

Jesus på film

– en balancegang mellem afmagt og overmod

af Lisbeth Nannested Jørgensen

I snart to årtusinder har de bildende kunstarter været optaget af en gåde, som – med mindre de sidste videnskabelige undersøgelser af ligklædet i Torino påny dementeres¹ – er uløselig: hvorledes så den skikkelse, der står ved begyndelsen til vor tidsregning, ud?

Manglen på oplysninger om dette spørgsmål er ikke tilfældig. Billedforbudet, som findes omtalt adskillige steder i Det Gamle Testamente, forhindrede Jesu samtidige i at efterlade os et originalt portræt af ham, og de skriftlige kilder, vi har om ham, har mere karakter af trosvidnesbyrd end af historiske dokumenter. Evangelierne ærinde er først og fremmest af åndelig art – at røbe noget om hovedpersonens ydre ville følge lig være en irrelevant og overflødig detalje.

Alligevel hører Jesus fra Nazaret til blandt de mest yndede motiver i den vestlige verdens kunsthistorie. Hverken billedforbudet eller manglen på konkret viden om hans ydre har kunnet forhindre en kunstnerisk virksomhed, som har givet anledning til diskussioner og veritable slagsmål igennem hele kirkens historie. Billeddyrkere har hævdet, at eftersom Gud har gjort sig synlig ved at stige ned på jorden som et menneske, måtte det gammel testamentlige bud være afskaffet. Overfor dette argument har ikonoklasterne advaret mod tilbødelsen af det religiøse maleri som en form for fetichdyrkelse, og fastholdt det oprindeligt jødiske krav om det guddommeliges abstrakte karakter.

De første Kristusfremstillinger er dateret til det 2. århundrede, og stammer fra de romerske katakomber. Den fremherskende udtryksform var på dette tidspunkt symbolsk eller allegorisk (fisk, lammet, hyrden), men omkring år 300 begyndte den realistiske metode at vinde frem, og har siden resulteret i uhyre forskelligartede udførelser af Kristus-skikkelsen.

Med opfindelsen af de levende billeder i slutningen af forrige århundrede, var de tekniske forudsætninger for at tage endnu et afgørende skridt i realistisk retning tilstede – og de blev snart udnyttet.



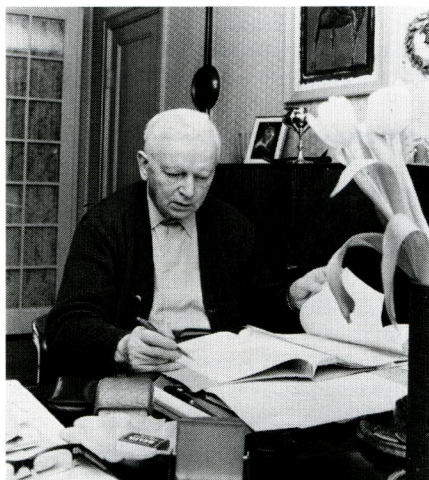
Om det var en mand ved navn Kirchner, også kaldet Lear, eller en af Lumières ikke navngivne operatører, der var først på færde, er uklart, men i sidste halvdel af 1897, da opfindelsen endnu ikke var fyldt to år, kunne én af dem præsentere den første fremstilling af Lidelshistorien, udsat for det nye medie. Om Kirchners film udtalte Jean-Michel Coissac, som assisterede ved optagelser-

ne, og som senere skulle blive den første franske filmhistoriker, i 1925: 'Vi optog, under åben himmel i et ubestemt område af gaden Félicien-David, en Kristuspassion, fortolket af andenrangsskuespillere, der fremstillede det samme emne som levende sceneri ved Invalidernes Fest... En ubeskrivelig forestilling med latterlig mimik, tarvelige udtryk og blikke, der gjorde én bange...'²

George Sadoul – der i øvrigt ikke er enig med Coissac i, at filmen var så grotesk endda – skriver i 'Histoire générale du cinéma' (vol. 1.), at denne måske allerførste Jesusfilm skulle komme til at danne skole. En konstatering, der – hvis den kædes sammen med Coissac's uforsonlige dom – tegner et lidet flatterende portræt af genren.

