

p. dr. Andraž Arko

UMETNIŠKI VIDIKI FILMA KRISTUSOV PASIJON

Povzetek

Režiser Mel Gibson je film Kristusov pasijon umestil v zgodovino zahodne upodabljajoče umetnosti, pri čemer Jezusova podoba sledi klasični kodifikaciji. Film se v posameznih prizorih navezuje na, ali vanje neposredno umešča, klasična dela evropskih slikarjev Boscha, Bouguereauja, Caravaggia, Dalija, El Greca, Grünewalda, Rubensa idr. Z določenim posnemanjem ikonografije izkazuje čast tudi predhodnim filmom o Jezusu in njihovim režiserjem (Stevens, Pasolini, Zeffirelli ...). Režiser v filmu združuje izjemno svetlobo, izkušeno fotografijo, čudovite kostume, neverjetne scene, izredno prepričljivo ličenje ter dialoge profesionalcev. Pri tem pa ohranja zvestobo svetopisemskim tekstom, s pozornostjo do teološkega pomena Kristusovega trpljenja in smrti ter izredno umetniško in versko občutljivostjo. Film deluje kot ikona in zato ne le posreduje vidne verske resnice, ampak tudi pritegne vanjo gledalca ter tako pri njem spodbudi, izziva in razplamti vero. Kot umetniško delo je gotovo eden najbolj spornih, polemičnih, presojanih in analiziranih filmov, kar jih je bilo kdajkoli posnetih.

ARTISTIC ASPECTS OF THE FILM THE PASSION OF THE CHRIST

Abstract

Director Mel Gibson placed the film *The Passion of the Christ* in the history of Western fine art, with the image of Jesus following classical codification. In individual scenes, the film relates to, or directly places in them, the classical works of European painters: Bosch, Bouguereau, Caravaggio, Dalí, El Greco, Grünewald, Rubens etc. In a certain imitation of iconography, he also pays homage to previous films about Jesus, and their directors (Stevens, Pasolini, Zeffirelli etc.). The director combines in the film exceptional light, experienced photography, beautiful costumes, amazing scenes, extremely convincing make-up and professional dialogue. In doing so, he remains faithful to biblical texts, paying attention to the theological significance of Christ's suffering and death. He shows extraordinary artistic and religious sensitivity. The film acts as an icon and so not only conveys visible religious truths, but also draws the viewer into it, thus encouraging, challenging and lighting faith. As a work of art, it is certainly one of the most controversial, polemical, judged and analyzed films ever made.

Aleš Ušeničnik v svoji razpravi o umetnosti navaja Shakespeara, ki v Hamletu pravi, da je naloga umetnosti, da kaže svetu zrcalo, kreposti njen pravi obraz in sramôti njeno resnično podobo. Umetnost je tista, ki človeka blaži in dviga; le takrat je resnično umetnost, kadar svetu prinaša nekaj pomembnega, koristnega in potrebnega. Seveda na svoj način – s sredstvi lepote. Umetnost nam torej prikazuje nadčutno lepoto v čutni obliki in prav to je njena glavna naloga.

Vsaka doba je Jezusa Kristusa doživljala in pojmovala po svoje: od zračnih upodobitev na ruskih srednjeveških ikonah, prek baročne polnosti Kristusovega telesa na Rubensovih platnih do Velikega inkvizitorja v Bratih Karamazovih. Tako je upodabljanje Kristusa vedno odražalo dobo, v kateri je upodobitev nastala, čas, okolje in filozofijo. V tem se Mel Gibson, režiser filma *Kristusov pasijon*, ne razlikuje od drugih ustvarjalcev. Zato moramo njegov film razumeti kot fresko 20. stoletja, v katerem se je zlo izživelo kot še nikdar prej. Njegov film tako samo odraža dejstvo, kakšnega Odrešenika potrebuje preteklo stoletje, prepojeno z nasiljem. Ta filmska upodobitev Kristusa spada med najbolj dosledne odgovore, ki jih je sedma umetnost ponudila ob vprašanju, kakšen Božji Sin ustreza temu stoletju. Ob tem moramo upoštevati dejansko moč filmske umetnosti, saj je slika, ki se ji pridruži še zvok, najbolj konkretno izrazno sredstvo, kar jih premore umetnost. Zato se simbolna moč filmskega jezika nikakor ne udejanja prek oddaljevanja od resničnosti, ampak ravno nasprotno: bolj ko so filmske podobe realistične, prizemljene, utelešene v konkretnem življenju, ki ga prikazujejo, večji simbolni potencial nosijo v sebi.

Prav to lahko prepoznamo v umetniški izraznosti in svojevrstni ikonografiji, s katero je Mel Gibson hotel podati svoje gledanje na temeljni dogodek našega odrešenja in s tem »želel pomagati ljudem, da bi razumeli in izkusili Kristusovo trpljenje,«¹⁷¹ kot je režiser zapisal v predgovoru knjige *Inside the Passion* (Pasijon od znotraj).

V filmu se močno prepletajo vera, zgodovina in umetnost, med seboj so praktično nerazdružljive. Prav gotovo poznavalci Svetega pisma, strokovnjaki za vzhodne kulture, poznavalci teologije duhovnosti ali mojstri kinematografske umetnosti ob podrobni analizi v filmu lahko odkrijejo pomanjkljivosti ali celo nepravilnosti. Katoliški duhovnik Jesús Villagrasa LC, profesor filozofije na univerzi Pontifical Athenaeum Regina Apostolorum, v svoji analizi poudarja, da sta odločilni umetniška sinteza in stvaritev resnične umetnine, ki sta se Gibsonu v tem filmu posrečili. *Kristusov pasijon* je čudovito, lepo delo, seveda, če pojem »lepo« razumemo v luči Heglove filozofije, ki pravi, da je lepota konkretna, stvarna manifestacija ideje.

Gre torej za veliko delo, vendar ne zaradi estetskega videza, marveč predvsem zaradi globine misli ter lepote njegove notranje strukture. Odvadili smo se obse-

¹⁷¹ Bartunek 2005, 7.

žnih kompozicij, ki ponujajo pogled na svet. Sodobna umetnost je postala delna, oddaljena ter zmedena. Toda Mel Gibson ne podlega tem trendom, ampak se s filmskimi prijemi pridružuje velikim krščanskim umetnikom, ki s svojim delom omogočijo Božjo perspektivo na človeško življenje, podobno kot Dante v Božanski komediji. René Girard ob tem ugotavlja, da se v želji po razumevanju, kaj je Mel Gibson hotel narediti, »moramo osvoboditi vseh snobizmov moderne in postmoderne in gledati na kinematografijo kot na tehniko, ki je mnogo bolj razširjena in neprekosljiva od velikega literarnega in likovnega realizma. Če se sodobne tehnike razkrivajo kot nezmožne komunicirati z verskimi čustvi, je to zato, ker jih morajo veliki umetniki še preobraziti. Iznajdba teh tehnik se ujema s prvo krizo krščanske duhovnosti od začetkov krščanstva. Ali res mislimo, da bi renesančni umetniki vihali svoje nosove, če bi imeli kino? Prav to realistično tradicijo skuša Mel Gibson ponovno oživiti. Drzen podvig, ki se ga je lotil, predstavlja koristno uporabo edinstvenega vira najbolj realistične tehnike, ki je kdajkoli obstajala – kino.«¹⁷²

