

ZADNJA KRISTUSOVA SKUŠNJAVA

THE LAST TEMPTATION
OF CHRIST

režija: Martin Scorsese
scenarij: Paul Schrader, Jay Cocks po romanu N. Kazantzakisa
fotografija: Michael Ballhaus
glasba: Peter Gabriel
igrajo: Willem Dafoe, Harvey Keitel, Barbara Hershey, Verna Bloom
proizvodnja: Universal Pictures in Cineplex Odeon Films, ZDA, 1988

Vsekakor se še dolgo ne bo mogoče pretvarjati, da je mogoče o Scorsesejevi **Zadnji Kristusovi skušnjavi** govoriti povsem „neobremenjeno“, oz. tako, da bi jo obravnavali predvsem kot film. Pravzaprav nič, kar je proizvod kakršnekoli estetske prakse, ni mogoče obravnavati samo po imanentnih kriterijih, vselej je v percepcijo do neke mere vstet učinek takšnega proizvoda. Še zlasti, če naj bi človek o stvari pisal, je takšno početje do neke mere nujno poskus sodelovanja pri tvorbi učinka umetniškega proizvoda. Scorsesejev film je, kljub načelni splošni veljavnosti pravkar povedanega, vsekakor še poseben primer.

Ko je letošnje poletje izbruhnila afera, sem slučajno v mediteranski izdaji Guardiana zasledil članek hišnega kritika tega časopisa, ki se je izrekel, da o filmu kot o filmu ni

mogoče govoriti in, da je sploh v tem trenutku bolj zanimivo govoriti o reakcijah nanj. V svojem zapisu je nato med drugim omenil svoje srečanje z nekom iz konservativnega establishmenta, ki je bil nad filmom zgrožen in ogorčen. Pisec omenjenega članka (žal njegovega imena ne morem citirati, ker sem časopis pač zavrgel.) je skušal kot priznani strokovnjak za film človeku dopovedati, da je v vsaki drugi grozljivki več blasfemije kot v Scorsesejevem filmu, da je v primerjavi z nekaterimi Bunuelovimi filmi, Scorsesejev izraz najgloblje in iskrene vere... dokler ga končno ni vprašal, kaj ga je v filmu pravzaprav motilo? Potem se je v nadaljevanju pogovora izkazalo, da človek pravzaprav filma sploh ni videl in, da ni videl tudi nobenega od filmov, ki mu jih je pisec članka ponudil v primerjavo. Na vprašanje, kako potem lahko tako odločno sodi o filmu, je človek dejal: „Dobro, nisem videl filma, ampak vem.“

Ta izredna značilna anekdota (če ne bi nalletel na njo v časopisu, bi si jo kaj lahko izmislil) veliko pove o značaju „revolta“ proti filmu. Vsa hrupna reakcija je bila predvsem reakcija tistih, ki sicer ne gledajo filmov. Seveda je možno sklepati, da je ta reakcija postala množična potem, ko so si film ogledali krščanski duhovniki in drugi „poznavalci svetih spisov“ in so svojim ovčicam ostro sporočili, da je oče laži za svoje namene uporabil še film. Naj bo kakorkoli že, prej ali slej je v devetdesetletni zgodovini filma, zgodovini, v kateri je pogostnost obiskov kinodvoran verjetno krepko preseгла pogostnost obiskov cerkvenih obredov, moralo priti do takšne reakcije. Kino je bil — kot konkurenca cerkvi — tako ali tako velikokrat na tapeti pridigarjev vseh veroizpovedi kot kraj greha in skušnjav.

Toda ko se je pripetilo, da si je nek filmar dovolil prenesti na ekran Kazantzakisovo pripoved in tako oznanjati *novo interpretacijo Evagleijev*, je bilo najbrž sodu izbito dno. Če odmislimo dejstvo, da je gotovo za vsakega povprečno koservativnega vernika misel, da bi Kristus pred smrtjo morda utegnil imeti **wet dream**, zelo neokusna, pa je gotovo z doktrinarne teološke stališča najbolj sporna vloga Judeža, kakor jo pač prikazuje film. Če je namreč Judežev izdajstvo — kot je mogoče razbrati tudi iz Biblije — konstitutivno za nastanek mita in s tem kulta Kristusa, je logično povsem utemeljena konstrukcija, po kateri je slavni poljub bil samo konsekvantna usluga Kristusu in sploh najbolj temeljno dejanje v nastajanju krščanstva. Toda tu stvar postane kočljiva, kajti ta interpretacija sloni na racionalnem pristopu, ki pa za religijo, ki vendarle meri na iracionalno, nujno pomeni poseg v same njene temelje. Ni pomembno to, da sama ta interpretacija sama na sebi niti najmanj ne zanika boga. Pomembno pa je, da se za vsem tem vendarle pokaže bog, ki je nekoliko bolj prekanjen in igriv kot bi se spodobilo za boga kot princip dobrega. Sprejeti takšno interpretacijo bi namreč pomenilo, da se je bog v svoji človeški podobi pravzaprav žrtvoval v prid množično-kulturnemu efektu. Konec koncev bi potemtaka v njegovem dogovoru z Judežem že bil načrtovan tudi sam Scorsesejev film.

