

Isten csendje Ingmar Bergman *Úrvacsora* című filmjében*

– film és teológia párbeszéde –

Bevezetés

Ez a dolgozat arra tesz kísérletet, hogy teológiai párbeszédet folytasson Bergman filmtrilógiájának középső filmjével, az *Úrvacsorával*. Mielőtt egy filmmel teológiai dialógust kezdenénk, először magát a filmet kell vizsgálnunk: saját műfaji sajátosságait és kifejezőeszközeit, az alapvető rendezői szándékot és mozgóképi megoldásokat figyelembe véve. Ha engedjük, hogy a (mozgó) képek sugalljanak jelentést és irányt, még nem jelenti azt, hogy a teológia másodlagos, vagy a második helyre szorul ebben a dialógusban. Az esztétikai élményt nem megelőzi a teológiai fejtegetés, megvilágítás, hanem kiegészíti azt. A teológiai reflexió ugyanakkor szükségszerű, mivel Bergman kifejezetten teológiai témákat, kérdéseket formál filmmé az *Úrvacsorában*. (Mindeközben nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy pusztán egy szempont szerinti megközelítése a filmeknek az egyoldalúság veszélyével fenyeget.) Tisztességtelen reflexióval van dolgunk, ha a filmet arra használjuk fel, hogy valamilyen teológiai igazságot illusztráljunk vele¹ (ld. Gibson² „kreatív reflexióit”). Ez többek között odavezethet, hogy „egyházi szolgásgba” (*ecclesial servitude*) hajtjuk a filmet.³

Nem tekinthető dialógusnak az, ha csak arra összpontosítunk, hogy miben egyezik a film teológiai látásunkkal, vagy miben különbözik attól, hiszen ebben az esetben éppen azt nem fogjuk meglátni, hogy miről szól maga a film. Ezért is fontos először megértenünk, hogyan látja/láttatja a film a valóságot, és ezt a látásmódot nem szabad elvetnünk anélkül, hogy ne próbálnánk megérteni.⁴

A filmtrilógia a bergmani életműnek csak töredéke, a filmtrilógiát mégsem az összes művel összefüggésben, hanem önmagában, önálló egységként vizsgáljuk. Az *Úrvacsora* elemzésénél megkerülhetetlen a másik két filmre való utalás az ismétlődő fogalmak, motívumok és témák miatt.

Film és teológia dialógusa többféle formában történhet. Ez a dolgozat a film szereplőinek vallásos megtapasztalásai mögötti teológiai kérdéseket kívánja – többnyire pontszerűen – beazonosítani, illetve a film témájából adódóan lehetséges továbblépési lehetőségeket igyekszik felmutatni. Ez a megközelítési mód egyben a dolgozat felépítését is meghatározza. A film elemzésével párhuzamosan két tipikus megközelítés is bemutatásra kerül: a filmes megjelenítő eszközöket figyelmen kívül hagyó, „kisajátító”, „keresztényesítő” (Gibson és időnként Ketcham⁵), valamint a filmes megjelenítő eszközöket figyelembe vevő, többnyire egzisztencialista értelmezés (Ketcham). A dolgozat zárása megnevesíti a további lehetséges találkozási pontokat, illetve kísérletet tesz a filmben megfogalmazott kérdések teológiai szempontú kiegészítésére.

I. Ingmar Bergman: Filmtrilógia

1. A filmtrilógia alkotója

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 hitetlenség, bűn, büntetés, kegyelem és kárhozat számomra megkerülhetetlen realitások voltak. Imáim búzlóttek a szorongástól, az esedezéstől, az átkozódástól, a haláltól, a bizakodástól, a csömörtől és a kétségbeeséstől: Isten szólt, Isten hallgatott, ne taszíts el Színed elől.⁶

* Megjelent: *Sárospataki Füzetek* 2008/2: 20-46.

¹ Robert K. Johnston: *Reel Spirituality – Theology and Film in Dialogue*, Baker Book House Company, 2000, 49-53.

² Arthur Gibson: *The Silence of God – A creative response to the films of Ingmar Bergman*. New York, Harper & Row Publishers, 1969.

³ Richard A. Blake, S.J.: *Screening America: Reflections on Five Classic Films*, New York, Paulist Press, 1991, 289. idézi Robert Jewett: *Saint Paul at the Movies: The Apostle's Dialogue with American Culture*, Westminster John Knox Press, 1993, 8. Számos gyülekezeti vagy keresztény ifjúsági filmklub esik ebbe a hibába, és szinte erőszakot követ el a filmekben.

⁴ John Lyden: *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*, NYU Press, 2003, 19.

⁵ Charles B. Ketcham: *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.

⁶ Ingmar Bergman: *Laterna Magica*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988, 203.

A bergmani életművet végigkísérte ennek a „fájdalmas és örömtelen viszony” a mozgóképi kifejezése. Vallásos témájú filmjei⁷ tekinthetők lelki útkeresése részeinek: a modern ember lelki vívódását ábrázolják, aki elvesztette a transzcendens bizonyosságát, akit izoláció és értelmetlenség fenyeget.⁸ A *hetedik pecsét* (1956) fő témája: Isten csendje, Isten hallgatása, Isten hiányának a megtapasztalása.

Bergman lelki személetmódját nem lehet elválasztani attól a művészi, irodalmi és színházi hagyománytól, mely elsősorban Ibsen és Strindberg⁹ nevéhez köthető. Ennek az örökségnek a részeként az introspekció, a kimondott szó elégtelen volta, vagy a szenvedés ismétlődő filmes témák Bergmannál. Legalább ilyen meghatározó volt számára az az evangélikus egyházi légkör és teológiai hagyomány, amelyben felnőtt:¹⁰ az ember helyzete Isten előtt (az ember romlottsága, képtelensége a jó cselekvésre, erős bűntudat stb.), az emberi kapcsolatok természete egy egyre áthidalhatatlanabb szakadékkal ember és Isten, ember és ember viszonyában.¹¹

A szorongásnak, elhagyatottságnak, kétségnek, szenvedésnek, az emberlét szabadságának vagy korlátainak, Isten csendjének bergmani megfogalmazásait az elemzők gyakran igyekeznek szoros kapcsolatba állítani Kierkegaard, Heidegger vagy Sartre filozófiájával. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Bergmant egzisztencialista gondolkodónak, Kierkegaard, Heidegger vagy Sartre tanítványának tekinthetjük.¹² A három filozófus közül Bergman egyedül Sartre-ral állítja önmagát párhuzamba:

Mikor a vallás teljesen eltűnt az életemből, egy csapásra könnyebb lett élni. Sartre beszél egyik esszéjében arról, hogy mennyire gátolta, mennyire kínozta mind emberi, mind művészi múltában az a tudat, hogy nem elég jó, amit csinál. Lassanként, hosszadalmas intellektuális folyamat eredményeképpen ráébredt, hogy aggodalmait, miszerint nem alkot semmi értékeset, abból a vallásos elképzelésből származó atavizmusnak felelnek meg, amely szerint létezik valami, amit a Legfőbb Jónak lehetne nevezni, hogy létezik valami, ami tökéletes. Fölfedezvén magában e titkos atavizmus maradványait, kiirtotta őket, és ezáltal megszüntek azok a gátlásai is, amelyek akadályozták a művészi alkotásban. Mikor a rám nehezedő vallásos felépítmény összeomlott, szertefoszlottak írói gátlásaim is. Főképp attól a félelemtől szabadultam meg, hogy nem vagyok elég korszerű, nem vagyok elég modern. Az *Úrvacsora* során estem át ezen a nagy átalakuláson. Azóta, ami ezt a kérdést illeti, minden csendes, minden nyugodt bennem.¹³

2. Az alkotó és elemzői

Bergman elemzői előszeretettel hivatkoznak a rendező nagylelkűségére, mellyel műveinek értelmezésében nagy szabadságot biztosít:

Úgy hiszem, elemzőimnek és kritikusaimnak minden joga megvan ahhoz, hogy tetszésük szerint értelmezzék filmjeimet. Megtagadom azt, hogy mások számára értelmezzem a filmjeimet, és nem mondhatom meg a kritikusoknak, hogy mit gondoljanak. [...] Egy film azért készül el, hogy reakciót váltson ki.¹⁴

Viszonzásként azonban sok kritikus már kevésbé nagylelkű Bergman munkáival, akinek filmjeit gyakran szigorúan kategorizálják. Kereszténynek, agnosztikusok, ateisták és egzisztencialisták egyaránt szeretik Bergmant saját oldalukra állítani. Filmjeit erőszakosan keresztényiesítették,¹⁵ vagy éppen min-

⁷ 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* jelenít meg. Tágabb értelemben vallásos témájúnak tekinthetjük azokat a filmjeit, amelyek a lelki útkeresés kifejeződései, az élet értelmének kereséséről, szenvedésről, az ember magára maradottságáról szólnak. Michael Bird: „Ingmar Bergman” in: *Religion in Film*, John R. May and Michael Bird (szerk.), Knoxville, The University of Tennessee Press, 1982, 144.

⁸ Ketcham i.m. 113.

⁹ Lásd erről bővebben Brother DePaul, C.F.X.: „Bergman and Strindberg – Two Philosophies of Suffering” *College English*, Vol.16, No.8 (May, 1965): 620-622,627-630.

¹⁰ „Az anyatejjel szívtam magamba a keresztényiséget, konzervatív keresztény családból származom. Ilyen körülmények között természetes, hogy bizonyos archetipusok – azt hiszem, így mondják – megmaradnak a tudatom mélyén...” (idézi Györfly Miklós: *Bergman – szemtől szemben*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1976, 138.)

¹¹ Bird i.m. 142-143; Györfly i.m. 24; William Barrett: *Irrational Man – A Study in Existential Philosophy*, Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1962, 28-29.

¹² Bergman filozófiai irányzatokkal való azonosításának kritikáját ld. Birgitta Steene: „About Bergman: Some Critical Responses to His Films” *Cinema Journal*, Vol. 13, No. 2 (Spring, 1974): 1-10.

¹³ Stig Björkman, et al.: „Interview with Ingmar Bergman” *Movie*, 1968: 3., magyarul Györfly i.m. 138.

¹⁴ Bergman: „Why I Make Movies” *Horizon* 3, no. 1 (September 1960).

