

REINHOLD ZWICK

**A LEGKESERVESEBB KÍNSZENVEDÉSEK
MEL GIBSON "PASSIÓ"-JA**

F o r r á s : "Herder Korrespondenz" (D-79104 Freiburg, Hermann-Herder-Str. 4), 58. évf., 2004/4. szám, 172-177. l. Teljes, szöveghű fordítás.

A s z e r z ő 1954-ben született Vohenstraußban (Oberpfalz, Németország). Katolikus teológiát és germanisztikát tanult, 1982-86 és 1991-96 között tanársegédként a bibliatudomány alapjait tanította a Regensburgi Egyetem Katolikus Teológiai Karán. Miután ugyanott biblikus teológiából doktorátust szerzett, majd habilitált, 1996-tól 2001-ig az ó- és újszövetségi exegézis professzoraként működött a Freiburgi Katolikus Szakfőiskola valláspedagógiai intézetében. 2001-től a biblikus teológia professzora a Münsteri Egyetem Tanárképző Intézetében. A Németországi Katolikus Filmbizottság tagja, koordinátori szerepet tölt be a "Film és Teológia" Nemzetközi Munkacsoportban. Kutatási területei: teológia és film párbeszéde; elbeszéléstudományi és recepcióelméleti módszerek a bibliai exegézisben; az Ó- és az Újszövetség fogadtatás- és hatástörténete; intermedialitás. Könyvei: "Montage im Markusevangelium, Studien zur narrativen Organisation der ältesten Jesuserzählung" (Montázs a Márk-evangéliumban, Tanulmányok a legősibb Jézus-elbeszélés narratív megformáltságáról, doktori értekezés, Stuttgarter Biblische Beiträge 18. kötet, Stuttgart, 1989); "Evangelienrezeption im Jesusfilm, Ein Beitrag zur intermedialen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments" (Az evangéliumok recepciója a Jézus-filmekben, Az Újszövetség intermedialis hatástörténetéhez, Studien zur Theologie und Praxis der Seelsorge 25. kötet, Würzburg, 1997); szerkesztőként Josef Müllerrel közösen: "Apokalyptische Visionen, Film und Theologie im Gespräch" (Apokaliptikus látomások, Film és teológia párbeszéde, Schwerte, 1999); Otto Huberrel közösen: "Von Oberammergau nach Hollywood, Wege der Darstellung Jesu im Film" (Oberammergautól Hollywoodig, Jézus filmes ábrázolásai, Köln, 1999); Michael N. Ebertz-cel közösen a Herder Kiadónál: "Jüngste Tage, Die Gegenwart der Apokalyptik" (Ítéletnapok, Az apokaliptika jelenkora, Freiburg i. Br., 1999); Johannes Frühwald-Königgel és Ferdinand R. Prostmeierrel közösen a Pustet Kiadónál: "Steht nicht geschrieben?, Studien zur Bibel und ihrer Wirkungsgeschichte, Festschrift für Georg Schmuttermayr" (Nemde írva van?, Tanulmányok a Bibliáról és a Biblia hatástörténetéről, Ünnepi kötet Georg Schmuttermayr-nak, Regensburg, 2001); Stefan Orth-tal és Joachim Valentinnal közösen: "Göttliche Komödien, Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino" (Isteni színjátékok, A komikum vallási dimenziói a moziban, Film und Theologie, 2. kötet, Köln, 2001).

Denys Arcand: Jesus of Montreal ("Montreáli Jézus") című filmjében (1989) a fiatal színész, Daniel Coulombe azt a megbízatást kapja, hogy "poroljon le" egy elavult passiójátékot, amelynek szövege "kissé idejétmúlt". Daniel megnézi a zsinat előtti időkre emlékeztető előadás videofelvételét. Amit lát, nem egyéb, mint vértelen szónoklat, melyet az engesztelő áldozat meghaladott teológiai kliséiből róttak össze. Nem csoda hát, ha színtársulata később, az ügyel-bajjal megszervezett olvasópróbán a szöveg kíméletlen paródiáját adja elő. Az Arcand felvilágosult szellemének mintegy hadat üzenő Mel Gibson most ismét a

szenvedéstörténet kizárólagos hangsúlyozásával igyekszik megragadni Jézus emberré válásának üdvtörténeti jelentőségét.

