

КРИСТИЈАН ОЛАХ*
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

ЛОГОС КАО РЕЧ И СЛИКА Проблем бласфемije у књижевности и филму

Ајсџракић: Ма колико се у данашњем времену чинио одразом анахроних па и антимо-дерних идеолошких начела, те зависним од светоназора онога ко се њиме бави, проблем бласфемije изнова преиспитује неке од 'утврђених' аксиома теорије књижевности а посредно и филма, попут односа фикције и стварности. Основни проблем бласфемije је у њеном 'узнемирујућем' позиву – наспрам необавезности и лакоумислености као једним од обликоворних начела савремености – на одговорност према (књижевној) речи од-носно (филмској) слици као медијуму *истиине*: уметничког стваралачког импулса који, испоставља се – из такве 'фундаменталне' перспективе – може довести у питање сам концепт *уметничкој*. Важно је, притом, оцртати границе онога што се сматра бласфе-мичним: увид у те границе показује да бласфемija увек важи од *преишходне* интерпрета-ције односно моћи која стоји иза ње. Наречени проблеми биће осветљени на примеру књижевних предлогака и њихових филмских екранизација, при чему ће у фокусу бити представа Христа као 'најосетљивија' и најлакше 'препознатљива' у контексту одступања од светопредањског учења: осим *Страдања Христовој* Мела Гибсона (2004), ослоњеног на читање *Новој Завешта*, али и уметност појединих сликара, биће речи и о *Последњем искушењу* Никоса Казанцакиса (1951) и његовом филмском пандану у потпису Мартина Скорсезеа (1988).

Кључне речи: бласфемija, истина, представа Христа, књижевност, филм, метафизика, теургија

У есеју „Како треба читати књиге“ Вирџинија Вулф признаје да понекад сања –

[...] да ће се, кад осване судњи дан и дођу велики освајачи, адвокати и државници да приме своје награде – круне, ловоре и имена неизбрисиво урезана у неуништив мермер – свевишњи угледавши нас како долазимо с књигама под мишкама окренути Петру и рећи не без извесне зависти: „Овима није потребна награда. Ми овде немамо шта да им дамо. Волели су да читају“ (Вулф 1956: 294).

Читање, односно гледање филмова, као 'читање' на другачији на-чин, читање 'речитих' слика, један је од ретких чинова који може да пруж-

* kristijanolah84@hotmail.com

жи доживљај непатворене среће. Без обзира на то да ли је реч о 'задовољству у тексту' или, чак, страсти за текстом, и без обзира на дилему да ли је посредни конзументски или стваралачки вид егзистенције, читање се, бар данас, и посебно у западној хемисфери, у којој су књижевност и филм изгубили свој корективни друштвени потенцијал, ако су га икад имали, углавном поима као нешто што јесте или би требало да буде крајње безазлено. Али шта то значи?

Ако је уметност *постала* безазлена, а то значи ирелевантна, у свету који се сада, или одавно, руководи другачијим вредносним вертикалама, оним које су на другачији начин 'духовне' и које би и уметност желеле себи да подреде, онда је посредни (постмодерни?) самозабрав, у сакралном смислу, културних односно теургијских потенцијала човековог стваралачког бића – самозабрав самог човека. 'Садашња' друштвена и духовна 'безазленост' уметности знак је човековог растерећења од 'некадашње' метафизичке озбиљности којом је његова егзистенција била 'споља' осмишљена, али, истовремено, и знак да се до оног најдубљег у човеку више не може или јако тешко може допрети – под условом да то 'најдубље' заиста постоји, да није само израз незадовољства изазваног свеопштом 'садашњом' површношћу, односно последице носталгије за смислом постојања – другим речима, неке су жице раздешене и не могу, док се не навију, више треперити; неки су титраји душе, ако се одређене области духа запусте, заувек изгубљени.

Да ли је уметност заиста безазлена, у оном суштинском, метафизичком смислу, како се данашњем добу чини, будући да се данас наречени смисао, протумачен као фикција или фантазам, одавно занемарује? И, још важније, да ли је уметност *постала*, или је одувек била безазлена?