¹⁵ Például Gibson i.m.

denféle transzcendens dimenziót megtagadtak tőlük,¹⁶ állatorvosi lóként alkalmazták különféle pszichés tünetek illusztrálására,¹⁷ vagy egzisztencialista (teista és ateista) irányzatok szócsövét tették.¹⁸ 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 rokonak, ugyanakkor fontos felismerni, hogy ezeket nem apologetikus célzattal, nem dogmatikus vagy filozófiai érvelésre használja. Az általa használt vallásos szimbólumok részei annak a „mítosznak”, „hagyománynak” vagy „rendszernek”, mely olyan leíró metaforákat biztosít számára, amelyek szükségesek ahhoz, hogy az emberi megtapasztalás természetét kommunikálhassa.¹⁹ A kifejezetten egzisztencialista életérzés kifejeződése pedig Bergman saját belső vívódásainak személyes megvallásaként is felfoghatók:

Azelőtt Malmöben éltem, és gyakorlatilag egész nap a színházban voltam. És akkor, egyszer csak száznyolcvan fokok fordulat: beköltözöm saját villámba Djursholmban [Stockholm előkelő villanegyede], és olyan polgári életet kezdek élni, amely pontosan megfelel a biztonságos egzisztenciáról alkotott fogalmamnak... Anyagi javakat gyűjtök magam köré, és ideológiát építek rájuk. Aztán egyre csak ráébredek, hogy ez nem fog menni, hogy ez az élet csak a lényem egészen szűk kis szektorának felel meg, és hogy a legjobb úton vagyok hátrafelé, abba a polgári világba, amelyben felnőttem, azt próbálom újra fölépíteni magam körül. Ráébredtem tévedéseimre, és az ebből származó mély csalódás következtében összeomlott az egész ideológia, amelyet fölépítettem magamnak. És akkor, egyszer csak ott álltam egy hatalmas felépítménnyel, és nem volt hozzá ideológia, amely megtartsa. Természetes, hogy ilyen helyzetben elfogja az embert a szorongás.²⁰

Bergman nem teologizál, nem filozofál vagy pszichologizál a filmjeiben, jóllehet teológiai, filozófiai és pszichológiai fogalmakat alakít filmmé.²¹ 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, melyben megláthatjuk magunkat. Célja nem az ítéletalkotás, hanem a kommunikáció, a párbeszéd kezdeményezés.

3. A filmtrilógia műfaji sajátosságai

3.1. Kamaradarabok

Bergman az Isten csendje témát három fázisban, szűkítéssel ábrázolja. „*Tükör által homályosan* – megszerzett bizonyosság; *Úrvacsora* – megértett bizonyosság; *A csend* – Isten csendje – negatív lenyomat.”²² A szűkítés itt metafizikai értelmű. Ha a metafizika klasszikus jelentését vesszük, a szűkítést érthetjük a következőképpen: az élet alapvető alkotóelemeinek megtalálása azáltal, hogy minden lényegtentől megszabadulunk. Ilyen értelemben válik a filmtrilógia tükörré, melyben a néző megláthatja magát: azt, ami a leglényegesebb és legigazabb vele kapcsolatban, és hogy milyen értelmet talál életének ezzel az igazsággal szembesülve? Bergman egyfajta lényegbevágó portrét akar elénk tárni, képet arról, hogy milyenek vagyunk védekező illúzióink, álarcaink és hazugságaink nélkül. Az ilyen értelemben vett lényegre szűkítés a színről-színre látás Bergmannál.²³

Erre a szűkítésre segít rá Bergman a „műfajválasztással” is. A filmtrilógiát az azt követő *Personával* együtt „kamaradaraboknak”²⁴ nevezte. Mindegyik filmre jellemző a szűk időkeret, kevés cselekmény, kevés szereplő és nagy idői ugrások hiánya. 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

¹⁶ Például Irving Singer: *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher – Reflections on His Creativity*, Cambridge, The MIT Press, 2007.

¹⁷ Például Daniel Dervin: *Ingmar Bergman's Films: „The Spider-God and the Primal Scene” American Imago – A Psychological Journal for Culture, Science and the Arts*, Vol. 40. No. 3 (Fall, 1983): 207-232.

¹⁸ A lehetséges egzisztencialista megközelítéseket és azok képviselőit ld. Ketcham: i.m. 178-186.

¹⁹ Ketcham i.m. 115.

²⁰ Bergmant idézi Györffy i.m. 123. *A hetedik pecsét* készítésekor egyértelműen elismeri, hogy halálfélelmét próbálta feldolgozni.

²¹ Gelencsér Gábor: „Bergsona” in *Más világok – Filmelemzések*, Palatinus, 2005, 51.

²² Ingmar Bergman: *Filmtrilógia*, ford. 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. Olivier Assayas-Stig Björkman: *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Ford. Silvia Berutti-Ronelt, Alexander Verlag Berlin, 2002, 79.

²³ Jesse Kalin: *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, 2003, 1.

²⁴ Björkman et al. i.m. 168. Ezt a „műfajválasztást” a strindbergi kamaradarabok (*kammarspel*) ihlették. Györffy i.m. 124; DePaul i.m. 628.

mozognak (egy sziget és huszonnégy óra a *Tükör által homályosanban*, három-négy óra az *Úrvacsorában*). A csend annyiban kivétel ez alól, hogy elvont térben és időben játszódik, bár bizonyos drámai jelenetek ott is kifejezetten klauszrofobikusan zárt térben zajlanak (szállodai szoba, vonatfülke).²⁵

3.2. Expresszív minimalizmus

A filmtrilógiára esztétikai értelemben is jellemző a szűkítés. Bergman vad, eklektikus stílusa²⁶ a trilógiával kezd egyre visszafogottabbá válni. Ez az új stílus részben új operatőrének, Sven Nykvistnek köszönhető: a mesterséges, élénk fényeket, erős kontrasztokat felváltják a természetes, tompa fények, a kamera egyre közelebb kerül az archoz és egyre érzékenyebben veszi annak mozdulatait és kifejezéseit (nagyközelik).²⁷ A képernyőt betöltő arcok ellensúlyozzák a szereplők számának csökkenését, és egyre inkább felváltják a dagályos párbeszédet. A *Tükör által homályosan* kezdődő korszak filmjei az ún. expresszív minimalizmus jegyeit hordozzák magukon. Két főmotívumra támaszkodnak: a szereplők arckifejezéseire és a tájképekre.

A felvevőgép áthatolva a szereplők védekező álarcán bensőjük legmélyét mutatja meg. Az üres háttérben elhelyezett arc-nagyközelik 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 álarcai lehullnak, és ott állunk mezítelenül egy megalkuvást nem ismerő tükör előtt. Többé már nem lehetséges a tettetés, 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.²⁸

A bergmani karakterek magukra hagyottak, 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 nagyközelik 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.²⁹ Nemesak arc-, hanem kéz-nagyközeliket 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 feszülten elhúzódó kezeket: annak a fájdalmas felismerésnek a kifejeződése, hogy az illető képtelen vagy nem akar a másik közeledésére reagálni. Látunk szégyenteljes, az elutasítottság megaláztatását átélő kezelhúzódásokat. Látunk betegségtől sebes kezeket: amikor az illető személyisége visszataszító a másik számára.³⁰ Bergmannál lehetséges az odafordulás vagy kéznyújtás a másik felé, de nehéz, és nélkülözi az állandóság bizonyosságát. A másikhoz való közeledés és a másik átölelése sebezhetővé teszi az embert: elfordulhatnak tőle, elutasíthatják.³¹

Az arc- és kéz-nagyközelik mellett a táj ábrázolása szintén fontos Bergmannál, már az első képkockával kezdődően. A helyszín fizikai jellegzetességei a szereplők benső világának ábrázolásai.³² Ezek maradványok a rendező korábbi filmjeinek stílusvilágából³³, melyben a táj szimbolikus jelentőséggel bír: kietlen sziget, kopár sziklák, üres tópart, hajóroncs, kopár fák, befagyott tó, lenyugvó Nap – mindegyik magában hordozza vagy láthatóvá teszi a szereplők között kibontakozó drámát. Ami a természetben zajlik, arról árulkodik, mi történik az emberi lélek mélyén. A nagyközelik és a táj szimbolikus használata együttes alkotóelemei az ún. expresszív minimalizmusnak.³⁴

²⁵ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai – Az európai művészfilm 1950-1980*, Palatinus, 2005, 87,137.

²⁶ Ez jellemzi *A hetedik pecsét* vagy a *Szűzforrás* filmeket.

²⁷ Birgitta Steene: „Images and Words in Ingmar Bergman's Films”, *Cinema Journal*, Vol.10, No.1 (Autumn, 1970): 24-25.

²⁸ Kalin i.m. 2-10.

²⁹ Kalin i.m. 12.

³⁰ William Alexander: „Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy”, *Cinema Journal*, Vol.13, No.2 (Spring, 1974): 27.

³¹ Kalin i.m. 12.

³² Kalin i.m. 2.

³³ Steene: „Images and Words”, 25k.

³⁴ Kovács i.m. 182-187.

II. A film – *Úrvacsora* (1963)

1. Cselekmény³⁵

A film egy evangélikus lelkipásztor vasárnapjából mutat be néhány órát. Tomas egy kis falusi gyülekezetben tart istentiszteletet. Láthatóan egy erősen fogyatkozó, haldokló gyülekezetéről van szó. Csak kilencen vannak jelen az istentiszteleten, akik közül öten vesznek úrvacsorát: Algot, a szomszédos gyülekezet harangozója; egy idős asszony; Jonas a halász és felesége Karin; valamint Marta a tanítónő. Az istentisztelet alatt az orgonista unottan ásítózik és képes újságot lapozgat. Tomast influenza gyötri. Az istentisztelet után Jonas és Karin betér hozzá. Karin férje aggasztó állapotáról beszél: az atombombától és a kániaktól való szorongó félelméről. Tomas megígérteti Jonasszal, hogy visszajön hozzá lelkigondozói beszélgetésre, miután feleségét hazavitte. Ezt követően megjelenik Marta, és megkérdezi Tomástól, hogy elolvasta-e a levelét. Meleg kávéval hozott Tomasnak, de Tomas nem fogadja el. Marta távozása után Tomas elolvassa a – többnyire kettejük kapcsolatáról szóló – levelet. Jonas visszaérkezik. Tomas a „lelkigondozói” beszélgetésben Istennel való, saját nehézségekkel teli kapcsolatáról beszél. Jonas távozása után ismét Marta érkezik vissza, majd nem sokkal ezután az idős asszony hoz hírt arról, hogy Jonas föbe lőtte magát. Tomas Martával együtt kisiet a színhelyre, ahonnan Marta iskolájába folytatják útjukat. Beszélgetésük veszekedésbe fullad. Tomas egyedül készül távozni, majd meggondolja magát, és megkéri Martát, hogy kísérelje el a délutáni istentiszteletre. Útban a szomszéd faluba, megállnak Jonas otthonánál, hogy Tomas közölje a feleséggel a tragédiát. Az istentisztelet előtt Algot már várja Tomast, Krisztus szenvedéseiről akar vele beszélni. Eközben az orgonista is megérkezik és megpróbálja rábeszélni Martát, hogy hagyja el Tomast. Négyükön kívül más nem jön el, ennek ellenére Tomas úgy dönt, hogy megtartja az istentiszteletet.

2. Sötétség

Zord téli hangulat hatja át a filmet. A hideg és üres falusi templom, ahogyan Tomas fájdalmas, szenvedő arca is képi tagadása a sákramentumi eseménynek – ahogyan azt Tomas az imádságban megfogalmazza, „Áldunk téged, mindenható Istenünk, hogy örömet és békességet 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.

