

De verborgen Christus in de film

In filmische Christusfiguren gaat het om concreet voorgestelde maar op zich fictieve menselijke gestalten die een zelfstandig filmkarakter vormen dat naar de actuele Jezusfiguur verwijst. Vanuit het dagelijkse bestaan verwijzen ze echter ook boven dat bestaan uit. Hoe de Christusfiguur in films en nieuwe media steeds nieuwe betekenissen krijgt, en ook vanuit zijn eigen historische en actuele zeggingskracht nieuwe interpretaties weer beïnvloedt.

De Christusfiguur

W ellicht kan men van de huidige kunstuitingen de film nog wel de grootste impact toedichten. Heftige emoties kunnen er door oproepen worden, vooral wanneer er in positieve of negatieve zin identificatiemogelijkheden worden geboden. Vaak identificeert de kijker zich met de hoofdrolspeler(s). Soms is dat – vooral in het geval van de zogenaamde heldenfilms – een pseudo-identificatie. De kijker realiseert zich terdege dat hij in niets op de filmheld lijkt en ook nooit zal lijken. Maar soms biedt een film wel degelijk mogelijkheden tot realistische en authentieke identificatie. Dan kan van die identificatie ook een levensveranderend effect uitgaan. Niet alleen het maken, maar ook het

kijken naar en interpreteren van een film wordt zo een vorm van betekenisgeving aan zowel het eigen leven alsook aan dat van anderen.

Dat is vooral het geval in die films waarin Jezus, hetzij als een historische hetzij als een eigentijdse figuur, een centrale rol speelt. In de filmliteratuur spreekt men in het ene geval van een Jezusfiguur, in het andere geval van een Christusfiguur (Reinhartz 2009). In het verlengde hiervan onderscheidt men ook tussen Jezusfilms en Christusfilms. Met de Jezusfiguur is alleen identificatie op (historische) afstand mogelijk. In de Christusfiguur wordt aan de historische Jezus een actuele, op het eigen bestaan betrekking hebbende betekenis toegekend. Met hem is een meer directe identificatie mogelijk, want Christusfiguren zijn normale mensen met al hun zwaktes en gebreken. Vaak zijn de films waarin ze

< Beeld uit de film 'The Last Temptation of Christ' (1988)



optreden niet expliciet religieus. In elk geval zal daarom geconstateerd moeten worden dat het herkennen van Christusfiguren altijd een waarneming van de dagelijkse werkelijkheid is die ruimte laat voor meer dan één interpretatie. Als we erkennen dat het goddelijke niet rechtstreeks waar te nemen is, dan moet het menselijke met iets in verband kunnen worden gebracht dat er bovenuit uitstijgt (Bird 1984). *Immanente transcendentie* is dan ook het dominante transcendentiebegrip in films die religieus uitgelegd kunnen worden. Het religieuze ligt er ingevouwen in de dagelijkse werkelijkheid.

Een Christusfilm laat een fictieve figuur zien die een Christus is voor degenen om hem heen en de toeschouwers (Ellis 2005). Impliciet laten deze films mogelijke betekenissen van de bijbelse Jezus zien

(instemmend of kritisch), en dat doen ze met behulp van beelden die ontleend zijn aan onze huidige leefwereld. In deze films lijkt het soms wel alsof Jezus zelf mede achter de camera heeft plaatsgenomen en als coregisseur vorm geeft aan eigentijdse interpretaties van zijn blijvende betekenis (De Bleeckere 2001). Een van de bekendste voorbeelden van een Christusfilm zal voor velen Kay Pollaks *As it is in Heaven* zijn waarin een vroegtijdig zijn carrière afbrekende topdirigent zich weer vestigt in zijn geboortedorp en daar alle vastgeroeste verhoudingen weer in beweging brengt.

Over het fenomeen van de Christusfilm is inmiddels een bibliotheek vol geschreven. De bibliografie onderaan deze bijdrage is er slechts

een kleine afspiegeling van. De als zodanig geïnterpreteerde films lopen uiteen van de *Godfather*, *Superman*, *Spider-Man*, *Terminator* en *Star Wars*-afleveringen tot bekende films als *Dead Man Walking*, *The Matrix*, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, *Schindler's List* en *Saving Private Ryan*.

