

Wie zeggen de films dat Ik ben?

Over mogelijkheden en risico's van Jezusfilms in de geloofscommunicatie met speciale aandacht voor de presentatie van het lijden en de dood van Jezus.

Prof. dr. Reimund Bieringer en prof. dr. Didier Pollefeyt, Katholieke Universiteit Leuven

Inleiding: het succes van Jezus als filmster

Sinds het prille ontstaan van het medium film is de figuur van Jezus onderwerp geweest van talrijke en vaak zeer succesvolle filmproducties. Vele generaties hebben in de twintigste eeuw kennis gemaakt met de christelijke boodschap via het populaire medium film¹. Jezus kan een van de eerste grote sterren op het witte doek genoemd worden. De filmografie over de figuur van Jezus vangt aan op het einde van de negentiende eeuw en bevat intussen meer dan zestig titels. Met recht en reden spreekt men dan ook over 'Jezusfilms' als een heel eigen filmgenre. Vandaag is er in zekere zin veel meer studiemateriaal beschikbaar om ons een beeld te vormen van de filmische Jezus (de zogenaamde '*reel Jesus*') dan van de reële Jezus (de zogenaamde '*real Jesus*'²). Jezusfilms hebben doorgaans een bijzondere omgang met de spanning tussen de reële Jezus (*real Jesus*) en de verfilmde Jezus (*reel Jesus*)³. Enerzijds proberen zij meestal Jezus op een manier in beeld te brengen die realistisch is en aanvaardbaar vanuit historisch standpunt. Ze willen een duidelijke referentie naar de historische Jezus om zo de geloofwaardigheid van het filmproduct te verhogen. Anderzijds zijn zij impliciet of expliciet meestal ook begaan met het vinden van een antwoord op de vraag wie Jezus nu eigenlijk was, wat de betekenis is van zijn leven, sterven en eventueel verrijzen voor de toeschouwers van de film. De uiteindelijke drijfveer van het genre Jezusfilms is daarom in haast alle gevallen niet zozeer of niet alleen de zakelijke, historische verfilming van de figuur Jezus als zodanig, maar wel het zoeken van een antwoord op de vraag wat Jezus in steeds wisselende culturele contexten kan betekenen. Jezusfilms evolueren daarom ook samen met de veranderingen en tendensen in de samenleving en de daarin overheersende sociale, politieke, wetenschappelijke en religieuze opvattingen.

De intentie van de meeste Jezusfilms kan daarom omschreven worden als het 'maken van een geloofwaardig getuigenis' van het leven van Jezus. Dit maakt dergelijke films ook tot aantrekkelijke instrumenten voor geloofsofvoeding. Jezusfilms zijn dankbare didactische werkvormen in de geloofscommunicatie omdat ze zowel participeren in de kracht van het hedendaagse medium film als zich inhoudelijk expliciet toeleggen op een geactualiseerde en verantwoorde presentatie van de centrale figuur van het christendom. In deze bijdrage willen wij de vraag beantwoorden of, en zo ja, onder welke voorwaarden, Jezusfilms inderdaad een zinvolle bijdrage kunnen leveren aan een hedendaagse vorm van geloofscommunicatie.

Filmster Jezus in de godsdienstles

Met de groeiende democratisering van de beeldcultuur via televisie, video, DVD en internet is de film als zodanig in toenemende mate een rol gaan spelen in het onderwijs, ook in het godsdienstonderwijs. Film wordt vandaag algemeen erkend als een uitstekend medium voor integraal menselijk leren en ontwikkelen en filmopvoeding kan in geen enkel schoolproject ontbreken⁴. In de film wordt de mens

¹ W. TELFORD, *Images of Christ in the Cinema* (Media and Theology Project), Edinburgh (School of Divinity), 1997 (http://www.div.ed.ac.uk/christinthe_c_1.html; toegang 1 maart 2005).

² Voor het onderscheid tussen de *earthly Jesus*, de *historical Jesus* en de *real Jesus*, zie S. SCHNEIDERS, *The Revelatory Text. Interpreting the New Testament as Sacred Scripture*, San Francisco, Harper, 1991. De 'historische Jezus' is de Jezus die men kan reconstrueren op basis van de beschikbare historische bronnen. De 'aardse Jezus' verwijst naar de hele realiteit van de persoon en het leven van Jezus van Nazareth. De 'reële Jezus' duidt op de werkelijkheid van Jezus voor, tijdens en na zijn aards bestaan.

³ R.K. JOHNSTON, *Reel Spirituality. Theology and Film in Dialogue*, Grand Rapids, Baker Academic, 2000. Zie ook de website *Jesus: Real to Reel. Biography and Web Resources for Religion/Theology and Film* op <http://post.queensu.ca/~rsa/Real2Reel/realreel.htm> (toegang: 1 maart 2005).

⁴ B. DE CONCINI, *Seduction by Visual Image*, in *Journal of Religion and Film* 2(3)(1998)1-4, p. 1 (<http://avalon.unomaha.edu/jrf/seductio.htm>; toegang op 1 maart 2005).

in één keer aangesproken in zijn logische (het plot van de film), taalkundige (dialogen), visuele (kleuren, foto's, symbolen), muzikale (klanken en muziekstukken), interpersoonlijke (verhaal), kinetische (bewegingen), psychologische en spirituele capaciteiten. Aan het bekijken van films worden weldadige opvoedkundige, therapeutische en zelfs religieuze effecten toegekend. Heel wat godsdienstleerkrachten gaan vandaag spontaan uit van de gedachte dat films als het ware de religieuze mens kunnen wekken en zullen onderstaand citaat graag onderschrijven:

“De film roept de gevoeligheid voor het mysterie opnieuw in het leven door ons te laten liefhebben wat niet onmiddellijk waarneembaar is, wat voorbij gaat aan het zichtbare en het evidente. De film roept het onzichtbare op. Op die manier verbindt de film ons opnieuw met de poëtische en religieuze uitdrukkingvorm van menselijkheid. Alles wat menselijk is, elke relatie met de wereld en de natuur en dat door de film artistiek wordt behandeld, wordt een gedicht, een verhaal, een herlezing, een voorstel tot betekenisgeving, een viering, kortom, iets dat op een eerste religieuze stap lijkt”⁵.

Het klopt dat een film(fragment) vaak veel meer kan zeggen en duidelijk maken dan een theoretische uiteenzetting en dat beelden een kracht in zich dragen die woorden niet altijd hebben (*seeing comes before words*)⁶. In de combinatie van bepaalde muziek, een spel van kleuren en onverwachte camerabewegingen, een vertraagd beeld, het inzoomen op een bepaald detail, een ander perspectief, kan de figuur van Jezus bijvoorbeeld plots op een andere manier aan ons verschijnen en ons heel diep aangrijpen, ontroeren of opvorderen, ethisch, maar ook spiritueel. Sommige leerkrachten zijn zo gefascineerd door de didactische kracht van het medium film dat ze de mening toegedaan zijn dat het afspelen van een filmfragment in de les een voldoende voorwaarde is om het wonder van de (geloofs)communicatie in de klas te laten geschieden. Een extreme vorm van deze opvatting wordt belichaamd door de ‘videoleerkracht’ die van de ene naar de andere les trekt met videocassettes of DVD’s en niet meer in staat of bereid is om met andere didactische vormen te werken.

De evangelies als filmscript?

Vanuit de analyse van de werking van Jezusfilms willen we een aantal kritische vragen stellen bij de vooronderstellingen die vaak aan de basis liggen van filmopvoeding in het algemeen en de gehanteerde omgang met filmfragmenten in het vak godsdienst in het bijzonder. Centraal in deze bijdrage staat de stelling dat bij het gebruik van films met religieuze thema’s te gemakkelijk wordt aangenomen dat de bijbelse geschriften, en in het bijzonder de evangelies, geschreven zouden zijn als het script van een film. Precies op het moment dat men kritiekloos aanneemt dat de film een soort van evidente en probleemloze omzetting vormt van de bijbeltekst in een bijbelbeeld⁷, worden volgens ons de risico’s van de film in de geloofscommunicatie groter dan de mogelijkheden die erdoor kunnen geopend worden. Omgekeerd, wanneer men zich bewust is van de spanning tussen de bijbeltekst en de Jezusfilm openen zich vruchtbare mogelijkheden tot hermeneutische geloofscommunicatie⁸ via de film.

Bezwaren vanuit het evangelisch genre

⁵ J. MARTY, *Toward a Theological Interpretation and Reading of Film: Incarnation of the Word of God - Relation, Image, Word*, in ID. (ed.), *New Image of Religious Film*, Kansas City, Sheed & Ward, 1997, p. 135-136: “It brings back to life the sense of mystery by making us love what is not immediately perceivable, what is beyond appearance and evidence. It suggests the invisible. . . . Thus, cinema binds us again with the poetic and religious expression of humanity. . . . Everything that is human, every relationship to the world and to nature, treated artistically by the cinema becomes a poem, a tale, a re-reading, a proposal of meaning, a celebration - in short, something that resembles a first religious step”.

⁶ J. BERGER, *Ways of Seeing*, Londen, Penguin Books, 1973, p. 7.

⁷ P. PRIGENT, *Jésus au cinéma*, Genève, Laber et Fides, 1997, p. 9: « Il se gardera bien d’oublier que le cinéma n’est pas l’exégèse et que ce seraient sans doute de fort mauvais films que ceux qui chercheraient à traduire en images les résultats d’une étude scientifique ».

⁸ H. LOMBAERTS & D. POLLEFEYT (eds), *Hermeneutics and Religious Education* (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, 180), Leuven, Peeters, 2004.

Er zijn vele redenen om aarzelend en zelfs afwijzend te staan ten aanzien van de gedachte dat de bijbeltekst een soort van draaiboek is voor een Jezusfilm. Vooreerst zijn er bezwaren die te maken hebben met de eigen aard van een evangelie. Evangelies bevatten erg weinig concrete informatie om het leven van Jezus in beeld te brengen. In het bijbelverhaal zitten geen regieaanwijzingen in verband met het klimaat, het landschap, de klederdracht, het voedsel, de heersende mentaliteit, de verschillende karakters van de protagonisten, enzovoort. Ook over de figuur van Jezus als persoon zijn er in de evangelies weinig specifieke gegevens te vinden. Het weinige dat wij er over Jezus lezen, is geschreven dertig tot veertig jaar na de dood van Jezus, door evangelisten die Jezus zelf niet persoonlijk gekend hebben. De evangelies zijn bovendien niet geschreven met de bedoeling om de persoon van Jezus te omschrijven, zeker niet op de manier waarop vandaag in de literatuur personages beschreven worden. Evangelisten maakten veeleer gebruik van rollen uit de toenmalige religieuze literatuur (profeet, priester, koning, leraar, mensenzoon, Zoon van God, etc.) die aan vooraanstaande figuren werden toegekend om de betekenis van Jezus duidelijk te maken. Het verschil in genre tussen bijbelteksten en een modern filmscript mag dus nooit uit het oog verloren worden. De getuigenissen van de persoon van Jezus zijn niet geschreven met het oog op de verfilming ervan met moderne middelen en voor een modern publiek.

Dit impliceert dat wanneer een bijbelverhaal toch in een filmscript wordt omgezet, hierbij onvermijdelijk heel wat elementen worden binnengebracht die niet afkomstig zijn uit de bijbeltekst zelf, maar van buitenaf komen en getekend zijn door de hand van wie de film in elkaar steekt en door de nieuwe context waarin en waarvoor de film gemaakt wordt. Mahan formuleert het nogal radicaal: “*Each telling of Jesus story projects the teller’s own issues of faith onto Jesus*”⁹. Dit betekent dat de Jezus die op het scherm verschijnt (de *reel Jesus*) onvermijdelijk de sporen draagt van zijn schepper en van de ideologieën die op dat ogenblik heersen of door de maker van de film bestreden worden.