Право питање, којим може и отпочети расправа о проблему бласфемije, зато гласи: какве трагове на души оставља уживање у лепом, то јест у ономе што се доживљава или што укусу времена сутерише као лепо? Ако је, у световном смислу речи, грех не обраћати пажњу на лепо, ма како то шеретски звучало, да ли је, у религиозном смислу, грех превише се препуштати лепом, поготово ако то лепо, као Доријан Греј заводљиво, садржи нешто што га изнутра урушава и доводи у питање? Осим саблазни, шта изазива у човеку мисао да и читање књига и гледање филмова, понекад, може додати нову меру на оном тасу душе који је удаљава од истине?

Несрећна дилема између привржености истини и привржености лепом које можда није истинито (у есхатолошком смислу), између вере и уметности који никако да се до краја прилагоде једни другом и да се стопе у складну хармонију, упућује на егзистенцијалну распетост из-

међу љубави према несавршеној уметности какву ствара човек, понекад штетне или опасне љубави, и љубави према Уметнику који је себе обзнанио као Пут човеков (но, да ли је тиме човека редуковао?). То значи да се уметност не показује, у некаквој наивности, само као безазлено уточиште, већ и као искушење, и то не толико у драматичном кафкијанском смислу, према коме је уметност „секира којом разбијамо залеђено море у нама“ (цит. према: Јеротић 2003: 152), помоћу које прогледавамо односно суочавамо се са собом, већ и у једном радикалнијем смислу, према којем уметност, попут леда што се стеже, може оковати срце – пословично средиште човеково. Одговор на питање да ли уметничка егзистенција води истим путем као и религиозна, да ли се оне негде сучи, зависи, између осталог, од питања бласфемije – овде схваћеног као питања уметничке лепоте која нуди сопствену истину, која, дакле, не нуди никакав спас.

Појам *бласфемija*, ваља подсетити, потиче од каснолатинске речи *blasphemare*, настале од грчке кованице βλασφημέω [vlasfímó], коју чине речи βλάπτω [vlápto], у значењу „повређујем“, и φήμη [fími], у значењу „углед“; тај појам, дакле, упућује на повреду или нарушавање угледа, достојанства или неокаљане чистоте какву би нека идеја или истина ваљало да сачува. Бласфемija је, стога, вид клевете, или, једноставно, лажи, негативитет који се сам себи радује.

Међутим, не штети толико бласфемija, колико *смeйша*. Као лакмус-папир трпељивости, она је вид первертоване истине, али према којој се ваља одредити. Јер, свака се истина распростире до сопственог антагонизма, истовремено тражећи афирмативан са-однос према себи. Бласфемija је, у том смислу, антагонистичка истина.

Слаба је идеја или истина којој бласфемija може да науди. Њен стварни смер и није толико идеја или истина коју, наводно, 'напада', већ простор трпељивости или, боље речено, нетрпељивости субјеката истинитосне заједнице која на тој идеји или истини почива. Ако је идеја или истина угаони камен такве заједнице, онда је и бласфемija, такође, могућа само унутар ње. Управо истинитосна перспектива субјеката такве заједнице, а то су тзв. присталице или верници, омогућује да се бласфемija препозна. Зато и њен смисао ваља тражити само унутар, а не изван еденског врта наречене заједнице.

Унутар заједнице спона између истине и њених субјеката почива на логосној тишини, речитој и смислом испуњеној тишини која пребива изван сваког говора; та надискуствена и надтекстуална, дискурзивна неисказивост, јесте вера. Али, да би се она сачувала у времену, да њен пламен никад не згасне, ваља истину испричати, оденути је у

речи, сачувати на тај начин спомен њене објаве. Тако истина постоји двоструко: као она сама, тајанствена и непојмљива, изван сваке речи, али не и непозната, јер је искуствена и животодавна, и као представа о себи самој коју негују њени субјекти, и то представа која је интерпретативне, текстуалне природе.

Правац бласфеме је двостран: како према истини коју 'напада', но која увек измиче, тако и према њеној интерпретативној представи коју је сама истинитосна заједница конституисала. Зато бласфемиа не погађа толико истину колико њене вернике, њихово тумачење, њихову представу о истини. Бласфемиа хоће да заведе и наметне своју интерпретацију: то најефикасније успева у оном медију чија бит лежи управо у необавезности истине, у поигравању са њом – у уметничком медију књижевности и филма.