Sicer pa, če naj še kaj rečemo o samem filmu, imamo žal opravka z nekoliko hibridnim izdelkom, ki se pravzaprav razvije šele v zadnji četrtini. Glede na mitsko tematiko bi Scorsese dosegel verjetno večji učinek, če bi film začel nekje pri sredini in gledalcem prihranil disneyevske komponente. Spektakelska razsežnost filma je tako v nesoglasju z njegovo intimistično poanto. Sicer pa, ali je treba še ponoviti znano frazo o tem, da je „Kristus“ korekten hollywoodski izdelek?

DARKO ŠTRAJN

Kako upodobiti Boga? Vprašanje zastavlja mo seveda v zvezi s filmom Martina Scorseseja, vrhunsko mojstrovino, ki problem uprizarja v filozofskem in artističnem pogledu z naravnost osupljivo ostrino. Škandal, ki ga je film povzročil, je še kako razumljiv; ne zaradi tako imenovane blasfemične interpretacije Evangelija (kar tako nima nobene podlage, ker je film nastal po romanu) — marveč zato, ker je dregnil v Tisto, kjer Bog dejansko obstaja; kot čisti imperativ, onkraj smisla, ki konstituira pomen nečesa, onkraj ideologizacije tega pomena, skratka, dregnil je v samo Željo. Simbolni odnosi, ki strukturirajo razmerje med Bogom in njegovo podobo, živijo namreč prav skozi ta imperativ, ki pa se seveda povratno osmišlja skozi podobo, katera njegovo neznosnost umešča v neko pomensko polje in s tem neznosnost dela znosno: razvije neko religiozno vrednost.

Zakaj torej v filmu gre?

Scorsese sooči dva postopka, dva fabulativna zarisa, lahko bi rekli tudi dva pogleda, ki označujeta posebni narativni sistem filma. V prvem delu gledamo človeka, ki sanja, da je Bog; v drugem delu (na koncu) gledamo Boga, ki sanja, da je človek. Vsa genijalnost Scorsesejevega filma je prav v



tem obratu, v katerem Jezus sprejme svojo lastno podobo natanko na mestu, ki konstituira Boga in ubije človeka. Da pa pridemo do tega mesta, je potrebno analizirati oba omenjena postopka.

Tezo o človeku, ki v prvem delu filma sanja, da je Bog, je treba razumeti pogojno: Kristus je na začetku zgodbe človek, ki je bolj „človeški“ od samega sebe. Imamo človeka ki Boga dobesedno rojeva in to rojevanje spremljajo čisto organske muke. Kristus sovraži svojo lastno obsedenost — beži od Magdalene, čeprav ga prav ona edina privlači, in v tem početju zapada v čisto historijo. V tej nemogoči situaciji reducira svojo eksistenco na telo, „skozi katerega govori Bog“, reducira se na orodje, na božjo funkcijo. V tem pogledu nastopa kot človek brez značaja, v kolikor — rečeno z Aristotelom — značaj konstituira neka odločitev. Scorsesejev Jezus niti za trenutek ne išče smisla svojega lastnega početja; v tem je pač enak vsem genijem. Vse njegovo početje zaznamuje neka radikalna odsotnost vsebine. Oseba, ki jo igra Dafoe, je popolnoma zbegana, obupano začudena, na koncu tudi silno prestrašena. Seveda pa se v njegovi obsedenosti prepozna Smisel, ki je tudi vzrok vseh njegovih kasnejših muk: v njem je prepoznan Mesija, človek Odrešenik, ki bo vpeljal nove odnose v že določena razmerja, se pravi Jezus Kristus, rojen za smrt, s katero bo simbolno umrla tudi smrt sama.