Bezwaren vanuit de filmische wereld

Een tweede reeks bezwaren om de bijbel als een filmscript te zien komt uit de filmische wereld en houdt eerder verband met het feit dat de evangelies als zodanig geen basis vormen om er een boeiende film van te maken, zelfs al zou men de tekst als script willen hanteren¹⁰. Het medium film stelt namelijk een aantal specifieke eisen om een boeiend eindproduct te verkrijgen. Echter, in gesproken scènes in de bijbel zijn er te weinig echte dialogen, in de actiescènes in de bijbel te weinig echte actie. Jezusfilms die dicht bij de evangelietekst blijven en de verhaallijn nauw volgen (zoals *The Gospel According to Saint Matthew* van 1966 of *The Gospel of John* van 2002¹¹), worden snel als ‘saai’ omschreven en spreken moeilijk het grote publiek aan. Een vergelijking met een alledaagse situatie kan deze problematiek verduidelijken. Het is een ervaring die iedereen bekend is, namelijk het bezoek aan goede vrienden of familie die plotseling hun vakantievideo boven halen en het gezelschap enthousiast een vertoning aanbieden. De ervaring is dat de verveling in het bekijken van de beelden bij de buitenstaanders snel toeslaat, terwijl de aanbieders zelf genietend volharden in het laten doorspelen en becommentariëren van de videoband, vaak tot op het bittere einde. Een dergelijke ervaring hebben we niet bij een (goed gemaakte) film die ons gerust twee tot drie uur kan blijven boeien. Dit komt omdat er in de film meer gebeurt dan het afwickelen van de verschillende gebeurtenissen in chronologische volgorde. In een film wordt actief omgegaan met de opgenomen beelden. Dit is bij een chronologische vertelling of een vakantiefilm meestal niet het geval. Om een boeiend verhaal te maken, selecteren filmmakers uit de beschikbare teksten en beelden, wordt een nieuwe volgorde gecreëerd voor de gebeurtenissen, en worden allerlei verbanden gesuggereerd tussen de verschillende verhaalelementen. Dit kan vergeleken worden met het bekijken van een televisiejournaal. Wat maakt het bekijken van een nieuwsuitzending niet saai: precies de selectie die door de journalisten doorgevoerd werd, het feit dat bepaalde punten naar voren werden geschoven (‘hoofdpunten’) en dat

⁹ J.H. MAHAN, *Celluloid Savior: Jesus in the Movies*, in *Journal of Religion and Film* 6(1)(2002)1-9, p. 3 (zie: <http://avalon.unomaha.edu/jrf/celluloid.htm>; toegang 1 maart 2005).

¹⁰ Zie onder andere R. KAHLE & R.E.A. LEE, *Popcorn and Parables: A New Look at Movies*, Minneapolis, Augsburg, 1971; S.A. VAUX, *Finding Meaning in Movies*, Nashville, Abingdon Press, 1999; C. MARSH & G. ORTIZ (eds), *Explorations in Theology and Film*, Oxford, Blackwell, 1997.

¹¹ G. VAN BELLE, *The Gospel of John. Een opmerkelijke film van Philip Saville*, in *VBS-informatie* 36(1)(2005)29-31.

ook in de volgorde waarin de berichten worden gebracht dikwijls allerhande impliciete aanwijzingen verwerkt zitten.

Bezwaren vanuit de theologie

Een derde reeks bezwaren tegen het gebruik van de bijbel als draaiboek voor een film zijn van theologische aard. De omzetting van de bijbeltekst naar een reeks beelden doet vanuit geloofsperspectief heel wat vragen rijzen. Er is vooreerst de principiële vraag of het *überhaupt* wel toelaatbaar is om de figuur van Jezus Christus in beelden om te zetten of, anders geformuleerd, de verfilming van het leven van de Zoon van God (voor christenen) geen overtreding is van het 'beeldenverbod'. De bijbelse waarschuwing tegen idolatrie is een waarschuwing tegen pogingen om God vast te zetten in een bepaald beeld dat op zijn beurt over mensen gaat heersen. Op een meer bescheiden manier geformuleerd kan het 'beeldenverbod'¹² ook een waarschuwing zijn aan gelovigen om in de film hun religieuze verbeelding niet te laten doden en zich niet te laten overheersen door een mediatiek geconstrueerd beeld van Jezus, eerder dan door de levendige en gelovige relatie met de persoon van de verrezen Christus in de geloofsgemeenschap. Gelovigen wijzen er soms op dat door het bekijken van een Jezusfilm hun geloofsleven in zekere zin 'verstoord' wordt door het (te) concrete beeld van Jezus dat hen door de film wordt opgedrongen.

Ook al hanteert men in de theologische beoordeling van Jezusfilms de radicale kritiek van het 'beeldenverbod' niet en staat men open voor het genre Jezusfilms, dan nog rijzen er een hele reeks theologische vragen bij de pogingen om Jezus af te beelden. Doordat films actief met beelden omgaan, riskeren in de film allerhande voorstellingen binnen te komen die vanuit theologisch oogpunt problematisch zijn. De dramatisering van het bijbelverhaal kan historisch en theologisch inaccuraat zijn, kwetsend voor gelovigen of 'kettters' vanuit dogmatisch of kerkelijk standpunt. Vandaar dat Jezusfilms altijd controverses oproepen omdat ze raken aan de geloofsbelijdenis van mensen. Jezusfilms roepen ook 'kleinere', maar niettemin niet-onschuldige theologische problemen op. Alleen al het feit dat men in een Jezusfilm meestal¹³ vier verschillende verhalen (evangelies) tot één beeldverhaal herleidt, doet theologische vragen rijzen. De uniformering van de evangelies is in de kerkgeschiedenis niet onbekend. In de eerste eeuwen van het christendom werd het *Diatessaron* gecreëerd, een harmonisatie van de vier evangelies in één samenhangend verhaal¹⁴. De idee van het *Diatessaron* is interessant vanuit het perspectief van de geloofsverkondiging, maar roept toch wel vragen op. Het pluralisme binnen de evangelies gaat verloren. De schrijver of de filmmaker moet vaak kiezen voor één bepaalde evangelische voorstelling, ten koste van voorstellingen die in andere evangelies voorkomen. Hierdoor riskeert men te vergeten dat er in het oude of nieuwe *Diatessaron* ook perspectief wordt ingenomen. In de context van de film *The Passion of the Christ* kan de vraag gesteld worden of de camera zich niet het alwetend perspectief van God zelf heeft toegeëigend¹⁵, terwijl in de bijbel vier evangelies staan met elk een eigen perspectief op de figuur van Jezus en Zijn boodschap.

Bijzondere theologische problemen

Een ander bijzonder theologisch probleem dat door Jezusfilms opgewekt wordt, is de vraag naar de presentatie van de bovennatuurlijke werkelijkheid in dergelijke films. Hoe kunnen in een film

¹² R. BURGGRAEVE & J. DE TAVERNIER & D. POLLEFEYT & J. HANSSENS (eds), *Desirable God? Our Fascination with Images, Idols and New Deities* (Cahiers for Theology of Peace, 19), Leuven, Peeters/Eerdmans, 2003.

¹³ Er zijn ook Jezusfilms die zich uitdrukkelijk enkel en alleen op één evangelie baseren, zoals bijvoorbeeld *The Gospel According to St Matthew* (Pasolini, 1964), *The Gospel of John* (Savile, 2003). Dergelijke films riskeren het beeld van Jezus op te sluiten in één representatie die dan sterk afhankelijk wordt van de context en de theologische vooronderstellingen van de gekozen evangelist, waarbij dimensies die andere evangelisten aan het licht brengen over de figuur van Jezus niet aan de orde komen.

¹⁴ Het oudste en meest bekende *Diatessaron* werd geschreven door Tatianus en wordt gedateerd in 175. T. BAARDA, *Essays on the Diatessaron. Contributions to Biblical Exegesis*, Kampen, Kok, 1994.

¹⁵ Zie ook de kritiek van de bisschop van Evry, Mgr. Michel Dubost op (Jezus)films: "la camera se présente comme étant le regard de Dieu". Geciteerd door www.cathobel.be op 23 februari 2004.

wonderen zoals de broodvermenigvuldiging, het wandelen over het water, genezingen, het opwekken van doden afgebeeld worden? Hoe kan bijvoorbeeld ‘verrijzenis’ gepresenteerd worden aan een postmodern publiek? Hoe kunnen wonderen verfilmd worden zonder een sterk doorgedreven fysieke voorstelling ervan? Zeer realistische voorstellingen van deze bovennatuurlijke elementen in het levensverhaal van Jezus maken een duidend theologisch spreken erover achteraf vaak heel moeilijk, riskeren Jezus voor te stellen als een soort van Harry Potter of als Gandalf in *Lord of the Rings* of maken de Jezusfilm ongeloofwaardig¹⁶. Vaak zien we dat dit probleem voor de moderne toeschouwer opgelost wordt door het eenvoudig te vermijden en door Jezus vooral voor te stellen als leraar, priester en profeet, veeleer dan als wonderdoener. De vraag is dan of men wel een eerlijk en volledig beeld geeft van de figuur van Jezus.

Het interpretatief gehalte van filmscripten

Tot nu toe hebben we de mogelijkheid van de Jezusfilm geproblematiseerd op basis van de vaststelling dat de bijbeltekst niet als filmscript kan gehanteerd worden. Deze vaststelling richt zich niet tegen de Jezusfilm *perse*, maar wel tegen de vaak (stilzwijgend of expliciet) gehanteerde identificatie van de bijbeltekst met het script van een film als zodanig. Op zich is er niets mis mee dat de bijbeltekst niet als script kan dienen voor een Jezusfilm, vooral het gebrek aan besef daarvan is gevaarlijk. Wanneer men zich niet bewust is van het feit dat in elke filmische dramatisering van het bijbelse Jezusverhaal elementen worden toegevoegd om de film als film aantrekkelijk te maken en om een bepaalde boodschap mee te geven, die niet alleen is ingegeven door de bijbelse tekst, maar ook door de filmmaker en de context waarin hij zich bevindt, dan wordt het werken met films in de context van geloofscommunicatie problematisch, contraproductief en soms zelfs gevaarlijk.

Belangrijk daarbij is de vraag hoe Jezusfilms zich verhouden tot hun eigen interpretatief karakter¹⁷. Een aantal films zijn zo manifest interpretatief dat dit spreekt uit de film zelf. In *Jesus Christ Superstar* lopen de apostelen rond in jeans en verplaatsen ze zich met een autobus. Andere films geven in het begin van de film een waarschuwing dat de film een interpretatie is en niet (enkel) berust op schriftgegevens. Dat is duidelijk het geval voor *The Last Temptation of Christ* die start met de mededeling dat de bijbel niet helemaal gevolgd wordt. Andere films zijn zo sterk interpretatief dat ze zelfs niet uitdrukkelijk verwijzen naar de figuur van Christus en dat een aantal post-christelijke, hedendaagse commentatoren er zelfs geen verwijzing naar het Jezusgebeuren meer in herkennen. Dat is duidelijk het geval met de film *De intrede*. Tenslotte zijn er films die proberen heel dicht bij de tekst te blijven (zoals de recente *Gospel of John*), of films die *pretenderen* om volkomen historisch en interpretatievrij te zijn, terwijl ze dat eigenlijk helemaal niet zijn. Dat is duidelijk het geval met de recente, controversiële Jezusfilm *The Passion of the Christ*.

Types van Jezusfilms

Op dit punt kan ook de klassieke typologie van Jezusfilms binnengebracht worden. Doorgaans onderscheidt men vier types van Jezusfilms¹⁸. Vooreerst zijn er de films waarin het optreden van Jezus *allegorisch* wordt voorgesteld. Het gaat om verfilmingen die slechts indirect of impliciet verwijzen naar de figuur van Jezus en waarbij de hoofdfiguur een aantal ‘Jezus-achtige’ eigenschappen vertoont. Dat is het geval met de hierboven vermelde film *De intrede*. Dergelijke films hebben vaak een zeer hoog interpretatief karakter. Vervolgens spreekt men van films waarin het optreden van Jezus *symbolisch* van aard is. Het gaat hier om films waarin op symbolische wijze naar Jezus’ aanwezigheid verwezen wordt, bijvoorbeeld door het verschijnen van een hand, een voet, beide voeten of de borstkas (zonder hoofd) van Jezus. De aanwezigheid van Jezus wordt hier gesuggereerd of opgeroepen, maar

¹⁶ J.H. MAHAN, *Celluloid Savior: Jesus in the Movies*, in *Journal of Religion and Film* 6(1)(2002)1-9, p. 3 (zie: <http://avalon.unomaha.edu/jrf/celluloid.htm>; toegang 1 maart 2005).

¹⁷ W.R. TELFORD, *Through a Lens Darkly: Critical Approaches to Theology and Film*, in E.S. CHRISTIANSON & P. FRANCIS & W.R. TELFORD (red.), *Cinéma Divinité. Religion, Theology and the Bible in Film*, London, SCM, 2005, p. 15-43.

¹⁸ W.R. TELFORD, *Images of Christ in the Cinema*, p. 4.