Of een Christusfiguur al of niet herkend wordt door de kijker, hangt van de persoon van de individuele kijker af. Die herkenning heeft betrekking op dat wat de film aandraagt en dat wat de kijker aan Christusvoorstellingen ontdekt. Tussen die twee polen kan een creatieve wisselwerking ontstaan, die tot nieuwe interpretaties van de betekenis van de Jezusfiguur kan leiden. Dan wordt de

Jezusfiguur een *Christusfiguur*. Daaronder versta ik een *geactualiseerde Jezusfiguur*.

‘Geactualiseerd’ betekent dan: op mijn actuele bestaan betrekking (impact) hebbend.

Met opzet spreek ik over een *Christusfiguur* en niet over een *Christusprincipe*. Met het woord ‘figuur’ verwijs ik naar een concrete (zij het ook fictieve) persoon die spreekt en handelt. Het woord roept bewust ook associaties op met de oudtestamentische prefiguraties van Jezus in bijvoorbeeld een Adam, Jozua, Jozef en David. Wellicht zou men in filmische Christusfiguren nu van *postfiguraties* kunnen spreken. Bij zowel prefiguraties als postfiguraties gaat altijd de typologie maar ten dele op. De uiteenlopende ‘typen’ laten altijd maar een bepaald aspect zien van de figuur om wie het draait. Hij zelf

is de enige die het beeld volledig belichaamt. Pre- en postfiguraties zijn nooit met hem *identiek*, maar wel altijd min of meer met hem *identificeerbaar*. In filmische Christusfiguren gaat het om concreet voorgestelde maar op zich fictieve menselijke gestalten die een zelfstandig filmkarakter vormen dat naar de actuele betekenis van de Jezusfiguur verwijst.

De filmmaker (of de kijker) brengt door de zinspeling op de Jezusfiguur een extra dieptedimensie aan in dit op zich volwaardige karakter. Dat geldt zowel voor de verborgen Christus in de film als ook in de literatuur (Downing 1968). De filmische Christusfiguur is als zelfstandig personage meer dan ‘slechts’ een navolger van Jezus. Hij verwijst ook naar de persoon van Jezus. Dat doet hij niet als de *homo optimus*, de ideale mens, en ook niet als de belichaming van de *condition humaine* in het algemeen. Eerder is hij de *homo proximus*, de menselijke gestalte die Jezus het dichtst nadert, en zo ook iets van de in Jezus zichtbare goddelijke nabijheid doet vermoeden. De Christusfiguur omvat

meestal net genoeg aspecten om het *immanent frame* (Taylor 2009) te

doorbreken en zo de mogelijkheid te creëren ook ons eigen bestaan opnieuw te overdenken tegen het licht van het god-menselijk geheim dat Jezus belichaamt (Detweiler, 312-315). Hij bevindt zich in feite continu op het grensvlak van gelijkheid en ongelijkheid met de historische Jezusfiguur.

Het heeft daarom niet zoveel zin om vast te stellen dat de filmische Christusfiguur zich van

de historische Jezus onderscheidt. Dat is logisch en inherent aan de idee van de postfiguratie (zie boven). Belangrijker is het te zoeken naar de overeenkomsten, wellicht ook met behulp van nieuwe beelden die voor ons nu zijn betekenis nog beter onthullen dan de oude. Op een dergelijke onthullingservaring kan een filmmaker zinspelen, maar hij kan die nooit voorprogrammeren. Dat zou de persoonlijke overgave die elke ontmoeting met Christus kenmerkt, miskennen.

Fundamentele ambivalentie

Zoals gezegd gaat het bij de vraag naar de religieuze dimensie in een film meestal om een symbolische duiding van de dagelijkse werkelijkheid. Daarin gaat het nooit om een aanvankelijk meteen voor de hand liggende duiding. In de middeleeuwen ging men er lang van uit dat ‘het boek der natuur’ in het verlengde van ‘het boek van de openbaring’ (de Bijbel) kon worden gelezen. De natuur (verstaan als de ons omringende werkelijkheid)

was als het ware een open boek. God kon erin herkend worden. Dat besef is nu grotendeels

verdwenen. Dat betekent echter niet dat onze werkelijkheidsbeleving nu volstrekt ‘plat’ is geworden. We blijven op zoek naar zingevingen en zoeken de hints daartoe toch altijd weer in de buurt van de fragmenten van de grote verhalen en symbolen van vroeger. Die spreken echter maar zelden zonder uitleg voor zichzelf.