VIRI GIBSONOVE IKONOGRAFIJE

Na kakšen način se je Gibson lotil upodabljanja Kristusovega trpljenja, od kod je zajemal in črpal zamisli, da je na koncu nastala celostna podoba, kot jo vidimo na platnu? Caleb Deschanel, direktor fotografije, pripoveduje o začetkih nastajanja filma: »Z Melom sva pregledala veliko renesančnih slik. Seveda nobene slike nisva uporabila kot neposredno referenco, vendar so nama slike dale nekatere zamisli, kako naj bi določene stvari bile videti.«¹⁷³ Prav zato je v filmu »toliko podob, ki so arhetipske, saj je bila ta zgodba skozi zgodovino že tolikokrat prikazana na slikah, mozaikih in freskah.«¹⁷⁴

V filmu je vsak prizor, vsak posnetek umetelno izdelan, da potegne gledalca vse globlje in globlje v zgodbo. Z vidika prikazovanja lahko brez težav rečemo, da je film verska umetniška mojstrovina najmočnejšega kova, saj vključi gledalca na način, da tudi on postane del zgodbe, medtem ko je Gibsonovo snemanje filma na ravni tradicije visoke renesančne umetnosti. Liki napolnjujejo filmsko platno, dvigujejo se proti nam, kakor da bi želeli vstopiti v naš prostor. Na primer, ko na poti proti Kalvariji Jezus zadnjič pade in se obrne k nam, gledalcem, ter počasi, padajoč iztegne roke proti nam. S tovrstnimi prijemi Gibson uspe na prepričljiv način pokazati, da je dogajanje na platnu le ena od možnih verzij, le en košček mozaika. S tem, ko pogosto uporabi počasne posnetke, gledalca povede v kontemplacijo določenega prizora. Stilizacija je lepo vidna v trenutkih, ko se kamera približa temu ali onemu detajlu, v različnih vrstah svetlobe; modra barva v Get-

¹⁷² Girard 2005, 120.

¹⁷³ Gibson 2007a.

¹⁷⁴ Deschanel, Gibson in Wright 2007.

semaniju, ki simbolizira nebesa, a tudi večnost, nesmrtnost, modrost, kontemplacijo in duhovno zrelost; dvorišče palače vélikega duhovnika v luči svetilk, kjer je možno zaznati precej *chiaro-scuro* efekta in očiten vpliv Caravaggia pa morda tudi Georgesca de la Toura; dnevna svetloba, ki se razliva ob križevem potu in je bela, je lahko simbol božanskosti in čistosti; v prizorih pasijona je tudi ogromno rdeče barve, ki je simbol božanske ljubezni, nesebične predanosti in tudi mučeništva. Stilizacija se kaže tudi v uporabi tradicionalnih postavitev pri upodabljanju likov kot na slikah krščanske umetnosti, v minevanju časa, ko Jezus visi na križu, v njegovi smrti ter apokaliptičnih dogodkih ob smrti in nakazovanju vstajenja.

Skoraj polovico filma so posneli ponoči ali v temnih prostorih. Gledalec tako dobi občutek, kako svetloba premaguje temo, čisto v svetopisemskem smislu: »Bog je luč in v njem ni nobene teme« (1 Jn 1,5) in »Jaz sem prišel kot luč na svet, da nihče, kdor veruje vame, ne ostane v temi« (Jn 12,46). Predvsem pri vrnitvah v preteklost (flashbackih) je svetloba močno poudarjena, četudi gre na primer za zaprt prostor – npr. pri umivanju nog ali celo ponoči, med zadnjo večerjo, ki jo obseva topla svetloba. Sicer pa se tudi ob teh scenah kaže pečat ustaljene ikonografije. Tako na primer prizor iz otroštva spominja na značilne motive verske umetnosti 19. stoletja, pri čemer se Gibson predvsem nasloni na dela Nazarencov in Prerafaelitov, medtem ko se v prizorih zadnje večerje izraža zgledovanje po umetnosti 16. stoletja.

Sydneyjski kardinal George Pell je film označil za sodobno umetnino, tako na umetniškem kot tehničnem nivoju. Zaradi estetske in dramatične vrednosti bi ga lahko primerjali s Caravaggievimi slikami. Morda se od njegovih slik razlikuje le po tem, da v sebi ne nosi takšnega erotičnega naboja, zato pa je bolj nasilen, a vseeno globoko poduhovljen. Akademik Jože Krašovec, biblicist pa predvsem ovrednoti vsebinsko in estetsko odliko filma, ki se izraža v prikazu nasprotij v stanju duš. Kozmična danost nasprotja med lučjo in temo ter kontrastne slike Caravaggia so ciljno izbrane podobe tega, kar se dogaja v nastopajočih likih. Primer tega je igra luči in teme, ki se v Caravaggievem slogu preliva na Pilatovem zaskrbljenem obrazu, ko se ta spopada z željo, da bi doumel, kaj je to resnica, kar odraža več kot dialog.

Tudi podobe ostalih likov kažejo tak značaj, kar potrjuje tudi montažer filma John Wright: »Mnogi igralci, kot na primer Francesco De Vito, ki v filmu igra Petra, imajo obraze, ob katerih pomisliš, da so z renesančnih slik. Veste, on učinkuje kot velik otrok. Je krepak in nedolžen obenem. V filmu je veliko imenitnih obrazov. ... Pregledali smo veliko Caravaggievih slik. Če pogledate vse te obraze na njegovih slikah, boste v njih videli veliko karakterjev, saj je uporabljal resnične ljudi.«¹⁷⁵ Obrazi izražajo tudi vzore severne renesanse – v določenih prizorih so povzeti po Boschu in Brueghlu. Igre svetlobe pa so prepis Caravaggia in njegove šole. Dejansko je direktor

¹⁷⁵ Deschanel, Gibson in Wright 2007.

fotografije Caleb Deschanel želel ustvariti film kot premikajočo se Caravaggiovo sliko, kar potrjuje tudi Gibsonov hudomušni komentar: »V izjavah za dnevni tisk sem večkrat rekel: ‚Caleb, to je kot Caravaggiove slike.‘ In on je rekel: ‚Ali nisi ti hotel tega?«¹⁷⁶



Caravaggio, Kronanje s trnjem, 1602-04, Umetnostnozgodovinski muzej, Dunaj.



Kristusov pasijon - kronanje s trnovo krono.

Res do neke mere morda bolj izstopa, ali je vsaj bolj prepoznavno, Gibsonovo zgledovanje po Caravaggu. Toda film dejansko prinaša celotno zakladnico evropske krščanske umetnosti. Tako prizor v Getsemaniju še posebej spominja na beneško slikarstvo (Mantegnijeva šola) in seveda tudi na Caravaggia (predvsem prijetje). Satanova androgina upodobitev v Getsemaniju ima tradicionalno reprezentativen motiv v Michelangelovem Izvirnem grehu na stropu Sikstinske kapele. V prizoru pred Pilatom se Gibson zgleduje po številnih znanih delih, še posebej po Geritu van Hontorstu in Mihályju Munkácsyju. Največja vpliva evropske tradicije upodabljanja prizorov in bolečine sta vidna v prizorih bičanja¹⁷⁷ in kronanja s trnjem.¹⁷⁸



Mateo Cerezo, Ecce Homo, 1650, Muzej lepih umetnosti, Budimpešta.