Amikor Tomas belekezd az Úri imába: „...legyen meg a te akaratod úgy a földön, mint a mennyben is...”, a felvevőgép külső képeket mutat: mindegyik szürke, rideg, ködös – mintha 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.³⁹ Ugyanazt a légkört teremti meg a *Tükör által homályosan* kezdő képsora: a kietlen szigetet körülvevő szürke víz szinte egybemosódik a szürke égbolttal, nem lehet pontosan megállapítani, hogy éppen felkel vagy lemegy a Nap. A csend „vakító hőt” de melegséget nem sugárzó Nap nagyközeli napfogyatkozás előtti pillanatokot sejtet (és csak később tudjuk meg, hogy napfelfeltét láttunk).⁴⁰ Az orgonista Blom szavaival megfogalmazva: „a halál és a pusztulás dúl”. A szürke égbolt Isten hiányára, Isten csendjére utal.⁴¹ 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.⁴² A hó és a jég a fagyos emberi lelket és élethelyzeteket ábrázolja. A film címe több nyelven is: *Téli fény*. Eredeti címe:

³⁵ Jóllehet nem beszélhetünk klasszikus értelemben cselekményről a kamaradarabok esetében (nem a cselekmény, hanem a téma hangsúlyos), az epizód rövid ismertetése a jobban értést és követhetőséget szolgálja.

³⁶ Az idézetek 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 szöveggel változat): Ingmar Bergman, *Filmtrilógia*, ford. Kuczka Péter.

³⁷ Vilgot Sjöman: „From *L 136*: A Diary of Ingmar Bergman’s *Winter Light*”, ford. Kaaren Grimstad, *Cinema Journal*, Vol.13, No.2 (Spring, 1974): 35. Vilgot Sjöman (1924–2006) Bergman mellett volt asszisztens az *Úrvacsora* forgatása alatt. A film készítésének fázisairól naplót vezetett.

³⁸ Hubert I. Cohen: *Ingmar Bergman: The Art of Confession*, New York, Twayne Publishers, 1993, 183.

³⁹ Birgitta Steene: „Archetypal Patterns in Four Ingmar Bergman Plays”, *Scandinavian Studies*, 37/1 (Feb. 1965): 72.

⁴⁰ Györfly i.m. 157kk; Carol Brightman: „The Word, The Image, And *The Silence*”, *Film Quarterly*, Vol.17, No.4 (Summer, 1964): 11.

⁴¹ Gelencsér i.m. 74.

⁴² 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.” Willim Barrett: *Irrational Man – A Study in Existential Philosophy*, Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1962, 209.

Nattvardsgästerna (Úrvacsorázók). A központi témát már Tomas imádsága is sejteti: közösség (*communio*) Krisztussal és egymással, vagy éppen mindenféle közösség hiánya.⁴³

A filmben több szimbólum is az idő múlását, a halál közelségét jelzi: a hangosan ketyegő falióra a sekrestyében, halálfejek és a halál lovasai a templomfalon és az iskolaudvaron, hatalmas koporsó alakú vagonok, temetőkert,⁴⁴ mintha a szereplők „a halál árnyékának völgyében” járnának, vagy ahogyan Marta fogalmaz: „vasárnap a siralom völgyének mélyén”, de Isten vigasztaló jelenléte nélkül.

3. A film felépítése

3.1. Három mozzanat

Bergman a következőképpen kapcsolja az *Úrvacsorát* a trilógia első darabjához:

Kiegészíti a *Tükör által homályosan*. Arra ad választ. Amikor a *Tükör által homályosan* írtam, azt hittem, hogy valódi bizonyítékot találok Isten létezésére: Isten szeretet. Mindenféle szeretet Isten, még a szeretet torz formái is – és ez az istenbizonyíték nagy biztonságérzetet jelentett számomra. ... Engedtem, hogy az egész filmben ez az istenbizonyíték bontakozzon ki, ez adta az utolsó mozzanat zárótételét. Aztán kezdtem elveszíteni bizalmamat ebben az elképzelésben, már a film forgatása közben. ... Éppen ezért megdöntöttem ezt a tételt ebben az új filmben. Leszámolás ez a film. Leszámolok istennel a „papával”, az önámítás istenével, a biztonság-istennel.⁴⁵

Bergman három részre osztotta a filmet: 1) megsemmisítés – az „Isten szeretet” tétel szétzúzása; 2) a megsemmisítés utáni üresség; 3) az új hit születése.⁴⁶

3.2 Megsemmisítés

Bergman kétségbeesett próbálkozásnak tartotta A *Tükör által homályosan* arra, hogy egy egyszerű tételt bemutasson: Isten szeretet és a szeretet Isten. Akit szeretettel vesznek körül, azt Isten veszi körül. Ezt nevezte megszerzett bizonyosságnak. Bergman az 1János 4-ből veszi a bemutatásra szánt tételt: „Aki pedig nem szeret, az nem ismerte meg az Istent; mert Isten szeretet” (8,12,16-18.v.), melyet kiegészít ennek megfordításával. A film címe is utalás a tételre, hiszen az 1Korinthus 13 is azzal az állítással indít: „Ha szeretet nincs bennem: semmi vagyok.” A film azt mutatja be, mit jelent nem szeretni és nem szeretve lenni. Bergman a következőképpen fogalmazza meg a lélek lét alapvető sóvárgását: egyszerre két dolog után kapkodunk. Részben a másokkal való közösség után – ez legbelső ösztönünk –, részben biztonság után. A másokkal való állandó közösségtől azt reméljük, hogy képesek leszünk elfogadni teljes magányunk szörnyű tényét. Mindig valami újat is keresünk, valami új elméletet, új rendszert, amivel – részben vagy teljesen – lerombolhatjuk magányosságunk látványát.⁴⁷

Bergman a *Tükör által homályosan* végén elhangzó vallástétel 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 százalmas pap ömlengése.

Az *Úrvacsora* Tomasa és a *Tükör által homályosan* Davidja hasonlítanak egymásra: mindkettő Isten szeretetét hirdeti – az egyik a gyülekezetnek, a másik a fiának –, de egyik sem tudja megélni ezt a szeretet.⁴⁸ Mindkettő visszataszítóan narcisztikus, képtelen a másokkal való törődésre. Mindketten betegség miatt veszítették el feleségüket. David az írásba menekült felesége betegsége előtt; Tomas képtelen feldolgozni felesége halálát. Felesége menedéket jelentett számára, megóvta mindentől, ami gonosz, csúnya és veszélyeztette önmagáról és Istenről vagy Isten világáról alkotott képét. Feleségétől szinte anyai védelmet kapott. Valójában nem is feleségét, hanem az általa nyújtott védelmet és biztonságot szerette.⁴⁹ Tomas olyan alkat, akinek támaszra, mankóra van szüksége az élethez. Ennek érdekében önzően kihasznál másokat. Amikor Jonason kellene segíteni, őt is arra használja, hogy saját kétségeinek és kétségbeesésének adjon hangot; vagy miután megalázza Martát, arra kéri, hogy kísérje el a délutáni istentiszteletre.

A szereplők különböző betegségektől szenvednek. Tomas influenzás, Martának ekcémája van, a harangozó púpos. Gelencsér nem a kételkedés metaforájának⁵⁰ tartja ezeket a testi erőtlenégeket, hanem Isten létezése közvetett bizonyítékainak: valaminek a hiányát jelzik. A beteg test valaminek a hiányára

⁴³ Singer i.m. 124.

⁴⁴ Alexander i.m. 26; Ketcham i.m. 172.

⁴⁵ Sjöman i.m. 36.

⁴⁶ Sjöman i.m. 36.

⁴⁷ *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, Stig Björkman (szerk.), ford. Paul Britten Austin, New York, Simon and Schuster, 1973, 164-167.

⁴⁸ DePaul i.m. 629.

⁴⁹ Cohen i.m. 183.

⁵⁰ Vö.: Cohen i.m. 186.

utal: valami megszűnt, vagy elromlott Isten és ember, ember és ember között.⁵¹ A film nem pusztán a szenvedők reménytelen állapotát mutatja be, hanem azt, hogy állapotuk milyen következményekkel jár mások életében. Tomas „fogyatékosága” tragikus a gyülekezetére nézve.⁵² Lelkipásztorként közvetítőnek kellene lennie Isten és a gyülekezeti tagok között,⁵³ de mindössze saját kétségbeesését, reménytelenségét, kétségeit és Isten csendjét képes közölni velük:

KARIN: Olyan tanácstalanok vagyunk.⁵⁴

...

TOMAS: Mindannyian tele vagyunk félelemmel, többé vagy kevésbé. Bízunk kell Istenben. (*Jonas Persson lassan felemeli fejét, Tomasra néz. Tomas láthatóan zavarba jön, elkapja tekintetét Jonasról. Feláll, kezét nagyközeliiben látjuk. Lassan elhúzza a kezét, egy pillanatra mintha meggondolná magát, megáll a kéz, majd befejezi a mozdulatot. Jonas fölé áll, de továbbra sem néz rá. Jonas viszont le sem veszi róla a tekintetét.*) Az ember nyugodtan éli az életét, egyszer csak borzasztó hírek zavarják meg a nyugalmát. Az összefüggések letaglózzák az embert, és Isten olyan messze van. ... Tehetetlennek érzem magamat. Nem tudom, mit mondjak. Megértem a félelmét (*lassan Jonas felé fordul és a szemébe néz*), de élnünk kell.

JONAS: Miért kell élnünk?

TOMAS: (*Tomas ismét elveszi tekintetét Jonasról.*) Hát...

JONAS: (*Jonas is maga elé néz.*) A tiszteletes úr beteg, nem volna szabad itt vitatkoznia. Úgysem jutunk egyszer sem a végére.

TOMAS: De, igen. Mondjunk ki mindent, ami kikíváncozik. (*Tomas a kezét Jonas vállára teszi.*)

JONAS: Nem, nem, az lehetetlen...

Tomas megígérteti Jonasszal, hogy egy félórával később visszajön. Nem világos, hogy Tomas miért hívja vissza Jonast. Valami külső elvárásnak, normának akar megfelelni, vagy abban reménykedik, hogy ha képes Jonas kétségeire választ találni, akkor saját kétségeit is el tudja hallgattatni?⁵⁵ Amint Tomas kinyitja a sekrestye ajtaját, hogy kikísérje Perssonnékat, a képkocka egyszerre mutatja Tomast, Jonast és a falon lévő feszületet⁵⁶, hármójukat mintegy keretbe foglalja az ajtó. Kiábrázolt agónia.

Tomas kimegy a templomba, megáll az oltár előtt: „Milyen együgyű kép” – mondja, miközben a feszületet bámulja: Isten megkínzott Fia a kereszten az Atya Isten térde között.⁵⁷ „Isten szeretet és a szeretet Isten” – elkezdődik a tétel megsemmisítése. Tomas kinyilvánítja hitetlenségét: nem akar egy olyan Istent imádni, aki feláldozza saját Fiát, aki elfordul attól, aki tökéletes, az Ő akaratával megegyező életet élt.

