: arca sápadt és aggodalommal teli. Fényár veszi körül (a templomi csillárok és néhány gyertya lángja). Tekintete a semmibe szegeződik, amint megkezd a liturgiát: „Szent, szent, szent a Mindenható Isten. Az egész föld megtelt az ő dicsőségével.” Márta imádsága bizonyos értelemben meghallgatásra talált: Tomas azzal válaszol szeretetére, hogy a körülmények ellenére megtartja az istentiszteletet az üres templomban. Ez Tomas első lépése a varázsköréből való kilépésre.

Tomas számára elérkezik a heideggeri „elhatározottság” pillanata,⁵⁸ annak lehetősége, hogy tudatos cselekedettel önmaga legyen: „Nincs Isten. ... Szabad vagyok.”, és a film végén lévő döntés is ugyanezt a vonást hordozza magában: az új szabadsággal élve, a körülmények, a hagyomány, a szokás,⁵⁹ saját hitvesztése ellenére dönt úgy, hogy megtartja az istentiszteletet, és az önmagába zárkózó énésség mintha a másikkal való létbe változna át: mindezt Mártáért teszi. Ennél azonban nem jut tovább.⁶⁰ Az Atyaisten térde között agonizáló Krisztusban csak az Istentől elhagyatottságot látja, azt már nem, hogy a Fiú panaszával az Atyához fordult, „ahhoz az Istenhez kiáltott, aki azután is Istene maradt, hogy a bizalom Istene a kétség és értelmetlenség sötétjében hagyta őt.”⁶¹

A kereszt Bergman számára az Isten csendjét szimbolizálja, jóllehet számára nem teológiai természetű ez a metafora. A teológia a keresztet Isten rejtőzködésének (*Deus absconditus*) tartja. Isten ugyanakkor önmagát kijelentő Isten (*Deus revelatus*): a szentségekben, tehát az úrvacsorában, a *communió*ban is. A filmvégi istentisztelet valódi *communió*t ábrázol, és Bergman számára kijelentésjelleggel bír: a valódi kommunikáció első pillanata.

A hangsúly most nem a szavakon van, hanem magában a Märta felé fordulásban, amikor Tomas megérti: egyetlen ember elég ahhoz, hogy megtartsa az istentiszteletet. Bergman így ír a trilógiáról:

„Mindegyik filmben van egy pillanat, mely a kommunikáció, az emberi kapcsolat pillanata. [...] a lelkész, aki Märta miatt tartja meg az istentiszteletet az üres templomban az *Úrvacsora* végén. [...] Rövidke pillanat a filmekben, de lényeges pillanat. Ami leginkább számít az életben az az, hogy képesek vagyunk-e kapcsolatba lépni a másikkal. Máskülönbben halott vagy, mint ahogyan olyan sokan halottak ma. De ha képes vagy megtenni az első lépést a kommunikáció felé, a megértés felé, a szeretet felé, akkor nem számít, mennyire nehéz is lesz a jövő – és nem lesznek illúzióid afelől, hogy a világban lévő összes szeretet mellett az élet még lehet pokolian nehéz –, ez a megváltás. Csak ez számít.”⁶²

Befejezés

A vallás és vallásosság fogalmának Schleiermacherrel kezdődő változása egyben a transzcendencia fogalmának a változását is magával hozta: elmozdulást látunk a vertikális transzcendenciától a horizontális transzcendencia felé.⁶³ Bergman a horizontális transzcendencia ábrázolásának tekinthető: számára az isteni (vagy a megváltás) keresése nem az evilági valóságon kívül történik; mindkét valóság ugyanabba az irányba mutat, az „itt” és a „túli” anynyira szoroson összetartozik, hogy a transzcendens pólus semlegessé válik, és csak az immanens marad (radikális immanencia). Egy másik megközelítésben azt is mondhatjuk, hogy Bergman inkább az isteni kifejezhetetlenségét hangsúlyozza az Isten csendje metaforával, elutasítja a

transzcendens és az immanens ellentétét, hiszen a teljesen más isteni a másikkban (a másik emberben) is megmutatkozhat (transzcendencia mint alteritás).⁶⁴ A filmnézőnek ez két utat kínál, a transzcendencia alteritásként való megtapasztalása „egyszerűen az emberi korlátok egyfajta felfedezése és legyőzése, nem pedig az istenivel való találkozás. Az én, a személyes határok transzcendenciája és annak a »másikkban« az átmeneti, képzeletbeli megtapasztalása, aki szabad azoktól a korlátoktól, melyek továbbra is behatárolják a nézőt.”⁶⁵ A radikális immanencia útján pedig a negatívum ábrázolásával, a kontraszt megdőbentő hatása révén mégiscsak a transzcendens, sőt a megváltás utáni vágyat ébresztheti fel a nézőben.⁶⁶