Minden a szenvedő testben összpontosul

A teológia, miközben határozottan távolságot tart az evangéliumi hagyomány legősibb rétegeiben szinte alig érzékelhető engesztelés-eszmétől, immár évtizedek óta arra int: a kereszthalálról való eszmélődés közepette a legkevesebb, hogy ne feledkezzünk meg Jézus működésének tágabb összefüggéséről, a szavakról és a tettekről. *A teológiai kutatás jelenkori álláspontja* természetesen hidegen hagyja Gibsont, aki a legelterjedtebb ismeretekről sem vesz tudomást, jóllehet - példának okáért - az Egyesült Államok Katolikus Püspöki Kara már 1988-ban jelentős nyilatkozatot tett közzé "Szempontok a passió színrevitelének megítéléséhez" címmel (www.nccbuscc.org), a lehető legkörültekintőbb - és az efféle vállalkozások esetében nélkülözhetetlen - teológiai megfontolást szorgalmazva.

A gibsoni Emberfia azonban egyetlen szót veszteget Jézus igehirdetésének középpontjára: Isten Országára, mely még tematikusan sem bukkan fel, mivel a rövid *flashbackek* (visszapergetett jelenetek) egytől-egyig a passió történéseire utalnak, tipológiai előképek (mint a gyermek Jézus elestét felvillantó "apokrif" jelenet) vagy teológiai illusztrációk gyanánt. Főként az utolsó vacsora alapító igéit és a búcsúbeszédeket felidéző, apró képekre tördelt visszaemlékezésre hárul az a feladat, hogy egyfajta párhuzamosan futó kommentárként szemléltesse Jézus testének "valódi" megtöretését és a szenvedés értelmét.

Gibson az Isten Országáról szóló örömhír kiszűrésével együtt Jézus működésének társadalmi és politikai dimenzióját is elsikkasztja. Kizárólag a szenvedő testre koncentrál, amely türelmesen kiszolgáltatja magát a hóhérlegényeknek, hogy azok - tudtukon kívül - elvégezzék rajta az engesztelő mű beteljesítéséhez szükséges kegyetlen munkát. Gibson itt nemcsak a mögé a korszak mögé lép vissza, melyet *Pier Paolo Pasolini* "Máté evangéliuma" című "proto-felszabadításteológiai" filmfeldolgozása képvisel - utóbbival végső soron csak a forgatás helyszíne, a dél-olaszországi Matera rokonítja -, hanem Oberammergau mögött is messze elmarad. A bajorországi passió újabb forgatókönyve ugyanis Jézus számos, a Jeruzsálem előtti időszakból származó mondását is beépíti a templomi vitákba, kidomborítva üzenetének társadalomkritikai jelentéstartalmait, és lendületesen juttatva érvényre ekként Jézus, a "rabbi" és a "próféta" személyiségét.

Gibson filmje a fájdalom férfijára és a szenvedés végóráira irányuló szűk látószögével a *passiójátékok* fejlődésének korábbi stádiumához csatlakozik, mi több, még radikalizálja is azt, amennyiben közvetlenül Jézus imádságos halálfélelmével indít a Getszemáni-kertben, a szokásos "erős" felütésből, a jeruzsálemi bevonulásból és a templomi kufárok kiűzéséből viszont mindössze néhány elliptikus bejátszást hagy meg: Jézus elszórt, szubjektív pillantásait az őt hordozó számára feje fölött, pontosabban hosszú fülei között.

A gibsoni színrevitel szellemisége ugyanaz, mint a Montréal feletti dombokon előadott, idejétmúlt passiójátéké. Csakhogy a forgatókönyv, melyben oly sok szó esik a vérről, ezúttal a megjelenített látványt tekintve is a lehető legvéresebb - alkalmasint "barokk vérmámortól" ittas, amint a rendező-kolléga, *Franco Zeffirelli* bírálata fogalmaz, a borzalmas képektől hemzsegő vértanúdrámákra utalva. Régi bor tehát, ámde az erőszak-, a horror- és *splatter*-filmek (a vértől fröcsögő mozi) új tömlőjében, a klasszikus keresztény passió-ikonográfia készletéből átvett adalékokkal "feljavítva". Jézus utolsó órái ily módon egyetlen, a fájdalom, a vér és a mocsok pokoli körein át vezető utazássá lesznek - ennek megfelelően az uralkodó

színek: a barna és a vörös. A rövid visszapergetések és oldalpillantások, melyek pillanatnyi rést nyitnak az iszonyat Malströmjén, csak annyi fellélegzést engednek meg, amennyi a röpké "leállások" idejére újra fölgerjesztheti a rettenet tombolását.