Kristusov pasijon - Judovski kralj.

¹⁷⁶ Deschanel, Gibson in Wright 2007.

¹⁷⁷ Caravaggio, *Kronanje s trnjem*, 1602–1604, Umetnostnozgodovinski muzej, Dunaj. – *Kristusov pasijon*: Kronanje s trnovo krono.

¹⁷⁸ Mateo_Cerezo, *Ecce Homo*, 1650, Muzej lepih umetnosti, Budimpešta. – *Kristusov pasijon*: Judovski kralj.

Tu lahko prepoznamo mojstre, kot so Velazquez, in njegov Kristus na stebru, Gurecin, Moretto, Remanino, Tizian, El Greco, Rubens¹⁷⁹ in drugi.



Peter Paul Rubens, Bičanje, ok. 1614, cerkev Sv. Pavla, Antwerpen.



Kristusov pasijon – bičanje.

Prizori s križevega pota so prikazani v skladu s klasičnimi likovnimi upodobitvami, kot je Memlingova, na kateri združi prizore iz celotnega pasijona in jih umesti v tedanje urbano okolje. Za te upodobitve pa je značilno, da so vsi razen Jezusa in Marije grdi, groteskni in polni zla, kot to najlepše vidimo pri umetnikih severne renesanse, še posebej pri Boschu.¹⁸⁰



Hieronymus Bosch, Kristus nosi križ, 1505-07, Palacio Real, Madrid.



Kristusov pasijon – padec pod križem.

¹⁷⁹ Peter Paul Rubens, *Bičanje*, ok. 1614, cerkev Sv. Pavla, Antwerpen. – *Kristusov pasijon*: Bičanje.

¹⁸⁰ Hieronymus Bosch, *Kristus nosi križ*, 1505–1507, Palacio Real, Madrid. – *Kristusov pasijon*: Padec pod križem.

Poleg tega se Gibson ikonografsko zgleduje tudi po nemški tradiciji, še posebej po delih Schongauerja in Dürerja, od katerih izstopata križeva pota, ki so ju že večkrat posnemali in predelovali. Obenem pa se navezuje tudi na upodobitve manieristov, kot sta Tintoretto in El Greco. Toda ne ustavi se zgolj pri renesančnih, ampak tudi pri baročnih umetninah italijansko-špansko-flamskih avtorjev ter slednjič slikarjev 19. in 20. stoletja, ki so pasijon prikazovali predvsem v osladni, triumfalni in patetični luči. Direktor fotografije Caleb Deschanel pojasnjuje, da je prizor pribijanja nog na križ povzet neposredno po Salvadorju Dalíju,¹⁸¹ medtem ko se prizor pribijanja rok naslanja na Grünewalda.¹⁸²



Salvador Dalí, *Križanje Svetega Janeza od Križa* (obrnjen izrez), 1951, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow.



Kristusov pasijon - pribijanje nog.



Matthias Grünewald, *Isenheimski oltar*, 1506-15, Unterlinden-Museum, Colmar.



Matthias Grünewald, *Isenheimski oltar* (izrez), 1506-15, Unterlinden-Museum, Colmar.



Kristusov pasijon - pribijanje rok.

¹⁸¹ Salvador Dalí, *Križanje Svetega Janeza od Križa* (obrnjen izrez), 1951, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow. – *Kristusov pasijon*: Pribijanje nog.

¹⁸² Matthias Grünewald, *Isenheimski oltar* (+ izrez), 1506-1515, Unterlinden-Museum, Colmar. – *Kristusov pasijon*: Pribijanje rok.

Seveda ne moremo mimo prizora snemanja s križa, kjer se Gibson ponovno zgleduje po flamskem stilu Rogierja van der Weydena ali Petra Paula Rubensa, a tudi po starejših avtorjih, kot je na primer Benedetto Antelami.

Elementi srednjeveških pasijonskih procesij, ki jih je Gibson uporabil v filmu, so tudi t. i. »figure« oziroma podobe z živimi ljudmi (*tableaux vivants*), v katerih skušajo negibni igralci na odru posnemati renesančne kipe in slike. Tako je s prizorom križanja, ki spominja na podobo Mantegne,¹⁸³ predvsem pa s predzadnjim prizorom filma, ki se izteče v tovrstno filmsko figuro Michelangelove Pietà. Tu se gotovo vzpostavi najočarljivejša interakcija med gledalcem in filmom, ko Marija drži v rokah svojega Sina na enak način in pri tem z eno roko pestuje Jezusa, z drugo pa se odpira proti gledalcu. Upodobitvi Pietà se razlikujeta v tem, da Michelangelova Marija spoštljivo gleda v Jezusa, medtem ko Gibsonova gleda naravnost v nas. S tem film izzove gledalca in iz njega izvabi zavestno priznanje, za koga dejansko je bilo vse to trpljenje.



Andrea Mantegna, *Križanje*, 1456-1459, Louvre, Pariz.



Kristusov pasijon – križanje.

Čeprav več filmskih kritikov, predvsem pa veliko gledalcev, v predzadnjem prizoru prepoznavajo Michelangelovo Pietà, dejansko temu ni tako. Gibson namreč pojasnjuje, da se je zgledoval po Bouguereaujevi upodobitvi Pietà: »Naslikal jo je leta 1875¹⁸⁴ ali nekaj takega. V osnovi sem jo uporabil za zadnji kader v prizoru križanja, ko Marija v rokah drži Jezusa in gleda v nas. To je osupljiva slika.¹⁸⁵ Ko sem jo videl, je bilo kot – »Vau«! Zato, ker gleda vate. V tem sem jo skušal posnemati. Njegova upodobitev je mnogo bolj stilistična kot moja, ki je hrabra in ostra. Pa še umazana je in okrvavljena. Na njegovi sliki pa je resnično brezmadežna. Toda na obeh je očitno to, kar je v njenih očeh – proseča žalost.

¹⁸³ Andrea Mantegna, *Križanje*, 1456–1459, Louvre, Pariz. – *Kristusov pasijon*: Križanje.

¹⁸⁴ Adolphe William Bouguereau je Pietà naslikal leta 1876.

¹⁸⁵ Adolphe William Bouguereau, *Pietà*, privatna zbirka. – *Kristusov pasijon*: Pietà.

Mislím, da je v njej veliko bolečine. Prav na to sem skušal odgovoriti. Zajel sem bistvo slike. Četudi ni popolnoma enaka. Želel sem samo to.«¹⁸⁶



Adolphe William Bouguereau, Pietà,
1876, Privatna zbirka.



Kristusov pasijon – Pietà.

O prizoru vstajenja pa duhovnik in filmskih teoretik Dario Viganò pravi, da je izdelan z veliko ikonografsko natančnostjo. Tako po eni plati kaže Michelangelovo renesančno združitev lepote telesa in duha, pri čemer je ta Gibsonova upodobitev razumljiva glede na njegov kontekst, vendar se nekoliko manj sklada s filmsko in ikonografsko tradicijo. Po drugi strani pa se zgleduje po upodobitvah groba manj znanih avtorjev francoskega in flamskega baročnega slikarstva. Dejansko pa je koscenarist Benedict Fitzgerald idejo za ta prizor dobil ob sliki Andrea del Verrocchia, mentorja Leonarda da Vincija, kjer je upodobljen vstali Kristus, ko sedi na praznem grobu in gleda rane na svojih rokah.

