

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 analov. 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 osmisliti 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 moralni vzgib je iracionalen, spontan, zanj celo pred samim seboj in svojo notranjo vestjo nima pojasnila. Do razumevanja vsega,



kar se je zgodilo, se lahko dokoplje edinole „poslušanje s srcem“, v kakršno preraste advokatov odnos do mladega obsojenca, ko išče pot h kar najbolj intimni in osebni zraščeniosti z etičnim jedrom obsojenčeve človeške usode, iščoč v tem, v bistvu, eksistencialno rešitev tudi zase.

Ta film nima namena, da bi kritično razčlenjeval sodni sistem in družbene institucije ter jih bodisi razgaljal ali obtoževal. Svojih protagonistov ne uporablja za kakršnokoli soočenje z resnico časa in njegovih institucionalnih dogajanj. Stvari jemlje takšne, kot so, skuša pa se dokopati do njihovega notranjega bistva, torej do razumevanja vzvodov, ki tičijo globoko pod površino, v skritih porah bivanjske tragike. A prav od tega, v bistvu neizmerljivega „krvnega pritiska“ človekovih psihičnih in celo psihopatskih brezen je odvisno vsakogaršnje reagiranje na življenjske impulze — in z njim vred tudi večni proces „ubijanja“ (ne le fizičnega) drugih in sebe.

VIKTOR KONJAR

MIKRO KOZMOS

INNERSPACE

režija: Joe Dante
scenarij: Jeffrey Boam, Chip Proser
fotografija: Andrew Laszlo
glasba: Jerry Goldsmith
igrajo: Dennis Quaid, Martin Short, Meg Ryan, Kevin McCarthy
proizvodnja: Amblin Entertainment, ZDA, 1987

Amerika je najlepša tedaj, ko igra monopoly. Kreativna je namreč samo v igri; v življenju je ponavadi skrajno dolgočasna ali pa

absurdna do take mere, da postane lahko nevarna. Ameriški film je zato film samo takrat, ko se drži **pravil igre**, ne da bi se ta pravila prenašala v realnost. Kajti čim se kaj takega res zgodi, pade Bushu na pamet, da bi zgradil vesoljsko postojanko in z njo stopil še za stopničko više k popolnemu kretnizmu reaganskega tipa, ki je svojo politiko gradil na osnovi razvlečenega vesterna. To si Amerika še vedno predstavlja tako, kot da si na vaški cesti stojita nasproti dva kavboja in čakata na to, da bo prvi potegnil pištolo. V takem primeru lahko to sila zapleteno situacijo reši le deus ex machina, to makino pa si mora izmisliti Spielberg. Vendar tokrat ne bo šla v kozmos, pač pa noter v mikrokozmos.

Nekateri vidijo v Spielbergu prototip Američana, ki vključuje prav igrivost (igračkanje), kičera, potrošništvo, visoko tehnologijo in

katolicizem. Nekateri so celo mnenja, da Spielberg vseh teh svojih superpotenciranih lastnosti še ni dodobra izkoristil, pa bi mu zato predlagali, naj se še tesneje oklene svojega diznjevstva in prične po ZDA graditi mesta (ne hiše) iger, s čimer bi to državo postopoma spremenil v nedolžen — in zabaven — **Spielburg**. Ker pa je Američanu kruha in iger ponudil prav katoliški bog, se je treba stvari lotiti drugače. Kajti bolj ko Američanu spreminjaš okolje, tem bolj bo pristajal na neumnosti — vse je namreč v redu, dokler zate mislijo drugi. Vsekakor pa je še lepše, če si Američan okolje spreminja sam, in sicer le navidez; to dosežemo tako, da mu noč in dan predvajamo „moralizirano“ realnost. Zato je potrebnih čimveč filmov, kjer se jasno pokaže, da so na svetu sami prasci, tisti, ki to niso, so pa lahko tudi onstran vsake etike — da so le v dnu duše zavezani katolicističnemu kodeksu.

Tako je na primer zelo primerno, če v času zlohotnih bolezni, protokolarnega nasilja, free-lance terorizma in seveda promiskuitete, ki jih je na zemljo prinesel hudič (je bil res on, ga je kdo videl?), sistematično „drkaš“ črnuharje, čeprav pri tem pristajaš na to, da po čudnem naključju obstajajo tudi „dobri nigri“, v dokaz pa naj koraka garda slavnih črncev z Eddijem Muprhyjem na čelu. Tolerance je seveda sposoben samo belec, ki črnca lahko razume, medtem ko obratno ne gre (poglejmo si samo stupidni konec Hopperjevih **Colors!**) — kajti samo belec ima lahko doma **ta pravo** družino, ti sto kleno intravenozno strinjališče, kjer je varen pred vdorom novega, divjega, plemenskega in seveda amoralnega.

Nevarni pa niso samo tisti, ki niso belci (ali že kar Američani), ampak tudi tisti, ki niso **yuppiji**. Kajti pravi moralnež z vsemi lastnostmi popolnega biznismena mora biti vendar straight: igrati mora squash, jesti špagete, kuhane v aluminijastih loncih, hoditi na fitness etc., pri tem pa mora paziti