Időközben Marta érkezik meg:

MARTA: Mi van Tomas?

TOMAS: Téged ez úgyis hidegen hagy.

MARTA: Azért csak mondd!

TOMAS: Az Isten csendje.

MARTA: Az Isten csendje?

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

⁵¹ Gelencsér i.m. 75.

⁵² Steene i.m. „Archetypal Patterns”, 73.

⁵³ Nemeskürty István: *Ingmar Bergman Trilógia*, Budapest, 1971, 17.

⁵⁴ Jonasnak a kínaiak atombombájától való félelme egyfajta globális szorongást, tehetetlenséget és sebezhetőséget fejez ki. Az atombomba rettentése „fenyegető éjként lóg fejük fölött. Az átlagember itt minden bizonnyal bepillantást nyer abba a Semmibe, amit művész és filozófus már korábban kezdett komolyan venni. Az atombomba az emberi létezés ijesztő és totális eshetőségét tárja fel. Az egzisztencializmus az atomkorszak filozófiája.” Barrett i.m. 65.

⁵⁵ Cohen i.m. 184, 186.

⁵⁶ „A száj kiáltásra nyílik, a karok groteszkül kifacsarva, az ujjak a szögek köré görbülnek, a homlok véres a tövissektől, a test előrefeszül, mintha szabadulni akarna a keresztfától. A szúrágta szobor porladó fa szagát árasztja, hosszú csíkokban pereg róla a festék.” *Filmtrilógia*, 111. „Isten csendje, Krisztus eltorzult arca, a vér homlokán és a kezén, néma kiáltás az összezárt fogak mögött. Isten csendje.” *Filmtrilógia*, 122.

⁵⁷ „Krisztus a kereszten, az Atya lábánál. Az Isten fekete hajú, barna szakállú, csodálkozóan ívelő szemöldökkel. Röpököd a Galamb a feje fölött.” *Filmtrilógia*, 105.

Minden egyes szó „sorsdöntő” Jonas számára, hiszen Tomas szorongása Jonas szorongását csak megerősíti, és sorsdöntő Tomas számára, mivel elismeri, hogy hitetlensége olyan probléma, amellyel közvetlenül szembe kell néznie.⁵⁸

TOMAS: Miért járultál úrvacsorához?

MARTA: Mert végül is a szeretet lakomája, nem?

Marta válasza többértelmű: utalhat Istennek az emberiség iránti szeretetére, az úrvacsorázók egymás iránti szeretetére, vagy Marta Tomas iránti szeretetére, szerelmére. Tomas nem válaszol, távolságtartó marad.

MARTA: 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.

MARTA: Meg kellene tanulnod szeretni.

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

MARTA: *(Marta is elfordítja tekintetét, maga elé néz.)* Én semmit sem tudok. Nincs erőm hozzá.

Ez a következő lépés a tétel megsemmisítésére: a szeretetet nem lehet közvetlenül megfeleltetni egy transzcendens Istennel, és a szeretet nem valami csodaszor.⁵⁹

Tomas „hitéről” és Martával való kapcsolatáról többet tudunk meg Marta leveléből, amely a szerepek felcserélődését mutatja be. Martáról, az ateistáról („Nem hiszek semmiféle magasabb összefüggésben. Az élet éppen elég zavaros földöntúli hatalmak nélkül is.”) kiderül, hogy vallásos érzékenység jellemzi; Tomasról, a hivatásszerűen vallásosról pedig az derül ki, hogy közömbös a hit dolgai iránt. A levélből megtudjuk, hogy Marta imádkozott: „Világosságért imádkoztam, és megkaptam. Megértettem, hogy szeretlek. Kértem, hogy próbálják ki az erőmet, és kívánságom teljesült. Te vagy a próbatétel.” Élete abban kapott értelmet, hogy Tomast szereti, ugyanakkor bevallja „Teljesen hiányzik belőlem annak a képessége, hogy kimutassam szerelmemet. Egyáltalán nem értek hozzá. ... Szeretlek és értek élek. Vegyél és élj velem.”

Gibson szerint Marta levele a délelőtti istentisztelet és az úrvacsorai liturgia fényében szoteriológiai jelentőséggel bír. A levélből megtudjuk, hogy Martának nyáron ekcémája volt, mely undorral töltötte el Tomast. Gibson az ekcémás Marta alakjában az ézsaiási szenvedő szolga kiabrázolását látja: „Nem volt neki szép alakja, amiben gyönyörködhattünk volna, sem olyan külseje, amiért kedvelhettük volna. Megvetett volt, és emberektől elhagyatott, fájdalmak férfia, betegség ismerője. Eltakartuk arcunkat előle, megvetett volt, nem törődtünk vele. Pedig a mi betegségeinket viselte, a mi fájdalmainkat hordozta. Mi meg azt gondoltuk, hogy Isten csapása sújtotta és kínozza.” (Ézsaiás 53,2-4) Marta a levél végén az igazi emberi eucharisziát ajánlja fel Tomasnak: ⁶⁰ „Vegyél és élj velem.” Ketcham értelmezésében is az önfeláldozás szavai ezek, a krisztusi „vegyétek, egyétek” visszhangzik benne.⁶¹ Bergman szerint a krisztus-szimbólum Marta alakjában teljes mértékben *post facto* racionalizálás. Ekcémájának semmi köze nincs a stigmákhoz.⁶²

Marta alakja nem felel meg annak a feltételnek, mely szükséges lenne ahhoz, hogy krisztus-metáforaként értelmezhessek. Akkor állná meg helyét ez az értelmezés, ha egyrészt a Krisztusra való utalás jobban megértetné a nézővel Marta helyzetét, szerepét, illetve cselekedeteinek jelentőségét; másrészt, ha Marta személye, szerepe és helyzete megvilágosító jelleggel bírna Krisztus személyével kapcsolatban.⁶³

3.2.1. Visszhang-isten

A *Tükör által homályosan* pók-isten motívuma visszatér az *Úrvacsorában* Tomas és Jonas dialógusában, mely valójában Tomas „gyónási monológja”:

TOMAS: 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 visszhang istenhez, aki jóakaró választ és biztató áldást oszt? Vala-

⁵⁸ Ketcham i.m. 160.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Gibson i.m. 109-110.

⁶¹ Ketcham i.m. 161. Ketcham a *Tükör által homályosan* és *A csend* nőalakjait is krisztusalakként, ill. a filmeket passiótörténetként értelmezi.

⁶² *Bergman on Bergman*, 176-178.

⁶³ Ld. erről Baugh meghatározását in Johnston i.m. 53.

hányszor szembesítettem Istent a valósággal, csúnyának láttam, förtelmesnek, visszataszítónak. Pók-istennek, szörnyetegnek. Ezért kellett féltennem az élettől és a fénytől, magamhoz szorítottam a sötétben és a magányban.

Tomas elismeri, hogy az az isten, akiben bízunk, pusztán visszhangja saját meggyőződéseinek és kívánságainak, vagyis az ember istent a saját képmására teremti, 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.⁶⁴ Az isten, akit megismert, nem a világosság, hanem a sötétség istene. Tomas elutasítja a gonosz problematikájára választ adó metafizikai érveket: nincs számára teodícea, a gonosz valóságát nem lehet összeegyeztetni egy tökéletes (mindenható, mindentudó, mindenütt jelenvaló) és szerető Istennel.⁶⁵ Isten csak egy „pók-isten, egy szörny” lehet, akit nem lehet szeretni, akinek nem lehet megbocsátani, tehát nem lehet benne hinni.

3.3. Üresség

Tomas leszámolt a metafizika istenével: nem érvelhetünk többé Isten létezésével a logikával vagy Isten teremtésben megnyilvánuló cselekvésének tradicionális szimbólumaival – mindez abszurd.⁶⁶ Most már szabadnak érzi magát, de ebben a pillanatban még csak azt tudja megfogalmazni, hogy mitől szabad:⁶⁷

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

Jonas nem válaszol, távozik, csak a csend marad. A felvevőgép Tomas arcát mutatja, hirtelen fény ömlik be a mögötte lévő ablakon keresztül. Teljes csend van, a kamera egyre közelebből mutatja Tomas arcát: „Én Istenem, miért hagytál el engem?” Szembefordul a fényel, 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 köhögés-roham után felemeli fejét, arcát beborítja a napfény. A nézőben felidéződnek az istentisztelet végén elmondott áldás szavai: „Világosítsa meg az Úr az ő orcáját terajtd, és könyörüljön rajtad; fordítsa az Úr az ő szent orcáját tereád és adjon néked békességet!” „Szabad vagyok. Végre szabad.” – mondja Tomas. Még erősebb köhögés-roham azonban a földre kényszeríti – az üresség, a hiány megtapasztalásának kezdete. Tomas szabad attól az istentől, aki a szenvedő Krisztust térde között tartja, de ekkor még nincs semmi és senki, aki átvehetné ennek az istennek a helyét.

Egy hosszabb jelenet következik emberi szavak nélkül, amikor Tomas igyekszik segédkezni Jonas holtteste körül. Ebben a jelenetben nincsenek nagyközélik: nincsenek érzelmek. 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: Marta hiába próbál mondani valamit Tomasnak.⁶⁸ – Az üresség primer, felszíni ábrázolása ez.

Tomas és Marta következő dialógusa továbbmélyíti a csendet, ürességet. Tomas miatt állnak meg az iskolában: gyógyszerre van szüksége. Marta szeretne fölötte gyámkodni, amit Tomas durván visszautasít: „Belefáradtam ebbe az egészbe, mindenbe, ami veled kapcsolatos.” Gyűlöli őt mindenért, ami, mindenért, amit csinál, mindenért, amije van. Amikor Marta rákérdez, hogy miért nem mondta ezt neki korábban, Tomas a neveltetésére hivatkozik (egy külső tekintélyre). A kettesük közötti dialógus alatt Tomas nem néz Martára, csak akkor, amikor elhunyt feleségéről beszél neki. Amikor közli Martával, mennyire taszítja az, ahogyan Marta utánozni próbálja feleségét, Marta leleplezi önámítását: „Nem is ismertem.” Tomas vereséget szenvedett: „Legjobb, ha megyek.” Marta kimondja az erkölcsi ítéletet: „Alig látlak szemüveg nélkül. Homályosak a körvonalaid. Az arcod csak egy fehér folt. Nem is vagy egészen valóságos.” Mintha T. S. Eliot üres embere jelenne meg előttünk:

Formátlan alak, árnyék szintelen,
Mebénult erő, gesztus mozdulatlan.⁶⁹

⁶⁴ Steene: „Archetypal Patterns”, 73.

⁶⁵ Györfly i.m. 144; Ketcham i.m. 166.

⁶⁶ Ketcham i.m. 153.

⁶⁷ Ketcham i.m. 167.

