

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 Evaglejjev*, 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 znošno: 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