In lijn met een belangrijke stroming in de symbooltheorie (Ricoeur) en de

sacramentstheologie (Chauvet) wordt ook in de filmliteratuur veel gesproken over de gelijktijdigheid van de aan- en afwezigheid van het gesymboliseerde in het symbool. Men spreekt hier wel van spiritueel realisme (Bird), waarin rekening wordt gehouden met enerzijds het feit dat elke ervaring van iets transcendent altijd geworteld is in een aardse ervaring en anderzijds het feit dat juist die aardse ervaring aanleiding is daar bovenuit te stijgen. Daardoor kunnen gewone dagelijkse zaken tegelijkertijd even nietszeggend zijn als altijd en toch ook perspectief bieden op iets anders.

Dit besef van het zowel verhullende als ook onthullende karakter van het symbool heeft alles te maken met de diepmenselijke ervaring dat het verwijzingskarakter van de dagelijkse werkelijkheid nooit eenduidig is, maar altijd ambivalent. De werkelijkheid spreekt maar zelden klare taal. Of bijvoorbeeld water symbool van verfrissing kan zijn of van verdrinking, hangt helemaal van de situatie af. Dat geldt ook voor het menselijk handelen. Een goedbedoelde kus kan zomaar, afhankelijk van de situatie, een Judaskus worden. In veel van wat we waarnemen, kan daarom niet zonder meer een positief te duiden transcendent potentieel worden gezien. Daarvoor is ons handelen vaak te dubbelzinnig en is de natuur te grillig (Brinkman1986). Daar heeft de theologie mee te rekenen, maar de film evenzeer.

Openheid

Een film kan echter wel een grote mate van openheid voor symbolische duidingen oproepen (May 1984). Vooral Christusfilms

doen daar vaak een appèl op. Die openheid kan op allerlei manieren worden gecreëerd, maar wordt in films opvallend vaak door contrastervaringen opgeroepen. Zo wordt als het ware ‘vanuit de diepte’ (*de profundis*) van het menselijk bestaan stilzwijgend een beroep gedaan op iets wat daar bovenuit zou kunnen gaan. Duisternis blijkt dan licht op te kunnen roepen. ‘Afdaling’ (*descent*) is dan in feite de enige mogelijkheid tot verwijzing naar iets hogers (*ascent*). ‘Opstijging’ is dan typisch een activiteit van de kijker op wie een film die beneden inzet, een zodanige indruk maakt dat zijn gedachten als vanzelf daar bovenuit reiken. Die gedachten kunnen in het verlengde liggen van de filmbeelden, maar daarmee ook juist het contrast vormen. Dat contrast oproepende karakter van sommige beelden kan verder reiken dan de intentie van de filmmaker. Het kan zelfs nadrukkelijk in strijd zijn met zijn intentie (Ferlita). Het is de kijker die deze stappen zet.

Het gewicht dat tegenwoordig bij de interpretatie van films aan het oordeel van de kijker wordt toegekend, loopt grotendeels parallel aan het gewicht dat bij de interpretatie van teksten aan de lezer wordt toegekend. De betekenis van een film of een tekst wordt dan niet meer uitsluitend bepaald door het achterhalen van de oorspronkelijke intentie van de auteur, maar wordt ook mede bepaald door de receptie(geschiedenis). Men spreekt dan van *reader or audience response theories*. Zelf voel ik me het meest zeker bij een interpretatie die herkend wordt door anderen (te verifiëren door databestanden van reacties en deels ook door recensies en artikelen) en vroeg of laat door

de auteur wordt bevestigd. Soms laten auteurs echter hun eigen intentie ook doelbewust in het midden. Het kunstwerk moet maar voor zichzelf spreken.

Voorbij de filmmaker

De respectvolle maar van oudsher toch ook vrijmoedige omgang van middeleeuwse auteurs met bijbelteksten kan als voorbeeld dienen om het overstijgen van de intentie van de filmmaker te rechtvaardigen. Vanaf de middeleeuwen heeft

de theologie gesproken van een ‘meervoudige’ betekenis van bijbelteksten. Die

kwam meestal neer op een onderscheid in vier mogelijke interpretatievormen: een letterlijke, een allegorische, een morele en een anagogische (eschatologische), gericht op het rijk der hemelen. De eerste betekenis richt zich op de woorden en de zinsconstructie van de tekst, de tweede op de geestelijke uitleg, de derde op de toepassing in het handelen en de vierde op de uiteindelijke bestemming van het leven. De letterlijke betekenis van de tekst respecterend is men dus ook altijd boven die tekst uitgegaan. Men heeft de tekst gezien als meer dan louter een historische tekst.