Men uanset hvad kritiske røster måtte have af indvendinger mod kvaliteten, influerede det i hvert fald ikke på kvantiteten, hverken når det gjaldt længden eller mængden. USA, som ligeledes i 1897 kunne vise sin første Jesusfilm, produceret af Marc Klaw og Abraham Erlanger, slog året efter alle det 19. århundredes rekorder med en 700 meter lang version, bestående af 20 tableaux'er, produceret af R. G. Hollaman og A. G. Eaves. I 1899 viste filmpioneren Georges Méliès et af Jesu undere på lærredet i *Le Christ marchant sur les*

Øverst Willem Dafoe i Scorseses Jesusfilm. Nederst: Dreyer, der arbejdede et halvt liv på sit Jesus-filmprojekt.



eaux. Dermed var trick'et introduceret i den religiøse film, en fornyelse, der så småt var ved at være påkrævet, efterhånden som det blaserte publikums fascination af blot at se mennesker i bevægelse, langsomt men sikkert var i aftagende.

Uenigheden mellem det første budstilhængere og modstandere udfoldede sig på dette tidspunkt under fredeligere og mindre håndfaste former end tidligere i historien, og de fleste havde lært at acceptere den visuelle fremstilling af Jesus, som den indtil da var kommet til udtryk i den klassiske maler- og billedhuggerkunst. Men med den syvende kunstarts fødsel fik diskussionen ny næring, og som det fremgår af den tumultagtige bevågenhed, Martin Scorseses nyeste film, *Den sidste fristelse*, (The Last Temptation of Christ), har været genstand for i de seneste måneder, var det ikke blot et spørgsmål om, at publikum skulle have tid til at vænne sig til det nye medium. Selve tanken om at lade et ganske almindeligt menneske optræde som Jesus på en celluloidstrimmel er stadig kontroversiel, og forekommer fortsat absurd for nogle, blasfemisk for andre og ganske enkelt bare umulig at realisere for atter andre.

Scorseses Kristus – en gudbenådet navlebeskuer

Det, der blandt andet har udløst striden, er den ca. 30 minutter lange sekvens, der har givet filmen sin titel, og som afbryder Jesu lidelser midt under korsfæstelsen. Den sidste fristelse består i, at djævelen forklædt som en skytsengel, tilbyder Jesus at stige ned fra korset, at opgive sin guddommelige frelser-rolle og fortsætte livet som et ganske almindeligt menneske. I sekvensen, der forestiller at være et produkt af den korsfæstede hallucinerede tilstand, indgår Jesus ægteskab og stifter familie, først med Maria Magdalene, derpå – da hun dør – med Maria fra Betania, hvem han af den falske skytsengel lokkes til at være utro med søsteren Martha. Siden møder Jesus Paulus, og oplever Jesusalems ødelæggelse, inden han som en gammel mand ligger på dødslejet, og opsøges af sine disciple. I sidste øjeblik når Judas at afsløre skytsenglen som Den Onde selv, og at overbevise den døende om, at hans plads er på korset. Jesus vender tilbage til Golgatha, og kan – omsider afklaret og med et lykkeligt smil – fremsige de berømte ord: 'Det er fuldbragt'.

Hvad, der er fuldbragt, står imidlertid hen i det uvisse, for Jesu død på korset er i Scorseses hænder blevet afslutningen på et liv, som fra først til sidst har

udmærket sig ved mental forvirring, tøven og mangel på overblik – til trods for, at en betydelig del af tiden har stået i selvransagelsens tegn. Og det er udtrykkeligt som svar på spørgsmålet om, hvorledes han vil sone sine egne synder, Scorseses frelsermand og forhenværende håndlanger for de romerske bødler, udbryder: 'Med mit liv'.

Scorsese anerkender Jesu guddommelige egenskaber, men hans hensigt med *Den sidste fristelse* har angiveligt været samtidig at tegne et psykologisk-realistisk billede af de menneskelige, med den uangribelige bagtanke at bidrage til nedbrydningen af de barrierer, der fårner sig op mellem det moderne menneske og evangeliet.