Zdi se, da se film kot celota navdihuje ob grozovitem in razkrajajočem Križanju renesančnega slikarja Matthiasa Grünewalda. Film vsekakor črpa iz meditacij križevega pota in peterih Kristusovih ran. Ta vidik vere se v filmu vseskozi izraža, kar seveda tudi pojasnjuje Gibsonovo simpatijo do umetniških upodobitev, ki v skladu s posttridentinsko tradicijo poudarjajo motiv žrtve in mučeništva ter čustveno vpletenost molivca.

JEZUSOVA FILMSKA PODOBA

Ker je Bog postal eden izmed nas, je njegova neskončnost kljub vsemu ujeta. Sam je to dovolil z učlovečenjem. Zgodovina filmov o Jezusu je pravzaprav zgodovina prav o tem ujemanju Boga. V zgodovini filma prav film *Kristusov pasijon* ujame Boga na nov in edinstven način. Gibson je tako na filmski trak ujel Boga zgodovine, toda v mrežo filmskega platna – mrežo žive in učlovečene podobe trepeče Božje ljubezni – je ujel nas, gledalce.

¹⁸⁶ Gibson 2007b.

Sprva je v religiozni kinematografiji prevladovala hollywoodska sladkobnost, ki je Jezusa prikazovala plavolasega in s takimi modrimi očmi, ki ne bi nikdar mogle biti podvržene zlorabam rimskih vojakov. Po Demilleovem nemem filmu *Kralj kraljev* (1927) se Jezusov lik v filmih začne umikati kameri. Praktično noben film do leta 1961 ne pokaže njegovega obraza. Jezus je Božji Sin in je kot tak skrivnost. Ustvarjalci filmov to skrivnost spoštujejo prav s tem, da ne prikažejo njegovega obraza, saj bi oropali skrivnost, če bi pokazali Jezusa z nekim specifičnim obrazom ter mu tako odvzeli njegovo veličastnost in božanskost. Najbolj očiten primer »nevidnega« Jezusa sta filma *The Robe* (1953) in *Ben Hur* (1959). Prizori z Jezusom so izredno močni in čustveni, vendar kljub temu Jezusovega obraza ne moremo videti, s čimer je vzpostavljena filmska pregrada med Jezusom in gledalci; Jezus je s tem oddaljen od občinstva. Šele leta 1961 je Nicholas Ray posnel novo različico filma *Kralj kraljev*, v katerem se je spet pojavil Jezus v celoti: privlačen, lep, modrook, resen, veličasten, olepšan in, verjetno celo namerno, popolnoma evropskega videza. V zadnjih nekaj letih so bili filmi o Kristusu bolj realistični, vendar celo manj učinkoviti, saj so bili okrašeni z lažno postmoderno predrznostjo, po možnosti spolne narave (na primer *Zadnja Kristusova skušnjava*), s katero so režiserji želeli začiniti evangelije, za katere so sodili, da so premalo spotakljivi. Niso videli, da so z odrekanjem ustaljenim predstavam o uporju napravili Kristusovo trpljenje neokusno in plehko.

Ob vseh posnetih filmih, v katerih je Jezus upodobljen kot severnoevropski ideal moškega, plavolas, modrook, visok, z anglosaško obliko ličnic, se je Gibson moral odločiti za svojo upodobitev Jezusa. Upodobil ga je kot lepega, visokega in mišičastega moškega, temnih las in oči, ogorele polti, s precej dolgim obrazom. Tako Gibsonov Kristus, drugače od Pasolinijevega ali Zeffirellijevega, odstopa od svečane, klasične podobe Odrešenika ter bolj spominja na nekdanjo zelo razširjeno motiviko »svetega obličja«, z okrvavljenimi očmi, trpečim pogledom in razmesarjenim telesom. Ta ikonografija, ki je bila v srednjem veku v severni Evropi zelo razširjena, ima svoje korenine v t. i. Veronikinem potnem prtju in torinskem prtju. Mistika žrtvovanega jagnjeta predstavlja vrhunec umetnosti in vere, kjer pride do spojitve krvave daritve in svete maše, kar je pri Gibsonu še kako očitno.

Tudi Gibson, kot večina filmov o Jezusu, Odrešenika ne obleče v tipično judovsko obleko, ki ima rob (obšiv) z resicami (tzitzit), vezanimi na vogalu v čopke; spominjal naj bi na Božje zapovedi. O tem, da je bil Jezus tako oblečen, poročajo tudi evangelisti (prim. Mt 9,20; 14,36; Mr 6,56; Lk 8,44). Poleg tega manjka tudi judovsko pokrivalo – kippa. Tako je namreč oblečen Simon iz Cirenene.

Tako kot drugi režiserji (Pasolini in Zeffirelli) tudi Gibson film navdihne z lastno umetniško občutljivostjo do upodobljene svetopisemske zgodbe in ravno njegov pogled na dogodke ta film močno loči od ostalih s podobno ali enako vsebino, v čemer je Gibson resnično edinstven. Vendar pa on prav s posnemanjem ikonografije izkazuje čast tudi predhodnim filmom o Jezusu. Tako je del filma posnel v italijanskem mestu Matera, kjer je Pasolini že leta 1964 posnel *Evangelij po Mateju*. Z vidika likov pa sta Pilat in stotnik pod križem kot dvojnika iz filma *Največja zgodba vseh časov*. Izredna izpostavitve Kajfa pri prizoru križanja (česar seveda ne najdemo v evangelijih) pa se zdi kot reprodukcija detajla iz slovečega filma *Kralj kraljev*. Enako lahko trdimo tudi za prizor, v katerem Veronika Jezusu ponudi čašo vode, kar smo že videli v filmu *Ben Hur*, le da so tam vojaki moškemu onemogočili, da bi izkazal dejanje usmiljenja.

Na DVD izdaji filma *The Passion of the Christ – Director's Edition* (2007) je med dodatnim materialom v rubriki izbrisanih prizorov objavljen tudi izpuščeni prizor Pilat (Pilate). V njem je prikazano, kako Pilat obsodi Jezusa na smrt, nato pa na leseno tablo v latinščini in aramejščini napiše razglas o njegovi krivdi, na kar se odzovejo Kajfa in njegovi pristaši, Pilat pa jih zavrne: »Kar sem pisal, sem pisal.« Izrezani prizor se ikonografsko navezuje na prvi zvočni kristološki film *Golgota (Golgotha)* iz leta 1935, kjer je ta motiv kronološko prikazan na enak način, četudi ga evangeljska poročila umeščajo v čas, ko je Jezus že visel na križu.