Питање бласфеме нераздвојно је од питања идентитета или природе књижевности и филма. Истина тог идентитета лежи у односу према вануметничкој стварности.

(Истина, притом, никад није самодовољна монада, већ се њен идентитет увек разоткрива у односу према нечему. При томе, није довољно рећи да је истина у односу, већ она сама јесте однос. О томе посебно сведочи хришћанска догма о Истини као Личности која се пројављује у виду Свете Тројице.)

Одређење тог односа покушале су, током двадесетог века, да разреше различите књижевне теорије, од феноменологије, преко руског формализма, херменеутике, семиотике, структурализма, постструктурализма, и тако даље, све до деконструкције. Међутим, ни за један од одговора које су те теорије понудиле не може се рећи да је задовољавајући у некаквом коначном смислу, након чега би се сви други теоријски проблеми заувек разрешили. Критички дијалог са тим теоријама указује на њихове небројене логичке мањкавости, чије порекло није у интелектуалној, већ у психолошкој, а посредно и идеолошкој, равни самих теоретичара – о чему је у српској науци о књижевности, са неприкосновеним ауторитетом, писао Никола Милошевић. Он сам је проблем односа књижевности и стварности разрешио тврдњом да је посредни „референцијални однос деформације“ (Милошевић 1972: 84), и то деформације изазване уметничком логиком. Јер, чак и кад уметник хоће да опише стварност каква јесте, то јест какву је види, залазећи у најминуциознији хиперреализам, ипак је та 'описана' стварност деформисана јер је непотпуна, недовољна, преломљена кроз биће самог уметника, његову душу, његов животни, интелектуални и духовни светоназор.

Кад је већ тако, онда је и свака истина у књижевном делу, у односу према оној ван дела, релативна. А да ли је и свака истина ван књижев-

ности, ван уметности, релативна, односно институционално условљена? Да ли бласфемиа потврђује или оспорава ту релативност?

Несумњиво је да је стварност дела у односу деформације према референтној стварности изван дела. Такав вид односа уметности и стварности представља, заправо, *теоријски алиби* (термин Николе Милошевића) да се у делу искаже она истина (или заблуда) која никад не би могла бити исказана на другачији начин, изван уметности. Питање, стога, гласи: да ли уметност ослобађа уметника одговорности у једном дубљем, метафизичком смислу, и да ли његова уметничка реч припада лимбу необавезних, 'деформисаних' речи, или она, ипак, као таква, сведочи о нечему, уместо њега? Да ли та реч има цену која се мора платити?

Једнозначног одговора на то питање нема. Јер, путања којом би одговор могао бити оцртан увек зависи од светоназора оног ко се пред питањем зауставио. Као што је животно искуство човечанства диференцирано, тако је диференцирано и његово духовно искуство. Такозвана научна, објективна парадигма описује свет као царство материјалног. Могућ је, међутим, и животни и духовни светоназор који не само уметничку стварност, већ и егзистенцијалну, 'објективну', сагледава као деформисану. Према таквом гледишту, свет је оболео (в. Берђајев 2006: 113), постао неистинит, релативан, зато што је отпао од истине, која у траговима, дакле не у потпуности, још увек у њему обитава. Свет је загледан у истину, ону коначну, метафизичку; човек јој тежи, чак и кад то не зна, а уметност је сведочанство те загледаности и чежње, сведочанство које може бити афирмативно или оспораватељско. Кад је тај други случај посредни, кад уметник у свом делу посредно или непосредно узима *име* саме Истине узалудно, да ли и даље важи нада да уметност спасава? Имају ли Божија љубав и милост у виду аксиоме књижевних теорија? Или, упркос свим теоријама, опраштају уметнику јер не зна шта чини?

Проблем бласфемии је у томе што је она изван сваке емпиријске евиденције. Никакав коначни, универзални одговор не може се дати у вези с тим проблемом. Могуће је једино приступити му из властитог животног и духовног светоназора и на тај начин се одредити према њему. Али, гледано 'универзално', а то значи на један редукован, материјалистички начин – што је опет само једно од могућих тумачења онога што се сматра универзалним – проблем бласфемии, као и проблем истине, уосталом, увек се представља као проблем текста, односно проблем интерпретације, удружен са такозваном моћи.