Spørgsmålet er imidlertid, om den skikkelse, Scorsese kalder Kristus, kunne have grebet så radikalt ind i verdenshistorien, som selv den mest afklarede ateist må medgive, evangelisterne har gjort det, og om man – med denne kendsgerning in mente – overhovedet kan bruge betegnelsen 'realistisk' om Scorseses portræt.

Det er ikke umuligt, at historiens Jesus har måttet kæmpe hårdere mod kødets krav end evangeliets Kristus. Det kan heller ikke afvises, at han i løbet af sit liv har måttet gennemgå en indre udvikling, som evangeliet i nogen grad lader upåtalte, og som har været en menneskelig forudsætning for at nå den afklaring, hvormed han giver sig i sin skæbnes vold. Men det er meget vanskeligt at forestille sig, at en personlighed, der har sat sig så dybe spor i eftertiden, har levet et offentligt liv, præget af åbenlys usikkerhed og i bestandig konflikt med det budskab, han formidler.

Jesus indleder således sin første prædiken med følgende ord: 'Øh, bøh, undskyld mig, men den letteste måde, jeg kan gøre mig begribelig på, er ved at fortælle en historie...' 'Og hans evne til at udtrykke sammenhænge af en vis kompleksitet bliver ikke bedre med tiden – hvorfor han da også holder sig til at udslynge deklamatoriske banaliteter som: 'We are all a family', 'Everything is part of God' eller indlade sig på dybsindige diskussioner af typen 'nej-det-er-nej/jo-det-er-så' med Judas om, hvorvidt kødets frigørelse er en forudsætning for sjælens, eller omvendt.

Han har i virkeligheden lyst til at slå og myrde, betror han os, men det er Gud, der fører ordet, og 'out comes the word: Love'. 'I am a liar, I am a hypocrite. I am afraid of everything ... Lucifer is inside me'. Det er næppe en skikkelse af dette format og med så vagt formuleret et budskab, der har sat et helt samfund på den anden ende i en grad, så det har

spredt sig over hele kloden, og giver genlyd 2000 år efter. Han *må* have været mere selvbevidst, i besiddelse af langt større talegaver og udstrålet en ganske anderledes overbevisende autoritet end denne rådvilde stakkel.

Filmen skal, erklærer Scorsese, opfattes som et 'supplement til evangelierne', og i øvrigt ses som instruktørens personlige 'forsøg på at komme tættere på Gud'. Men spørgsmålet er, på hvilke præmisser denne tilnærmelse foregår – og om afstanden nødvendigvis formindskes af, at inkarnationen reduceres til et karakteristisk produkt af vor tid: en desorienteret neurotiker, der føler sig som noget særligt, uden at denne følelse fører stort andet med sig end selvoptagede grublerier og bekendelser, og som det moderne menneske derfor skulle have en chance for at føle sig i øjenhøjde med.

Så vidt den menneskelige side af Scorseses Kristus-portræt. Hvordan beskriver han den guddommelige? Der er ingen tvivl om at Nikos Kazantzakis, hvis roman danner udgangspunkt for Scorseses film, opfatter Jesus som en jøde. Det gør Scorsese også, for så vidt at han i begyndelsen lader Jesu dårlige samvittighed, som i Scorseses evangelium hedder Judas, anklage ham for at være, 'a Jude, killing Judes', og disse oplysninger kunne man med god grund forvente opfulgt af en figur, der – også i det ydre – afspejlede denne konstatering. Men så vidt er Scorsese ikke gået, for hans Jesus er i nøje overensstemmelse med den vesteuropæiske malerkunst, der – ligesom Hollywood – traditionelt har fremstillet Jesus som arier. Denne konvention har flere facetter. Én af dem bunder i de problemer, der er knyttet til ønsket om at konkretisere noget så uådgribeligt som *det guddommelige*. Den ariske Kristus kan således ses som den realistiske fremstillingsmetodes afmægtige forsøg på at synliggøre noget i bund og grund abstakt: ved at lade Jesus skille sig ud fra den etniske gruppe, der omgiver ham, markeres hans ubesmittede og overmenneskelige herkomst. Anvendelsen af denne symbolik har unægtelig frastødende undertoner, idet den uundgåeligt kommer til at fremhæve den ene race på bekostning af den anden. At anklage Scorsese for, med overlæg at bære ved til anti-semitismens bål er dog næppe retfærdigt, ligesom han efter alt at dømme heller ikke har næret noget ønske om at fremhæve de politiske motiver, der ligger bag den historisk set upålidelige opfattelse af Jesus som ikke-jøde. Til gengæld kan man heller ikke rose Scorsese for at forholde sig konsekvent til opfattelsen af Jesus som jøde, ligeså