Mnogi znani filmski režiserji so želeli ujeti na platno največjo zgodbo, kar jih pozna človeštvo. Francu Zeffirelliju je to zelo dobro uspelo v filmu *Jezus iz Nazareta*. Toda nobeden od filmov o Kristusovem trpljenju Jezusovih zadnjih dvanajst ur ne prikaže tako kot Gibsonov. *Kristusov pasijon* je tako dobeseden in ima takšno moč, da skoči iz platna, prime gledalca za ovratnik, ga strese in kriči: »Glej! Takšen je greh!«

Prav tako je tudi po tehnični plati to delo vrhunske kakovosti, tako da starejši filmi v primerjavi z njim delujejo skromno in arhaično. Gibson je v tem filmu združil izjemno svetlobo, izkušeno fotografijo, čudovite kostume, neverjetne scene, neverjetno prepričljivo ličenje ter dialoge profesionalcev; vodil jih je kot izvrsten režiser, ki je poleg tega še dober igralec.

GIBSONOV JEZUS

Prikaz Jezusovega obraza potrjuje versko resnico o učlovečenju. Ko je Bog postal človek, je imel tudi določen obraz: resnično telo in resničen obraz, edinstveno njegov. Dejstvo je, da ne vemo, kakšen je Jezus dejansko bil. Tisto, kar nas morda privede najbliže njegovi podobi, je slavni torinski prt. Tako naj bi Gibsonov Kristus ustrezal prav tej podobi na prtju, na katerem je upodobljen

bolj podolgovat obraz s potezami, ki so značilne za večino filmov o Kristusu. To potrjuje tudi režiser: »Zanimivo je, da maska, rane in obraz – vse odseva torinski prt. Če pogledate njegov obraz, je videti kot obraz na torinskem prtu.«¹⁸⁷

188

Če naj bi bil torej James Caviezel čim bolj podoben splošnim predstavam o Jezusu, so njegovo masko ustvarili po podobi torinskega prta tako, da so mu ustvarili umeten nos ter višje čelo, njegove modre oči pa so digitalno pobarvali v rjave. Režiserjeva želja je bila: »Ves čas sem nameraval, da bomo obarvali njegove oči rjavo. Zdi se mi, kot da je nekakšna zgodovinska nujnost, da vsak Jezusa ustvari kot modrookega moškega, kajne. Jaz pa sem si mislil: ‚Ne želim tega narediti tako. Verjetno tudi dejansko ni bil tak. Ne, najbrž ni bil. Obarvanje je bilo lahko, čeprav ima James modre oči.‘«¹⁸⁹



Turinski prt – izrez.



Kristusov pasijon – Jezus.

Ko je bil glavni igralec Caviezel na snemanju v popolni maski trpečega Kristusa, se je srečeval s tremi vrstami reakcij ljudi: nekateri so bili do njegovega »Jezusovega« videza ravnodušni, tako kot mnoge Jezus v resnici sploh ne zanima; drugi so se smejali, saj se jim je zdelo smešno, da naokoli hodi prebičan človek; nekateri pa so ob njem postali sočutni in to izražali s spodbudnimi besedami ali celo objemi. Caviezel meni, da je Jezus v resnici doživljal enake odzive pri ljudeh kot on.

Igranje Jezusa je za igralca gotovo ena najtežjih vlog. Zato so igralci, ki sprejmejo igranje te vloge, resnično v neugodnem položaju, saj so zahteve vloge praktično nemogoče izvedljive. Vendar James Caviezel to dobro izpelje. Medtem ko Jezusovo zobovje verjetno ni bilo tako popolno in bleščeče belo, kot je njegovo, pa je Caviezelu kljub temu treba priznati vse spoštovanje za to, da se skuša tako

¹⁸⁷ Deschanel, Gibson in Wright 2007.

¹⁸⁸ James Caviezel Turinski prt – izrez. – *Kristusov pasijon*: Jezus.

¹⁸⁹ Deschanel, Gibson in Wright 2007.

približati vlogi Jezusa, kot se ni še nihče, ki jo je do sedaj igral. Tega seveda ni lahko izpeljati, ne da bi se pri tem v vlogo vsiljevala igralčeva osebnost. Caviezel izraža popolnoma prepričljivo in učinkovito, da Kristus potrpežljivo in voljno prenaša trpljenje in smrt, v pokorščini svojemu Očetu z namenom, da zadosti za nepokorščino greha.

So pa tudi kritiki, ki Caviezelu očitajo, da je nastopil dokaj enodimenzionalno in je upodobil pravzaprav verjetno najmanj izdelan lik Jezusa glede na vse dosedanje filme. Dejansko je minimalna dodelanost likov ustvarjena z namenom, da bi film učinkoval tako, kot učinkujejo umetniške slike z versko vsebino. Drugače od bogato izdelanega Zeffirellijevega *Jezusa iz Nazareta*, ki učinkuje kot nekakšna vizualna dekoracija evangeljske pripovedi, Gibson gledalca pritegne v film, če je seveda tudi on za to pripravljen. Filmu ne dominirajo igralci, ampak téma. Osebnost igralcev je popolnoma pogreznjena v lik, kar je še posebej očitno pri Caviezelu. Ni film v njihovi službi, ampak so oni v službi filma, zato postajajo prosojni, da se lahko prek njih izrazijo skrivnosti vere; sploh Caviezlova osebnost se ne izraža prek Jezusove vloge. Vrnitve v preteklost (flashbacki) Jezusa sicer prikazujejo kot umirjenega in miroljubnega, vendar so prekratke, da bi razkrile njegov značaj. Verjetno sta Gibson in Caviezel namerno ustvarila Jezusa kot brezizraznega, da bi s tem omogočila gledalcem, da Jezusov lik sami do konca izdelajo s svojim doživljanjem in verovanjem. Nenazadnje lahko verjamemo samemu Caviezelu, ki je o svoji interpretaciji Kristusa dejal: »Ne želim, da bi ljudje videli mene; želim si, da bi ljudje videli Jezusa.« A da je lahko prišel do tega, je molil rožni venec, prejemal zakrament pokore, vsak dan hodil k maši. Posebej milostno pa je doživljal evharistijo: »Kadar sem prejel obhajilo, sem čutil, da sem bolj v Kristusu.«¹⁹⁰ Pri tem se je Gibson spomnil opozorila Fra Angelica, bl. Janeza iz Fiesol: »Če naj bi upodobil Kristusa, moram živeti s Kristusom.«

GIBSONOVO KRIŽANJE

Eden najbolj problematičnih elementov v filmu je gotovo križ, na katerem je bil Jezus križan. Prvi problem je že v tem, da je bil od treh, ki so križani, samo Jezus bičan, čeprav je bilo bičanje pred samim križanjem ustaljena praksa. Poleg tega oba razbojnika nosita zgolj prečni tram križa, kar je seveda zgodovinsko bolj točno, medtem ko mora Jezus nositi celoten križ. Pri tem se režiser izgovarja na krščansko tradicijo upodabljanja celotnega križa in prav zato naj bi se tudi sam, iz spoštovanja do tradicije, odločil za to potezo. Poleg tega pa, če bi Jezus nosil zgolj prečni drog, ne bi mogli tako dobro prikazati Simonove

¹⁹⁰ Jim Caviezel Tells ... 2004.

pomoči na križevem potu ter uprizoriti »akrobacij« s križem na Kalvariji, ki so jih vnesli v film na osnovi zapiskov mističnih doživetij Marije de Agreda. V tem elementu režiser prestopi okvire realnosti: če se po eni strani nadvse trudi, da bi vse prikazal čim bolj verodostojno, s križem prekorači mejo. Že zdrav in fizično krepak odrasel moški bi z velikim naporom nosil celoten križ. Skoraj do smrti prebičani Jezus pa tega preprosto ne bi zmozel in bi že prečni tram, s svojimi od dvaindvajset do petinštirideset kilogrami, predstavljal veliko trpljenje.