⁶⁸ Cohen i.m. 189.

⁶⁹ T. S. Eliot: „Az üresek”, részlet, Vas István fordítása.

Tomasnak azonban mankóra van szüksége: elveszítette feleségét, elveszítette istenét, most nem tudja még egy veszteséget elhordozni.⁷⁰ Megkéri Martát, kísérje el a délutáni istentiszteletre. Bergman formátlan, színtelen, megbénult, mozdulatlan embere meglátogatja Perssonnét, ahol egy újabb gépies és értelmetlen rituálét mutathat be. A jelenetet a „teljes istennélküliség légköre”⁷¹ jellemzi. Tomasban semmi jele sincs az együttérzésnek, képtelen Karint vigasztalni, szavai üresek, felajánlja, hogy imádkozzanak együtt, de Karin elutasítja.

A következő jelenetben az üresség sorsszerűvé szélesedik: predestinációs jelleget kap. A szomszéd faluba vezető úton sorompót kapnak. Amíg várakoznak, Tomas elkezd beszélni gyerekkoráról, de olyan, mintha nem közvetlenül Martához beszélne. A dialógus ismét monológgá szűkül. Elmondja Martanak, hogy azért lett belőle lelkész, mert a szülei ragaszkodtak hozzá. Része ez még a visszhang-isten kiűzésének.⁷² Hangját végül elnyomja az érkező vonat: képtelen Martával kommunikálni, feléje fordulni. Amikor megérkeznek és kiszállnak az autóból, kifejező nagyközelít kapunk róluk. Tomas a háttérben, mint egy kisgyermek, Marta az előtérben, az erősebb, akire lehet támaszkodni.⁷³

3.4. Az új hit

Ketcham Péterrel, a Krisztust megtagadó tanítvánnal azonosítja Tomast.⁷⁴ Eszerint az értelmezés szerint Tomasnak ugyanaz a vétke, mint amivel ő vádolja Istent. A kamera valóban Tomásra irányul, miközben Algot, a harangozó Péter tagadásáról és Krisztus magára maradásáról beszél: „Elhagyták őt. Mindannyian. Egészen egyedül maradt. Ez lehetett csak az igazi szenvedés... Megérteni, hogy senki sem értette. Hogy egyedül van, amikor szüksége lenne rá, hogy valaki legyen mellette. Micsoda iszonyú szenvedés. Bizony.” Erdemesebb azonban a film végéhez közeledve azt mondani, hogy Tomas leginkább a szenvedő Krisztus alakjával tud azonosulni.⁷⁵ Krisztus igazi szenvedése abban állt, hogy mindenki elhagyta, hátat fordított neki, még az Atya Isten is:

És a legrosszabb még nem ez volt. Amikor Krisztust a keresztre feszítették, és ott függött kínjai között, felkiáltott: „Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?” Akkorát kiáltott, amekkorát csak tudott. Azt hitte, hogy mennyei atyja elhagyta. Azt hitte, hogy mindaz, amit prédikált, hazugság volt. (*Tomas arcát látjuk.*) Krisztust iszonyatos kétségek gyötörték néhány perccel a halála előtt. Hát nem ez volt a legborzalmasabb szenvedése? Az Isten csendje.

Tomas a keresztnak ezt az agóniáját érti meg: amikor Isten nem felelt saját Fiának.⁷⁶ Gibson „Isten multidimenzióális csendjének” nevezi ezt: csend a teremtenyek fölött és saját Fia fölött. Az ember ebből megértheti, hogy többé nincs egyedül.⁷⁷

Időközben Blom, a kántor is megérkezik abban reménykedve, hogy elmarad az istentisztelet. Kígyó módjára hátulról keríti be Martát, és arra akarja rávenni, hogy hagyja el Tomast. A néző tudja, hogy ez azt jelentené: Marta feladja a küldetését. Blom a lelkésznel is próbálkozik: nem kell megtartani az istentiszteletet, mivel csak Marta jött el, aki pedig nem számít. Blom képviseli a „legyen”-re tett erőtlén kísérletek visszhangszerű ellentétét: „ne legyen”.

Felesége halála után Tomasnak egyetlen oka az volt az életben maradásra, hogy használhasson, de túlságosan gyenge ahhoz, hogy Isten bármiben is hasznát tudná venni munkájában.⁷⁸ Tomast nem lehet új erővel megtölteni, Martát annál inkább. A film végén Marta veszi át a hitért való küzdelmet. Az írta a levelében, hogy többé nem fog imádkozni. Most azonban letérdel, lehajtja a fejét, profiljának sziluettjét nagyközeliben látjuk, nem valami absztrakt igazság vagy bölcsesség után vágyódik, mely felülmúlja értelmünket, hanem bátorságért, mely képes gyengédséget, szeretetet kimutatni: „Ha biztonságot nyerhetnénk, hogy kimutathassuk szeretetünket. Ha hihetnénk egy igazságban. Ha hinni tudnánk.” Másdés meghallgattatik. Mire kimondja az utolsó mondatot, a felvevőgép már Tomast mutatja, majdnem pontosan olyan testtartásban, mint Martát. Tomas döntés előtt áll. Felnéz és nagyot sóhajt. Új érzés tölti el.⁷⁹ Algot ezt jelnek veszi és lelkesen felkapcsolja a villanyt. Ismét Marta arcát látjuk háttérben az ablakon át beszűrődő fényben. Megtörténik az, ami a délelőtti istentiszteleten nem.

⁷⁰ Cohen i.m. 190.

⁷¹ Sjöman i.m. 40.

⁷² Ketcham i.m. 172k.

⁷³ Steene „Images and Words”, 32.

⁷⁴ Ketcham i.m. 175k.

⁷⁵ Cohen i.m. 192. Ez a Krisztussal való azonosulás azonban nem válik a Krisztussal való közösséggé Tomas számára.

⁷⁶ Steene: „Images and Words”, 30.

⁷⁷ Gibson i.m. 113.

⁷⁸ Vö.: Nagy Zoltán: „Krisztus csonkja és a gyengeség apoteózisa – Ingmar Bergman *Úrvacsora* című filmje egy evangélikus lelkész szemével”, *Lekipásztor*, 74. 1999: 2-4.

⁷⁹ Mozkóképileg nincs is többre szükség ennek az új érzésnek a kifejezésére. Sjöman i.m. 37.

Ott Marta kifejezéstelen arcát láttunk az áldás szövege alatt: „Világosítsa meg az Úr az ő orcáját teraj-tad, és könyörüljön rajtad; fordítsa az Úr az ő szent orcáját tereád és adjon neked békességet!” A film-ben most először látjuk nyugodtnak, békésnek és szépnek Marta arcát.⁸⁰ 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 megkezdí a liturgiát: „Szent, szent, szent a Mindenható Isten. Az egész föld megtelt az ő dicsőségével.” Marta imádsága bizonyos értelemben meghallgatásra talált: Tomas azzal válaszol szeretetére, hogy a körülmények ellené-re megtartja az istentiszteletet az üres templomban. Ez Tomas első lépése az érezni és a szeretni tudás felé.

Ebben az utolsó jelenetben Tomas autentikus döntést hoz az értelmetlenséggel szemben: egy belső tekintély felülírta a külső tekintélyt.⁸¹ A körülmények ellenére – egyházi szokások⁸² – dönt úgy, hogy megtartja az istentiszteletet. A filmben most először Marta számít Tomasnak. A kérdés nyitva marad: miért dönt így? Saját új szabadságának üressége ijeszti? Marta kitartó szeretete Isten létét bizonyítja számára? Vallásos kötelezettsége az egyetlen stabil dolog az életében?

Egy dolog tűnik biztosnak: Tomas szabad lett, és ez az új szabadság válsághoz vezetett, ami a hit új távlatát nyitja meg Tomas számára. A Biblia szavaival fordul a „gyülekezet” és Isten felé is. Párbeszédet kezdeményez, akár meggyőződésből, akár szükségből.⁸³ Az istenkép helyreállításának lehetünk szemtanúi: a régi istenkép gyökerestül kiirtásának, és az új istenkép felvillanásának, melyet sokkal nehezebb felfogni, megmagyarázni, leírni. Hol van Tomas vallásos értelemben ebben az utolsó jelenetben? A cserépedény megtisztult: meg lehet tölteni kegyelemmel, egy új istenképpel.⁸⁴

Gibson ismét leegyszerűsíti és félreérti azt, ami a szereplőkben történik. Szerinte Tomas eljut a felismerésre: még ha félelmekkel tele is, de egyértelmű igent kell mondania Istenre. Míg a *Tükör által homályosan* az ember steril nárcizmusának tragikus végét mutatja be, addig az *Úrvacsora* azt, hogy az ember kiléphet ebből a nárcizmusból akkor, ha igent mond Istenre. Tomas egész idő alatt emberi kiutat keresett emberi magányából, amely lényegénél fogva csak a semmibe vezethet. Ez motiválja teológiai útkeresését, de csak a film végén érti meg, hogy Istent magáért kell keresni, nem önmaga vigasztalásáért, biztonságáért, hanem mert Isten Isten, az ember pedig a teremtménye. Meg kell tanulunk, hogy az egyetlen elfogadható és üdvös doxológia csak az lehet: *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam Tuam*. Tomasnak – és benne minden embernek – krisztusivá kell válnia. Szabadságának súlya alatt válaszolnia kell Isten megszólítására: fel kell vennie keresztjét és hirdetnie kell, hogy Isten szent minden útjában. Tomas, aki nem tud igent mondani Martának, akit lát, egy pillanatig képesnek és késznek érzi magát arra, hogy igent mondjon Istennek, akit nem láthat.⁸⁵

Steene ezzel szemben az utolsó jelenetet „a végső kétségbeesés tettjének” tartja: Tomas Martát is magával rántja halott világába, Istentől és emberektől elszakítva.⁸⁶ Mindkét értelmezésnek ellentmond az a megjegyzés, melyet Bergman fűzött a filmhez: nem Istenről vagy a hiányáról szól – ahogyan arról sok kritikus elméleteket gyártott –, hanem a szeretet megváltó erejéről.⁸⁷ A trilógia szereplőinek többsége halott, teljesen halott. Nem tudják, hogyan szeressenek vagy egyáltalán, hogyan érezzenek érzelmeket. Elvesztek, mert nem tudják, hogyan lehet a másik felé fordulni, a másikat elérni.⁸⁸

III. A film és a teológia lehetséges találkozási pontjai

1. Bevezetés

A Bergman által ábrázolt alapvető emberi megtapasztalások és emberi kapcsolatok három fő téma köré csoportosíthatók: elhagyatottság, szenvedés, kommunikáció. Ezek a témák teljes mértékben soha nem választhatók el az ember vallásos tudatától vagy vallásos megtapasztalásaitól. A három témához kapcsolódóan szükséges a film szereplőinek istenképét is megvizsgálni.

⁸⁰ Cohen i.m. 192.

⁸¹ Steene: „Archetypal Patterns”, 72sk.