lidt som man behøver lade sig overbevise af hans implicitte påstand om, at det guddommelige manifesterer sig som et par blå øjne under gule lokker, garneret med det filmtekniske svar på malerkunstens nimbus – en baggrundsilluminati- on, der oplyser hovedets omrids.

Djævelen, som udgør den modsatte pol på den manikæiske slagmark, har – bogstaveligt talt – mange ansigter. Han optræder i skikkelse af en indladende kobraslange, en venlig løve, en præra- fælitisk engel og som en talende ildsøj- le. Alle forsøger de at overtale Jesus til at opgive kaldet – hvis beskaffenhed al- drig helt træder tydeligt frem – til fordel for et jævnt og muntret jordeliv. Som teologi betragtet i fuld overenstemmelse med den traditionelle opfattelse af Jesus, der – i sin egenskab af både gud og men-

Scorsese's kriseramte og kompromitterede Kristus (Willem Dafoe) søger trøst hos Ju- das (Harvey Keitel), den ubestikkelige ide- alist og nærmeste discipel.

neske – er fri for synd, men udsat for al- le fristelser. Også selvom Scorseses Jesus ikke altid har lige let ved at skelne mel- lem ret og vrang, og i øvrigt er mere til- bøjelig til at give efter, end vi er vant til at se det. Han lærer dog efterhånden at vælge 'den gode vej'.

Men ligesom i forbindelse med Scor- seses fremstilling af *det guddommelige*, må man spørge sig selv, om hans – mere eller mindre selvopfundne – symboler på mørkets magter fungerer som andet end postulater. Lige så lidt som Scorsese gør det guddommelige genkendeligt og nærværende ved at forsyne en Holly-

woodstjerne med glorie, ligeså uved- kommende er hans forsøg på at materia- lisere djævelen – og hans fristelser, som i den tidligere beskrevne drømmese- kvens mest har karakter af en melodra- matisk parodi på det jordiske livs glæder og fortrædeligheder.

Nogle steder er Scorseses forsøg på at konkretisere det abstrakte bare ube- hjælpsomme. Andre steder – som da Je- sus krænger sit hjerte ud af brysthulen for at vise disciplene det – virker de gros- teske. I atter andre tilfælde er hans øns- ke om at gøre et mysterium begribeligt resulteret i, at han fuldkommen taber det på gulvet, som det er tilfældet under den sidste nadver, hvor vinen rent fak- tisk forvandles til en væske med samme farve og konsistens som blod.

Filmen må ses som et velment forsøg på at bringe Jesus ned på jorden, uden at sætte hans guddommelige egenska- ber over styr. Men Scorseses Jesus er landet med et ben i hver lejr og fremstår som alt andet end en helstøbt skikkelse, i hvilken det guddommelige og det men- neskelige er til stede som to på én gang ublandede og uadskillelige størrelser. Og her hjælper ham hverken ferme tricks, dekorative billeder eller excentri- ske optagelser, akkompagneret af Peter Gabriels inciterende musik, der febrilsk er skruet op – som i et øjeblikks erkendel- se af billedsidens utilstrækkelighed.

Den sidste Fristelse er det forudsigelige resultat af, at Scorsese – efter alt at døm- me med de bedste intentioner – har på- taget sig en til overmod grænsende am- bitøs opgave.

Fromme paroler og oprigtige erklæ- ringe om, at han er troende katolik, har altså ikke i Scorseses tilfælde været nogen garanti for en løsning af de prin- cipielle og æstetiske problemer, der er knyttet til den direkte fremstilling af Je- sus på levende billeder. I den forbindel- se er der navnlig to instruktører, der trænger sig på, fordi de hver især har indset, at deres forehavende ikke lod sig gennemføre, uden at det på én eller an- den måde lykkedes dem at holde en di- stance – eller at finde en 'omvej' – til den guddommelige dimension. Den ene, Pier Paolo Pasolini, er selv den første til at indrømme, at hans teorier ikke uden videre lod sig omsætte til praksis, og den anden – Carl Th. Dreyer – fik aldrig chancen for så meget som at forsøge.