A mozi persze bőven ontja a kegyetlenkedést - e téren mindig is leleményes volt. Ám ha előfordult egyáltalán, akkor ritkán fordult elő (vagy ritkán kényszerültünk rá), hogy csaknem két órán keresztül egy kiválasztott *áldozat* módszeres elpusztítását, pontosabban (és szó szerint) széttrancsírozását szemléljük, mígnem a test végül egyetlen nyitott sebbé változik át, és annyi vért veszít, amennyihez egyetlen halál voltaképp nem is elegendő.

Nyilvánvaló, hogy Gibson a szenvedés mennyiségével és a sebek megmutatásának drasztikumával a Szentírás (egyes részei) által nekik tulajdonított megváltó erőt akadja hitelesíteni. "A fájdalom verizmusának" végletes felfokozásával olyan igazság elfogadására ösztönöz, amelyet csak a hit ragadhat meg. "A mi vétkeink miatt kapott sebeket, / bűneink miatt törték össze. / Ő bűnhődött, hogy nekünk békességünk legyen, / az ő sebei árán gyógyultunk meg" (Izajás 53,5). A film elé mottóul állított ige Isten szenvedő szolgájáról - mely kétségkívül döntően hatott az Újszövetség teológiájára - Gibsonnál esztétikai programként is szerephez jut.

A rendező azért ragaszkodik oly könyörtelenül a szenvedés "testközeli" ábrázolásához, mert kimondottan arra törekszik, hogy a nézőt bevonja a sebekbe és a fájdalmakba, egészen odáig, hogy tekintetét - nem csekély krisztológiai vakmerőség árán, ráadásul ismételten - a szubjektív kamera eszközével hozzáigazítsa Jézus tekintetéhez, és így a gyötrelmek átélését lehetővé téve legalább bizonyos mértékig a belőlük fakadó "gyógygyerőben" is részesítsen. Gibson egy alkalommal pontosan ebben az értelemben nyilatkozott úgy, hogy "A passió" terve mély személyes válság közepette született meg benne: "Rájöttem: Krisztus sebeit és szenvedését kell szemlélnem ahhoz, hogy életem sebei begyógyuljanak" (*Der Tagesspiegel*, 2004. február 17.).

A remélt gyógyító, illetve hitre indító hatások miatt sorakoztak fel Gibson mögé az Egyesült Államok és más országok *evangelikális* (fundamentalista protestáns) csoportjai is, miután az új passióban hasonlíthatatlanul lenyűgözőbb utódát fedezték fel addigi "klasszikusuknak", a Lukács-evangélium képes feldolgozásának. Emezt *Peter Sykes* és *John Kirsh* rendezte - a biblicista "Genezis-projektum" keretében jött létre, a "Jézus" eszköztelen címmel forgalmazták és főként videokazettán és DVD-n rendkívül széles közönséget célzott meg. A nagyszabású produkciót akkoriban úgy hirdették, mint "minden idők leghitelesebb Jézus-filmjét" - most ezt a rangot próbálja elhódítani tőle Gibson alkotása.

Csakhogy változtak az idők. Míg Sykes és Kirsh a Jesus People-mozgalom alkonyán a hitbuzgalmi ábrázolások érzélgős és meghitt kliséire bízhatta filmjét, addig Gibson - a "sebre" összpontosítva és eredetihelyéhez, az erőszakspirál megállíthatatlan körmozgását követő akciómozihoz híven - a döbbenetkeltésre és a példátlanul ijesztő képek erejére építhetett. Tény, hogy ilyet még nem láttunk; az az embertömeg mindenestre még nem látott, amely Amerikában különélőadásokra bérbe vett mozitermeket tölt meg, de azok sem, akik mifelénk a templomba járók többségét alkotják. A pszichére és a vallásos érzésre gyakorolt hatást elképzelni is felesleges, nem is beszélve arról, ami a kereső vagy a vallásilag kevésbé elkötelezett embereket éri.