⁸² A szokásról ld. Cohen i.m. 192: Ha legalább három gyülekezeti tag (ebbe nem számított bele a lelkész, a kántor, a harangozó stb.) nem volt jelen az istentiszteleten, elhagyható volt az alkalom.

⁸³ Gelencsér i.m. 75.

⁸⁴ Sjóman i.m. 38-40.

⁸⁵ Gibson i.m. 100-102, 114.

⁸⁶ Steene: „The Isolated Hero of Ingmar Bergman”, *Film Comment*, Spring, 1965: 78.

⁸⁷ Lauder értelmezésében a trilógia filmjei az isteni transzcendenciától az isteni immanenciáig vezetnek el: ha egymást szeretjük, azzal megtisztítjuk a homályos tükröt, mely elválaszt egymástól és így tapasztalhatjuk meg Istent magát. Robert E. Lauder, Robert: „Ingmar Bergman 75 éves. A filmrendező látomása: a szeretet mint megváltás”, ford. Weeber István, *Távlatok*, 12-13.sz. 1993/4-5: 649-662. Ld. még erről Singer: i.m. 123.

⁸⁸ A candid conversation with Sweden's one-man new wave of cinematic sorcery”, *PB*, June 1964.

2. Elhagyatottság

Bergman szereplői elhagyatottak. Vagy elveszítettek valakit (feleséget, szülőt), vagy az addig biztonságot jelentő forrás, alap bizonyult elégtelennek (Isten, vallás). Magukra maradtak: nincs kire vagy mire támaszkodni. Lehet ezt a magárahagyatottságot a „transzcendens megsemmisülésének” nevezni,⁸⁹ mely nem feltétlenül a transzcendens Istenre érhető, hanem bármire, ami az emberen túl, kívül, az ember felett annak „végső meghatározottságát” adja. Bergman nagy előszeretettel alkalmazza az „Isten csendje” metaforát a trilógiában. Számára azonban – amint azt meg is fogalmazza – nem teológiai természetű ez a metafora. Ami az Isten hátat fordításának, elfordulásának reflexiója, az valójában a másoktól való elhagyatottság reflexiója – a szeretetre, vigasztalásra, megértésre való képesség vagy készség hiánya. Az „Isten csendje” hiányt, mégpedig egzisztenciális hiányt jelöl Bergman számára. Istennek csak a hiánya van jelen, melyet a művészien ábrázolt Isten utáni mélységes vágyódás, sóvárgás jelez, mint egyfajta „negatív transzcendencia”.⁹⁰

Kovács András Bálint filmesztéta szerint Isten csendje, vagy Isten hallgatása romantikus megfogalmazása a Sartre-i Semminek.⁹¹ Bergman számára az a kérdés: mihez kezdünk ezzel az egzisztenciális űrrrel? Elveszítettük hitünket a metafizikában. Mi következik ezután? Hogyan lehet megtalálni az élet értelmét? Honnan lesz fogalmunk az értékekről és a célról? Bergman nem ad választ az általa feltejt kérdésekre. A trilógia első epizódjával kapcsolatban azt nyilatkozta:

Úgy éreztem, intenzíven áthatja ezt a filmet valami, amit a valóságtól való menekülésnek, az igazságtól való elrugaszkodásnak nevezhetnénk, valamiféle kétségbeesett biztonságkeresésnek, megoldási kísérletnek, mintegy annak a következményeként, hogy elég volt az örökös kérdezésből, amely soha nem eredményezett választ. Olyasmiről van szó, mint amikor az artista, miután körülményesen neki-készülődött a halálugrásnak a trapézon, egyszer csak fogja magát, gúnyosan int a közönségnek, és visszaereszkedik a porondra, anélkül hogy végrehajtotta volna az ugrást.⁹²

Ez nem jelenti azt, hogy a kérdést agnosztikus módjára ejti. Jobb inkább úgy fogalmazni, hogy a „kérdés megszűnik”, „nem létezik többé”⁹³. Nemeskürty szerint Bergman pozitív választ nem, csak negatív válaszokat ad: megmutatja, mi nem jó és miért nem jó.⁹⁴

Ezen a ponton viheti tovább a dialógust a teológia többféleképpen is. Ha az evanglikál Schaeffer módszerét követjük, rövidre zárjuk a párbeszédet. Schaeffer név szerint is említi Bergmant, mint aki azok közé a művészek közé tartozik, akik alkotásaikban a „kétségbeesés vonala alá” került embert ábrázolják. A modern ember bajbajutott: az Isten létében kételkedve nincs számára bizonyosság, nincsenek kategóriák, amelyek alapján különbséget tudna tenni jó és rossz, valóság és képzelet vagy illúzió között. Schaeffer egyenesen szándékos propaganda jelleget tulajdonít a bergmani életműnek, továbbá igyekszik bebizonyítani, mennyire nem tudott Bergman saját meggyőződésével együtt élni. Ezt Bergmannak Bach zenéjéhez való vonzódásával próbálja alátámasztani.⁹⁵

Messzebbre visz az, ahogyan Tillich értékeli a modern művészetet. Szerinte a modern művészet leplezés, „alkotói képesek meglátni létezésünk értelmetlenségét, részesednek annak reménytelen voltában. Ugyanakkor van bátorságuk, hogy szembenézzenek vele, és kifejezzék azt...”⁹⁶ Az *Úrvacsora* lelkésze a Tillich által bemutatott „szorongás korának” a gyermeke. Nem a végzet és a halál, vagy a véték és a kárhoztatás, hanem az értelmetlenség és az üresség, azaz a „Semmi” miatt szorong.⁹⁷ Tomas már korábban elveszítette a kapcsolatot a „minden értelemnek értelmet adó értelemmel”, amikor szembesítette Istenét a valósággal. Az Isten tárgyiasítása annak érdekében, hogy magyarázatot találjon a rossz és a gonosz problematikájára a pók-isten kép kialakulásához vezetett. Amikor az ember Istent egy rendszerbe próbálja belefoglalni, objektummá próbálja tenni, „Isten úgy tűnik fel, mint egy legyőzhetetlen zsarnok, mint az a lény, akivel szemben egyetlen más lénynek sincs szabadsága és alanyi valósága.”⁹⁸ Amíg felesége élt, ő óvta meg Tomast a pók-istentől. Felesége halála úgy jelentett összeomlást

⁸⁹ Kalin i.m. 4-6.

⁹⁰ F.B.Brownt idézi Darren, Hughes: *Through A Glass Darkly*, Long Pauses. 9 Dec. 2005.

⁹¹ Kovács i.m. 115-120.

⁹² Bergmant idézi Györffy i.m. 132k.

⁹³ *Bergman on Bergman*, 195.

⁹⁴ Nemeskürty István: „Ingmar Bergman”, *Kritika*, szeptember, 1996: 47.

⁹⁵ Francis A. Schaeffer: *How Should We Then Live? – The Rise and Decline of Western Thought and Culture*, Old Tappan, New Jersey, Fleming H. Revell Company, 1976, 202-204. Francis A. Schaeffer: *Aki VAN*, ford. Lengyel András, Budapest, Harmat, 1996, 48. Nem Schaeffer az egyetlen, aki abba a hibába esik, hogy kategorikus megállapításokat tesz Bergman vallásosságáról, ill. vallástalanságáról, és azon keresztül próbálja filmjeit érteni. Ugyanezt teszi például Singer idézett műve is.

⁹⁶ Paul Tillich: *Létbátorság*, ford. Szabó István, Budapest, Teológiai Irodalmi Egyesület, 2000, 155.

⁹⁷ Tillich i.m. 44-63.

⁹⁸ Tillich i.m. 191.

számára, hogy kénytelen szembesülni a „végső meghatározottság elvesztésével”. A tradíció (az istentiszteleti liturgia, a tanok) sem töltik meg számára tartalommal a jelent: üresen konganak a liturgikus szavak az üres templomban. Tomas hangot hall a templomból, átszalad, de senki sincs ott: csend van. Abszurd, értelmetlen mindaz, amit az oltárkép kifejez, amit a rendszerbe foglalt isten képvisel. Több elemző⁹⁹ is utal a tillichi „Isten fölötti Istenre”, „a teizmus Istene fölötti Istenre” az *Úrvacsora* végén megszülető új hittel összefüggésben, „aki akkor tűnik elő, amikor Isten eltűnik a kétség miatti szorongásban”.¹⁰⁰ Ez azonban kérdéses. Tomas számára elérkezik ugyan a heideggeri „elhatározottság” pillanata,¹⁰¹ annak lehetősége, hogy tudatos cselekedettel ön-maga 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, saját hitvesztése ellenére dönt úgy, hogy megtartja az istentiszteletet, és az önmagáért való lét mintha a másikért való létbe változna át: mindezt Martáért teszi. De ennél nem jut tovább.¹⁰² 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.”¹⁰³

3. Szenvedés

A magunkra hagyatottság szenvedéshez vezet, a magány borzalmaihoz, amit legnagyobb erővel a filmtrilógia utolsó epizódja, *A csend* érzékeltet. A megaláztatás és a magány még újabb, általánosabb és egyre állandóbb érzésekbe fordulnak át, amelyek önmagukat gerjesztik: keserűség és gyűlölet, érzéki-ség, nárcizmus és önzés. Ezek az érzelmek vagy magatartások nem velünk születtek vagy az emberi természet fatalista erői, sokkal inkább válaszok a magunkra hagyatottságra. Bergman szereplői többféleképpen reagálnak. Például gyűlölettel és fájdalomkozással (az *Úrvacsorában* pl. Tomas ellöki magától Martát). Ez azonban nem hoz enyhülést, de lehet a kinyilatkoztatás pillanata: borzalmas dolgokat láttathat meg magunkkal kapcsolatban, saját (büntől) torzult arcunkat/istenképűségünket és elégtelen voltunkat. Ez vezethet változáshoz, vagy további önutálatához, vagyis egy még magányosabb és üresebb élethez. A menekülés is lehet egyfajta megoldás, amikor a csendet azzal próbáljuk kitölteni, hogy kötelességekbe menekülünk (Tomas hasznavehetetlenül téblábol Jonas holtteste körül; vigasztalnia *kell* a gyászolót, istentiszteletet *kell* tartania). Ez a megoldás segít a túlélésben, és megóvja az egyént attól, hogy újabb elhagyásban, cserbenhagyásban legyen része. A távolságtartás – vagy ahogyan a *Tűkör által homályosan* Dávidja fogalmaz –, a „varázskörök” meghúzása válik fontossá, a kapcsolatok nélküli élet, a valódi kommunikáció nélküli élet. Mindkét esetben ki van zárva az intimitás. A harmadik megoldás az öngyilkosság (Jonas), ami azonban erkölcsi kudarc, ugyanis ellehetetleníti a változást vagy a megoldást.¹⁰⁴

A szenvedés és a szenvedés ábrázolása vallásos téma: nyers ábrázolása az egyénnek, aki a hit princípiumait és kérdéseit kérdőjelezi meg, vagy belső világának összeomlásával szembesül. Bergman szembesíti nézőit saját 20. századi szenvedésikonjaival, mozgóképpel „megfestett” feszületeivel: David, Tomas és Ester elfojtott sikolyaiban. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy saját szekuláris vagy modern passiótörténetét alkotta meg. Nem találunk nála feltámadást. Számára a szenvedés soha nem kap igazolást, az mindig értelmetlen.¹⁰⁵

A kételyt okozó, eredményező szenvedés, amelyet Isten mégis eltűr, örök emberi téma és teológiai alapkérdés is. Közös téma, mely kapcsolódási pontot ad film és teológia számára. Mindenki által megélt közös emberi tapasztalat alapjára helyezve közös sítot teremt a teljes értelemben vett kommunikáció számára.