V skladu s svojim (ne)značajem Scorsesejev Jezus neprestno spreminja svoje name, obnaša se, kot da ni kos svoji nalogi, kar mu na koncu tudi očita njegov edini in najboljši prijatelj, Juda. Razmerje med Jezusom in Judo je brez dvoma ključno — in prav v tem razmerju je na videz največji razkorak med filmom in Evangelijem. Juda je v filmu namreč tista oseba, ki skrbi za to, da Jezus ne bi zgrešil svoje lastne identitete, lastne poobe, ki je že konstituirana — in ki je na koncu prav naivno obupan, ko vse kaže, da svoje naloge ne bo mogel izpolniti. Ta odnos od daleč spominja na odnos med Hamletom in Horacijem v Shakespeareu: Horacij je namreč tista „odvečna“, zgolj „funkcionalna“ figura, ki potrpežljivo prenaša Hamletove muhe in ki v celi drami nima nikakršne druge naloge kot to, da je zadolžen za transfer Hamletove zgodbe (mita) po Hamletovi smrti.

Preden se spustimo v drugi del, ki, kot rečeno, radikalno sprevrže optiko gledanja in s tem spodmakne tla gledalčevi identifikaciji, si poskušajmo predstavljati, kaj bi iz Scorsesejevega filma nastalo, če bi se končal tako, kot bi se po neki logiki tudi lahko: brez „sanj“, pač s smrtjo na križu. Film bi ustrezal gledalčevi identifikaciji, imeli bi film, za katerega bi morda lahko rekli, da nam je približal Boga „na človeški način“, kajti Jezusove muke, kot jih uprizarja film, človeka ne morejo pustiti neprizadetega. Imeli bi kratka čisto soliden film, ki pa bi se verjetno precej neopazno umestil nekam v benhurvsko tradicijo „bogoiskateljstva“ z nekoliko radikalnejšim nastavkom. Nič več kot to.

Vendar pa film stori nekaj popolnoma drugega. Tik pred smrtjo, ko je njegovo trpljenje na višku, Jezus sestopi s križa, sanja življenje človeka, sanja natanko tisto vsebino, ki jo je radikalno zavrnil: erotično razmerje z Magdaleno, njeno smrt in „transfere“ svojega poželenja do Magdalene „na vse ženske“, sanja svoje otroke, svojo družino. In v tem simbolnem diskurzu pride neizbežno do konca, do svoje človeške smrti,

KRITIKA

smrti starca. To pa je tisto mesto, tista nemogoča situacija, v katero nas je pripeljal obrat: situacija med dvema smrtema, ki kot rečeno na začetku, dokončno konstituira Jezusa Boga in ubije Jezusa človeka. Dilema, pred katero je postavljen Jezus v svoji skušnjavi, torej dilema med evolucijsko smrtjo kot rezultanto njegovega življenja na eni, ter revolucijsko smrtjo na križu kot rezultanto njegovega poslanstva na drugi strani, sploh ne more obstajati (imenitni Judin monolog ob postelji ostarelega, umirajočega Jezusa).

Nemogoče je namreč živeti kot Bog in umreti kot človek. Zato Jezus pri Scorseseju postane Bog prav v tisti točki, v kateri evangelijski Jezus najbolj radikalno postane človek: v trenutku najhujših muk, najbolj obscenih ponižanj. Enostavno rečeno: evangelijski bog je prišel na zemljo, da bi postal človek, da bi torej kot človek trpel in umrl na križu; Scorsesejev Jezus pa paradoksalno, šele na križu postane Bog; novi odnosi so dokončno zavzeli prostor nekih že določenih razmerij. Zato je zadnje dejanje filma, v katerem se Kristus vrne iz „sanj“, da bi dokončno umrl na križu, in spregovori zadnje besede — dopolnjeno je — popolnoma natančen zaključek:

Jezus je našel Boga v trenutku, ko ga je ta najbolj radikalno zapustil, na edini mogoči način: dokončno je sprejel svojo lastno podobo, torej sam postal Bog. S tem je bilo njegovo poslanstvo resnično dopolnjeno, zapolnilo pa je tudi tisti manjko, ki je označil samo njegovo življenje: življenje človeka, v katerem so prepoznali Boga.