Тако, на пример, професионалне заједнице почивају на – како тврде – живом односу са бићем истине, док, заправо, њихов иденти-

тет почива на сасвим специфичној интерпретацији истине, односно на моћи која је гарант наречене интерпретације. Православни хришћанин је, рецимо, у живом односу са Богом у кога верује захваљујући светим тајнама и литургији; али, његова вера није вера која почива на тексту Светог писма, већ на интерпретацији тог текста, на Светом предању. За православно учење Свето предање је важније од Светог писма, јер оно у себи чува, на једини ваљан начин, већ протумачен текст, док је сам текст смисаоно амбивалентан и, као такав, није гарант истине. Библијски, односно новозаветни, јеванђељски текст, јесте текст у коме истина није дата на формулаичан, већ на дискурзиван начин, подложен тумачењу: будући да исправно – а шта је исправно? – тумачење није загарантовано без ауторитета Цркве, односно Светог предања (потврђеног на Васељенским саборима), онда се и за тај текст може условно рећи да је његова истина у односу деформације према референтној, вантекстуалној, метафизичкој Истини на коју се она односи.

Перспектива библијског, јеванђељског текста, која се може описати као естетичка и метафизичка истовремено, јесте иконичка перспектива. То је перспектива сакралног текста као „вербалне иконе“ (Димитријевић; Арсенијевић 2006: 194), при чему би се могло рећи да не чита толико читалац текст, колико сам текст 'чита' читаоца. Читалац је тај чије се тајне разоткривају пред благом вести коју речи четири јеванђелиста сведоче – или би тако требало да буде. Слично је и са посматрањем иконе: живописан лик је тај који 'гледа' посматрача, који му задире у душу, суочава га са самим собом. Иконичност литерарне перспективе се у средњовековној естетици, између осталог, огледала већ у самом тематском избору: описивањем и вредновањем живота христочежњивих људи, оних који су настојали да у свом животу остваре највећу меру својих сопствених потенцијала, такозвану меру раста Христовог.

Епохалним одустајањем, у ренесанси, од иконичке и увођењем 'праве' перспективе у сликарство, а посредно и у књижевност, богочежњивост је замењена антропоцентризмом као новом културном и уметничком парадигмом. Или се само тако чини: можда је такозвани антропоцентризам назначио нови пут и ново искуство богочежњивости, будући да претходни, 'иконички' пут човеку очигледно није био *довољан*.

Док је у средњовековној естетици и уметничкој пракси било учествовало представљање светих људи, чију је животну позадину употпуњавала свеprisутна фигура Христа као њихово једино вредносно мерило и животно начело, у модерности, а посебно са освитом модернизма, тематско интересовање се – наравно, уз изузетке – обрнуло: уместо представљања светих и христоликих људи, чији лик од тада најчешће бива

превучен глазуrom ироније, дошло је до „књижевне ренесансе Исуса“ (Langenhorst 1995: 85).

Наиме, у небројеним романима о Исусу (“Jesus-novel“) представљају се лик и живот богочовека, али на начин кривотворења и редуковања некадашње такозване богочовечности на само једну димензију. Посреди је прикривено аријанство, односно первертовано монофизитство модерне уметности, а посебно књижевности и филма.

Модернистичко задирање у лик и живот Христа указује, најпре, на духовну жеђ и потребу публике да садржај јеванђеља доживи у новом естетском руху и у новој естетичкој форми. Мало је уметника који су успели да на тај захтев одговоре са свом одговорношћу и скрушеношћу коју би он требало да подразумева. Међу њима је свакако Франсоа Моријак, француски нобеловац, који је својим романом *Животи Исусов* (1936) обогатио садржај јеванђеља психолошким увидима и понирањима, не умањивши тиме Исусов лик, већ указавши, испод свих психолошких, душевних трептаја, на божанственост и (над)историјску јединственост његове појаве, сумирану у речима стражара који се нису усудили да на њега ставе руку: „Никад човек није тако говорио као овај човек“ (Јн. 7, 46). Моријаков роман указује на теургичну димензију и потенцијале које модерност омогућује својим уметничким средствима, оспоравајући тиме на имплицитан начин тезу да само недогматска или антидогматска уметност заслужује да се зове уметношћу. Међутим, ‘саблазан’ психологизације, уз нека слободнија тумачења тзв. ‘празних’ места библијског текста, није учинила Моријаков роман имуним на критике из ортодокснијих кругова римокатоличке културне јавности.