Jesus verschijnt niet als zodanig op de scène. De Jezusfilm *Ben Hur* behoort tot deze categorie. Ook hier zijn heel wat interpretatieve elementen duidelijk aanwezig. Een derde categorie films beperken de aanwezigheid van Jezus tot een soort van *gastoptreden*. Jezus speelt zelf niet echt de hoofdrol, maar verschijnt eerder als gast in de film. De film *Jesus Christ Superstar* tendeeert in deze richting. Het Jezusverhaal wordt niet zozeer vanuit het perspectief van Jezus maar vanuit dat van Judas verhaald, en Jezus is als het ware de ‘gastster’ die in de film optreedt. Door dit perspectivisme is ook duidelijk dat de film een specifiek interpretatief standpunt inneemt. Een laatste type Jezusfilms betreft verfilmingen waarin Jezus optreedt als *leidersfiguur*. Jezus speelt in deze films de hoofdrol en neemt het voortouw. De meeste klassieke Jezusfilms vallen onder deze categorie. In deze films wordt meestal een (allesoverziend) helicopterperspectief ingenomen, of worden de gebeurtenissen gefilmd vanuit het oogpunt van Jezus zelf. Deze films verstoppen (onbewust of bewust) het meest het feit dat zij interpretatieve elementen in de voorstelling van Jezus binnenbrengen. Zij zijn het gemakkelijkst om naar te kijken omdat ze het minst (lijken te) vragen van de kijker. Ze zijn het meest populair, maar vanuit geloofscommunicatief perspectief ook het meest problematisch (*cfr infra*). Het probleem zit hier niet zozeer in de verfilming van het Jezusgebeuren, maar wel in de manier waarop de film zichzelf presenteert en waarop de film door de toeschouwer bekeken wordt.

Geloofscommunicatie: van filmisch taboe tot goddelijke weerklank in films

De opgesomde bezwaren tegen de verfilming van de bijbel maken duidelijk dat nogal wat theologen aarzelingen zullen hebben ten aanzien van het medium film als middel tot geloofscommunicatie. Johnston onderscheidt in zijn studie over de relatie tussen theologie en film vijf verschillende modellen. Hij noemt deze ‘ontwijking’ (*avoidance*), ‘voorzichtigheid’ (*caution*), ‘dialogo’ (*dialogue*), ‘toe-eigening’ (*appropriation*) en ‘goddelijke ontmoeting’ (*divine encounter*)¹⁹. Hij ziet in de geschiedenis van de verhouding tussen theologie en film wel een ontwikkeling van de eerstgenoemde (negatieve) modellen naar de laatstgenoemde (positieve) modellen toe. Een eerste verhouding tussen film en theologie is het model van de ontwijking. Een aantal theologen weigert om naar Jezusfilms te kijken en raadt ook gelovigen aan niet naar dergelijke films te gaan. Deze houding kan gericht zijn tegen alle Jezusfilms, of tegen bepaalde Jezusfilms. Vaak wordt deze positie ingenomen door mensen die de desbetreffende film(s) niet gezien hebben en principieel weigeren naar dergelijke films te gaan kijken. Bij het verschijnen van *The Last Temptation of Christ* (1988) bijvoorbeeld werden protestacties gevoerd met slogans als: “*God doesn’t like this movie*”²⁰ en bij het verschijnen van *The Passion of the Christ* (2004) weigerden vele gelovigen principieel naar de film te gaan kijken.

Het tweede model is het model van de voorzichtigheid. In dit model erkent men dat het medium film een onontwikkeld deel uitmaakt van het moderne leven. Men zal zich dan ook selectief met dergelijke films confronteren, weliswaar op een voorzichtige manier, dit wil zeggen gewapend met een duidelijk theologisch en ethisch beeld van de figuur van Jezus waaraan de film dan kritisch getoetst wordt. Johnston spreekt van de hermeneutiek van de verdachtmaking. Er is geen sprake van een echte dialoog tussen film en geloofsleven, de film wordt daarentegen tegemoet getreden vanuit een op voorhand goed gedefinieerd geloof. Voor zover de film aansluit bij dit duidelijk afgebakend geloof zal de film gewaardeerd worden. Voor zover de film afwijkt van deze positie, zal de film gewantrouwd en zelfs afgekeurd worden.

Het derde model stelt de dialoog tussen film en theologie voorop. Films worden hier eerst open bekeken, zowel vanuit esthetisch, ethisch als theologisch oogpunt, zonder er onmiddellijk een moreel of gelovig oordeel aan te verbinden. In dit model laat men de film dus toe om zelf te spreken, om vragen te stellen en om eigen antwoorden te formuleren. De film is hier een volwaardige gesprekspartner. Ook de theologie is echter gesprekspartner. Vanuit het geloof kunnen evenzeer vragen gesteld worden aan de film. Hier staat dus niet zozeer de weer-stand, maar wel het weer-woord van de theologie ten aanzien van de film voorop.

¹⁹ R.K. JOHNSTON, *O.c.*, p. 126.

²⁰ L. BAUGH, *Imaging the Divine. Jesus and Christ-Figures in Film*, Kansas City, Sheed & Ward, 1997, p. 52.

officiële taal van de joodse liturgie. Weinig joden kenden echter nog het Hebreeuws en wanneer in de liturgie uit de Hebreeuwse geschriften werd voorgelezen, verstonden alleen de taalkundig en theologisch goed gevormde joden de teksten. Om dit probleem op te vangen werd de Schrift vertaald in het Aramees. Typisch aan deze Armeense vertalingen ('targums') is dat ze enerzijds de bijbeltekst vrij letterlijk vertalen, waarbij alle aspecten van het origineel in de taal terug te vinden zijn, maar waarbij anderzijds toevoegingen worden aangebracht aan de letterlijk vertaalde stukken. Deze toevoegingen konden uit een paar woorden of zinnen bestaan, maar ook ganse paragrafen omvatten. De bedoeling van deze toevoegingen, bijvoorbeeld bij teksten die theologische problemen oproepen of moeilijk verstaanbaar zijn, was om de toehoorders te helpen bij het begrijpen van de teksten. Als men de Hebreeuwse tekst zelf nooit heeft uit het hoofd geleerd, is men echter niet in staat om het verschil te zien of te horen tussen de oorspronkelijke tekst en de toegevoegde delen: beide versmelten tot een nieuw geheel. De interpretatie die door de toevoegingen is binnengebracht, ligt als het ware verborgen in de loop van de tekst. Een belangrijk gevolg hiervan is dat de letterlijk vertaalde stukken tekst stilzwijgend hun gezag overdragen op het toegevoegde materiaal dat als het ware ook mee verheven wordt tot geopenbaarde tekst. Volgens Flesher en Torry maakt deze *transfer of authority* het wezen van de targum uit.

Nu kan men op analoge manier spreken over een 'targum-achtige' werking van de Schrift in de Jezusfilms. Het valt op dat Jezusfilms die zich baseren op de bijbelse tekst dit meestal op een zeer letterlijke manier doen. Filmscènes geven soms volledig letterlijk dialogen uit de bijbeltekst weer. Wanneer niet-bijbelse, interpretatieve elementen worden toegevoegd, dan gebeurt dit op een haast naadloze wijze, zonder de aandacht te trekken op het verschil of de overgang tussen wat de Schrift volgt en wat niet in de Schrift staat. Hier gebeurt volgens Flesher en Torry dezelfde stilzwijgende 'overdracht van autoriteit' zoals in de targums: de aanwezigheid van schriftelementen in de film strekken hun autoriteit uit over de toegevoegde elementen. Dit mechanisme werkt het best bij niet-allegorische en niet-symbolische films, dit wil zeggen bij films die het sterkst hun interpretatief karakter verbergen; meer nog, deze films waarin Jezus meestal een leidersrol heeft, mikken precies op dit mechanisme om hun film een historische en theologische geloofwaardigheid te bezorgen.

Overdracht van autoriteit

Vanuit godsdienstpedagogisch perspectief is het belangrijk om aan te duiden dat de aard van de werking van deze 'overlap' van gezag heel sterk afhankelijk is van de toeschouwers en hun kennis van de bijbelse en theologische traditie. De overdracht van autoriteit werkt het best bij toehoorders die bekend zijn met de oorspronkelijke bijbelverhalen, maar die de tekst niet precies (uit het hoofd) kennen. Toeschouwers die de bijbeltekst zeer goed kennen, zullen minder vatbaar zijn voor dit proces waarbij het gezag van een film wordt overgedragen naar de interpreterende elementen. Toeschouwers die niet vertrouwd zijn met de bijbelse traditie zullen het meest vatbaar zijn voor dit proces. Daarom onderscheiden we typologisch drie soorten toeschouwers bij het werken met Jezusfilms in de geloofscommunicatie. Het gaat hier om theoretische onderscheidingen, die in de praktijk echter door elkaar kunnen lopen.

Toeschouwers met grondige bijbelkennis

Vooreerst zijn er de toeschouwers met een grondige bijbelse achtergrond. Zij zijn meestal zeer alert voor de stilzwijgende vermenging van de bijbel met buiten-bijbelse interpretatieve elementen. Zij zullen het meest genieten van de film omdat ze zien hoe de film speelt met de spanning tussen schrift en interpretatie. In dat geval zal hun houding gekenmerkt worden door dialoog, eventueel door toe-eigening. Maar deze groep van toeschouwers zal ook de meest kritische houding aannemen ten aanzien van de stilzwijgende vrijheid die de film zichzelf toe-eigent om met bijbelse teksten om te gaan en zal zeer kritisch zijn voor de plaatsen waar de film afwijkt van de bijbelse tekst. Dit kan zich manifesteren in een houding van voorzichtigheid en zelfs van afwijzing. De aanwezigheid van dit perspectief van geschoolde bijbelkenners in de geloofscommunicatie is erg belangrijk om de dreiging

van relativisme in de omgang met de Jezusfilm tegen te gaan²³. Hoewel de bijbelse overlevering van Jezus beperkt is, kan men op basis van de bijbeltekst niet eender welke interpretatieve elementen toevoegen, wil men trouw zijn aan de bijbelse overlevering. Voor de bijbelwetenschap is hier een bijzondere opdracht weggelegd. Vanuit dit perspectief kan kritiek geleverd worden op de radicale uitspraak van Flesher en Torry dat “Jezusfilms over de betekenis van Jezus gaan, en niet over de realiteit van Jezus”²⁴. Jezusfilms gaan over beide – betekenis en realiteit – en zijn maar zinvol als ze het Nieuwe Testament aanhouden als bron en gesprekspartner van de filmische representatie van Jezus.

Toeschouwers met elementaire bijbelkennis

Een tweede groep toeschouwers betreft mensen met een elementaire bijbelkennis die zij verworven hebben op basis van geloofsofvoeding en participatie aan een cultuur met joods-christelijke wortels. Zij zullen het gemakkelijkst aanspreekbaar zijn voor een filmische representatie van het leven van Jezus, omdat het voor hen een gemakkelijke en goed toegankelijke opfrissing of uitdieping van de kennis en de beleving van het evangelieverhaal mogelijk maakt. Deze groep is ook kwetsbaar. Ze zijn immers nog voldoende vertrouwd met het gezag van het evangelie waardoor de overdracht van autoriteit goed werkt, maar niet voldoende gewapend om te zien wanneer deze overdracht gebeurt en onvoldoende weerbaar om tegen een problematische overdracht van gezag weerstand te kunnen bieden. Met deze groep mensen zal het gemakkelijkst kunnen gewerkt worden binnen het paradigma van de dialoog en de toe-eigening, maar het uitgangspunt is voor deze groep best de introductie van het model van de voorzichtigheid.

Mensen in deze groep hebben meestal voor de confrontatie met de Jezusfilm reeds een beeld van Jezus. Ze zeggen na het bekijken van de film dikwijls: ‘Ik had me Jezus toch anders voorgesteld’. Hier blijft de bijbelse Jezus zelf de norm en de toetssteen (dialoog). Soms zien we ook dat de film het eigen beeld van Jezus zelf gaat corrigeren, opentrekken, bevragen, enzovoort (toe-eigening). Door het bekijken van *The Passion of the Christ* kan men zich bijvoorbeeld sterker dan voorheen bewust geworden zijn van de betekenis van het lijden van Jezus: ‘Ik heb toch onderschat wat de kruisdood betekent’ of ‘Ik kijk nu anders naar het kruis als instrument van executie’, enzovoort. Hier gebeurt een vorm van toe-eigening: de film heeft het reeds opgebouwde, veilige Jezusbeeld, waarin de kruisdood (in dit geval) gemakkelijk wordt gespiritualiseerd, opengebrouwen en treedt de vraag naar de betekenis van zo’n extreem lijden opnieuw sterker naar voren in het geloofsleven.