4. Kommunikáció

A bergmani Isten csendjében a nyelv elveszíti közlő és gyógyító képességét.¹⁰⁶ (Például Marta szavai nem jutnak el Tomashoz a víz fülsüketítő, minden egyéb hangot elnyomó robaja miatt; Tomas nem tud segíteni Jonasnak, nem tud vigaszt nyújtani Jonas özvegyének). A kimondott szó elégtelen a szeretet közlésére (hiába írja le Marta, hogy szereti Tomast, ezzel még nem tudja kifejezni szeretetét); hamis biztonságérzetbe kényszerít (Tomas prédikációi a szeretet Istenéről); szétzúzza a kapcsolatokat (Tomas és Marta beszélgetése az iskolában). A Gibson által a filmbe beleerőltetett „megváltás dráma” helyett inkább illik a két főszereplő „kapcsolatára” Pilinszky partra vont halainak a vergődése, akiknek szája „a semmisségbe tátog, / száraz úrt harap /... / szűrő kövek, kavicsok közt / fuldokolva kell / egymás ellen

⁹⁹ Ketcham i.m. 169; Bird i.m. 143kk.

¹⁰⁰ Tillich i.m. 196.

¹⁰¹ Ld. erről Tillichet i.m. 156.

¹⁰² Ketcham éppen ezért kockáztatja meg a „Marta apoteózisa” elméletet. I.m. 172.

¹⁰³ Tillich i.m. 195.

¹⁰⁴ Kalin i.m. 8-10.

¹⁰⁵ Vö.: *Bergman on Bergman*, 190-195.

¹⁰⁶ Steene: „Images and Words”, 33.

élnünk-halnunk! / Szívünk megremeg. / Vergődésünk testvérünket / sebzi, fojtja meg. / Egymást túlkiáltó szónkra / visszhang sem felel; / öldökölnünk és csatáznunk / nincs miért, de kell.”¹⁰⁷

A filmtrilógia főszereplőinek hivatása a kommunikáció (David író, Tomas igehirdető, Ester fordító), de egyikük sem képes a valódi kommunikációra. Tomasnak lelkészként az emberekkel és Istennel is kapcsolatot kellene teremtenie, de ahogyan az embereket is csak mankónak használja, úgy Isten felé is csak megerősítésért fordulna: gyenge ember. A filmvégi istentisztelet az első igazi kommunikációs pillanat. A *Tükör által homályosan*hoz hasonlóan a hangsúly most sem a szavakon van, hanem magában a Marta felé fordulásban, amikor Tomas megérti, hogy egyetlen ember elég ahhoz, hogy megtartsa az istentiszteletet. Hogy ezt az odafordulást mi motiválja, az nem világos (félelem, hogy elveszíti Martát, hogy még mélyebb lesz magánya stb.), ez azonban kevésbé jelentős, mint maga a tett, az esemény. Bergman maga is megfogalmazta ezt:

Míndegyik filmben van egy pillanat, mely a kommunikáció, az emberi kapcsolat pillanata. „A Papa beszélt velem” a *Tükör által homályosan* végén; a lelkész, aki Marta miatt tartja meg az istentiszteletet az üres templomban az *Úrvacsora* végén; a kislány, aki Ester levelét olvassa a vonaton *A csend* végén. Rövidke pillanat a filmekben, de lényeges pillanat. Ami leginkább számít az életben az az, hogy képesek vagyunk-e kapcsolatba lépni a másikkal. Máskülönben 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.¹⁰⁸

Jacques Ellul Isten hallgatásában¹⁰⁹ látja a nyelv, a kimondott szó, a beszéd válságának okát. Ha Isten hallgat, akkor nincs külső végső hivatkozási pont, nincs Isten Igéje. Isten beszél, ezért lesz az ember is képes beszélni. A kezdeti dialógus nélkül, e nélkül az elsődleges konfrontáció nélkül az ember csak értelmetlen, jelentés nélküli „mondanivalót” képes fabrikálni. Ellul szerint a beszédnek, a kimondott szónak csak akkor van tartalma, csak akkor válik értelmes közléssé, amennyiben egy mélyebb valóságon, egy személyek közötti mélyebb kapcsolaton nyugszik. Ez a valóság, ez a kapcsolat az Isten emberhez szóló Igéje. Minden emberi megszólalás abból nyeri potenciálját, hogy milyen mértékben van Istentől megszólítva – akár tudatában van az ember, akár nem. Ebben a dialógusban, tudatosan vagy tudattalanul, ebben a megszólításban, akár nyilvánvalóan vagy rejtetten, ebben a kapcsolatban, legyen az akár egyéni vagy közösségi, ebben a kommunikációban, legyen az akár közvetlen vagy közvetett, kap jelentést, értelmet az emberi beszéd. Amikor az Isten Igéjével való kapcsolat megszakad, akkor az emberek közötti kommunikáció hamissághoz, hazugsághoz és félreértéshez vezet. Amikor az ember megveti Isten Igéjét, akkor Isten elhallgat, és a nyelv válsága lesz az Isten elfordulásának bizonyítéka.¹¹⁰

5. Istenképek

5.1. Az arc szentsége

„...fordítsa az Úr az ő szent orcáját tereád” – hangzik a filmben az istentisztelet végén az áldás. Bergman filmjében az emberi arc szentsége váltja fel az isteni arc szentségét. Az embernek hatalmában áll különböző istenképeket alkotni a másik ember számára. Hogy milyen, azt az emberi arc fordulásának iránya határozza meg. Isten a szeretet, amikor David büntudattól gyötört fia felé fordul, azzal, hogy beszél vele. Isten közömbös istenné válik, amikor nem történik meg a másik felé odafordulás: Tomas képtelen Jonasra nézni. Ami pedig a legborzalmasabb, Isten pók-istenné válik, amikor az odafordulás a kegyetlen elfordulás érdekében történik meg: David csak írói karrierje érdekében „törődik” lánya betegségével.

5.2. Szükség-isten

A trilógia szereplői Istennek a jelenlétét nem, csupán a hiányát tapasztalják. Számukra egy hallgató Isten, mivel nem szól, nem létezik. Ezért van az, hogy csak a *Tükör által homályosan* Minusa rendelkezik pozitív istenélménnyel: „a Papa beszélt velem”. Az *Úrvacsora* lerántja a leplet arról, hogy a tökéletes szeretet Istennel szembeni elvárásokat mennyire meghatározza az, hogy milyen analógiát hasz-

¹⁰⁷ Pilinszky János: „Halak a hálóban”, részlet.

¹⁰⁸ „A candid conversation”

¹⁰⁹ Jacques Ellul: *Hope in Time of Abandonment*, ford. C. Edward Hopkin, New York, The Seabury Press, 1973.

Ellul különbséget tesz Isten csendje vagy hiánya és Isten halála között. Ez utóbbit a csend metafizikájából levezetett elvettett filozófiának tartja. I.m. 98. 4-es lábjegyzet.

¹¹⁰ Ellul i.m. 93-96.

nálunk Isten szeretetének a definiálására.¹¹¹ 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 filmben az isteni szeretet elsősorban szülői szeretet analógiájára épül. A zárójelenetben nem az a lényeges, hogy mit mond David a fiának, Minusnak, hanem az, hogy kommunikáció jött létre apa és fia között.¹¹² Ez az istenkép azonban szűkített, Isten a megbocsátás, vigasztalás, biztonságérzet istene nem több, mint „szubjektív szükséglet, élettől és haláltól való félelmünk projekciója”.¹¹³ Az *Úrvacsorában* már nincsenek szülők, az anyai oltalmat nyújtó feleség sincs. „Ínségben keresik az emberek Istent, / kéri, hogy testükön, lelkükön segítsen, / betegségtől, bűntől, haláltól mentsen. / Így tesz minden, így tesz hívó s a hitetlen.”¹¹⁴ A szülői szeretet analógiájára épülő isteni szeretet, a „problémamegoldó” isten, a *deus ex machina* halála szükségszerű. Bonhoeffertől, akitől a fenti sorok származnak, így folytatja ezt a gondolatsort:

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 fönt vázolt 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.¹¹⁵

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 szükségek beteljesítőjének vagy problémamegoldónak tartja.¹¹⁶ Tomas visszhang-istene pedig éppen ennek a vallásnak az istene.

Itt jegyezhetjük meg, hogy teológia és film dialógusának fontos szerepe lehet abban, hogy a torz istenképek leleplezésével, az azokból adódó ördögi köröket megtörje.

5.3. Rejtőzködő Isten

Tomas egy non-kommunikatív istenképpel küzd: Isten hallgatása elviselhetetlenné válik számára a világ borzalmi közepette, és Istent mint ijesztő, kegyetlen, szeretetlen pók-istent tapasztalja meg. David Tracy a svéd lutheránus teológiai kultúrában látja Bergman istenképének a gyökerét. Luther a kereszt teológiájának megfogalmazásakor beszél Isten rejtettségről. Isten a rejtettségben nyilatkoztatja ki magát, azaz Isten kijelenti magát a bűnös embernek – *sub contrariis* –, az életet a halál, bölcsességét bolondság, hatalmát gyengeség révén. A rejtőzködő Isten (*Deus absconditus*) egyben megalázott Isten (*Deus incarnatus*) és megfeszített Isten (*Deus crucifixus*). Tracy szerint Luther nemcsak ebben az értelemben beszél Isten elrejtettségről, hanem egy másik, eléggé ambivalens értelemben is. Isten elrejtettsége lehet annyira nyomasztó, hogy Istent időnként nem szerető, hanem ijesztő Istennek tapasztaljuk meg, személytelen valóságnak, pusztá erőnek vagy energiának, amit(!) leginkább olyan metaforák tudnak leírni, mint tátongó mélység, szakadék, káosz, borzalom.¹¹⁷

Jünger – ezt az ijesztő következtést elkerülendő – Isten elrejtettségét a megközelíthetetlen világosságban lakozó Isten felől közelíti meg (1Tim 6,16):

Isten abszolút láthatatlansága (...) annak a mértéktelen világosságnak a kifejeződése, ami Isten maga. Ez a világosság – mondhatná valaki – elviselhetetlenül erős és vakító tisztán megvilágító erejében. Ebben a világosságban, saját lényének világosságában, Isten nem látható, hanem rejtett. Ha megkö-

¹¹¹ A különböző szeretet analógiákból következő Istennel szembeni „elvárások” közül néhány bemutatását ld. Daniel Howard- Snyder, Paul K. Moser (szerk.): *Divine Hiddenness – New Essays*, Cambridge University Press, 2002, 7-8.