Anna Katharina Emmerick és Clemens Brentano írását folytatva

A túlhajtott vállalkozás közvetlen mintájául ismét csak egy régi szöveg, *Anna Katharina Emmerick* (1774-1824) szenvedésmisztikája szolgált úgy, ahogy *Clemens Brentano* tudomást szerzett róla a szerzetesnő betegágyánál, és ahogy utóbb - saját irodalmi tehetségét jócskán latba vetve, s korábbi vallásos művekből is sokat merítve - írásba foglalta az "Urunk, Jézus Krisztus keserves kínszenvedései" című könyvben, a katolikus késő romantika e jelentős alkotásában (első kiadása: Regensburg-Stadtamhof, 1833). Ezt a könyvet felhasználva közvetíti Gibson filmje a Jézus sebein elmélkedő passió-, illetve kereszt-jámborság nagy nevekhez (így *Ferenc* vagy *Ignác* nevéhez) kötődő, ám a messzi múltból érkező hagyományát. Aki még ismerős e hagyományban, vagy legalábbis beleérez, annak a Gibson-projektum vélhetően kevesebb gondot okoz. A "Keserves kínszenvedések"-nek a jelenkori Európában már alig akad olvasója, az Egyesült Államok evanglikális köreiből viszont még ma is nagy ismertségnek és megbecsülésnek örvend. Nem csodálkozhatunk tehát, hogy Mel Gibson, aki hosszabb ideje egy zsinat előtti szemléletű katolikus tradicionalista csoport tagja, s nem utolsósorban egyik pénzügyi támasza, felfigyelhetett Emmerick látomásaira.

A *Signs* ("Jelek", 2002) világpremierje alkalmából a rendező - aki a film főszereplőjeként egy papot alakít - interjút adott *Patrick Roth* írónak. Ebben megemlékezik azokról az ösztönzésekről, amelyek nyomán újlag foglalkoztatni kezdték a hit kérdései: "Régi írásokról van szó. Pontos címükre már nem emlékszem. Az egyik egy német nőtől származik, ha nem tévedek, a 18. századból. Ez a nő - azt hiszem, apáca - egy költőnek diktálta le a látomásait. Misztikus volt, a látomásokat a költő írta le. A könyv rettentően gazdag a részletekben" (*Süddeutsche Zeitung*, 2002. szeptember 12.). A "Passió"-tervről kiadott legelső közlemények aztán a "Keserves kínszenvedések"-et már cím szerint is megnevezik, s az evangéliumok mellett mértékadó információs forrásként említik. Épp ezért meglepő, hogy Emmerick neve hiányzik a közreműködőket felvonultató lista hivatkozásaiból, annál is inkább, mivel a film csakugyan rendkívül sokat köszönhet a "Keserves kínszenvedések" szellemiségének és "részletgazdagságának".

Gibson nemritkán apróságokig menően követi Brentano összehasonlíthatatlanul vizuálisabb, sőt éppenséggel "filmszerűbb" leírásait Emmerick "látomásairól" - a Getszemáni-jelenettől kezdve, ahol a hold sugara "mennyei" *spotlight* módjára ragyogja be Jézust, Kaifás és Pilátus palotájának építészeti részletein át egészen a kegyetlenkedések "apokrif" taglalásáig: amikor Jézust, útban a főpaphoz, letaszítják egy hídról, ám mielőtt összezúzná magát, láncainál fogva keményen visszarántják; de abban a jelenetben is, amely a korbácsolást egyre fokozódó, a test egész felületét szétszaggató barbársággá mutatja be. A "Keserves kínszenvedések"-ben (és a korábbi szenvedésmisztikában) lelhető fel továbbá az olyan egyedi beállítások előzménye is, mint amilyen Gibson kegyképe a kínszerszámokkal.

Emmerick könyve azonban mindenekelőtt némely, eredetét és jelentését tekintve kevésbé ismert - ezért nézők sokaságának fejtörést okozó - mozzanat ihletője: például Claudia, Pilátus felesége a megkorbácsolás jelenetének mellékalakjaként tiszta kendőket visz Jézus anyjának és Mária Magdolnának, akik a kínszás után arra használják ezeket, hogy kínos gonddal feltöröljék a vértócsákat. A mögöttes szándék talán az, hogy előrevetítsék az eucharisztikus kehely megtisztítását a Krisztus vérévé átváltoztatott bor cseppjeitől. Gibson "Passió"-jához hasonlóan a "Keserves kínszenvedések" is azzal kezdődik, hogy Jézust újra megkísérti a Sátán, aki a bűn terhét elhordozhatatlanul súlyosnak tünteti fel. Szintén Brentanóhoz kapcsolódik a korbácsolást követő cselekménysor, mely a Pilátus jelenlétében történő vádemeléssel végződik, és amely a Jézus brutális bántalmazásával és megaláztatásával terhes "első" keresztút alakját ölti. Minden jogunk megvan hozzá, hogy kijelentsük: Gibson munkája

nem csekély mértékben tekinthető inkább Emmerich/Brentano, semmint az evangéliumok megfilmesítésének.