Toeschouwers met weinig tot geen bijbelse achtergrond

Een derde groep van toeschouwers wordt gevormd door hen die (bijna) helemaal geen bijbelkennis (meer) hebben. Dit is eigen voor een post-christelijke cultuur. Voor deze groep mensen is de film vaak de enige, of in elk geval de dominante manier waarop ze zich een beeld vormen van de figuur van Jezus. Bij deze toeschouwers zullen de interpretatieve tussenkomsten van de filmmaker het sterkst doorwegen, omdat deze mensen over geen enkele, solide, buiten-filmische weerbaarheid (meer) beschikken in het omgaan met de Jezusfilm. Voor velen van hen valt het Jezusgebeuren samen met de filmische representatie ervan. Hier riskeert het omgekeerde proces te gebeuren, namelijk een transfer van autoriteit van de buitenbijbelse, interpretatieve toevoegingen van de film op de bijbeltekst en de christelijke boodschap zelf, die in de perceptie helemaal gekleurd en beoordeeld wordt vanuit de stilzwijgend aangereikte, of opgelegde presentatie door en in de film. Zo zal voor veel hedendaagse jongeren die op zaterdagavond ter ontspanning en uit nieuwsgierigheid naar *The Passion of the Christ* gaan kijken zijn, het beeld zijn blijven hangen van een christendom waarin een soort van masochistische Jezusfiguur wordt verheerlijkt die het lijden zelf opzocht en waarbij de verrijzenis een

²³ Zie ook D. POLLEFEYT & R. BIERINGER, *De toekomst van de bijbel. Bijbelmoetheid: oorzaken en mogelijke remedies*, in J. DE TAVERNIER (red.), *De bijbel en andere heilige boeken: verhalen om van te leven?*, Leuven, Acco, 2004, p. 19-47.

²⁴ P.V.M. FLESHER & R. TORRY, A.c., p. 4: “In the end, Jesus films are about the meaning of Jesus, not about the reality of Jesus”.

soort van onbelangrijk, haast lachwekkend aanhangsel is. En indien de boodschap van de film niet verworpen wordt, is vooral deze groep het meest vatbaar voor het proces van de (vooronderstelde) goddelijke ontmoeting, waarbij de film zelf zo'n overweldigende eerste of nieuwe confrontatie betekent met de (geïnterpreteerde) christelijke boodschap dat ze mensen raakt en hen deze geraaktheid doet ervaren als een contactname met het transcendente, een goddelijke ontmoeting, een religieuze ervaring of zelfs de basis van een bekering tot het christendom²⁵.

Geloofscommunicatie in een postmodern, pluriform publiek

In het kader van de geloofscommunicatie is het belangrijk rekening te houden met deze drie categorieën van toeschouwers die meestal samen in een leergroep aanwezig zijn. Voor elke individuele deelnemer zou men eigenlijk moeten weten of hij eerst met het Nieuwe Testament of eerst met de film in aanraking is gekomen want dat maakt een essentieel verschil. Catechisten en godsdienstleerkrachten bevinden zich meestal in de eerste en de tweede categorie van toeschouwers, terwijl catechisanten en leerlingen zich meestal in de tweede en de derde categorie van toeschouwers bevinden. De ruimste ontmoetingsplaats rond de Jezusfilm is dus de tweede categorie van toeschouwers met een beperkte bijbelkennis. Het is de groep waarbij het model van de dialoog, aangevuld met het model van de voorzichtigheid en het model van de toe-eigening, het meest vruchtbaar zal zijn. Hier liggen volgens ons de meeste kansen voor geloofscommunicatie met Jezusfilms, zowel in catechese als in godsdienstonderwijs. In deze benadering wordt de Jezusfilm gesitueerd binnen de voortschrijdende menselijke dialoog met het verhaal van Jezus. De Jezusfilm is dan een van de vele pogingen om een antwoord te vinden op de vraag naar de betekenis van het leven van Jezus vandaag aan de hand van media van onze tijd²⁶. Godsdienstpedagogisch vertaald betekent dit dat men catechisanten en leerlingen zal confronteren met de werkzame interpretatieve perspectieven in de Jezusfilm en deze in gesprek zal proberen te brengen met de Schrift, de traditie en de menselijke en gelovige ervaringen van vandaag.

Een van de cruciale taken van de geloofscommunicatie is de deelnemers te bevrijden van hun interpretatieblindheid en de film te onthullen en te ontmaskeren als een interpretatie van het Jezusgebeuren waarin niet alleen de feiten uit het verleden, maar ook elementen uit het heden en de toekomst aanwezig zijn. Het is daarom niet goed films af te wijzen zonder er eerst mee in gesprek te treden, precies omdat men dan de meest kwetsbare groepen in de geloofscommunicatie overlevert aan een ongehoorde overdracht van autoriteit. Ook al verwerpt men uiteindelijk een film vanuit ethisch en theologisch perspectief, dan nog kan in de kritische worsteling met de film iets oplichten dat het geloofscommunicatief proces kan dienen, in de vorm van een verzet tegen de film (*resistant reading*²⁷).

²⁵ In dit artikel richten we ons in eerste instantie op christelijke of post-christelijke toeschouwers. Omwille van de levensbeschouwelijke pluralisering zal in toenemende mate ook rekening moeten gehouden worden met toeschouwers die vanuit een *andere* religieuze overtuiging naar Jezusfilms gaan kijken. Dergelijke niet-christelijke, gelovige toeschouwers zullen meestal onder de tweede of de derde categorie vallen, ook al kijken zij vanuit hun achtergrond op een andere manier naar de bijbel. Het risico bestaat dat zij omwille van het feit dat ze de bijbel slechts in geringe mate of niet kennen, door de overdracht van autoriteit in de omgang met religieuze teksten, waarvoor zij eveneens als (niet-christelijke) gelovigen vatbaar zijn, een aantal vooroordelen over de bijbel meekrijgen, of in bestaande vooroordelen bevestigd worden. Omwille van deze reden is het model van de voorzichtigheid belangrijk. Positief bekeken openen Jezusfilms voor deze toeschouwers onverwachte mogelijkheden om het niet-christelijk, gelovig-hermeneutisch perspectief op de werkelijkheid open te trekken, te verrijken en te bevragen, en ook om vanuit het eigen religieus-interpretatief kader vragen te stellen aan de christelijke geloofsbelijdenis in Jezus Christus die in de film wordt uitgedrukt. Wanneer christelijke en niet-christelijke toeschouwers met elkaar hierover in gesprek treden, kan een proces van interreligieus leren gestalte krijgen. Zie verder: D. POLLEFEYT, M. DE VLEGER & W. SMIT, *Interreligious Education: Beyond Mono- and Multi-Religious Learning?*, in J. LASONEN & L. LESTINEN (ed.), *Teaching and Learning for Intercultural Understanding, Human Rights and a Culture of Peace*, University Press of Jyväskylä, 2003.

²⁶ J.H. MAHAN, A.c., p. 7: "If we think of them [Jesus movies] as translations of the gospel that could substitute for the original material we are particularly aware of their shortcomings. However, if we think of them as part of the ongoing human dialogue with the story of Jesus we can see each film as one attempt among many to respond to the gospel with the storytelling tools of the day. As such the films' limits seem less damning and their illuminating possibility more important".

²⁷ A. REINHARTZ, *Befriending the Beloved Disciple. A Jewish Reading of the Gospel of John*, New York, Continuum, 2001, p. 81-98.

Het model van de dialoog, aangevuld met het model van de voorzichtigheid en de toe-eigening veronderstelt dat in het proces van de geloofscommunicatie de catecheet of de godsdienstleerkracht een positie inneemt die gekenmerkt wordt door een combinatie van actieve getuige van een particuliere religieuze traditie (voorwaarde voor voorzichtigheid) en openheid voor actuele menselijke ervaringen (voorwaarde voor toe-eigening). In de geloofscommunicatie is het maar mogelijk om een film te interpreteren als men zelf reeds op één of andere manier zichzelf tot het Jezusverhaal verhoudt. Dit is doorgaans het geval dankzij het actief toebehoren tot een particuliere religieuze traditie die men in gemeenschap en via initiatie en participatie langs andere bronnen en media dan de film kent. Men treedt dan vanuit de eigen gelovige vooronderstellingen en die van de gemeenschap met de Jezusfilm in gesprek. Als men niet over een dergelijke particuliere gesitueerdheid in een religieuze traditie beschikt, kan men moeilijk over een dialoog tussen film en geloof spreken, maar riskeert de film het geloof te absorberen. Het is in zo'n geval moeilijk om in dialoog met de film de nodige voorzichtigheid aan de dag te leggen en om weerstand te bieden aan het relativisme dat in bepaalde zeer vrije, filmische interpretaties van het Jezusgebeuren (zoals bijvoorbeeld *De intrede*, cfr *infra*) binnensluipt. Toch is een open houding nodig om tot een echte dialoog te komen en ook het geloof te laten groeien aan nieuwe perspectieven die vanuit de filmische representatie aan de gelovige vandaag worden aangereikt. Zoniet heeft de introductie van de film in de geloofscommunicatie niet veel zin, tenzij als een bevestiging van wat men reeds via andere wegen weet of wil bevestigd zien.

De dialogale opstelling vanuit een particuliere traditie moet de catecheet of godsdienstleerkracht ook kritisch doen staan ten aanzien van het model van de film als medium voor transcendente ervaring en goddelijke ontmoeting, zeker wanneer dit model gekoppeld wordt aan het christendom. In het citaat waarmee wij deze bijdrage aanvingen, wezen wij erop dat nogal wat godsdienstleerkrachten de film zien als het medium bij uitstek om de religieuze mens te wekken. De film zou een 'spirituele betekenis' hebben, een 'venster op het transcendente' openen of de 'mythologische kern van religies' blootleggen en de deelnemers aan het filmgebeuren daarvan laten proeven. Het is echter niet omdat men bij het bekijken van een film een transcendente ervaring beleeft of meent te beleven, dat daarmee automatisch ook de doelstellingen van een (christelijk geïnspireerde) geloofscommunicatie gerealiseerd zijn, zoals heel wat catechisten en godsdienstleerkrachten spontaan lijken aan te nemen²⁸. Datgene wat gecommuniceerd wordt of waardoor men gegrepen wordt, is niet zonder meer gelijk te stellen aan datgene waar de christelijke boodschap voor staat.

Kritische reflectie over de verhouding tussen film, ervaring en religieuze traditie

Net zoals de film een particuliere interpretatie is van menselijke ervaringen, is ook religie altijd gegeven in veelvoud, in een veelheid aan particuliere en diverse vormen. Een te sterk harmoniserende en correlatieve benadering van de relatie tussen 'de' filmervaring en 'de' religieuze ervaring gaat uit van een soort van (onbestaande) eenheid tussen de religies en laat onvoldoende de specificiteit van religieuze tradities (ook binnen de religieuze film zelf) aan bod komen. Het volstaat dus niet om in de film universele symbolen en signalen van transcendentie te detecteren om christelijke geloofscommunicatie te laten slagen. God treedt nooit op een onbemiddelde manier in contact met de mens, maar steeds via particuliere dragers, in een diversiteit aan films en religies, en daarbij is er nooit sprake van absolute harmonie, maar ook altijd van verschil, hoewel dit verschil ook niet absoluut moet gesteld worden. Het is bijvoorbeeld niet omdat een film het thema 'vergeving' of 'verlossing' behandelt, dat zo'n film automatisch als een christelijke film kan beschouwd worden of de pedagogische en theologische doeleinden van een vak rooms-katholieke godsdienst rechtstreeks kan dienen. De wijze waarop vergoeding of verlossing aan bod komt, kan heel verschillend zijn in de filmische interpretatie en in de christelijk-theologische interpretatie van Jezus' bevrijdend optreden. Wellicht situeert zich hier een van de grootste en moeilijkste opgaven in de geloofscommunicatie met films, namelijk niet zozeer in de correlatie tussen film en religieuze traditie of transcendente ervaring, maar veeleer in het kritisch reflecteren over de verhouding tussen film, ervaring en religieuze traditie.

²⁸ C. MARSH, *Religion, Theology and Film in a Postmodern Age: A Response to John Lyden*, in *Journal of Religion and Film* 2(1)(1998)1-8, p. 3-4 (zie: <http://avalon.unomaha.edu/jrf/marshrel.htm>; toegang op 1 maart 2005).