За разлику од Моријаковог романа, већина других дела у којима фигурира Исусов лик тежи апокрифном преиспитивању, а не потврђивању, канонизоване представе Христа. Списак таквих дела непрегледан је. Ту су, између осталих, *Животи Исусов* Ернеста Ренана (1863), *Бен Хур* Луиса Воласа (1880), Толстојево ревизионистичко *Јеванђеље* (1896), *Историја о Христју* Ђованија Папинија (1921), *Човек који је умро* Дејвида Херберта Лоренса (1929), *Краљ Исус* Роберта Грејвса (1946), *Бараба Пера* Лагерквиста (1950), *Последње искушење* Никоса Казанцакиса (1951), *Време чуда* Борислава Пекића (1965), *Мајстор и Маријарија* Михаила Булгакова (1966–67), *Ево човека* Мајкла Муркока (1969), *Јеванђеље по Марији* Барбаре Алберти (1978), *Јеванђеље по Исусу Христју* Жозеа Сарамега (1994), *Јеванђеље по Сину Божјем* Нормана Мајлера (1997), *Исцелишеш* Цима Крејса (1999), *Јеванђеље по Пилашу* Ерика-Емануела Шмита (2000), *Завеш* Нина Ричија (2002), *Јаће* Кристофера Мура (2002), *Да Винчијев код* Дена Брауна (2003), *Христјос Госјод: Излазак из Еџипта* и

Пуш за Кану Ен Рајс (2005, 2008), који су први и други део тетралогije у настајању, *Јеванђеље њо Марији* Колма Тојбина (2012), *Жеђ* Амели Нотомб (2019) и тако даље.

Већина тих дела, али не и сва, оспорава канонизовану, хришћанску визију света – или кроз хумор и иронију, или јој супротстављајући другачију, хетеродоксну визију: атеистичку или, најчешће, гностичку.

Од мање-више верних екранизација јеванђеља, од којих најраније датирају од два кратка француска филма истог наслова *La Passion* (оба из 1897), у режији Албера Кирхнера и браће Лимијер, вреди поменути филмове *Од јаслица до крста* Сиднија Олкота (1912), *Краљ краљева* Сесила Б. ДеМила (1927), *Краљ краљева* Николаса Реја (1961), *Јеванђеље њо Марији* Пјера Паола Пазолинија (1964), *Највећа прича икад испричана* Џорџа Стивенса (1965), *Месија* Роберта Роселинија (1975), *Исус Назарећанин* Франка Зефирелија (1977), *Син Божји* Кристофера Спенсера (2014), *Последњи дани у џусињи* Родрига Гарсије (2015), *Васкрсли* Кевина Рејнолдса (2016), *Марија Магдалена* Гарта Дејвиса (2018), при чему не треба заборавити ни *Одежду* Хенрија Костера (1953) и *Бен Хура* Вилијама Вајлера (1959), који у већини, гледано из хришћанске, православне перспективе, ипак пате од неких погрешних, па и бласфемичних, тумачења новозаветног текста (попут, на пример, сцене венчања Марије, мајке Божије, и Јосифа дрводеље у Зефирелијевом филму). Филмска јеванђеља испричана су и у форми мјузикла, у филмовима *Исус Христ суперстар* Нормана Џуисона (1973) и *Godspell* Дејвида Грина (1973), али су и пародирана у *Брајановом животију* Терија Џонса (1979), односно преокренута у бласфемију у *Последњем Христовом искушењу* Мартина Скорсезеа (1988).