A "Passió" és a "Keserű kínszenvedések" közti hasonlóságok ugyanakkor annál szembeötlőbbé teszik a különbségeket. A könyv, noha jónéhány szakaszában túlcserél az erőszak, inkább krónika-stílusban íródott, azaz tartózkodik a kegyetlen részletek hatásvadász kiszínezésétől. A megkorbácsolás végső stádiumáról, mely a film legszörnyűbb képsora, a könyvben azt olvassuk, hogy a kínszerszám nyeléről vashorgok csüngtek le, s a poroszlók Jézus "bordáiról nagy hús- és bőrdarabokat szaggattak le" vele. Brentano egy sóhajjal - "Ó, ki írhatná le nyomorúságos, irtóztató látványát!" - rögtön el is fordul a képtől, Gibson kamerája azonban rátapad, sőt a fokozhatatlan gyötrelmeket a sminkelés és az indulatgerjesztő vágástechnika összes mesterfogásának felhasználásával vizuális és akusztikus részletekben tobzódva ábrázolja. Ám erőszak dolgában már Brentano is sokszorosan felülmúlja az evangéliumokat, melyektől a szenvedés-realizmus minden formája idegen. Ott a szenvedés szélsőségei - miként a megdicsőülés (így a színeváltozás vagy a feltámadás) pillanatai is - mindvégig középponti jelentőségű, ám legfeljebb elnagyolt koordinátaikkal jelölt "üres helyek" maradnak. Vagyis számottevő mértékben adnak szabad teret a befogadónak arra, hogy a *számára* felfogható képzetekkel töltsék ki őket.

A Biblia-filmek több esetben is drasztikusan "a tárgyra tértek", hiszen a szigorú cenzúra idején az állítólagos "szent" téma takarásában közszemlére tett szexualitás és erőszak kedvelt menedékhelyeiként működhettek. Ha *Martin Scorsese* nem éppen finomkodó filmjével, a "Krisztus utolsó megkísértése"-vel (1988) - a Jézus-történet utolsó nagy, historizáló színrevitelével - vetjük össze, Gibson nullára állítja az erotika szabályozógombját, az erőszakét ellenben a maximumra csavarja föl, és ezzel arrébb tolja a "testmozi" határát, azét a moziét, mely a nézőre egyenesen testi mivoltában kíván hatni. Míg azonban Scorsese alkotását olyan felirat vezeti be, amely szerint egy regény, s nem az evangélium megfilmesítéséről van szó, Gibson kezdettől fogva a legmesszemenőbb *hitelesség* jelszavát tűzte zászlajára, s az erőszakábrázolás intenzitását is ezzel próbálta igazolni. Az evangéliumi párbeszédnek természetesen visszafordítható arámi és latin nyelvűre - miként Gibson teszi, akit egyébként, állítása szerint, a Szentlélek vezérel -, jóllehet a koiné-görög megfelelőbb lett volna. De csakugyan a hitelesség ügyét szolgálja-e ily módon, vagy csupán szokatlan hangeffektust produkál?

S persze a kellékek, illetve a kivégzéstechnikák dolgában lehetséges a történeti tájékozódás - a részleteknek Scorsese is utánajár -, de az eredmény attól még nem egyéb, mint *színre vitt történelem*. Emez pedig aggasztóvá válik akkor, ha az alkotó tagadja a színrevitelt, s ezzel a szubjektivitás adalékát is, miként Gibson teszi, amikor rendre elutasítja a kritikát azzal, hogy nem ellene, hanem az evangéliumok ellen irányul (melyeknek szerzőit egyébként szemtanúknak tartja). Az úgymond maximális hitelességen belül azonban mindvégig a máskülönben tiszteletre méltó "helyrajzi" tájékozottság és a teljes szentírástudományi járatlanság folyamatos és égbekiáltó kontrasztját szemlélhetjük.

Bitangok a Főtanácsban

Gibson "Passió"-ja láttán azt gondolhatnánk, sohasem létezett tudományos exegézis - sem történeti-kritikai "visszakérdezés Jézusra", sem bármilyen más módszertani előjelű bibliatudományi munka. A film sajtóanyaga, nem titkolt büszkeséggel, egyenesen "evangélium-harmóniaként" jellemzi az eposzt. Gibson aggályok nélkül, merőben a régiek -

helyesebben a középkor - modorában elegyíti a tradíciókat: hozzáad, elsimít, hangsúlyoz, noha mindig a János-evangélium hagyományos előrangjának jegyében.