De goddelijke betovering van de film

Godsdienstleerkrachten die werken met films in de klas weten heel goed dat het moeilijkste moment in het leerproces aanbreekt op het ogenblik dat de videoband of de DVD wordt stilgelegd en er met een didactische werkvorm wordt gestart. Het is alsof de betovering doorbroken wordt, de kickmachine afgezet, het transcendente moment opnieuw moet plaats maken voor de banaliteit van het dagelijkse schoolgebeuren. Vandaar soms ook de verleiding bij leerkrachten om een vol uur video te tonen, ook al is dit op school wettelijk niet toegelaten. Toch is het heel belangrijk dat de leerkracht de ‘goddelijke betovering’ van de film durft te doorbreken en in het onderwijsleerproces een stap verder gaat, ook al bieden de leerlingen weerstand. Op dat ogenblik staan leerkrachten voor de opdracht aan te tonen welke enorme kracht filmbeelden hebben en hoe deze kracht werkt. Dit is geen gemakkelijke opdracht. In de gegrepenheid door het beeld, verliest de toeschouwer gemakkelijk het perspectivistisch karakter van het filmgebeuren uit het oog. In die zin is in het beeld het gevaar van ‘fundamentalisme’ veel groter dan in het woord.

Dit vergt enige toelichting. In vergelijking tot het woord is in het beeld de relatie tussen het teken en wat het teken afbeeldt veel korter. In het woord moet men de band ‘leren’ kennen tussen het teken en wat het teken betekent. Die band is veel losser. Wanneer men bijvoorbeeld in een boek de uitdrukking ‘een man liep over een brug’ leest, dan is daarmee nog niet het hele beeld gefixeerd. Er zijn vele manieren mogelijk om zich een beeld te vormen van een man die over een brug loopt. In het beeld daarentegen krijgt men een onmiddellijke representatie van de werkelijkheid en ziet men niet gemakkelijk het verschil tussen het beeld en datgene waarnaar het beeld verwijst. Dat betekent dat men films gemakkelijker kan ‘bekijken’ dan echt ‘begrijpen’. *A film is difficult to explain because it is easy to understand*²⁹. Of anders gezegd, bij de film zijn we sneller geneigd te denken dat we de betekenis ook gevat hebben. In die zin staat de film voortdurend aan de verleiding bloot om het slachtoffer te worden van haar (schijnbare) gemakkelijke. In het bekijken van een film maken we ons echter enorm kwetsbaar. We geven ons over aan een overweldigende hoeveelheid beelden (gemiddeld 180.000 beelden per film van twee uur), informatie en betekenissen, zonder dat ons dadelijk de kans gegeven wordt de vraag te stellen wat deze beelden vertellen en hoe ze het vertellen. De film wordt gedragen door een ‘illusie van pure referentie’³⁰. Hoewel het er niet op lijkt, communiceert het beeld zichzelf, eerder dan de werkelijkheid. Precies de kritische in vraagstelling van deze mechanismen is cruciaal voor het pedagogisch gebruik van films. Als we mensen daarin niet begeleiden, dan slikken ze vaak gemakkelijk en kritikeloos de betekenis van een film. Positief gezien openen zich hier interessante godsdienstpedagogische mogelijkheden, met name door het stellen van de fundamentele vraag naar de representatie.

Geloofscommunicatie moet erop gericht zijn om Jezus niet te laten opsluiten in het beeld dat van Hem door de film gemaakt wordt. In die zin kan geloofscommunicatie de inherente fundamentalistische risico’s van het medium film tegengaan, waarbij men zich zonder nadenken laat grijpen door een bepaald, eenvoudig te begrijpen (of beter: eenvoudig begrepen) beeld waarin het Jezusgebeuren opgesloten wordt. Wanneer geloofscommunicatie het gevaar van idolatrie, het vereren van een bepaald (filmisch) beeld van Jezus weet onder kritiek te plaatsen, ontstaat de mogelijkheid van een vruchtbare dialoog tussen film, traditie en menselijke ervaring. In het proces van confrontatie en dialoog, van bevragen en herinterpreteren van de film en van de religieuze traditie worden zowel de toeschouwer als de traditie zelf veranderd. Dat kritisch engagement in omgang met Jezusfilms kan begrepen worden als een vorm van geloofscommunicatie, op dezelfde manier als het geval is bij het lezen van een religieuze tekst.

²⁹ B. DE CONCINI, A.c., p. 2, nr. 4 : “We are used to linguistic signs where the relation between the signifier and the signified is arbitrary. (...) In cinema, relations are short-circuited. The signifier effaces itself for the sake of that which is signified. Too often in film we “understand” without struggling to improve our understanding. It is this which leads Roland Barthes to call the photographic image pure contingency. It is, he says, always something that is representational. That stands in contrast to a text which, with a single word, can shift from representation to reflection. (...) A film is difficult to explain because it is easy to understand. This power, inherent in the cinematic image, seduces: we lay ourselves open to the massive doses of meaning and information movies convey without questioning how they tell us what they do tell us. But, the critical turn is essential to the pedagogical usefulness of films”.

³⁰ B. DE CONCINI, A.c., p. 2, nr. 4.

Eigentijdse stempel op de Jezusfiguur

Samengevat kan gesteld worden dat de relatie tussen film en religie zich het best waarmaakt in de vorm van een dialogale verhouding die uitgaat van het model van de voorzichtigheid ten aanzien van het medium, en gecentreerd is rond een kritische bevraging van wat er in de film gebeurt, en hoe in de film betekenis wordt gecreëerd. De film wordt 'gelezen' zoals een tekst gelezen wordt. De betekenissen die de film in dialoog met de geloofstraditie kan genereren, kunnen vervolgens geloofsmatig toegeëigend worden. De betekenis van religie kan begrepen en beleefd worden als een proces van voortdurende creatieve her-toe-eigening van en existentiële re-initiatie in de christelijke traditie. De dialoog met de Jezusfilm kan aan dit proces bijdragen en het religieuze leven aldus verdiepen³¹.

In het vervolg van deze bijdrage willen we deze dialoog met de Jezusfilm illustreren aan de hand van de kritische confrontatie met vijf verschillende, toonaangevende Jezusfilms, waarbij we in het bijzonder aandacht besteden aan de presentatie van het lijden van Christus (de kruisweg), in chronologische volgorde: *Jesus Christ Superstar* (1973), *The Last Temptation of Christ* (1988), *Jésus de Montréal* (1989), *De intrede* (2003) en *The Passion of the Christ* (2004). In elk van deze films blijkt de interactie met de cultuur gaande te zijn. In *Jesus Christ Superstar* zijn de apostelen hippies en is Jezus een soort van rockster. *The Last Temptation of Christ* brengt Jezus in filmische beelden expliciet in verband met seksualiteit, en weerspiegelt daarmee de toenemende verfilming van seksualiteit in de jaren tachtig die mogelijk werd door de opkomst en snelle groei van de videomarkt. *Jésus de Montréal* brengt een groep acteurs in beeld die door een actualisering van het passiespel de betekenis van het leven van Jezus herontdekken. *De intrede* is een typisch *post-christelijke*, hedendaagse lezing van de Jezusfiguur, terwijl in *The Passion of the Christ* het toenemende geweld in het Amerikaanse filmgenre nu ook in de afbeelding van het passieverhaal wordt binnengebracht. Anderen zijn de mening toegedaan dat de heldhaftige presentatie van Jezus in *The Passion of the Christ* moet begrepen worden tegen de achtergrond van Amerika's verwerking van de aanslag van 9/11, in het bijzonder de verheerlijking van de held die in de catastrofe zijn leven heeft gegeven voor het welzijn van anderen. In wat volgt, willen we vooral wijzen op de interpretatieve verschuivingen die in voorstelling van Jezus gebeuren³².

Rockster Jezus in 'Jesus Christ Superstar': lijden zonder antwoorden

Jesus Christ Superstar was oorspronkelijk een rockopera (geen musical door het ontbreken van verbindende dialogen) van Tim Rice en Andrew Lloyd Webber en werd voor het eerst vertoond in 1969³³. De verfilming is van 1973. Het stuk is geschreven vanuit het standpunt van Judas die Jezus' openbaar optreden niet begrijpt en voortdurend kritische vragen stelt. De film behandelt de laatste zeven dagen van het leven van Jezus, te beginnen bij de intrede van Jezus in Jeruzalem en eindigend met de kruisiging (zonder vermelding van de verrijzenis). De hele film is doordrongen van allusies op de twintigste eeuw, met vele Westerse elementen uit de jaren zeventig. Jezus komt terecht tussen groepjes jongeren in jeans die hem proberen te verheffen tot een pop-idoel. De vraag die de hele film doordringt, wordt door het koor gezongen in het wereldberoemd geworden lied: '*Jesus Christ, Jesus Christ. Who are you? What have you sacrificed? Jesus Christ, Superstar. Do you think you are what they say you are?*' Hiermee wordt één van de meest prangende theologische vragen van onze tijd aan de orde gesteld, namelijk de vraag naar de betekenis van het leven en dood van Jezus (Mc 8,27: 'Wie

³¹ I.S. MAKARUSHKA, *A Picture's Worth: Teaching Religion and Film*, in *Journal of Religion and Film* 2(3)(1998)1-4, p. 2 (<http://avalon.unomaha.edu/jrf/picture.htm>; toegang 1 maart 2005).

³² P. PRIGENT, *O.c.*, p. 9-10: "Tous les films sur Jésus font de la théologie. Or, l'expérience montre qu'on fait de la meilleure théologie lorsqu'on est conscient d'en faire. Voilà une bonne question à poser aux réalisateurs à travers leurs œuvres : quelle est votre théologie ? Avez-vous pris conscience que les options que vous avez retenues impliquent des jugements historiques, exégétiques et finalement théologiques?"

³³ *Jesus Christ Superstar*, regisseur: N. Jewison, producent: N. Jewison & R. Stigwood, USA, 1973. *The Ultimate Jesus Christ Superstar Website*: <http://www.thepassionofthechrist.com/splash.htm> (toegang 1 maart 2005).

zeggen de mensen dat ik ben?'). De film laat een zeer menselijke Jezus zien, met menselijke gedachten en gevoelens. Hij heeft twijfels aan zichzelf en is zowel in staat tot geluk als verdriet. De bedoeling van de film is niet zozeer een verering van het leven en sterven van Jezus, maar wel het stellen van actuele vragen door Jezus en aan Jezus vanuit de cultuur van de jaren zeventig. De film pretendeert daarbij geenszins een historische juistheid en verbergt evenmin haar interpretatief karakter, wel integendeel: de dialoog met de cultuur van de jaren zeventig is onmiskenbaar aanwezig. Wanneer de kruisiging voorbij is keren de leerlingen van Jezus terug naar hun bus, zonder iets te zeggen, verdiept in gedachten. Na zijn dood is Jezus opvallend afwezig, vergelijkbaar met het evangelie van Marcus³⁴, behalve dat er in *Jesus Christ Superstar* geen enkele verwijzing te vinden is naar de verrijzenis.

Jesus Christ Superstar beoogt een dynamisch-equivalente voorstelling van het Jezusgebeuren. In de presentatie wordt gebruik gemaakt van hedendaagse uitdrukkingsvormen waarbij men bij de toeschouwers van vandaag hetzelfde tracht op te oproepen als bij de deelnemers aan het gebeuren in het verleden. Zo worden moderne kledij, muziek en dans in de film binnengebracht. Dat blijft niet zonder gevolgen voor de inhoudelijke presentatie van de Jezusfiguur. De sfeer rond Jezus is vlot, speels, opgewekt, ontroerend en vaak zelfs opzwevend, en ademt daarmee het ongedwongen zoeken van de jaren zestig en zeventig uit. De betekenis van de kruisweg is één groot vraagteken gespannen tussen twijfel en ernst. De vraag is of in deze sfeer het kruisgebeuren wel volledig tot zijn recht kan komen. Het valt op dat in deze voorstelling de kruisweg en het daarmee verbonden geweld niet rechtstreeks getoond wordt. Als men dit vergelijkt met *The Passion of the Christ* dan huppelt Jezus hier als het ware met het kruis naar de calvarieberg. De feitelijke kruisiging wordt in beeld gebracht. De camera blijft op afstand (zonder bijvoorbeeld de scène van de nagels in beeld te brengen, terwijl dit in latere films steeds sterker in *close up* en detail zal getoond worden). Het risico rijst hier dat het kwaad en het lijden onvoldoende ernstig genomen worden. De vraag die hierbij gesteld kan worden is of men het lijden wel kan herdenken in de vorm van een verheffende zang zoals in rock muziek het geval is? In deze film is het niet duidelijk waarom Jezus nu precies moest sterven aan het kruis, niet alleen voor de toeschouwer, maar blijkbaar ook niet voor Jezus zelf, behalve – en hier is eventueel een parallel met de opkomende bevrijdingstheologie merkbaar – dat hij verpletterd wordt door maatschappelijke krachten. Jezus wordt vooral van zijn menselijke kant getoond. De vraag naar de metafysische betekenis van het lijden blijft echter open. Elk theologisch antwoord wordt geweigerd. Het koor stelt voortdurend de vraag 'who are you?', op bepaalde punten zelfs op een verwijtende toon. De film eindigt dan ook open, niet met de verrijzenis, maar met het kruis en de ondergaande zon, en de apostelen die in stilte het toneel verlaten. De vraag naar de zin en de betekenis van Jezus' lijden en sterven blijft daardoor fundamenteel open. De toeschouwer wordt zonder antwoorden achtergelaten.