IRODALOMJEGYZÉK

Elsődleges források

ASSAYAS, Olivier, BJÖRKMAN, Stig: *Gespräche mit Ingmar Bergman*. Übers. BERUTTI-RONELT, Silvia, Berlin, Alexander Verlag, Berlin, 2002.

BERGMAN, Ingmar: *Filmtrilógia*. Fordította KUCZKA Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.

BERGMAN, Ingmar: *Laterna Magica*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

BERGMAN, Ingmar: Why I Make Movies, *Horizon*. Vol. 3., 1960/1., 4–9.

BERGMAN, Ingmar: *Úrvacsora (Nattvardsgästerna)*. Szereplők: Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Max Von Sydow, Allan Edwall. 1963. DVD. Svensk Industri, 1963, Cinetel, 2003.

BONHOEFFER, Dietrich: *Börtönlevelek*. Fordította BOROS Attila, Budapest, Harmat Kiadó, 1999.

PANNENBERG, Wolfhart: *Mi az ember?* Fordította BOROS István, GÁSPÁR Csaba László, VÁRADI Mónika, MAGYAR István, Budapest, Egyházforum, 1991.

TILLICH, Paul: Aspects of a Religious Analysis of Culture. In T.P., *Theology of Culture*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1968, 40–51.

TILLICH, Paul: *Dynamics of Faith*. New York, Harper & Brothers Publishers, 1958.

TILLICH, Paul: *Létbátorság*. Fordította SZABÓ István, Budapest, Teológiai Irodalmi Egyesület, 2000.

Másodlagos források

ALEXANDER, William: Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy. *Cinema Journal*. Vol.13., 1974/2., 23–33.

BARRETT, William: *Irrational Man, A Study in Existential Philosophy*. Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1962.

BIRD, Michael: Ingmar Bergman, in MAY, John R., BIRD, Michael (eds.): *Religion in Film*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1982.

BLAKE, Richard A., S.J.: *Screening America: Reflections on Five Classic Films*. New York, Paulist Press, 1991.

BRINKMAN, Martien E.: *Jezus incognito, De verborgen Christus in de westerse kunst vanaf 1960.*, Zoetermeer, Uitgeverij Meinema, 2012.

COHEN, Hubert I.: *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. New York, Twayne Publishers, 1993.

DEPAUL, Brother, C. F. X.: Bergman and Strindberg, Two Philosophies of Suffering. *College English*. Vol.16., 1965/8., 620–622, 627–630.

DERVIN, Daniel: Ingmar Bergman's Films: „The Spider-God and the Primal Scene”, *American Imago – A Psychological Journal for Culture, Science and the Arts*. Vol. 40., 1983/3., 207–232.

GELENCSEK Gábor: Álomjátékok. A Bergman-filmek formavilága. In Uő: *Más világok, Filmelemzések*, Budapest, Palatinus Kiadó, 2005, 51–57.

GIBSON, Arthur: *The Silence of God. A creative response to the films of Ingmar Bergman*. New York, Harper & Row Publishers, 1969.

GRENIER, Cynthia: Ingmar Bergman: A candid conversation with Sweden's one-man new wave of cinematic sorcery. *Playboy*. Vol. 11., 1964/6., 61–68.

GYÖRFFY Miklós: *Mágia és mesterség, Ingmar Bergman művésze*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2014.

HAMILTON, William: Diertich Bonhoeffer, in ALTIZER, Thomas J. J.–Hamilton, William (eds.): *Radical Theology and the Death of God*. Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1966.

HOWARD-SNYDER, Daniel, Moser, Paul K. (eds.): *Divine Hiddenness. New Essays*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

JOHNSTON, Robert K.: *Reel Spirituality, Theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids, MI, Baker Book House Company, 2000.

KALIN, Jesse: *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

KETCHAM, Charles B.: *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman. An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Studies in Art and Religious Interpretation. Vol. 5., Lewinston / Queenston, The Edwin Meller Press, 1986.