A negyedik evangéliummal együtt, amelynek passió-cselekménye liturgikus szempontból és anyagbőségét tekintve talán a legmegbízhatóbbnak bizonyult, természetesen a passiónak az a változata lép előtérbe, amely - a történelmi adatokkal ellentétben - Jézus megölésének bűnét a leghatározottabban terheli "a zsidókra", és amely a Pilátusról a leginkább megszépítő képet alkotja. Gibson, aki saját bevallása szerint a hitelesség megszállottja, szemernyi sem avatkozik be mérséklőleg, hanem tovább tetézi a bűnösség aránytalan elosztását. Épp a prokurátor portréján volt mindig is lemérhető, mennyire veszi komolyan a történelmet a dramatizált evangélium, azaz igazságot szolgáltat-e valamelyest a zsidóságnak.

A kétes fénybe állított, ingadozó Pilátus irányzatosan negatív figurájával Emmerick/Brentano közelebb került a "valódi", és kíméletlensége folytán Júdeából ráadásul vissza is rendelt Pilátushoz, mint Gibson, aki ismét úgy jeleníti meg őt, mint a zsidó zsarolás tehetetlen áldozatát. A főpapok kezükben tartják, az ő nyomásukra kényszerül végül kapitulációra a Jézus kiszabadítása körüli összes fáradozása dacára, holott felesége, a már Krisztus-hívővé lett Claudia is erre buzdítja. Következésképp Gibsonnál a rómaiaknak nem érdeke Jézus foglyul ejtése, és nincs is részük benne. A letartóztatás egyedül a Főtanács, illetve annak két vezetője, Annás és Kaifás utasítására történik, akik a passiójátékok hagyománya értelmében mindig szorosan együttműködve jelennek meg. Gibson úgy lépteti fel őket, mint egy rendőrállam kegyetlen despotáit. Tomboljanak bármennyire a római katonák, Jézus halálának "valódi" felelősei, akik a háttérből az eseményeket mozgatják, itt egyértelműen a zsidó tanácsurak. A soraikból érkező két-három kritikus megjegyzés a peres eljárással szemben - ennyit enged meg Gibson - messze nem elegendő ahhoz, hogy a tanácson belül Jézus-párti frakció körvonalazódjék. Ha a keresztény exegetikai vita jelenkori állása mellett, amely a jeruzsálemi templomi arisztokrácia részfelelősségét kortörténeti összefüggésében igyekszik értelmezni, figyelembe vesszük az új antiszemitizmus szélében-hosszában érzékelhető fellobbanásait is, akkor aligha kerülhetjük el, hogy osztozzunk egyes zsidó érdekszövetségek, így az "Anti-Defamation League" (ADL) vagy az "American Jewish Committee" aggodalmában, amely szerint Gibson filmje - miként az ADL elnöke, *Abraham Foxman* megjegyzi - alkalmas "antiszemita érzelmek felkeltésére vagy megerősítésére", illetve arra, hogy ilyen törekvések eszközévé váljék. Ez persze korántsem ugyanaz, mintha Gibsont tudatos antiszemita hecckampánnyal vádolnák - amivel szemben ő gyakorta érzi a védekezés kényszerét -, de azt sem jelenti, hogy apja elfogadhatatlan zsidóellenes kijelentései és holokauszt-tagadása miatt családi alapon vonnák felelősségre. Egyfajta "könnyelmű" antijudaizmus azonban a Gibson-fiúnak is szemére vethető. A dolog könnyebb végét fogja meg ugyanis, amikor az evangéliumoknak a zsidóságot bíráló összetevőire utal, s ezzel felmenti magát a szemrehányások alól. Hiszen kísérletet sem tesz az idevágó bibliai hagyományok kritikai megfontolására és feldolgozására - noha ezt épp saját hitelesség-pátosza követelné meg, biblicista naivitása azonban áthághatatlan akadálynak bizonyul -, az ellenkező irányba mutató evangéliumi adatokról pedig végképp nem akaródzik tudomást vennie.

Ennél is megfontolandóbb, hogy a rendező az evangéliumoknak épp azokat a mozzanatait, amelyekre felületes olvasás esetén az antijudaizmus gyanúja vetülhet, a zsidóságra irányuló részint kifinomult, részint leplezetlen rágalom egész kötegévé teljesíti ki; e rágalom vizuális és narratív természetűek, s vagy minden bibliai alapot nélkülöznek, vagy aránytalanná torzítják a Szentírás szövegéből nyert motívumokat. Ilyen rögtön az elején Annás és Kaifás arckifejezése is: egyikük ábrázatát a gyűlölet és a gonoszság durva ráncai szántják keresztül-

kasul, másikkuk pedig már az első megszólalásakor fenyegetően villantja ki szemlátomást romlott fogsorát. Az arcokra írt keményszívűségnek azután bőségesen lesz még módja arra, hogy elemi erővel nyilvánuljon meg.