Jezus van de late jaren '80 in 'The Last Temptation of Christ': lijden als zoenoffer

In 1988 verscheen de controversiële film *The Last Temptation of Christ*³⁵ van de katholieke regisseur Martin Scorsese. De film is een vrije weergave van een boek van de orthodoxe schrijver Nikos Kazantzakis³⁶. De film vangt aan met een mededeling aan het publiek dat de film niet pretendeert om een correcte, bijbels-historische weergave te zijn van het leven van Jezus. Op de achtergrond van deze Jezusfilms speelt de centrale theologische vraag naar de verhouding tussen de menselijkheid en de goddelijkheid van Jezus Christus, alsook de vraag waarom Hij aan het kruis diende te sterven. De spanning tussen de menselijke en de goddelijke natuur van Jezus Christus wordt hier op de spits gedreven doordat Jezus tijdens de kruisiging in een droomscène door de duivel - vermomd in een engel - verleid wordt om het kruis te verlaten en een normaal menselijk leven te leiden. Jezus huwt met Maria Magdalena en sticht een gezin. Op zijn sterfbed wordt Hij echter door Judas voor verrader uitgescholden omdat Hij zijn goddelijke plicht heeft opgegeven, namelijk de wereld te redden door aan

³⁴ Dit veronderstelt dat men met de gangbare exegetische opvattingen het korte slot van het Marcusevangelie (16,1-8) als origineel en 16,9-20 als een secundaire toevoeging beschouwt.

³⁵ *The Last Temptation of Christ*, regisseur: M. Scorsese, producent: H. Ufland, USA, 1988.

³⁶ N. KAZANTZAKIS, *The Last Temptation*, Londen, Faber and Faber, 1975 (eerste editie: 1961).

het kruis te sterven. Uiteindelijk smeekt Jezus God om Hem terug naar het kruis te brengen. Jezus overwint de verleidingen van het mens-zijn, en spreekt tot slot aan het kruis Zijn laatste woorden uit: “Het is volbracht”³⁷. Daarna geeft Hij de geest, verandert het beeld in kleurige flitsen en hoort men de Paasklokken luiden.

Typisch aan deze film is dat de toeschouwer in het perspectief van Jezus zelf geplaatst wordt en van binnen uit de menselijke beleving van Zijn levensverhaal kan meemaken. In vergelijking met *Jesus Christ Superstar* wordt het lijden in deze film veel scherper en duidelijker in beeld gebracht. De doornkroon is puntiger geworden en het doorboren van de handen van Jezus met nagels wordt getoond. Door het filmtechnisch inlassen van de droomscène zou het voor de toeschouwer duidelijk moeten zijn dat hier een eigen interpretatie van Jezus’ lijden wordt binnenbracht, in het bijzonder inzake de verhouding tussen de menselijkheid en de goddelijkheid van Jezus. Theologisch gezien neemt de interpretatie van Scorsese wel een merkwaardige vorm aan doordat hij de menselijkheid en de goddelijkheid van Jezus heel zwaar tegen elkaar uitspeelt. De bekoring (*temptation*) bestaat er immers in dat de kruisdood van Jezus eigenlijk niet nodig is/was, dat Jezus niet hoefde te sterven aan het kruis. En de boodschap van de film is dat Jezus zich uiteindelijk niet laat bekoren door die menselijke overweging en daarom aan het kruis haast triomfantelijk zegt: “Het is volbracht”. In die zin ligt *The Last Temptation of Christ* reeds dichterbij de theologie van *The Passion of the Christ* dan bij de theologie van *Jesus Christ Superstar*. In zekere zin wordt de positie van *Jesus Christ Superstar* waarin geweigerd wordt aan het lijden van Christus een theologische betekenis te geven, in *The Last Temptation of Christ* als een duivelse bekoring afgewezen. De theologie die in de film vanzelfsprekend voorondersteld wordt is dat het zoenoffer van Christus rechtstreeks door God gewild is en dat Jezus alleen door de zoenofferdood op het kruis Messias kan zijn.

Deze laatste film heeft veel controverse veroorzaakt door de erotisch getinte scène tussen de (gehuwde) Jezus en Maria Magdalena. Dit is enigszins verwonderlijk omdat deze scène zich in een droom afspeelt en *finaliter* datgene is waar Jezus zich tegen afzet en waaraan hij niet toegeeft, namelijk aan menselijke verlangens. Veel minder controverse heeft de film veroorzaakt omwille van de geïmpliceerde, maar niet onproblematische lijdentheologie. Het is door te verzaken aan de menselijke verlangens en het opnemen van het kruis dat het goddelijke kan overwinnen en de wereld kan gered worden. In de film is het God die – naar analogie met Abraham die zijn zoon Isaak offert – Jezus’ kruisdood eist als middel om de wereld te redden. Misschien is het meest schokkende aan deze Jezusfilm dat de satisfactie of zoenoffertheologie zo kritiekloos wordt verondersteld; dat Jezus *moest* sterven. Hier is een gepopulariseerde versie aan het werk van de satisfactietheorie van Anselmus³⁸. De dood van Jezus is zonder meer de wil van God, en geen executie ten gevolge van menselijk kwaad. Alleen een God-Mens kan de menselijke ongehoorzaamheid van de zondeval weer goedmaken, omdat alleen een God-Mens absolute waarde heeft terwijl de (terug)gave aan God alleen kan gebeuren door een wezen dat ook volledig menselijk is. Het feit dat Jezus volgens de wil van God moest sterven, vormt de theologische achtergrond zonder de welke men de film niet kan begrijpen. Opnieuw treffen we hier een eenzijdige interpretatie van Jezus’ leven en sterven aan, die sommige dingen aan het licht brengt, maar ook bepaalde zaken manifest ontkent. Jezus wordt in deze voorstelling een soort van marionet in het plan van God.

Jésus de Montréal: lijden als verzet tegen sociaal onrecht

In 1989 bracht het filmhuis *Québec film* onder regie van Denys Arcand de film *Jésus de Montréal* uit. Het plot van de film ontwikkelt zich rond een groep van acteurs uit Montréal die worden ingehuurd

³⁷ De laatste woorden van Jezus volgens Marcus en Mattheüs zijn: “Mijn God, mijn God, waarom hebt u mij verlaten?” (Mc. 15,34 en Mt. 27,46); volgens Lucas: “Vader, in uw handen leg ik mijn geest” (Lc. 23, 46); in Johannes: “Het is volbracht” (Joh. 19, 30). Het valt op dat in *Jesus Christ Superstar* gekozen wordt voor het protesterende “Mijn God, mijn God, waarom hebt u mij verlaten” en enkele ogenblikken later voor het zich overgeevende “Vader, in uw handen leg ik mijn geest”. Het beantwoordt helemaal aan de theologie van *The Last Temptation of Christ* om hier de laatste woorden “Het is volbracht” te vernemen (waarbij de volbrenging van Jezus’ leven theologisch gelezen wordt als het tegenovergestelde van een normaal familiaal leven).

³⁸ Zie R. SCHWAGER, *Der wunderbare Tausch. Zur Geschichte und Deutung der Erlösungslehre*, München, Kösel, 1986, p. 161-191.

om in een bedevaartsoord het traditionele passiespel op een hedendaagse wijze te vertolken. De acteurs kiezen ervoor om het lijdensverhaal van Jezus op een onconventionele manier te interpreteren door het te spelen tegen de achtergrond van het moderne stadsleven. Hoe meer de acteurs zich inleven in de rollen van het passiespel, hoe meer het leven van de acteurs zelf het lijden van Christus begint te weerspiegelen. De acteurs, en de Jezusfiguur in het bijzonder (Daniël), worden gegrepen door de logica van Jezus' leven, lijden en sterven en dit gaat hun dagelijks leven diepgaand beïnvloeden. Ze komen hierdoor in conflict zowel met de immorele logica van de wereld van de filmindustrie als met de plaatselijke pastoor die het passiespel wil verbieden. De acteurs zetten toch door met het toneelstuk. Tijdens de scène van de kruisiging grijpen ordehandhavers in. In het daardoor veroorzaakte handgemeen wordt het kruis omver gestoten. De Jezusfiguur aan het kruis komt ongelukkig ten val en loopt verwondingen op waaraan hij uiteindelijk sterft. Op het moment van zijn dood geven zijn ogen en zijn hart dankzij de technologie van de orgaantransplantatie nieuwe levenskansen aan andere patiënten. De andere acteurs verzetten zich tegen pogingen om hun theatergroep te commercialiseren en verwerpen zich zo tegen het gevaar om de waarden van de stichter te verraden³⁹.

In vergelijking met de film *Jesus Christ Superstar* wordt hier een omgekeerde beweging gemaakt om actualiteit en Jezusgebeuren op elkaar te betrekken. In *Jésus de Montréal* wordt niet vertrokken van het bijbelse verhaal van Jezus waarin vervolgens hedendaagse elementen worden binnengebracht, maar omgekeerd, wordt vertrokken van de actuele context waarin de jonge acteurs leven en waarbij het verhaal van Jezus stap voor stap opnieuw tot leven gebracht wordt door zich in te leven in de bijbelse teksten. Het is vooral de gehanteerde verhaaltechniek die deze film uitzondering maakt in vergelijking met andere Jezusfilms. Historische interesse en actualisering binnen de hedendaagse context worden in elkaar verstrengeld. Aan de ene kant zien we hoe het hoofdpersonage zich verdiept in historisch-kritische studies van de bijbel en hoe deze vertaald worden in achtergrondcommentaren tijdens het passiespel. Aan de andere kant is het passiespel een gebeuren waarin toeschouwers meegenomen worden om zelf deelnemers te worden en uitgenodigd worden om binnen te treden in het gebeuren (bijvoorbeeld: de broodvermenigvuldiging). Ook het omgekeerde gebeurt: actuele gebeurtenissen breken binnen in het passiespel waardoor nieuwe verbanden tot stand gebracht worden (bijvoorbeeld: de arrestatie van de hoofdfiguur door ordehandhavers tijdens de kruisiging). Hierbij gaat de film allegorisch te werk door de elementen van de hedendaagse wereld op verrassende wijze terug te koppelen aan gebeurtenissen uit het verhaal van Jezus (bijvoorbeeld: de roeping van de leerlingen en de keuze voor de acteurs van het passiespel uit zeer diverse milieus, het gewelddadig protest tegen de seksuele uitbuiting van een actrice en de tempelreiniging; het visionaire spreken van de hoofdfiguur in een metrostation en de eschatologische redes van Jezus (zie Marcus 13); het samenkomen van de groep na de dood van de hoofdfiguur en de stichting van de kerk).

In het passiespel van Montréal wordt een zeer menselijke Jezus getoond. Op dit punt sluit de film het meest aan bij *Jesus Christ Superstar*. Voor de verklaring van Jezus' oorsprong laat de auteur van het herschreven passiespel in Montréal zich (mis)leiden door de eeuwenoude legende dat de Romeinse soldaat Pantera Maria verkracht zou hebben en daardoor de biologische vader van Jezus zou geweest zijn. Daar op deze manier de maagdelijke geboorte van Jezus te ontkennen, wordt impliciet de goddelijkheid van Jezus onderuit gehaald. Dit verklaart waarom de priester van opdrachtgever tot tegenstander van het toneelstuk wordt.