Pasolini – en ideologisk strejfer

Selvom en nok så urokelig barnetro åbenbart ikke kan anvendes som krite- rium, kan man ikke helt lade være med at undre sig over, at et af filmkunstens



mest interessante og – i hvert fald på papiret – overbevisende forsøg på at besvare de spørgsmål, Jesusfilmen som genre rejser, kommer fra en instruktør, der hævder, han er marxist og ateist.

Forvirringen bliver ikke mindre af, at det er en *Kristus*-film, denne agnostiker har lavet, og ikke – som man kunne forvente – en positivistisk rekonstruktion af de historiske realiteter i Palæstina for 2000 år siden. Det er efter alt at dømme end ikke det, man har udnævnt til Evangeliets kærlighedskommunisme, der har påkaldt sig den venstreorienterede og socialt engagerede kunstners skabertrang.

I første omgang er den eneste slutning, man kan drage af disse umiddelbart uforenelige sammenfald, at instruktørens marxistiske tilbøjeligheder ikke har nogen lighed med politisk ortodoksi, og at hans ateisme ikke er et synonym for religiøs indifferens. Pasolini befinder sig bedst udenfor de organiserede trossamfunds folde – både politisk og religiøst.

Pasolini foretrækker at beskrive sin tiltrækning mod det sakrale som en 'psykologisk afvigelse', en 'tilbøjelighed for mysticisme', og han taler om sin 'tendens til altid at se noget helligt og mystisk og episk i alt, selv det mest kedsommelige, simple og banale ting og hændelser'.³ Han tror ikke på Jesu guddommelighed, men erkender dog, at han, som enhver anden italiener, er kristen, kulturelt set – en påstand, han i øvrigt ville kunne finde underbygget i det meste af den vestlige verden.

At Matthæus-evangeliet med sine betretninger om jomfrufødslen, miraklerne og opstandelsen imødekommer instruktørens inklinations for mystikken, er

Mattæus Evangeliet's Kristus (Enrique Irazoqui) – en afspejling af de syditalienske bønders forestillinger om ham – eller et produkt af Pasolini's politiske illusioner?

indlysende, ligesom tekstens dramatiske beskaffenhed må opfylde hans krav til det episke. Heller ikke med hensyn til de mytiske kvaliteter vil Pasolini gå forges til Det nye Testamente: uden troen på, at Jesus var Guds Søn, var evangeliet aldrig blevet skrevet, og denne tro må agnostikeren definere som et resultat af mytedannelsen.

Men siden nedskrivningen af evangeliet har myten udviklet sig, og det billede, de fleste mennesker i dag har af Jesus-skikkelsen, er nok så meget et resultat af 2000 års kristen tradition, som det er direkte inspireret af den oprindelige tekst. Og det er denne kendsgerning, der giver Pasolini mulighed for også at forblive tro mod det sociale engagement i den moderne, italienske virkelighed, som er én af drivkræfterne i hans kunstneriske udfoldelse.

Det er evangeliet, set med nutidens jævne italieneres øjne, der optager ham, og konsekvensen er blevet, at dramaet er flyttet 2000 år frem i tiden og et tilsvarende antal kilometer mod nordvest, således at det kommer til at udspille sig i det 20. århundredes økonomisk og socialt forarmede Syditalien. Ved at lade denne forsømte landsdels befolkning deltage i beretningen, og lade Frelseren fremstå (hvad Pasolini mener må være) i overensstemmelse med disse undertrykte menneskers opfattelse af ham, politiseres evangeliet. Den metode, Pasolini benyttede sig af, beskrev han siden med det semiologiske udtryk:

'Den frie indirekte tale'

Den indirekte tale er som bekendt et grammatisk begreb, som bruges, når man refererer til noget, et andet menneske har sagt. Selv står man ikke til ansvar for udtalelsen, men gengiver den blot i let forandret form.