A templom urai (a Biblia tanúságával ellentétben) hosszan és rezzenéstelenül bámulják, amint Jézus elszenvedi a korbácsütések véget nem érő borzalmát. Kaifás csúfondárosan és gyűlölködve lép oda a szétroncsolt testű Megfeszítetthez, hogy kigúnyolja. Az, hogy a Sátán időnként, így a korbácsolás alatt, androgün-női alakban átvonul a tanácsurak sorai között, üdvösségtörténeti távlatban (mint Emmerick/Brentanónál) a zsidóság felmentéseként is értékelhető. Ez a lehetőség azonban csak hívő keresztények előtt tárul fel - a film kontextusában mit sem változtat a vádaskodás optikáján. S ha a némelyek a Főtanácsból a Jézus halálát kísérő csodák láttán - amelyek persze nem hiányozhatnak Gibson "hiteles" történetrajzából - büntudattal verik a mellüket és az Úrhoz fohászkodnak, akkor ez mindenekelőtt rettentő vérbűnük megerősítéseként értelmeződik. Jellemző, hogy Gibson a gyászos hatástörténettel terhelt "vérkiáltást" (Mt 27,25) végül korábbi nyilatkozata ellenére sem vágta ki a filmből, csupán a feliratozást hagyta el.

Gibson a jeruzsálemi *népet* is kimondottan negatív színben tünteti fel. Jézusra korántsem a csöcselék vagy egy pénzzel megvesztegetett társaság szór dühöngve szitkokat vagy emel kezet, hanem a népesség bő keresztmetszete. E tömegben Jézus tanítványai éppoly kevésbé alkotnak szignifikáns csoportot (a szenvedés útján csupán a három igaz, Mária, Mária Magdolna és János kíséri el Jézust), mint a Mester egykori követői, akik talán csalódásból vagy épp kétségbeesésből távolodtak el tőle. Látható együttérzést csak néhány asszony tanúsít, közöttük értelemszerűen "Veronika" és az igencsak árnyaltan bemutatott Cirénei Simon, akinek részvétele a kereszt-, sőt a Jézus-hordozásban egyike a film legmélyebb benyomást keltő mozzanatainak.

Dramaturgia és jelenetezés

Az, hogy a Főtanács torzképét oly nehéz elfogadnunk, a Jézus utolsó tizenkét órájára koncentráló ábrázolással is összefügg. Miután a "célirányos" visszatekintések hiányoznak a filmből, elmarad a passiót előkészítő konfliktustörténet bemutatása is, amivel pedig megindokolható volna a vádak *staccatója*. A Kaifás előtt zajló per csúcspontján megjelenik ugyan a messiás-kérdés és Jézus pozitív válasza, ám egyúttal az is nyilvánvaló, hogy Jézus "halálos ítélete" már elfogatásakor készen állt. Akárcsak a "Keserves kínszenvedések"-ben, a főpap udvarán már ácsolják a keresztet, amikor Jézus megérkezik. Csak hát a Jézusra rátörő gyűlölet okait a nézőnek saját képzeletéből vagy előzetes ismereteiből kell rekonstruálnia.

És egyáltalán: Gibson nem kevés bibliai tájékozottságot vár el befogadójától. Eredetileg feliratok nélkül, a némafilm korszakát idézve akarta elbeszélni a történetet. Jó időbe telt, míg marketing-stábjának sikerült eltántorítania attól, hogy rögeszméjét valóra váltsa. Így aki nem ismeri a házasságtörő (és itt újfent Mária Magdolnával azonosított) asszony epizódját, annak nincs könnyű dolga, ha meg akarja érteni a töredékes visszautalást; s csak a keresztény legendák világában jártas néző veszi észre, hogy mely pontjain kapcsolódik ezekhez Gibson elbeszélése - ilyen például Malkus megtérése vagy Barabbás későbbi Krisztus-követése, amelyet *Pär Lagerkvist* szerkesztett önálló történeté, és amelyet Gibson mindössze Jézus átható, a szabadon bocsátott foglyot szemlátomást "szíven találó" pillantásával exponál.