Aan het lijden als dusdanig wordt geen betekenis gegeven. Jezus (Daniël) sterft niet op het kruis, maar – figuurlijk en letterlijk – door het kruis. Het kruis wordt niet als middel van heil voorgesteld, maar als het instrument waardoor de Jezusfiguur dodelijk wordt gekwetst. Jezus (Daniël) sterft aan zijn boodschap. In het historisch commentaar tijdens het passieverhaal wordt het kruis als Romeins executiemiddel gepresenteerd en de kruisdood als de meest afschuwelijke methode van terechtstelling. Op dit punt verschilt *Jésus de Montréal* van *Jesus Christ Superstar* waar men gevaar loopt de ernst en de pijn van de kruisdood op de achtergrond te verdringen, en sluit de film – zoals we zullen zien – meer aan bij de gruwelijke scènes in *The Last Temptation of Christ* en *The Passion of the Christ*, met als verschil dat in *Jésus de Montréal* de gruwel niet visueel getoond, maar verteld wordt. De kruisiging zelf gebeurt in de duisternis waardoor de details van de kruisiging niet getoond worden. Hierdoor wordt in de eerste plaats aangeduid wat de betekenis van de kruisdood *niet* is. Het lijden op zich heeft

³⁹ J. BULCKENS, *Godsdienstonderricht op de secundaire school. Handboek voor godsdienstdidactiek. Deel 2 Voorbereiding, uitvoering, evaluatie*, Leuven, Acco, 1997, p. 298-302.

volgens deze film geen verlossende kracht. De eigenlijke lijdenstheologie van *Jésus de Montréal* komt naar voren op het moment dat de Jezusfiguur overleden is en de dokters aan de mede-acteurs van het passiespel toelating vragen om zijn organen te mogen gebruiken voor de genezing van patiënten in het ziekenhuis.

Impliciete, postmoderne Jezusfiguur in 'De intrede': lijden als zelfvernedering

In 2003 bracht Pieter De Buysser *De intrede. Een kortfilm over prinselijk gedrag, cadeaus en genereuze gebaren* op de markt⁴⁰. De kortfilm laat een jonge man zien, gevolgd door een jonge vrouw, die op een paard gezeten de drukke stad Brussel binnentreedt, tot ergernis van de lokale autoriteiten die vinden dat hij storend, provocatief gedrag vertoont. Wanneer hij ten slotte zijn paard gratis wegschenkt aan een arme (allochtone?) beenhouwer, wordt hij in opdracht van de kapitalistische elite van de stad, die vindt dat hij de concurrentie vervalst, door een bende bandieten in elkaar geslagen. Bloedend over straat kruipend ontmoet hij een lotgenoot die lijdt aan worminfecties. De jonge man likt de wonden van de straatloper om diens lijden te verzachten. Daarna richt hij zijn hoofd ten hemel en stelt zich de vraag: "Mijn God, mijn God, waarom hebt Gij mij nog niet verlaten?", waarna de jonge vrouw haar hoofd naar hem toebuigt om hem te kussen. In de film wordt geen enkele expliciete verwijzing gemaakt naar de figuur van Jezus. Voor zover men deze film tot het genre Jezusfilms kan rekenen, gaat het hier om een allegorische verwijzing naar de figuur van Jezus. Er komen wel heel veel verwijzingen naar de religieuze traditie voor, maar hiermee wordt zeer vrij en experimenteel omgesprongen, wat uitmondt in de vermelde omkering van de traditionele woorden van Jezus op het kruis.

In *De intrede* wordt zo vrij omgegaan met bijbelse elementen dat een aantal recensenten er zelfs niet meer in slagen om in de film een uitdrukkelijke verwijzing naar de figuur van Jezus te herkennen⁴¹. Toch wordt het hoofdpersonage omkleedt met een aantal 'Jezus-achtige' elementen. Hij treedt als jonge man op een dier een stad binnen waar hij op de weerstand stoot van de heersende sociale klasse. Tussen de verschillende scènes door loopt een oude vrouw die een kerstlied zingt. Overal waar hij komt wordt de jonge man het onderwerp van verwondering. De jonge man schenkt het paard weg voor de armen en de verworpenen, meer in het bijzonder een arme Brusselse slager met een groot gezin, nadat hij de jonge man had gesmeekt: "*Seigneur, ayez pitié de moi*". Het wegschenken verstoort de markeconomische orde en wordt daarom als aanstootgevend ervaren. De hele film wordt gekenmerkt door de spanning tussen de erkenning en de niet-erkenning van de verlossende betekenis van de hoofdpersoon. Het verhaal loopt uit op verschrikkelijk geweld: de jonge man wordt in elkaar getimmerd door een groep brutale straatcriminelen op aangeven van een aantal juppies in maatpak. De verklaring van het lijden heeft hier dus ook zoals in *Jesus Christ Superstar* een sociaal-ethische dimensie. Tijdens zijn lijdensweg, kruipend over de straat, wordt de jonge man gevolgd door de jonge vrouw. In de ontmoeting met de lijdende man op de straat wordt de jonge man een mede-lijdende figuur⁴². Zijn ultieme zelfgave aan de lijdende in de vorm van het likken van de wonden overschrijdt de grens van wat de toeschouwer kan verdragen en is weerzinwekkend. En precies op dat moment nadert de jonge vrouw de gewonde jonge man om hem te kussen.

De beelden kunnen in confrontatie met het bijbelse verhaal van het kruisgebeuren heel wat mogelijkheden oproepen. Ook al lijkt de film niets expliciets te zeggen over het Jezusgebeuren, toch kan deze gelezen worden vanuit dat perspectief. De film stelt de prangende vraag naar de grenzen van de naastenliefde: hoe ver ga ik in mijn inzet en mijn liefde voor de andere? De film toont scherp aan hoe in de getoonde vorm van zelfgave tot het uiterste bewondering en afschuw, aantrekkelijkheid en walging dicht bij elkaar komen te liggen. In het bijzonder wordt de problematiek van de inzet voor de

⁴⁰ *De intrede*, regisseur: P. De Buysser, producent: M. Loix, België, 2003. Website: <http://www.lampesite.be/intrede.htm> (toegang 1 maart 2005).

⁴¹ J. VREYS, *Dieper in de wonde. Pieter De Buysser manifesteert zich met eigenzinnige kortfilm*, in *UrbanMag. Film+TV* (http://www.urbanmag.be/dyn/servlet/frameset?type=artikel_film&action=show&artikel=594; toegang 5 april 2005).

⁴² Het lijkt alsof de film hier allusie wil maken op Mt. 5,40-42: "Als iemand een proces tegen je wil voeren en je onderkleed van je wil afnemen, sta hem dan ook je bovenkleed af. En als iemand je dwingt één mijl met hem mee te gaan, loop er dan twee met hem op. Geef aan wie iets van je vraagt, en keer je niet af van wie geld van je wil lenen".

andere blootgelegd. Dit kan gelezen worden als een kritiek op de domesticatie van het kruis in de loop van de geschiedenis van het christendom, alsook van de systematische afzwakking van de naastenliefde en de vijandsliefde. Door bijbelse elementen in een hedendaagse context en op vervormde (*i.c.* omgekeerde) wijze aan bod te laten komen, kan de vraag opgeroepen worden naar de verhouding tussen hedendaagse werkelijkheidservaring en christelijk verhaal. De kortfilm is oververzadigd van betekenissen en kan de basis vormen van heel wat interpretaties. Zo kan het omgedraaide citaat over de Godsverlatenheid begrepen worden in de lijn van de bijbelse boodschap: in de solidariteit met de lijdende toont zich God aan de lijdende Christusfiguur. En precies op het ogenblik dat men zichzelf totaal verloochent en zich lichamelijk identificeert met het lijden van de andere mens, ontvangt men ook zelf de liefde terug, gesymboliseerd in de (niet-getoonde) kus van de jonge vrouw. De jonge vrouw blijft de hele film door glimlachen en kan hiermee gezien worden als een verwijzing naar God zelf die tevredenheid uitstraalt niet over het lijden als zodanig, maar over een verlosser die zich identificeert met het lot van de geringsten. Maar evengoed kan men het gebruik van het bijbelcitaat omgekeerd interpreteren: de niet-Godsverlatenheid (“waarom hebt Gij mij nog *niet* verlaten?”) kan dan begrepen worden als een verwijt ten aanzien van God die maar niet ophoudt om bij de mens aan te dringen en hem aan te sporen tot naastenliefde, tot in de zelfvernedering toe. In beide interpretaties blijft naastenliefde iets met God te maken hebben.

Het probleem met *De intrede* is dat de betekenissen zelf losgeslagen zijn van het bijbelse verhaal en de bijbelse context. De opgeroepen interpretaties staan zelf niet meer in gesprek met de bijbelse boodschap, maar functioneren op zichzelf, of beter, zweven rond, losstaand, door elkaar wemelend, soms convergerend, soms botsend. Hier gaat de interpretatie zover dat men het hoofdpersonage zelfs niet meer als Jezus hoeft te (h)erkennen. Er wordt enkel nog gespeeld met bijbelse en christologische elementen, ze vormen een aantal ingrediënten voor een op zichzelf draaiend en uitdeinend geheel van betekenissen. Het gemakkelijkst wellicht is om deze film buiten het genre van Jezusfilms te plaatsen. Toch blijven hierdoor ook een hele reeks mogelijkheden om met deze film te werken onbenut. Veeleer lijkt het ons belangrijk om de film ook vanuit het christelijk verschil te bekijken. In het bijbelse verhaal behoudt de figuur van Jezus in zijn ultieme identificatie met de lijdende mens(heid) zijn eigen waardigheid, die mede de horizon van zijn lijden en sterven constitueert. In Johannes 18,22-23 lezen we over Jezus' weerbaarheid zelfs tijdens het passieverhaal: “Toen Jezus dat zei gaf een van de dienaren die erbij stonden, hem een klap in het gezicht: ‘Is dat een manier om de hogepriester te antwoorden?’ Jezus zei: ‘Als ik iets verkeerd gezegd heb, zeg dan wat er verkeerd was, maar als het juist is wat ik heb gezegd, waarom slaat u me dan?’”

In *De intrede* daarentegen lijkt het erop dat in de identificatie met de lijdende de hoofdfiguur een ontoelaatbare grens overschrijdt die ons doet huiveren, en die zijn eigen waardigheid naar beneden haalt, wat ons in verzet doet treden om deze figuur in verband te brengen met de figuur van Jezus. In die zin zou men kunnen zeggen dat in het bijbelverhaal de horizon van de toekomst opgehouden wordt, ook voor de lijdende Jezus zelf, terwijl in het verhaal van *De intrede* de horizon als het ware implodeert: elke waardigheid zowel van de lijdende als van de mede-lijdende valt er weg. Op die manier moet de voorstelling van *De intrede* vanuit een goed begrepen christendom onder kritiek geplaatst worden. Het christendom wordt verkeerd begrepen wanneer het als een opvoeding wordt voorgesteld om zichzelf als ‘deurmat’ te laten fungeren voor de ellende in de wereld (*doormatting*)⁴³. Infeite zou men in de film de anti-christelijke, Nietzscheaanse interpretatie van het christendom kunnen lezen en ontmaskeren, met name dat het christendom van haar aanhangers een soort van slavenmoraal zou vragen, waarbij de sterke zichzelf vernedert omwille van de zwakke en de zwakke macht verwerft over de sterkere. Langs deze *via negativa* kan dan duidelijk gemaakt worden waarvoor het christendom niet staat en waar naastenliefde stopt en vernedering van zichzelf

⁴³ J. GRANT, *The Sin of Servanthood and the Deliverance of Discipleship*, in E.M. TOWNES (ed.), *A Troubling in My Soul. Womanist Perspectives on Evil and Suffering*, New York, Orbis, 1993, p. 199-218.

en van de andere begint⁴⁴. Hetzelfde zou kunnen gezegd worden van de manier waarop de jonge man zijn identiteit ontleent aan het wegschenken van het paard zelf. De film laat op z'n minst dubbelzinnigheid bestaan over de motieven waarom het paard wordt weggeschonken. Het lijkt erop dat de jonge man het paard in de eerste plaats wegschenkt om zijn eigen grootsheid en goedheid te kunnen beleven, om zichzelf letterlijk op de borst te kunnen kloppen en applaus te ontvangen (zoals de film toont). Het lijkt erop alsof de boodschap is dat de zelfgave ontmaskerd moet worden als egoïstische daad, alsof altruïsme een vorm van vermomd egoïsme is. Ook dit gaat in tegen een christelijk verstaan van naastenliefde, waarin niet het eigen ik⁴⁵, maar wel de zorg voor de andere begin en eindpunt vormt en waarin het kruis geen middel tot zelfverheerlijking is, maar de verschrikkelijke consequentie van een leven in liefde.