Det var dette princip, Pasolini med *Matthæus Evangeliet* (Il vangelo secondo Matteo) ville overføre til filmmediet. Som ikke-troende på den ene side, og fascineret af, hvad han betragtede som myten om Jesus som et guddommeligt væsen på den anden, var den indirekte tale et middel, hvormed han kunne fortælle en historie, han ikke selv troede på, og dog holde ryggen fri. Pasolini måtte altså alliere sig med en troende, og fortælle historien gennem hans øjne.

Til den indirekte tale er føjet et 'fri', som hentyder til en dialog, der samtidig føres mellem Pasolini og den troende, en dialog mellem nøgternhed og politiske motiver på den ene side og religiøs indelighed på den anden. Der er med andre ord tale om en vekselvirkning, ikke blot mellem Pasolini og den syditalienske landbefolkning, men også mellem de modsætninger, instruktøren møder hos sig selv. For at kunne nærme sig myten, er fritænkeren henvist til at citere de mennesker og den tradition, der har skabt den, og filmen er derfor også fuld af referencer til både de auditive og visuelle kunstarter.

På papiret ligner Pasolinis teori en løsning på problemet. På lærredet er det derimod mere tvivlsomt, for spørgsmålet er, om det Kristus-billede, Pasolini tager bønderne til indtægt for, vitterligt er deres, eller om det snarere er blevet til et produkt af en revolutionær kunstners politiske ønskedrømme.

Dreyers Jesus – en jøde blandt jøder

Ideen til en film om Jesus fra Nazereth fik Carl Th. Dreyer allerede kort efter indspilningen af *Jeanne d'Arc* i 1927, og det første skriftlige udkast stammer fra 1930.

'Formaalet med denne Film', skriver Dreyer i indledningen til dette tidlige manuskript, maa være, at bringe Forestillingen om Jesus fra Kirkernes Halvmørke ud i Naturen, i hvilken Jesus selv holdt af at færdes, og at vise, at Jesus ikke svævede i Skyerne, men vandrede paa Jorden som et Menneske, hos hvem den i enhver Menneskesjæl iboende Skaberevne udfoldede sig under Former, som det ingensinde før eller siden i Historien er set'.



Af citatet fremgår det, at Dreyers mål ikke var at bringe den guddommelige Kristus op på filmlærredet. Den side af sagen ønskede han ikke at kommentere, og han svarede undvigende, når han blev gået på klingen med spørgsmål om hans personlige forhold til kristendommen. Det, der havde hans bevågenhed, var *historiens Jesus*, og hans bestræbelser på at indkredse denne skikkelse repræsenterer en nidkær dokumentarikers søgen tilbage til de faktiske begivenheder i Palæstina for to årtusinder siden. Ikke fordi de historiske realiteter er et mål i sig selv. Realisme i *den* forstand er nemlig videnskab, ikke kunst. Men, siger Dreyer, 'for at kunne abstrahere fra Virkeligheden, maa man kende Virkeligheden til mindste naturalistiske *Détails*⁴, og der 'maa være overensstemmelse mellem følelsernes ægthed og tingenes ægthed'⁵. Den historiske realisme er altså først og fremmest et *middel* til at nå det ene af Dreyers eksplicitte mål: *den psykologiske realisme*.

Filmens anden erklærede opgave skulle være 'at slaa en Pæl gennem Myten om det jødiske Folks Skyld i Jesu Død', og da Dreyer i 1949 fik mulighed for, for alvor at fordybe sig i udarbejdelsen af et manuskript, lå der en verdenskrig bag ham, der på katastrofal vis havde givet dette pro-semitiske sigte fornyet aktualitet.