KOVÁCS András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest, Palatinus Kiadó, 182–187.

KUNNEMAN, Harry: Critical Humanism and the Problem of Evil, in Gort, Jerald D., JANSEN, Henry, VROOM, Hendrik M. (eds.): *Probing the Depths of Evil and Good. Multireligious Views and Case Studies*. Amsterdam, New York, N.Y., Rodopi, 2007, 319–342.

LYDEN, John: *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*.

NYU Press, 2003.

NOBLE, Ivana: *Theological Interpretation of Culture in Post-Communist Context, Central and East European Search for Truth*. Surrey, Ashgate, 2010.

POPE, Robert: *Salvation in Celluloid – Theology, Imagination and Film*. London–New York, T&T Clark/Continuum, 2007.

SINGER, Irving: *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*. Cambridge, The MIT Press, 2007.

SJÖMAN, Vilgot: From *L 136: A Diary of Ingmar Bergman's Winter Light*, transl. Grimstad, Kaaren, *Cinema Journal*. Vol.13., 1974/2., 34–40.

STEENE, Birgitta: Archetypal Patterns in Four Ingmar Bergman Plays, *Scandinavian Studies*. Vol.37., 1965/1., 58–76.

STEENE, Birgitta: Images and Words in Ingmar Bergman's Films, *Cinema Journal*. Vol.10., 1970/1., 23–33.

STOKER, Wessel: „Culture and Transcendence: A Typology”, in STOKER, Wessel, VAN DER MERWE, W. L. (eds.): *Looking Beyond? Shifting Views of Transcendence in Philosophy, Theology, Art, and Politics*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, 5–28.

JEGYZETEK

- 1 Bergman, Ingmar: *Laterna Magica*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988, 203.
- 2 Szokás a bergmani életművet „vallásos” és „szekuláris” korszakokra osztani. Szűkített értelemben kifejezetten vallásos megtapasztalást (Isten létezésének kérdését) *A hetedik pecsét*, a *Szűzforrás* és az *Úrvacsora* jeleníti meg. Tágabb értelemben vallásos témájának tekinthetjük azokat a filmjeit, amelyek a lelki útkeresés kifejeződései, az élet értelmének kereséséről, szenvedésről, az ember magára maradottságáról szólnak. Bird, Michael: Ingmar Bergman. In May, John R., Bird, Michael (eds.): *Religion in Film*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1982, 144.
- 3 Ketcham, Charles B.: *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman, An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Studies in Art and Religious Interpretation, vol. 5., 1986, Lewinston / Queenston, The Edwin Meller Press, 1986, 113.
- 4 Pl. Gibson, Arthur: *The Silence of God, A creative response to the films of Ingmar Bergman*. New York, Harper & Row Publishers, 1969.
- 5 Pl. Singer, Irving: *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*. Cambridge, The MIT Press, 2007.
- 6 Pl. Dervin, Daniel: Ingmar Bergman's Films: „The Spider-God and the Primal Scene”, *American Imago – A Psychological Journal for Culture, Science and the Arts*. Vol. 40.,