¹¹² Ketcham i.m. 136.

¹¹³ Steene: „Images and Words”, 30.

¹¹⁴ Dietrich Bonhoeffer: „Hívók és pogányok”, ford. Boros Attila, in *Börtönlevelek*, Budapest, Harmat, 1999, 167.

¹¹⁵ [Tege, 44.] 7.16. in *Börtönlevelek*, 170.

¹¹⁶ William Hamilton: „Dietrich Bonhoeffer”, in *Radical Theology and the Death of God*, Thomas J. J. Altizer, William Hamilton (szerk.), Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1966, 116.

¹¹⁷ David Tracy: „Form & Fragment: The Recovery of the Hidden and Incomprehensible God”, *CTI Reflections*, Vol. 3, 1999: 81-82. Tracy többek között Luther *A szolgálai akaratban* megfogalmazott gondolataira utal: „Isten sok mindent cselekszik, amit Igéjében nem mutat meg nekünk és sok mindent akar, amelyről Igéjében nem jelzi, hogy szándékában áll. Így pl. nem akarja a bűnös halálát Igéje szerint, de akarja kiküthathatlan akaratával.” Luther: *A szolgálai akarat*, ford. Jakabné Cs. E., Weltler Ö., Weltler S., Sopron, Berzsenyi Dániel Evangélikus Gimnázium, 1996, 99.

zelíthetetlen mélység van Őbenne, az semmiképpen sem sötét mélység (...), hanem dicsőségének mélysége, a legfőbb világosság kifürkészhetetlensége. Isten fensége rejtje el számunkra Istent.¹¹⁸

Az Ószövetség egyértelművé teszi azt az alapvető félelmet, mely a zsidó emberben megfogalmazódhatott: „Ne rejtsd el előlem orcádat...” (Zsolt 27,9; ld. még; 10,1, 11; 13,2; 28,1; 30,8; 35,22; 44,25; 69,18; 102,3; 109,1; 143,7) Az ember bármit kibír, csak azt nem, ha Isten elfordul tőle, ha hátat fordít neki. Isten haragjában, a próféták bírálatában, a kárhozat meghirdetésében még mindig megszólal.¹¹⁹ Isten önmagát elrejtése válasz az ember előle elrejtőzésére (1Móz 3,8; Jób 13,20-24). Isten elfordulása, elhallgatása időnként Isten válasza az ember engedetlenségére és erkölcsi közömbösségére (5Móz 31,16-19; 32,19-20; Zsolt 89,46; Ézs 59,2; Mik 3,4). Az isteni arc elfordulása antropomorf kifejezése lehet annak az isteni aktusnak, amikor Isten megvonja jelenlétét a szövetséghez hűtlenné vált néptől, helyteleníti, elutasítja bűnös viselkedésüket, cselekedeteiket (5Móz 31,16-17; Zsolt 88,14; Ézs 54,7-8). Ezzel szemben Isten jótetszésének és elfogadásának kifejezése az isteni orca világosságában járás (Zsolt 89,16; vö.: 4Móz 6,24-27).¹²⁰

A kijelentés tényétől eltekintve, amely mindig földi esemény, és éppen ezért mindig földi természetű (isteni *accomodatio*) Isten rejtett marad számunkra. Isten arca sohasem látható (2Mózes 33,20, 23). Mivel Isten ismerteti meg magát, egyszer s mindenkorra tudjuk: Istent csak Isten ismerheti. (1Kor 2,6-16) Amikor Isten kijelenti magát, nem szűnik meg rejtettsége: „Bizony, te elrejtőzködő Isten vagy, Izrael Istene, szabadító!” (Ézs 45,15, ld. még Zsolt 77. és 139.; Jób 39-42.) Isten megszólalása nem igazolható, mert csak olyan dolgok igazolhatók, amelyeknek nincs szabadsága. Isten pedig Abszolút Szabadság, semmiféleképpen sem idézhető meg, nevének kimondásával sem. Minden olyan törekvés, mely reagálásra készíti, mely akaratát próbálja rákényszeríteni, kudarcba fullad: Isten elhallgat, Isten elrejtje arcát. Semmilyen praktikával, vallásos rítussal nem lehet megszólalásra kényszeríteni. A rejtettség így valójában kijelentés.¹²¹ Isten Igéjében és Krisztusban is rejtve marad (botránkozás köve; a kereszt bolondsága) csak Isten Szentleke teheti lehetővé, hogy Isten megszólaljon, kijelentse magát.¹²²

Isten rejtőzködése és a teodícea kérdése szorosan összekapcsolódik: a tökéletesen szerető Isten nem teszi egyértelművé létezését. Ez a tény – az isteni elrejtettség – sokak számára egzisztenciális kérdés: a létezéssel, annak értékével és céljával kapcsolatban vet fel kérdéseket. Vannak viszont, akik számára az isteni elrejtettség annak bizonyítéka, hogy Isten nem létezik.¹²³ Az isteni elrejtettség kapcsán felmerülhet annak kérdése, hogy lehetséges-e a „vétlen hitetlenség” állapota?¹²⁴ Ehhez kapcsolódóan további kérdés lehet az, hogy hordozhat-e Isten önmagát elrejtése lehetőségeket a hit számára? Például:¹²⁵

- Isten elrejtőzik annak érdekében, hogy képessé tegye az embert arra, hogy szabadon szeresse, szabadon higgyen benne és engedelmeskedjen neki, máskülönben az ember olyasmire lenne kényszerítve, amely nem összeegyeztethető a szeretettel;
- Isten elrejtőzik annak érdekében, hogy megóvjon egy helytelen motivációjú emberi választól (pl. a büntetéstől vagy a haláltól való félelem);
- Isten elrejtőzik, mert ezáltal segít felismerni Isten nélküli életünk roncs voltát, és így készít arra, hogy őt keressük;
- Isten elrejtőzik, mert ha egyértelművé tenné létezését, megfosztana a szenvedélyes hithez szükséges kockázattól.

Nem más ez, mint a kikényszerítő istentapasztalat nélküli ugrás a hitbe. Az embernek soha nem lehet adekvát istenélménye, istentapasztalata, hiszen ezekkel nem ragadható meg Isten, jóllehet az istenélmény, istentapasztalás fakadhat Isten lényéből. Az olyan közvetlen istentapasztalatok, mint „Most

¹¹⁸ Eberhard Jüngel: „Openbaring van Gods verborgenheid” in *Theologie van de aanvechting – Christelijk geloof op het snijpunt van theïsme en atheïsme*, Zotermerr, Meinema, 1991, 84. A tanulmány eredetijét ld. *Die Offenbarung der Verborgenheit Gottes*, München-Zürich, Schnell & Steiner Verlag, 1984, 79-104.

¹¹⁹ Ellul i.m. 114-115.

¹²⁰ G. M. Mackie „Face” szócikke in *A Dictionary of The Bible*, vol.1. James Hastings (szerk.), Edinburgh, T.&T. Clark, 8. kiadás, 1906. 825.

¹²¹ Hendrikus Berkhof: *Christian Faith*, ford. Sierd Woudstra, Grand Rapids, Michigan, Eerdmans, 1986, 52-62.

¹²² Vö.: Kálvin az Ige és a Szentlélek viszonyáról in: Kálvin János: *A keresztyén vallás rendszere*, ford. Ceglédi S., Rábold G., Pápa, Ref. Főiskola Könyvnyomda, 1909, I. könyv, hetedik fejezet, 4.

¹²³ Snyder-Moser i.m. 1.

¹²⁴ „nonculpable unbelief” – „olyan hitetlenség, amely bizonyosan nem a kérdéses személy döntésének: az igazságkeresés elhanyagolásának, felületességnek, az Istentől való elzárkózásnak tulajdonítható” A fogalomról és annak megalkotójáról ld. Szalai Miklós: „Fideizmus és posztkarteziánus filozófia: A „református episztemológia” koncepciója”, *Világosság* 2005/2-3: 152.

¹²⁵ Snyder-Moser i.m. 10.

Isten szól hozzám”, „Isten teremtette ezt a szépséges világot körülöttem”, „Isten nem helyesli, amit tettem”, „Isten megbocsátotta a bűneimet”¹²⁶ soha nem hidalhatják át a személy és a kijelentés közötti szakadékot; csak előkészíthetik azt, a csodát, amely a másik oldalról történik meg, és ami arra késztet, hogy megtegyük azt az ugrást, mely megelőzi minden megtapasztalásunkat.¹²⁷

Isten rejtőzködése és a teodícea kérdésének összekapcsolásakor tudomásul kell vennünk a teológia (ezen belül a dogmatika) korlátozottságát. Ahogyan arra Jünger is figyelmeztet: a teológia nem kerülheti meg a gonosz problematikájának kérdését, ugyanakkor nem is adhat rá kielégítő választ, és nem is szabad úgy tennie, mintha erre képes lenne.¹²⁸

Befejezés

A mozgóképi médium egyik jelentősége abban áll, hogy alapvető kérdéseket képes megfogalmazni az ember helyzetéről. Képes többsíkúan, árnyaltan képet adni Isten és ember, még inkább ember és Isten viszonyának megértéséről és megéléséről. Ebből adódóan magában hordozza annak lehetőségét is, hogy teológiai reflexiót váltson ki. Nem kerülheti el figyelmünket annak ténye, hogy amit a teológia hagyományosan az ember bűnösségének, elidegenedésének és megváltásának fogalmazott meg, az ma egyre inkább szekuláris eszközökön keresztül jut kifejezésre: mint az ember reményei, vágyai, félelmei, szorongása. Ezekkel az eszközökkel úgy kell bánnunk, mint bármely más emberi filozófiai, világnézeti rendszerrel: Pál apostolt követve törekednünk kell azok megértésére, és a közös pontot megtalálva, arra hivatkozva párbeszédet kezdeményezni. Ebben a párbeszédben van lehetőségünk hirdetni azt, amit Istenről, Istentől, a kijelentés alapján megértettünk, miközben mi is gazdagodhatunk új teológiai kérdésfelvetésekkel, és az ezek mentén megfogalmazott válaszokkal. A film mint műfaj sajátos, mással nem pótolható azonosulási lehetőséget nyújt az ember mint néző számára. Azonosulva képessé válhat én-megértésre, én-kifejezésre, vagyis „megszólalásra”. Ez a kommunikációs út tény a 21. században. Használható és használandó a keresztyén teológia számára.

¹²⁶ A példákat lásd Szalai i.m. 146.

¹²⁷ Berkhof i.m. 59.

¹²⁸ Jünger i.m. 101.