Først og fremmest måtte Dreyer komme den opfattelse til livs, at Jesus tilhørte en anden race end den jødiske. Men det var ikke nok, at han naturligvis skulle fremstilles af en jøde – han måtte også vise, at han var det. For eksempel

'En uhyggelig Samling Olietryksbilleder', 'Begynderforvildelser'. Sådan beskrev Dreyer i 1935 sin første Jesusfilm, episoden 'Jødeland' fra Blade af Satans Bog, 1919. (Jesus: Halvard Hoff)

gennem små gestus'er og ikke mindst ved at understrege, at uoverensstemmelserne mellem Jesus og farisæerne ikke havde fjendtlige undertoner. Det er lidt af en balancegang, Dreyer her har begivet sig ud på. På den ene side er det vigtigt, at Jesus fremstår som eneren overfor en gruppe af etablerede religionsdyrker, og at synspunkternes forskelligheder står klart. Men farisæerne er samtidig Jesu egne, og må skildres så nuanceret, at man ikke får mulighed for at fordømme dem.

For det andet må Dreyer forsøge at røke om på de begivenheder, der gik forud for korsfæstelsen, og som i evangeliet resulterer i, at jøderne – med ypperstepræsterne i spidsen – fremstilles som Jesu bødler. Også her er Dreyer godt hjulpet af moderne historikere, som i store træk er enige om, at Jesus døde som et politisk offer for den romerske besættelsesmagt.

Dreyers Jesus betragter afgjort ikke sig selv som en politisk person. Han er et karismatisk og ekstraordinært menneske med usædvanlige men rationelt forklarlige evner, som gennemgår en psykologisk udvikling, der bringer ham frem til erkendelsen af, at han er Messias i betydningen Guds Søn. Dette familieforhold skal dog ikke tages bogstaveligt, men er ligesom det var tilfældet

med Jeanne d'Arc – udelukkende af åndelig art.

Dreyers manuskript blev aldrig realiseret, dels på grund af en ulykkelig alliance med en amerikansk teaterimpresario, der i 1949 påtog sig at løse den økonomiske side af sagen, uden at det nogensinde lykkedes ham, og dels fordi filmbranchen i sin jagt på Mammon først da det var for sent indså, at en investering i Dreyers Jesusfilm – at dømme efter det fremragende manuskript – kunne have gjort eftertiden et ubetaleligt kunstværk rigere.

Det første Bud

I det første af De ti Bud kan man læse følgende: 'Du må ikke gøre dig noget udskåret billede eller afbillede af det, som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vandet under jorden; du må ikke tilbede eller dyrke det'.

Selvom dette bud er blevet overtrådt systematisk i løbet af kirkens historie, er det uløseligt forbundet med den kristne tanke om en Gud, hvis væsen ikke lader sig afbilde eller på anden måde forklare ved henvisning til noget håndgribeligt, men som dog er til stede i alt.

Scorsese, Pasolini og Dreyer repræsenterer bare en lille procentdel af de hundreder af instruktører, der i tidens løb har bidraget med deres forsøg på at fremstille Jesus på film – og der er flere på vej, forlyder det. I løbet af i år udsender Mel Brooks en film om den historiske Jesus, instrueret af Paul Verhoeven, og med den noget paradoksale titel: '*Christ the Man*'.

Når det – så vidt vides – endnu aldrig er lykkedes for nogen af dem helt at indkredse denne figur, er det måske til syvende og sidst fordi opgaven er *er* umulig – i hvert fald hvis man insisterer på, at det guddommelige skal åbenbare sig som noget synligt og konkret. Og disse kvaliteter er jo netop i udprægt grad filmiske. Men de *kan*, som Carl Th. Dreyer pointerede, udnyttes i abstraktionens tjeneste, og det ville hans Jesusfilm måske være blevet et af de sjældne eksempler på.

Noter:

1. Disse oplysninger tyder på, at stykket, som har været opbevaret som et relikvie, fordi man mente, det var et udsnit af Jesu ligklæde med en aftegning af hans træk, er flere århundreder yngre end hidtil antaget.
2. M. Estève: *La passion du Christ comme thème cinématographique*, p. 136 (oversat).
3. O. Stack: *Pasolini on Pasolini*, p. 77 (oversat).
4. Berlingske Tidende, 19/2 1956.
5. Carl Th. Dreyer: *Om Filmen*, p. 70 (1959-udgave).

Lisbeth Nannestad Jørgensen studerer filmvidenskab ved Københavns Universitet og står for udgivelsen af Dreyers brevveksling med den amerikanske producent Blevins Davis, *Letters about the Jesus Film* (1989).