Ker pa mnogo del krščanske umetnosti v zadnjem tisočletju prikazuje Kristusa, ki nosi celoten križ, se je režiser odločil, da bo tudi on to prikazal na enak način ter tako uporabil predstavo, ki je gledalcu že poznana. V svoj zagovor pojasnjuje, da »dejansko nihče ne ve zagotovo, toda morda je nosil le prečni tram. A že samo ta je bil dovolj težak in je predstavljal veliko breme. Vendar je klasična upodobitev celoten rimski križ, zato sem se tudi odločil zanjo.«¹⁹¹ Gibson se je torej navdihoval pri krščanski umetniški tradiciji: Jezus nosi celoten križ, z žebli je pribit na križ skozi dlani (in ne skozi zapestje), križu pa je dodan opornik za noge. Gibsonova odločitev za upodobitev celotnega križa, in ne le prečnega trama, dejansko izvira iz modela protireformacijskih upodobitev, katerih namen je bil razširjanje občutkov usmiljenja, kar ustreza tudi Gibsonovi interpretaciji *Kristusovega pasijona* kot daritve.

Zagovorniki tovrstne upodobitve dvomijo o znanstvenih ugotovitvah. Toda ti razlogi so bolj teološke in pietistične kot zgodovinske narave, četudi navajajo, da naj bi se večina sodobnih znanstvenikov ne strinjala glede vprašanja o obliki križa. Vprašljivo naj bi tudi bilo, ali so Rimljani na Kalvariji res postavili lesene drogove ter da so obsojenci morali na morišče prinesiti le prečni tram, na katerega so bili pribiti in dvignjeni na pokončni drog. Če naj bi to držalo, potem je Kristus nesel na Kalvarijo le prečni tram, na katerega je bil privezan. Film je ta način upodobil pri obeh razbojnikih, medtem ko pri Jezusu ostaja zvest ustaljeni ikonografiji, zato Jezus nosi celoten križ. Dva nagiba sta vodila k tej odločitvi: eden je ta, da je Emmerichova imela videnje celotnega križa. Še pomembnejši razlog pa je ta, da so ustvarjalci filma želeli ostati v povezanosti s krščansko ikonografsko tradicijo, ki je del naše skupne zavesti, in bi potemtakem upodobitev Kristusa samo s prečnim brunom na križevem potu predstavljala prekinitev s to tradicijo in ustaljenimi podobami ter predstavami. Križ v filmu je tako težek, da ga celo Simon težko nosi. Jezus je po bičanju tako izmučen, da s takim križem dejansko ne bi zmozel niti koraka. In vendar gledalci ob izredni Caviezelovi igri, v kateri je popolna oslabeledost združena s popolno odločnostjo, sprejmejo tudi to možnost, da Jezus nekaj časa nosi iz-

¹⁹¹ Deschanel, Gibson in Wright 2007.

redno težek križ, kljub skrajni izmučenosti in izgubi krvi. V takšni upodobitvi križa pa se skriva tudi teološki pomen. Ne le, da je križ sam neizmerno težek, resnično težo pravzaprav predstavljajo naši grehi, ki jih Jezus nosi na lesu križa. To, da je Jezusov križ več kot dvakrat težji od klad obeh razbojnikov, ima tudi teološki pomen: razbojnika sta morala nositi le težo lastnih grehov, Jezus pa je nosil mnogo večje breme grehov vseh ljudi.

FILMSKI KRIŽEV POT

Ljudska pobožnost molitve križevega pota izvira iz Svete dežele. Kraji Kristusovega trpljenja so bili že od Konstantinove dobe naprej cilji romanja. Tako je bila tudi Via Dolorosa v Jeruzalemu z vso spoštljivostjo zaznamovana že v tem obdobju (čeprav se njeno poimenovanje pojavlja šele od 6. stoletja dalje). V 5. stoletju so v bolonjskem samostanu svetega Štefana zgradili vrsto povezanih kapel, v katerih so bila prikazana najpomembnejša svetišča v Jeruzalemu. Verjetno se je prav od tod razvil sistem t. i. postaj, kakršnega poznamo danes pri križevem potu. Širjenje pobožnosti se je dejansko začelo v 14. stoletju s frančiškani, ki so v oskrbo prejeli kraje v Sveti deželi. Toda šele od 15. stoletja dalje smemo dejansko govoriti o pobožnosti križevega pota. V 15. in 16. stoletju so se po Evropi začele pojavljati različne reprodukcije svetih krajev s postajami trpljenja. Poimenovanja teh in njihovo število pa je bilo zelo raznoliko in je težko določiti, kdaj se je dokončno uveljavila oblika s štirinajstimi postajami, kakršno poznamo danes. Dejstvo je, da sedanja oblika izvira iz pobožnosti, ki so se oblikovale v Evropi in ne iz Jeruzalema. Križevi poti so bili postavljeni izključno na prostem. Šele v 18. stoletju je bilo dano dovoljenje, da se jih sme postavljati tudi v cerkvah. V tem obdobju je frančiškan, sveti Leonard Portomavriški (1676–1751) še posebej spodbujal in priporočal uvajanje pobožnosti križevega pota in tako po raznih italijanskih krajih blagoslovil kar 576 novih križevih potov.

Dejstvo pa je, da obstoječa oblika križevega pota vsebuje nekatere postaje, ki nimajo svetopisemskih temeljev. Šesta postaja z Veroniko celo izvira iz nabožnih pripovedk zgodnjega srednjega veka. Sicer pa so nesvetopisemske vse tri postaje, ki prikazujejo Jezusov padec pod križem, četrta postaja, ko Jezus sreča svojo mater Marijo, šesta postaja o Veroniki in njenem potnem prtu ter polovica trinajste, ko mrtvega Jezusa položijo v Marijino naročje.

Vse to skuša prikazati tudi Gibson: od Pilatove obsodbe, sprejetja križa, treh padcev, srečanja z Marijo, Simona iz Cirene, Veronike, jeruzalemskih žen, slačenja, pribijanja in smrti do snemanja s križa. Pri tem pa je zanimivo, da izpusti Jezusov pokop (XIV. postaja – Jezusa položijo v grob).

Ponovno lahko vidimo, kako spet prevlada teološki, ali morda bolje rečeno »pobožnostni« vidik, nad zgodovinskim oziroma svetopisemskim. Gibsonu je bilo v siceršnji želji po čim večji avtentičnosti kljub vsemu pomembneje, da namesto na najbolj možni in verjetni zgodovinski in svetopisemski resničnosti da poudarek na pobožnosti, in sicer molitvi križevega pota. Prav zaradi tega bi lahko rekli, da se filmska pripoved bolj kot z evangeljskimi pripovedmi in pasijonskimi igrami ujema s križevim potom.