A kegyetlenségek túlárado bemutatásához képest a legtöbb jellem igencsak laposra sikeredett. Huzamosabb jelenléte folytán elsősorban Jézus anyja (*Maria Morgenstern*) - aki Franco

Zeffirelli négyrészes tévéfilmje, a "A názáreti Jézus" (1976) Máriájára emlékeztet - tesz szert valamivel nagyobb mélységélességre. Alakját, elődeihez hasonlóan, Gibson is úgy rajzolja meg, mint az Isten üdvösségtervéről nagy szavak nélkül is mély tudást hordozó Mater Dolorosáét. Vele szemben viszont Jézus legtöbb barátja, sőt ellensége is klisészerű marad - köztük a valahonnét már ismerősen dekadens Heródes Antipász (lásd "Jézus Krisztus Szupersztár"), az események után elgondolkodó százados, "Abenader" (így nevezi őt Emmerick/Brentano), de éppígy Mária Magdolna, a kibomlott hajú és örökkön szenvedő hajdani bűnös asszony is, valamint János és Péter. A tanítványok közül, Júdáson kívül, csak ők öltenek említésre méltó "arcot".

Júdás alakja viszont erőteljes azokban a jelenetekben, amelyekben beleőrül bűntudatába és fölakasztja magát. Mindazonáltal a kérdés, melyet maguk az evangéliumok is többszölamúra hangszerelnek, és amely számos író és filmrendezőt indított már bonyolult jellemábrázolásra - hogy ti, miért árulta el Jézust -, elnagyoltan a pénzéhség motívuma felé dől el. Ami viszont újra csak alkalom arra, hogy a főpapok rögtön az első megjelenésükkor a "kufár zsidó" rozzant kliséjébe kényszerüljenek.

A *Jim Caviezel* által megformált Jézus a tengernyi szenvedés dacára sem válik átütő erejűvé. A gyors *flashback*-ekben kedves, szelíd lelkű prédikátorként jelenik meg hallgatói körében, továbbá szeretetre méltó és tréfás kedvű fiúként anyja előtt, aki pusztán már külseje miatt is büszke lehet rá. Kisimult arcával, ápolt, hosszú hajával és izmosan férfias termetével ragyogóan illenek *Bettina Rheim* "I. N. R. I." című fotóalbumába, szenvedő alakjában viszont egy új Emmerick-kiadás borítójára kerülhetne (például azzal a nagyportréval, amely a film reklámfüzetét ékesíti).

Olyan karizmát azonban, mely megsejtené Jézus hatását, Caviezelnek nem sikerül felmutatnia, hiszen szerepe túlságosan is a szenvedő testre szűkül, amelynek leginkább a bőrbe vésett sebek nyelvén kell beszélnie; a kezdet kezdetén már véresre vert száj nem juthat szóhoz.

Az *operatőr* a kor színvonalán végzi munkáját, már ami az akció és a horror műfaj követelményeit illeti. Valóban eredeti beállításokkal mindenesetre ritkán találkozunk. Jézus ismétlődő, szubjektív tekintetén kívül bátor még a két "isteni pillantás" le a Golgotára. Előbb madártávlatból, halszemoptikával látjuk, amint a kivégzőhely kicsiny glóbuszá kerekedik, mintha a rendező a megváltás eseményének kozmikus dimenzióját kívánná bemutatni. Utána viszont enyhén szólva különösen hat, amikor a kamera lencséje trükkös technikával egyfajta "isteni könnycseppé" zsugorodik össze, egy másik optika pedig végigköveti a lehulló csepp útját, egészen a Koponyák helyén történő becsapódásáig, mely a kereszthalált kísérő csoda gyanánt földrengést okoz. Ezután a "teomorf" kameraszem ismét megemelt távlatba lendül, hogy megpillanthassuk a Sátánt, amint a Golgota immár kiszáradt földjén tombol - mert ráébredt vereségére: nem tudta feltartóztatni a megváltás áldozatát.

A végtelen kínok után Gibsonnak még egy *húsvéti ablakot* is fel kell nyitnia; ezt örömdetesen rövidre fogja, mellőzve a szokásos naturalista gesztust. A filmvászon hosszabb elsötétülése után a sírkamra belsejében találjuk magunkat, s látjuk, amint a kerek kő lassan legördül a bejárati nyílásról. Úgy tűnik, Jézus testéről épp most hullt le a halotti lepel, amelybe takarva egy kőlapon feküdt; és a lepel láthatóan épp akkor roskad össze üresen, amikor a kamera odafordul felé. Ekkor profilból megpillantjuk az előtte ülő, aranyfényben s tisztán ragyogó Feltámadottat, aki végül föláll, és jobbfelé, a megígért boldogság irányában kilép a sírból és a képből.

(*Mártonffy Marcell* fordítása)