Zo zouden films ook benaderd kunnen worden. Er kunnen dan meerdere betekenissen – meer dan de maker zelf in gedachten had – aan worden toegekend. Het werken met verschillende betekenislagen is dus niet nieuw. Het herkennen van die lagen vergt soms wel heel wat van de kijker. Vaak blijkt het brede publiek allerlei toespelingen op christelijke

symbolen niet meer te herkennen. Een christelijke interpretatie komt dan al gauw nogal gezocht over. De goede verstaander zal niet alleen de bijbelse symboliek goed moeten kennen, maar ook over de vaardigheid moeten beschikken die symboliek creatief op zijn eigen situatie te betrekken. Het ligt voor de hand om aan te nemen dat in de westerse wereld de groep die daartoe in staat is, slinkt. Dat hoeft echter niet per se het geval te zijn. De toeristenindustrie, de musea, de concertzalen

en nieuwe media als Google en Wikipedia zijn als het ware in het communicatiegat gesprongen dat

de traditionele kerken nu achterlaten. Dat verklaart waarschijnlijk dat de verborgen Christus nog steeds zo massaal herkend wordt.

Het ‘dopen’ van films

De associatie met de Christusfiguur treft men vooral aan in die films waarin de hoofdfiguur aan een of meer van de volgende kenmerken voldoet: een hoog roepingsbesef ten toon spreidt, een boodschap van een radicaal andere wereld verkondigt, zijn leven (soms tot zijn dood toe) inzet ten behoeve van anderen en waarin dat leven voltooid wordt over de grens van zijn eigen dood heen. Bijbels gezien gaat het hier om Jezus’ doop, boodschap, kruis en opstanding. In de meeste Christusfilms gaat om het leven van een mannelijke hoofdfiguur, maar lang niet in alle. In Gabriel Axels *Babette’s Feast*, in Lars von Triers *Breaking the Waves* en in Steve Jacobs’ *Disgrace* (gebaseerd op J.M. Coetzee’s *In ongenade*) zijn de Christusfiguren, ►

Babette, Bess en Lucy, vrouwen. De meeste Christusfilms hebben niet de nadrukkelijke pretentie de essentie van Jezus' werk te onthullen. De verwijzingen behoren meestal slechts tot de impliciete verhaallijn. Soms is de filmmaker zich er ook nauwelijks zelf van bewust en zijn het vooral de kijkers die de verbanden leggen. Dat laatste gegeven rekt uiteraard de bandbreedte aan interpretaties flink op.

Omdat het in het geval van Christusfiguren in de film meestal om fictieve figuren gaat en de toespelingen vaak summier en symbolisch zijn, is de interpretatie zelden onomstreden. Filmcritici gaan nogal eens aan die toespelingen voorbij – of ze herkennen ze niet – en filmfans raken er soms door geïrriteerd, niet in de laatste plaats vanwege de gretigheid waarmee gelovigen ze soms overall zien. Gelovigen hebben nog wel eens de neiging films min of meer te 'dopen' en dat wordt hun doorgaans niet in dank afgenomen, niet door de makers en ook niet door de rest van het publiek (Kozlovic 2004).

Terughoudendheid is hier dus geboden. De Christus die ons vanuit deze films tegemoet komt, kunnen we niet anders op het spoor komen dan indirect, namelijk in een seculiere verpakking (Ellis 2005) en dat betekent haast altijd: voor meerdere uitleg vatbaar. Uit de reacties op de Internet Movie Database (IMDb) blijkt dan ook dat kijkers die in een film een toespeling op een verborgen Christus zien, nogal eens van twee kanten onder vuur worden genomen: van de zijde van de gelovigen, die

de verwijzing niet expliciet en volledig genoeg vinden en van de zijde van de niet-gelovigen, die de verwijzing helemaal niet herkennen en daarom gekunsteld vinden (Deacy 2006).