Prizori Kristusove smrti na križu spadajo med najbolj veličastne, impresivne in umetniško najbolj dodelane. Gibson namreč v vsej polnosti zaobjame največji trenutek v zgodovini človeštva – smrt Boga.

VSTAJENJE

Predzadnjemu prizoru Pietà sledi nenavadno dolga tema, ki skoraj zavede gledalca, da si misli: »Konec je.« Zgodi se lahko celo, da nekateri gledalci že začnejo vstajati. Nato pa se zaustavijo: »Hej, počakajmo malo!« Zdaj je tam luč, ki prihaja. Luč velikonočne nedelje. Ta svetloba povzema vse Janezove teme o luči, ki premaguje temò in je samo odmev na uro temè, ki je nastopila na začetku filma, ko smo bili priče boju med lučjo – mesečino, ki skuša prodreti skozi oblake v temò. Tudi na tej ravni se boj zaključi z zmago svetlobe na koncu filma, in sicer z vzajemno igro luči in sence. Tudi motiv z lanenim oblačilom z začetka filma (ki ga najdemo pri evangelistu Marku) dobi svoj odgovor na koncu, ko vidimo prazen mrtvaški prt.

Vstajenje je resnični zaključek Jezusove daritve na križu. Skrivnostno, kot je, predstavlja temeljno Kristusovo identiteto. Izziv za ustvarjalce je bil, kako v filmu prikazati ta izredni dogodek, da bo deloval prepričljivo, ob dejstvu, da noben evangelist ne opisuje Jezusovega vstajenja. Vstajenje se zgodi v skrivnosti Boga med Jezusom in Očetom, ki si ga ne moremo natančno predstavljati ali naslikati in se po svojem bistvu odteguje človeškemu izkustvu.

Ena od možnosti je bila, da bi se vstali Zveličar srečal z apostoli, kot o tem poročajo evangeliji, toda to bi bil dejansko začetek povsem nove zgodbe. Zato je docela novo idejo za prizor vstajenja predlagal Benedict Fitzgerald, ki je skupaj z Melom Gibsonom napisal scenarij za film. Zamisel se mu je porodila ob sliki Andrea del Verrocchia, mentorja Leonarda da Vincija. Slika prikazuje vstalega Kristusa, ko sedi na praznem grobu in gleda rane na svojih rokah. Prizor vstajenja, kot je prikazan v filmu, nima evangeljskih osnov, vendar ima močan filmski učinek – mešanica naravnega in nadnaravnega: sončni žarek, prt in skale ter izginjajoče telo, ki se nenadoma pojavi pred kamero. Telo, ki je bilo dve uri trpinčeno, je zdaj pred nami zdravo. To kar izzove vprašanje: ali se je pasijon res zgodil ali je bila vse skupaj samo huda nočna mora? Ko Kristus

odide skozi kader, je vse jasno, saj ostajajo temeljna znamenja njegovega trpljenja, kot dokaz darujoče se ljubezni in brezpogojnega odpuščanja.

Če sta dve uri namenjeni mučenju, slabi dve minuti (natančneje minuta in osemnajst sekund!) zadoščata, da se zavemo, da smrt nima zadnje besede. To, kar nam pokaže zadnji prizor, je delo Boga: Bog ne more umreti, toda človek lahko. Človek ne more sam od sebe vstati od mrtvih, toda Bog – človek lahko.

Nekateri komentatorji kritizirajo film, da je osredotočen na pasijon in na njegovo pomanjkljivo obravnavanje vstajenja Jezusa (kar so očitali tudi filmu *Jezus Kristus Superzvezda*). Teološko gledano ima pasijon smisel le v luči vstajenja. Ni vstajenskega jutra brez velikega petka, toda tudi ta je brez zarje velikonočnega jutra brezsmiseln. Prav zato je kratek in presenetljivo okleščen prizor vstajenja problematičen za celoten film. Ne le da je vstajenje zreducirano na nekakšno poznejšo filmsko domislico, ampak celo zmanjšuje bogastvo evangeljskih tradicij različnih povstajenskih prikazovanj, ko Jezus sreča učence in jim prinese odpuščanje, mir in upanje. Po dveh urah nasilja bi bilo takšno sporočilo vsekakor bolj primerno in dobrodošlo. Prav odsotnost tega lahko gledalce bega.

Ko Gibson občinstvo potopi v izkušnjo pasijona, pa z zgoščenim in hitrim prikazom odvaljenega kamna, prta, ki se sesede, in upodobitvijo Vstalega v profilu, ki odkoraka iz groba, ustvari vzdušje zmage, ki je začetek vstalega življenja. To so prizori, s katerimi občinstvo zapusti kino. Vstajenje, predstavljeno na kratko, je še zmeraj vrhunec pasijona.

UMETNIŠKA IN TEOLOŠKA MOČ IN SPOROČILNOST

Film je ustvarjen z neverjetno kinematografijo, odlično igro, zvestobo svetopisemskim tekstom, pozornostjo do teološkega pomena Kristusovega trpljenja in smrti ter izredno umetniško in versko občutljivostjo. Vsak prizor je ustvarjen tako, da gledalca vedno globlje in globlje vabi v Božjo skrivnost. Prav zato naj bi bil vrhunec verske umetnosti v najmočnejši umetniški zvrsti. Ko se film odvija, vse, ki so dogajanje sprva le opazovali od daleč, pritegne v osrčje zgodbe.

Film naj bi gledalcu ponujal upanje, saj namreč predstavlja največjo ljubezensko zgodbo vseh časov: ljubezen vsemogočnega Boga do njegovih najlepših in najdragocenejših stvaritev – kar je vsak izmed nas. V tem smislu ga škof Joseph Augustine Di Noia opisuje kot močno osebno versko izkušnjo in meni, da to film prinaša tudi mnogim vernikom. Odlična režija, briljantna igra in režiserjev globok duhoven vpogled v dejanski teološki pomen Kristusovega trpljenja in smrti prispevajo k neverjetni umetniški in verski občutljivosti. Vsak, ki vidi ta film – veren in neveren – se mora seznaniti z osrednjo skrivnostjo

Kristusovega pasijona in bistvom krščanstva. Tako Gibsonov film pomaga gledalcu dojeti nekaj nedoumljivega, kot to zmorejo le velika umetniška dela. Skozi celoten film je namreč močno prisoten občutek kozmične drame, katere del smo tudi mi vsi. Vsa stvar tako postane globoko osebna in nihče ne more ostati le nevtralen ali neopredeljen opazovalec teh dogodkov. Na dogajanje so vnaprej pripravljene le Jezus, njegova mati in seveda vedno prisoten hudič. To ni film, ki bi temeljil na igri, čeprav je močna, tudi ne na tehniki, čeprav je izredna, tudi ne na kinematografiji (četudi direktor fotografije Caleb Deschanel slika z očesom umetnika) ali glasbi (četudi skladatelj John Debney z glasbo odlično podpira vsebino), ampak na moči vere. Ko to gledalec spozna, to mora spoštovati.