- 1983/3., 207–232.
- 7 A lehetséges egzisztencialista megközelítéseket és azok képviselőit ld.: Ketcham, Charles B.: i. m. 178–186.
- 8 Uo. 115.
- 9 Györfly Miklós: *Mágia és mesterség, Ingmar Bergman művésze*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2014, 139. *A hetedik pecsét* készítésekor Bergman például egyértelműen elismeri, hogy halálfélelmét próbálta feldolgozni.
- 10 Gelencsér Gábor: Álomjátékok, A Bergman-filmek formavilága. In: *Uő: Más világok, Filmelemzések*, Budapest, Palatinus, 2005, 51.
- 11 „Egy film azért készül el, hogy reakciót váltson ki” – fogalmazott maga Bergman egy írásában, mely eredetileg a *Horizon* magazin 1960. szeptemberi számában jelent meg. Bergman, Ingmar: Why I Make Movies, *Horizon*, vol. 3., 1960/1., 4–9.
- 12 Johnston, Robert K.: *Reel Spirituality, Theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids, MI, Baker Book House Company, 2000, 49–53.
- 13 Blake, Richard A., S.J.: *Screening America: Reflections on Five Classic Films*. New York, Paulist Press, 1991, 289.
- 14 Lyden, John: *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*. NYU Press, 2003, 19.
- 15 Noble, Ivana: *Theological Interpretation of Culture in Post-Communist Context, Central and East European Search for Truth*. Surrey, Ashgate, 2010.
- 16 Tillich, Paul: Aspects of a Religious Analysis of Culture. In: *Uő: Theology of Culture*. London–Oxford–New York, Oxford University Press, 1968, 51.
- 17 Noble, Ivana: i. m. 6–8.
- 18 Johnston is sorrendiségről, nem pedig alárendeltségről beszél. Johnston, Robert K.: i. m. 64.
- 19 Tillich, Paul: *Dynamics of Faith*. New York, Harper & Brothers Publishers, 1958, 41., 44.
- 20 Noble Ivana: i. m. 9–10. A mai kor emberének egyik nehézsége, hogy saját tapasztalatainak kifejezésére nem megfelelőek a pokol, mennyország, másvilág, feltámadás, Paradicsom, Isten országa stb. szimbólumai.
- 21 Bergman, Ingmar: *Filmtrilógia*. Fordította Kuczka Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998. Eredetileg a *Szűzforrás*, a *Tükör által homályosan* és az *Úrvacsora* alkottak volna trilógiát. Amit mi trilógiaként ismerünk, inkább egy hirtelen, a média számára kitalált ötletnek tűnt, amelyre Bergman később eléggé szkeptikusan tekintett. Assayas, Olivier–Björkman, Stig: *Gespräche mit Ingmar Bergman*. Übers. Berutti-Ronelt, Silvia, Berlin, Alexander Verlag Berlin, 2002, 79.
- 22 Kalin, Jesse: *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press, 2003, 1.
- 23 Ezt a „műfajválasztást” a strindbergi kamaradarabok (*kamarspiel*) ihlették, ld.: Györfly Miklós: i. m. 142; DePaul, Brother, C. F. X.: Bergman and Strindberg, Two Philosophies of Suffering, *College English*, vol. 16, 1965/8., 628.
- 24 Ez jellemzi *A hetedik pecsét* vagy a *Szűzforrás* című filmeket.
- 25 Steene, Birgitta: Images and Words in Ingmar Bergman's Films, *Cinema Journal*, vol.10., 1970/1., 24–25.
- 26 Kalin, Jesse: i. m. 2–10.
- 27 Uo. 12.
- 28 Alexander, William: Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy, *Cinema Journal*, vol.13., 1974/2., 27.
- 29 Kalin, Jesse: i. m. 12.
- 30 Uo, 2.
- 31 Steene, Birgitta: i. m. 25. sk.
- 32 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest, Palatinus Kiadó, 182–187.
- 33 Steene, Birgitta: Archetypal Patterns in Four Ingmar Bergman Plays, *Scandinavian Studies*. Vol.37., 1965/1., 72.
- 34 Gelencsér Gábor: i. m. 74.
- 35 Helyzetünk „se nem ateizmus, se nem teizmus, hanem egy olyan világ, amelyből Isten hiányzik. A világ éjszakája van most. [...] Isten visszavonult, és a Nap lenyugszik a horizonton. Mindeközben a gondolkodó csak úgy válthatja meg az időt, ha azt keresi, ami egyszerre van a legközelebb az emberhez és tőle a legtávolabb: saját léte és a Lét maga.” Barrett, William: *Irrational Man. A Study in Existential Philosophy*. Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1962, 209.
- 36 Az idézetek minden esetben a filmes feldolgozásból valók: *Úrvacsora (Nattvardsgästerna)*, rendezte Ingmar Bergman, szereplők: Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Max Von Sydow, Allan Edwall. 1963. DVD. Svenk Industri, 1963, Cinetel, 2003. Nyomtatásban (eredeti szövegekönvi változat): Ingmar Bergman: *Filmtrilógia*. Fordította Kuczka Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.
- 37 Sjöman, Vilgot: From *L 136: A Diary of Ingmar Bergman's Winter Light*. *Cinema Journal*. Vol.13., 1974/2., 35. Vilgot Sjöman (1924–2006) Bergman mellett volt asszisztens az *Úrvacsora* forgatása alatt. A film készítésének fázisairól naplót vezetett. A naplót Kaaren Sjöman Grimstad fordította.
- 38 Cohen, Hubert I.: *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. New York, Twayne Publishers, 1993, 183.
- 39 Singer, Irving: i. m. 124.
- 40 Ezt a lehetséges megközelítést Martien E. Brinkman holland teológusnak köszönhetem. Brinkman, Martien E.: *Jesus incognito. De verborgen Christus in de westerse kunst vanaf 1960*. Zoetermeer, Uitgeverij Meinema, 2012. 76. A teológia története során többek között Augustinus, Luther, Pannenberg írták le a *homo incurvatus in se ipsum* kifejezéssel a bűnt. Ld.: Pannenberg, Wolfhart: *Mi az ember?*