Wederzijdse transformatie

Vroeg of laat zullen filmduidingen die op een openheid voor christelijke interpretaties wijzen, in verband moeten worden gebracht met de drie leidende principes van de christelijke overleveringsgeschiedenis: het heilige boek, de overleveringsgeschiedenis en de huidige beleving. Niet om ze alsnog in een keurslijf te dwingen, maar om de dialoog aan te gaan. Anders blijven theologie en (film)kunst gesloten circuits. Wellicht zou men ook hier van de mogelijkheid van 'wederzijdse transformatie' kunnen spreken (Brinkman 2007). Nieuwe

interpretaties kunnen nieuw licht werpen op de aloude overlevering en die kan op haar beurt de nieuwe

interpretaties weer verdiepen en soms ook (al of niet kritisch) aanvullen (Deacy 2009). In feite wordt dan het gegeven dat het medium de boodschap (*the message*) ook inhoudelijk kleurt, kritisch gerelateerd aan het aloude gegeven dat de inhoud van de boodschap ook haar eigen vorm (*medium*) schept. Dat betekent concreet niet alleen dat de Christusfiguur in nieuwe media steeds nieuwe betekenissen krijgt, maar ook dat diezelfde Christusfiguur vanuit zijn eigen historische en actuele zeggingskracht ook nieuwe interpretaties weer beïnvloedt. Het gaat dan dus om een continue wisselwerking (Deacy 2006).

Door hier van wisselwerking te spreken nemen we onze eigen cultuur als bron van theologie serieus en erkennen we dat er in nieuwe artistieke vormgevingen toespelingen op de rol van centrale personages en gebeurtenissen in de vier evangeliën verborgen kunnen liggen (Kozlovic 2004). Dat houdt in dat niet alleen het Nieuwe Testament aangewend kan worden om filmische Christusinterpretaties te verstaan, maar dat deze interpretaties op hun beurt ook aangewend kunnen worden om vanuit onze huidige cultuur het Nieuwe Testament te verstaan. Men spreekt hier wel van het omkeren van de gebruikelijke uitlegrichting (*reversing the hermeneutical flow*) (Kreitzer 1993; 2002; Deacy 2006). De uitleg beweegt zich nu niet vanuit de tekst naar de context, maar ook vanuit de context naar de tekst. Indringender dan de meest briljante, vaktechnische uitleg van de oorspronkelijke teksten kunnen kunstuitingen en soms ook filosofische beschouwingen immers de existentiële betekenis van die teksten haarfijn weergeven. Te denken valt hier bijvoorbeeld aan Rembrandts afbeelding van de terugkeer van de Verloren Zoon (Lucas 15, 11-32) en Kierkegaards uiteenzettingen over Abrahams bereidheid tot het offer van Izaäk (Genesis 22, 1-19) in *Vrees en Beven*.

Wellicht kunnen er zo vanuit de film ook nieuwe beelden aan de vertrouwde bijbelse beelden worden toegevoegd zoals dat in heel de kerkgeschiedenis ook op andere terreinen (filosofie, muziek, schilderkunst en literatuur) continu is gebeurd (Baugh

1997; Deacy 2006). Vooral in de oosterse orthodoxie is het een breed gedragen gedachte dat de (charismatische) iconenschilder met behulp van zijn iconen niet alleen de gewone gelovigen maar ook de theologen onderricht. Daar is dus altijd al van tweerichtingsverkeer uitgegaan. Wellicht zou men binnen de oosterse orthodoxie de iconenkunst zelfs tot de theologie kunnen rekenen. Ook de film zou iets van de rol van een icoon kunnen vervullen. Uiteraard zullen lang niet alle films die rol pretenderen of aankunnen. Maar ook niet alle portretten van heiligen zijn iconen en de ene icoon vervult ook nadrukkelijker een openbarende rol dan de andere.

In elk geval valt niet meer te ontkennen dat films ook *bronnen* van betekenisgeving zijn geworden (Kreitzer 1993). Film en Bijbel kunnen elkaar dan

wederzijds verhelderen. Kennis van het Nieuwe Testament kan uiteraard bijdragen tot het verstaan van de Christusfiguur in de film, maar op zijn beurt kan de Christusfiguur in de film ook bijdragen aan het verstaan van de nieuwtestamentische Jezus. Dat laatste aspect is te lang tot haar eigen schade in de theologie verwaarloosd (Deacy 1999). En zoals film en Bijbel elkaar wederzijds kunnen verhelderen, kunnen film en systematische theologie dat ook. Een betere ontvouwing van de betekenis van het avondmaal dan in *Babette's Feast* of in Ingmar Bergmans *Avondmaalsgasten* ben ik zelden in dogmatische handboeken tegengekomen, en datzelfde geldt ook voor de interpretatie die *Disgrace* geeft van het ►