Vittorio Messori k temu dodaja: »Vse se spremeni, če so besede evangelija prenesene v izredno močne podobe, kjer se utelesijo v meso in kri, v osupljiva znamenja ljubezni in sovraštva.«¹⁹² V tem smislu film oznanja veselo oznanilo in želi častiti in slaviti Kristusa in njegovo odrešensko poslanstvo. Je resnično teološki v klasičnem smislu, saj je njegov stvaritelj vernik, ki želi razumeti vero, kot nam je razodeta. Klasična teologija skuša razumeti vero, čemur bi z drugimi besedami rekli umsko čaščenje. Film je teološko raziskovanje in izražanje razodetja Boga, kot prihaja v Cerкви po Svetem pismu in svetem izročilu. Prav zato je najbolj teološko sporočilen film, ki je bil kdajkoli posnet o Jezusu. Kot spretno ustvarjen in čudovito posnet je prava paša za oči, obenem pa tudi duhovna paša. Kot grška drama tudi Gibsonov film učinkuje katarzično – gledalec sam v sebi začuti globok, vesoljni pomen dogajanja na platnu. Epske značilnosti filma skupaj z ustrežajočo filmsko glasbo dajeta gledalcu občutek univerzalnosti in veličine.

Film ni preprosto pobožna dramatizacija Kristusovega trpljenja, ampak je duhovna meditacija, celuloid je samo njen medij. Film deluje kot ikona in zato ne le posreduje vidne verske resnice, ampak pritegne vanje tudi gledalca. Želi spodbuditi, izzvati in razplamteti vero. Kot umetniško delo je gotovo eden najbolj spornih, polemičnih, presojanih in analiziranih filmov, ki je bil kdajkoli posnet. Ne glede na to, kakšne polemike in spore je zanetil, je *Kristusov pasijon* pristna verska umetnina. Konec koncev ga je treba tudi ovrednotiti kot takega. Je verska umetnina, ker je bil narejen, ne le da bi izrazil ali predstavil krščanstvo, ampak da bi slavil in poveličeval Boga. V tem smislu je neke vrste ikona. Pritegne gledalca v Resnico in kot slavne verske slike – potrjuje in spominja – gledalca lahko privede do izkustva usmiljenja.

¹⁹² Messori 2004.

Viri in literatura

- Arko, Andraž, Maksimilijan Matjaž in Miran Špelič. 2004. Brez olepševanja. *Družina*, 6. 6.
- Bartunek, John. 2005. *Inside the Passion*. West Chester: Ascension Press.
- Cunningham, Philip A. 2004. Much Will Be Required of the Person Entrusted With Much. V: *Perspectives on The Passion of the Christ*, 49–64. New York: Miramax Books.
- Deschanel, Caleb, Mel Gibson in John Wright, komentatorji. 2007. Filmmaker commentary. Na: Gibson, Mel, režiser. *The Passion of the Christ – Director's Edition*. Los Angeles: Metro-Goldwin-Mayer. DVD, 121 min.
- Exclusive Interview With Father Augustine Di Noia of the Doctrinal Congregation – Mel Gibson's »Passion«: On Review at the Vatican. 2003. [Http://www.zenit.org/article-8894?l=english](http://www.zenit.org/article-8894?l=english) (pridobljeno 8. 12. 2003).
- Father Thomas Rosica on Mel Gibson's »The Passion«. 2004. [Http://www.zenit.org/article-9332?l=english](http://www.zenit.org/article-9332?l=english) (pridobljeno 6. 2. 2004).
- Gibson, Mel, režiser. 2007a. Below the Line Panel Discussion. Na: Gibson, Mel, režija. *The Passion of the Christ – Director's Edition*. Los Angeles: Metro-Goldwin-Mayer. DVD, 100 min.
- Gibson, Mel, režiser. 2007b. By His Wounds We Are Healed. Na: Gibson, Mel, režija. *The Passion of the Christ – Director's Edition*. Los Angeles: Metro-Goldwin-Mayer. DVD, 100 min.
- Girard, René. 2005. O Kristusovem trpljenju Mela Gibsona. *Tretji dan* 34 (maj-junij): 118–122.
- Gracia, Jorge J. E. 2004. How Can We Know What God Truly Means? V: Jorge J. E. Gracia, ur. *Mel Gibson's Passion and Philosophy*, 137–150. Chicago: Open Court.
- Jim Caviezel Tells of Meeting With Pope. 2004. [Http://www.zenit.org/article-9649?l=english](http://www.zenit.org/article-9649?l=english) (pridobljeno 16. 3. 2004).
- Kastelec, Jernej. 2010. Ko film postane pričevanje. *Tretji dan* 39 (januar-februar): 68–76.
- Korošak, Bruno, Branko Lušina. 2003. *Eseji o križih in križevih potih*. Nova Gorica: Založba Branko.
- Krašovec, Jože. 2004. Odzivi na Kristusov pasijon. *Delo*, 19. 6., Sobotna priloga.
- Lev, Elizabeth. 2003. Mel Gibson's Ultimate Hero Movie. [Http://www.zenit.org/article-8913?l=english](http://www.zenit.org/article-8913?l=english) (pridobljeno 10. 12. 2003).
- Malone, Peter. 2004. World Catholic Association for Communication Analyzes »The Passion«. [Http://www.zenit.org/article-9459?l=english](http://www.zenit.org/article-9459?l=english) (pridobljeno 22. 2. 2004).
- Martin, James. 2004. *The Last Station*. V: *Perspectives on The Passion of the Christ*, 95–110. New York: Miramax Books.
- Messori, Vittorio. 2004. A Passion of Violence and Love. [Http://www.zenit.org/article-9424?l=english](http://www.zenit.org/article-9424?l=english) (pridobljeno 18. 2. 2004).
- Migliorino Miller, Monica. 2005. *The Theology of The Passion of the Christ*. New York: Society of St. Paul.
- Minarik, Thomas. 2004. The Passion: A Movie Review. [Http://www.deoomnisgloria.com/archives/2004/01/the_passion_a_m.html](http://www.deoomnisgloria.com/archives/2004/01/the_passion_a_m.html) (pridobljeno 28. 12. 2006).
- Pell, George. 2004. It Is Strong Meat. [Http://www.zenit.org/article-9480?l=english](http://www.zenit.org/article-9480?l=english) (pridobljeno 24. 2. 2004).
- Pogačnik, Marjan. 2004. Priložnost za dialog. *Božje okolje* (Ljubljana), 3/2004, 33.
- Ratzinger, Joseph. 2011. *Jezus iz Nazareta – 2. del*. Ljubljana: Družina.

- Reinhartz, Adele. 2004. Jesus of Hollywood. v: 2004. V: *Perspectives on The Passion of the Christ*, 165–180. New York: Miramax Books.
- Thomas, Allen, Marcellino D'Ambrosio, Matthew Pinto, Paul Thigpen in Mark Shea. 2004. *Kristusov pasijon – 100 vprašanj o Kristusovem pasijonu*. Ljubljana: Družina.
- Ušeničnik, Aleš. 1940. *Izbrani spisi II*. Ljubljana: Jugoslovanska tiskarna.
- Viganò, Dario Edoardo. 2005. *Jezus in filmska kamera*. Ljubljana: Župnijski zavod Dravlje.
- Villagrasa, Jesús. 2004. »The Passion« as Christian Artwork. [Http://www.zenit.org/article-17472?l=english](http://www.zenit.org/article-17472?l=english) (pridobljeno 27. 3. 2004).