MATJAŽ ZUPANČIČ

KRATKI FILM O UBIJANJU

KROTKI FILM O ZABIANIU

režija:	Krzysztof Kieslowski
scenarij:	Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski
fotografija:	Slawomir Idziak
glasba:	Zbigniew Preisner
igrajo:	Mirosław Baka, Krzysztof Globisz, Jan Tesarz
proizvodnja:	Zespoły Producentów Filmowych, Poljska 1987

Dominantna barva tega filma je sivi, temačni, medli, ob tem kajpak morbidni podton, ki ga je režiser zaukazal svojemu direktorju fotografije izraziti v nekakšnem grobem razstru, scenografu v izbiri kar najbolj neprijetnih uubanih ali pokrajinskih ambientov in samemu sebi v režiranju težkih, obotavljivih gibov, nabitih z občutjem popolne zavoženosti in brezizhodnosti vsega, kar doživlja njegovi filmski protagonisti.

Nosilna protagonista v tej drami bivanjskega brezupa sta pravzaprav dva: mladi morilec, obsojen na smrt z obešanjem, in nje-

gov advokat-branilec. V dramski vozeli, zadržan okoli temeljnega vprašanja o smislu življenja in o usodnosti smrti ju poveže naključje. Naključnost, ki pa ima vendarle svojo neizbežno notranjo logiko, pa je tudi vzrok vsemu, kar stori še ne enaindvajsetletni fant, brezprizornik, varšavski klatež, ki brez logično obrazložljivega povoda ali motiva zverinsko umori taksista, s čimer seveda tudi samega sebe neizprosno obsodi na smrt. Pač eden izmed dogodkov s tekočega traku sodnih analogov. Toda Kieslowski skuša priti neodgonetljivemu vprašanju pod kožo. Mladi morilec-obsojenec najde prvo razumevajoče bitje v svojem življenju v osebi prav tako mladega advokata, svojega branilca, ki se pred sodnimi instancami sicer prizadevno, a neuspešno prizadeva zanj, vendar ne znotraj formalnih okvirov svoje funkcije, temveč v znamenju nekega čisto posebnega sestopa v nukleus življenjskega razmisleka. Navzven ta posebni človeški stik sicer ne more ničesar razrešiti. Svoje učinke izrazi na povsem drugih, notranje eksistencialnih ravneh. Advokatovo razkritje fantove nikoli artikulirane eksistencialne brezizhodnosti in razjedenege smisla življenja, kar ga je, ne da bi bil znal to domisliti, spremljalo skozi vsa leta odrasčanja, od nesrečne smrti ljubljene mlajše sestre pod kolesi prijateljevega traktorja, je v moralno oporo obema protagonistoma tega posebnega medsebojnega odnosa: obsojencu, da bo umrl spravljen sam s sabo, in advokatu v njegovem lastnem reševanju iz dilem, v kakršne ga je prignala ta preizkušnja, v temeljno življenjsko skladje. Zaveda se, da svojega poslanstva v formalnem smislu ni opravičil, saj mora svojega klienta pospremiti na vešala, prepričan o veliki vprašljivosti te sodne odločitve, ki se pač ni ozirala v globine fantovega življenjskega doživljanja, doživi pa duhovno zadoščenje, ker je njemu samemu ta sestop uspel, saj je svojemu varovancu pred odhodom v smrt pomagal odgonetiti njegovo bivanjsko vprašanje in s tem osmisлити tako njegovo kot svoje lastno življenje.

Kieslowski se, skratka, ubada z globoko etičnimi stiskami zločina in kazni, premišljuje o skrivnih motivih človekovega bistva na način, kakršnega je v literaturi do najglobljih razsežnosti sondiral Dostojevski. Ne ubada se s sproveduro sodnega procesa in ne z rekonstrukcijo samega dejanja, ki je, tako kot sklepi obravnave, nesporno in po njej plati pravzaprav nezapleteno, se pravi v juridičnem smislu nezahteven in vseskozi razviden primer.

Tolikanj bolj zamotana so vzročna ozadja, ki se jih s formalno logiko ne po kriminalistični ne po juridični ne po psihološki poti ne da odgonetiti. Motivi umora so vse prej kot razločljivi. Žrtev in morilec se nista poznala, nista bila v nikakršnem medsebojnem konfliktu in ju ni vezal noben motiv. Morilec svojega dejanja ni načrtoval in ga zato tudi ne zmora racionalno opredeliti. Njegov morilski vzgib je iracionalen, spontan, zanj celo pred samim seboj in svojo notranjo vestjo nima pojasnila. Do razumevanja vsega,