‘plaatsvervangend intreden voor’. Uiteraard zijn ook filmische interpretaties van christelijk gedachtegoed altijd voor discussie vatbaar. Gezien echter de enorme impact van deze interpretaties – de kijkcijfers van Christusfilms zijn een veelvoud van de oplagecijfers van theologische boeken – zijn films allang veel meer dan een plaatje bij een elders bedacht theologisch praatje. ◀

Literatuur

- Baugh, L. (1997). *Imaging the Divine: Jesus and Christ-figures in Film*, New York: Sheed and Ward.
- Bird, M. (1984). Film as Hierophany. In: J.R. May and M.S. Bird (eds), *Religion in Film*, Knoxville: University of Tennessee Press, 3-22.
- Brinkman, M.E. (1986). *Het leven als teken: over de verschrikkelijke en verrukkelijke natuur*. Baarn: Ten Have.
- Brinkman, M.E. (2007). *De niet-westerse Jezus: Jezus als bodhisattva, avatara, goeroe, profeet, voorouder en genezer*. Zoetermeer.
- Chauvet, L.-M. (1979). *Du Symbolisme au Symbole: Essai sur les Sacrements*. Paris: Cerf.
- Chauvet, L.-M. (1988). *Symbole et Sacrement: Une Relecture Sacramentelle de l'Existence Chrétienne*. Paris: Cerf.
- Deacy, C. (1999). Screen Christologies: An Evaluation of the Role of Christ-figures in Film. *The Journal of Contemporary Religion* 14, 325-337.
- Deacy, C. (2006). Reflections on the Uncritical Appropriation of Cinematic Christ-Figures: Holy Other of Wholly Inadequate? *Journal of Religion and Popular Culture* 13, no. 1-16. <http://www.usask.ca/relst/jrpc/>
- Deacy, C. (2009). Redemption. In: J. Lyden (ed.), *The Routledge Companion to Religion and Film*. London/New York: Routledge, 351-367.
- De Bleeckere, S. (2001). Jezus in de hedendaagse film: In en buiten beeld. In: M. Bouwens, J. Geel en F. Maas (red.), *Jezus, een eigentijds verhaal*. Zoetermeer: Meinema.
- Downing, Chr. (1968). Typology and the Literary

Christ Figure: A Critique. *The Journal of the American Academy of Religion* 36, 13/27.

- Ellis, R. (2005). Movies and Meaning. In: P. Fiddes and A.J. Clarke (eds), *Flickering Images: Theology and Film in Dialogue*, Macon: Smyth and Helwys Press, 7-23.
- Kozlovic, A.K. (2004). The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure. *Journal of Religion and Popular Culture* 8 (Fall), 1-71. <http://www.usask.ca/relst/jrpc/>
- Kreitzer, L.J. (1993). *The New Testament in Fiction and Film: On Reversing the Hermeneutical Flow*. Sheffield: JSOT Press.
- Kreitzer, L.J. (2002). *Gospel Images in Fiction and Film: On Reversing the Hermeneutical Flow*. London: Sheffield Academic Press.
- May, J.R. (1984). Visual Story and the Religious Interpretation of Film. In: J.R. May and M.S. Bird (eds), *Religion in Film*, Knoxville: University of Tennessee Press, 23-43.
- Reinhartz, A. (2009). Jesus and Christ-figures. In: J. Lyden (ed.), *The Routledge Companion to Religion and Film*, London/New York: Routledge, 420-439.
- Ricoeur, P. (1963). *Philosophie de la volonté, II: Finitude et culpabilité II: Symbolique du mal*. Paris: Cerf. (Nederl. vert. *Symbolen van het kwaad*, Rotterdam: Lemniscaat, 1970.)
- Taylor, C. (2009). *Een seculiere tijd: geloof en ongeloof in de wereld van nu*. Rotterdam: Lemniscaat.

Martien (prof.dr. M.E.) Brinkman (1950) is professor in de oecumenische/interculturele theologie aan de theologische faculteit van de Vrije Universiteit te Amsterdam. In 2012 verscheen van zijn hand het boek Jezus Incognito. De verborgen Christus in de westerse kunst vanaf 1960. Dit artikel is een bewerking van de inleiding van het hoofdstuk over de film.
m.e.brinkman@vu.nl