Meest realistische verfilming van het lijden van Jezus in 'The passion of the Christ': sado-masochistisch lijden

Op aswoensdag 2004 verscheen na maanden van controverse de film *The Passion of the Christ* waarin de traditioneel-katholieke Mel Gibson de laatste twaalf uren van het leven van Jezus op een realistische wijze in beeld brengt⁴⁶. Het geweld in de film is zo prominent dat de film in de Verenigde Staten onder de categorie 'R' werd ondergebracht, waardoor jongeren onder de zeventien jaar de film niet zonder begeleiding van een volwassene mogen bekijken. In vergelijking met vroegere Jezusfilms worden de dialogen hier in het Aramees, het Hebreeuws en het Latijn gevoerd. Na een lang debat besliste Gibson de film uiteindelijk toch te ondertitelen, met uitzondering van de roep die vaak anti-joods begrepen is geworden: "Laat zijn bloed óns dan maar worden aangerekend, en onze kinderen!" (Mt. 27,25) en enkele elementen uit de dialoog met de soldaten. De film hecht veel belang aan historische details. Toch zijn verschillende scènes in de film niet gebaseerd op het Nieuwe Testament⁴⁷, maar onder andere op het werk van Anna Katharina Emmerich, een negentiende eeuwse stigmatica, wier werk als zeer controversieel wordt beschouwd omwille van het gewelddadig en anti-joods karakter ervan⁴⁸. In de media gaat een verhaal rond dat de toenmalige paus Johannes Paulus II (1920-2005) Gibsons film heeft bekeken en becommentarieerde met de uitspraak: "Het [de film] is zoals het geweest is"⁴⁹. Later ontkende het Vaticaan het feit dat de paus dit commentaar heeft gegeven⁵⁰, maar de *hoax* wijst er wel op hoe *The Passion of the Christ* zich graag voorstelt en laat becommentariëren als de meest realistische film over het lijden van Jezus die ooit gemaakt is.

⁴⁴ R. BURGGRAEVE, *De bijbel geeft te denken*, Leuven & Amersfoort, 1991, p. 214-215: "Niemand kan (...) afstand doen van zijn menselijke waardigheid. Niemand hoeft een dwangbevel te aanvaarden dat indruist tegen de ethiek van een mens tegenover zichzelf. Ik kan de ander toegewijd zijn en zijn welzijn de voorkeur geven boven dat van mezelf (...). Maar dit betekent niet dat ik er mag mee instemmen mezelf louter als middel te behandelen en zo mezelf te vernietigen (...). Niemand kan verplicht worden het beeld van God in zichzelf te vergeten".

⁴⁵ Zie J.-L. MARION, *La raison du don*, in *Bijdragen* 65(1)(2004)5-37.

⁴⁶ *The Passion of the Christ*, regisseur en producent: M. Gibson, USA, 2004. Officiële website: <http://www.thepassionofthechrist.com/splash.htm> (toegang 1 maart 2005).

⁴⁷ Voor een goed overzicht van de onbijbelse elementen in de film, zie P.A. CUNNINGHAM, *A Dangerous Fiction*, in *America*, 5 april 2005 (<http://www.americahouse.org/articles/cunningham-passion.cfm>, toegang: 1 maart 2005).

⁴⁸ R.L. WEBB, *The Passion and the Influence of Emmerich's The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ*, in K.E. CORLEY & R.L. WEBB, *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ: the Film, the Gospels and the Claims of History*, London & New York, Continuum, 2004, p. 160-172, p. 171: "The influence of Emmerich's nineteenth-century *The Dolorous Passion* on Gibson's *The Passion* can not be overstated".

⁴⁹ *Pope likes Gibson's 'Passion of Christ'*, CNN, donderdag 18 december 2003 (<http://edition.cnn.com/2003/SHOWBIZ/Movies/12/17/pope.gibson/>, toegang: 1 maart 2005).

⁵⁰ *Pope did not endorse Gibson film*, CNN, dinsdag 20 januari 2004 (<http://www.cnn.com/2004/SHOWBIZ/Movies/01/20/pope.gibson.reut/>; toegang 1 maart 2005): "Dziwisz [Archbishop Stanislaw Dziwisz, the pope's long-time private secretary] told Catholic News Service: "The Holy Father saw the film privately in his apartment, but gave no declaration to anyone. He does not make judgments on art of this kind. He leaves that to others, to experts".

De centrale vraag van de film betreft de betekenis van het lijden van Jezus in relatie tot de redding van de mens. In de film van Gibson is het enige element in het leven van Jezus dat echt van tel is voor de redding van de mensheid diens lijden en sterven. Jezus' publieke optreden en zijn verrijzenis worden naar de tweede plaats verwezen. Gibson suggereert een rechtstreekse band tussen de hoeveelheid en de intense aard van het lijden en de redding van de wereld. Hoe meer lijden, hoe meer redding van de wereld, lijkt het wel⁵¹. Gibson grijpt terug naar heel oude theologische schema's die bij de kerkvaders Ireneus, Origenes en Augustinus terug te vinden zijn⁵². De wereld is sinds de val van Adam een poel van verderf en alleen door het lijden van Christus kan er redding in de wereld gebracht worden. Het lijden van Christus is het losgeld dat God aan de duivel betaalt om de wereld te verlossen van het kwaad. Door het immense lijden van de zondeloze Christus heeft God zich toegang verschaft tot de onderwereld ("nedergedaald ter helle") waardoor God door Christus de duivel kan verslaan en deze niet langer de weg van de verlossing van de mensheid kan blokkeren. Voor de toeschouwer die niet vertrouwd is met deze theologische achtergrond blijven grote delen van de film onbegrijpelijk. Na twee uur kijken heeft deze toeschouwer nog steeds geen idee wie Jezus is, wat hem beweegt en waarom hij zo'n onwaarschijnlijk extreme wreedheid oproept en ondergaat⁵³.

Terwijl in *Jesus Christ Superstar* de oorzaak van het lijden en de dood van Jezus in de onderdrukkende machtsstructuren van zijn (en onze) tijd worden gelegd, vinden we hier geen maatschappelijke analyse om de weg van Jezus naar zijn kruis te begrijpen. Jezus' lijden en sterven is meer een soort van kosmische gebeurtenis tussen God en de duivel, dan het dramatische en catastrofale gevolg van menselijk kwaad in de wereld. Het geweld in de film is duidelijk getekend door de groeiende hoeveelheid geweld in Amerikaanse films in de jaren negentig. Als men de feitelijke kruisiging in de drie klassieke Jezusfilms bekijkt, dan wordt alleen in *The Passion of the Christ* het aanbrengen van de nagels in de handpalmen van Jezus zo nadrukkelijk in *close up* getoond. Gibson stond erop in deze scène zelf in beeld te komen: de hand die de hamer bedient bij de kruisiging is de hand van Gibson zelf. Hier wordt duidelijk hoe de regisseur figuurlijk en zelfs letterlijk de hand heeft in de reconstructie van het Jezusgebeuren.

In wellicht de meest ontroerende scène van de hele film ziet Maria, Jezus' moeder, bij het vallen van Jezus met het kruis in een *flash back* de kleine Jezus struikelen op een pad en herinnert ze zich hoe ze naar hem toesnelde. Deze herinnering van een zorgende moeder maakt nu ook in haar de kracht los om tijdens de kruisweg naar Jezus toe te gaan op het ogenblik dat hij gevallen is. Maar de reactie van Gibsons Jezus is opvallend. Hij gaat niet echt in op de zorgende aanwezigheid van zijn moeder, maar antwoordt haar: "Moeder, ik maak alles nieuw" (vergelijk Apk. 21,5). Vervolgens neemt hij zijn kruis op, haast in een omhelzing, en vervolgt zijn weg, de ogen ten hemel geslagen.

In een andere scène, waarin Jezus opnieuw ten val komt, wordt hem door Veronica een doek aangeboden, alsook een beker water. Gibson laat zijn Jezus het doek gebruiken, maar bij nader toezien niet zozeer om Zijn gezicht op te frissen, maar veeleer om een afdruk van zijn bebloede gezicht op de doek te maken. Vervolgens geeft hij de doek terug aan de jonge vrouw die het in aanbidding kust. En op het ogenblik dat Jezus een slok wil nemen van het water, wordt de beker brutaal uit zijn handen geschopt door een Romeinse soldaat. Aan de eigenlijke kruisweg wordt door Gibsons Jezus zelf een goddelijke betekenis toegekend, en Jezus mag (zichzelf) geen menselijke vertroosting gunnen. In dit soort lijden passen geen menselijke consideraties.

Tot besluit: vijf Jezusfilms, vijf visies op lijden en dood van Jezus

In Gibsons film wordt de goddelijkheid van Jezus afgebeeld ten koste van zijn menselijkheid. Hiermee verschilt *The Passion of the Christ* wezenlijk zowel van *Jesus Christ Superstar* waar vooral de menselijkheid van Jezus centraal staat en van *The Last Temptation of Christ* waar Jezus verscheurd lijkt te worden tussen zijn goddelijkheid en menselijkheid, en de goddelijkheid het uiteindelijk haalt. *Jésus de Montréal* leunt met de klemtoon op de menselijkheid van Jezus aan bij *Jesus Christ Superstar*. Er is toch een duidelijk verschil. *Jésus de Montréal* laat meer openheid om in het leven van

⁵¹ K.G. ZACHARIAH, *The Gospel According to Mel Gibson*, in *Voices from the Third World* 27(2)(2004)64-73, p. 70: "But for Gibson, it is the torture inflicted upon Jesus that is salvific".

⁵² J.T. PAWLIKOWSKI, *L'Affaire Gibson: Has 40 Years of Christian-Jewish Dialogue Run Thin?* Toespraak gehouden aan de Western Jewish Studies Association Annual Meeting aan de Arizona State University op 13 maart 2005.

⁵³ S. DE FOER, *De hype is beter dan de boodschap*, in *De Standaard* van 10 april 2004, p. 2.

(de) Jezus(figuur) Jezus' goddelijkheid te ontdekken door zijn radicale zelfgave voor anderen en door de verwijzingen naar de verrijzenis in het passiespel. Typisch aan *The Passion* is dat de menselijkheid zelfs geen verleiding meer is. De problematiek van *The Passion of the Christ* is in zekere zin de omgekeerde van *De intrede*. Terwijl *De intrede* dermate speelt met betekenissen, pretendeert *The Passion of the Christ* precies de betekenis van het Jezusgebeuren vast te leggen in één bepaalde presentatie. "Het is zoals het geweest is". Ondertussen worden wel een hele reeks theologische vooronderstellingen in de film geschoven, die de onkritische toeschouwer bij het bekijken van de film bewust of onbewust in zich opneemt, of er zich tegen afkeert. In die zin is *The Passion of the Christ* wellicht de meest problematische recente Jezusfilm voor hedendaagse geloofscommunicatie. Deze film wordt immers niet alleen gedragen door een heel problematische christologie, maar wekt bovendien de indruk dat er zoiets bestaat als 'bandopnames van het leven van Jezus', meer nog dat deze film de meest originele band *is*. Precies op dat moment ontdoet de film de toeschouwer van de plicht om de film als een bepaalde interpretatie van het Jezusgebeuren te zien, een interpretatie die niet te nemen of te laten is, maar die vanuit het geloof zelf kritisch kan bevraagd worden en waar God zich misschien nog eerder openbaart in de vragen die men aan de film stelt dan in de film zelf. *Jésus de Montréal* ontwikkelt op merkwaardige wijze een spanningsveld tussen het overgeleverde Jezusverhaal en onverwachte betekenissen die dit verhaal vandaag kan genereren. Wellicht benut *Jésus de Montréal* de ruimte tussen feit en interpretatie vanuit geloofscommunicatief perspectief op de meest vruchtbare manier omdat tegelijk het gesprek wordt aangegaan met de geschiedenis en met de actualiteit. Desalniettemin kan men ten opzichte van beide perspectieven ook kritische vragen opwerpen. Enerzijds verwacht het Pantera-verhaal historisch feit en legende en anderzijds kan men vanuit godsdienstpedagogisch oogpunt de vraag stellen hoeveel toeschouwers vandaag in staat zullen zijn om de (soms subtiele) verwijzingen naar de bijbel op het spoor te komen. Op dit punt blijkt opnieuw hoe religieuze filmdidactiek zich best voltrekt in communicatie en onder begeleiding.