- Fordította Boros István, Gáspár Csaba László, Váradi Mónika, Magyar István, Budapest, Egyházfórum, 1991, 41–48.
- 41 Uo. 46.
- 42 Steene, Birgitta: *Archetypal Patterns*. I. m. 73.
- 43 Tillich, Paul: *Létbátorság*. Fordította Szabó István, Budapest, Teológiai Irodalmi Egyesület, 2000, 191.
- 44 A különböző szeretetanalógiákból következő Istennel szembeni „elvárások” közül néhány bemutatását. Ld.: Howard-Snyder, Daniel, Moser, Paul K. (eds.): *Divine Hiddenness. New Essays*. Cambridge University Press, 2002, 7–8.
- 45 Ketcham, Charles B.: i. m. 136.
- 46 Steene Birgitta: *Images and Words*. I. m. 30.
- 47 [Tegel, 44.] 7.16., Bonhoeffer, Dietrich: *Börtönlevelek*. Fordította Boros Attila, Budapest, Harmat Kiadó, 1999, 170.
- 48 Hamilton, William: Diertich Bonhoeffer, in Altizer, Thomas J. J., Hamilton, William (eds.): *Radical Theology and the Death of God*. Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1966, 116.
- 49 Sjöman, Vilgot: i. m. 36.
- 50 „Krisztus a kereszten, az Atya lábánál. Az Isten fekete hajú, barna szakállú, csodálkozóan ívelő szemöldökkel. Röpköd a Galamb a feje fölött.” Bergman, Ingmar: *Filmtrilógia*. I. m. 105.
- 51 A beteg test valaminek a hiányára utal: valami megszünt, vagy elromlott Isten és ember, ember és ember között. Gelencsér Gábor: i. m. 75.
- 52 Uo.
- 53 Ketcham, Charles B.: i. m. 153.
- 54 Uo. 167.
- 55 Cohen, Hubert I.: i. m. 189.
- 56 Mozgóképileg nincs is többre szükség ennek az új érzésnek a kifejezésére. Sjöman, Vilgot: i. m. 37.
- 57 Cohen, Hubert I.: i. m. 192.
- 58 L. erről Tillich, Paul: *Létbátorság*, i. m. 156.
- 59 A szokásról I. Cohen, Hubert I.: i. m. 192. Ha legalább három gyülekezeti tag (ebbe nem számított bele a lelkész, a kántor és a harangozó) nem volt jelen az istentiszteleten, elhagyható volt az alkalom.
- 60 Ketcham éppen ezért kockáztatja meg a „Márta apoteózisa” elméletet. Ketcham, Charles B.: i. m. 172.
- 61 Tillich, Paul: *Létbátorság*. I. m. 195.
- 62 Grenier, Cynthia: Ingmar Bergman: A candid conversation with Sweden's one-man new wave of cinematic sorcery, *Playboy*, vol. 11., 1964/6., 68/61–68.
- 63 Ennek a folyamatnak a leírását ld.: Kunneman, Harry: Critical Humanism and the Problem of Evil, in Gort, Jerald D –Jansen, Henr –Vroom, Hendrik M. (eds.): *Probing the Depths of Evil and Good, Multireligious Views and Case Studies*. Amsterdam, New York, N.Y., Rodopi, 2007, 340–341. A két típust Wessel Stoker, holland teológus további altípusokra bontja, az egyes típusok sajátos kijelentés- és kultúrafelfogását is ismertette. Stoker, Wessel: „Culture and Transcendence: A Typology”, in Stoker, Wessel – van der Merwe, W. L. (eds.): *Looking Beyond? Shifting Views of Transcendence in Philosophy, Theology, Art, and Politics*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, 5–28.
- 64 Stoker, Wessel: i. m. 8.
- 65 Pope, Robert: *Salvation in Celluloid – Theology, Imagination and Film*. London, New York, T&T Clark/Continuum, 2007, 65.
- 66 Brinkman, Martien E.: i. m. 58.