Један од уметнички најуспелијих али и због наводно „претераних“ сцена насиља, најконтроверзнијих из такве групе филмова јесте *Страдање Христово* Мела Гибсона (2004). Као што је Моријак у предговору *Живошу Исусовом* признао да би такву књигу требало „писати на кољенима у осјећају властите слабости, да нам и перо испадне из руке. За ово дјело грјешник би морао поцрвенити зато, што га је имао смјелости довршити“ (Моријак 1946: 7), такво – да ли, из данашње перспективе гледано, бласфемично? – погружење остварено је у *Страдању Христовом* у оној сцени и у оном кадру у којем рука целатова укива Христов длан за крст: накнадно се сазнаје да је 'глумац' у чијим су се рукама нашли чекић и ексери заправо сам аутор филма, који се прихвата тог посла свестан да је Христос био и јесте разапет и због његових (ауторових) грехова.

Хришћанин то не може да појми друкчије до као гест покајања, свести о томе да су ексери – наши греси. И тада, можда, то више није биоскоп. То ће пре бити лично обраћање, од срца срцу (Алексеј Рогожин; цит. према: Димитријевић; Арсенијевић 2006: 196).

Страдање Христово је уметнички, стваралачки, теургијски одговор на ауторово властито страдање, његову гетсеманију, како је и сам признао у интервјуу из 2004. године:

Одлучио сам да прикажем страдање Исуса Христа и Његову жртву пошто сам досегао духовно дно, пре нешто више од десет година. Кренуло ми је тако лоше да сам у једном тренутку помислио да се баћим кроз прозор. А онда сам схватио да би то био само наизглед лакши начин, заправо начин болесно очајног ума, па сам се окренуо Библији.

Пао сам на колена и позвао у помоћ. Онда сам почео да размишљам о свему томе и схватио да ћу одговор наћи у Јеванђељима. Све сам их ишчитао. Сећам се да сам у младости само поједине делове читао.

Патња претходи променама, она је њихов весник, и то је оно што је добро (цит. према: Димитријевић; Арсенијевић 2006: 187).

На основу ове исповести, може се рећи да *Страдање Христово* „није толико 'екранизација' Еванђеља“, један у низу међусобно сличних епских филмова на библијске теме, „колико исповедање вере самог Гибсона. И због тога је његов филм – филм наде“ (Димитријевић; Арсенијевић 2006: 196), између осталог, наде у уметност која се из кала кенозе успиње и задобија иконички, теургијски, „радосно-богослужбени“ (Димитријевић; Арсенијевић 2006: 198) смисао. Речи Андреја Тарковског да је „моја уметност [...] молитва Богу“ (цит. према: Димитријевић; Арсенијевић 2006: 216) могу се, у овом случају, приписати и аутору *Страдања Христово*.

Ипак, филм је због крајње сурових сцена насиља, због натуралистичке обраде своје теме, утемељене на само једном стиху из Јеванђеља („Тада, дакле, Пилат узео Исуса и шиба Га“ [Јн. 19, 1; такође: Мт. 27, 26; Мк. 15, 15]), односно због наглашавања римокатоличке теологије Великог петка,¹ уз употребу апокрифних сижеа, дочекан испрва са дозом неповерења међу православним верницима, све до тренутка кад и црквени ауторитети и филмски критичари православног опредељења нису недвосмислено истакли да је такво насиље заправо срамота не гледати. Тако је с правом примећено да је –

[...] Гибсон успео нешто што одавно ником не успева – да код гледаоца побуди покрете истинског, правог саосећања, „скоро физичког учешћа у патњама Спаситеља“ (цит. према: Димитријевић; Арсенијевић 2006: 196).

¹ Мел Гибсон припада старокатоличкој традицији, односно „духовној традицији лефевровског конзервативног католицизма“.

Уосталом, и сам Гибсон је признао да је желео да филм буде шо-кантан и екстреман:

Желео сам да филм сатера гледаоца у ћошак [...] да би могао да види величину те жртве, да види да је неко то могао поднети, а ипак се вратити са љубављу и праштањем, упркос великом болу, патњи и понижењу (цит. према: Мичел 2005).²

Наречене сцене Христовог страдања могу се 'читати' и на сликарској традицији Јана Ван Ајка, фра Анђелика, Андреа Мантење („Мртви Христос“, 1500), Ханса Холбајна („Мртви Христос“), Матијаса Гриневалда (олтарско „Распеће“, 1515), Албрехта Дирера, Каравађа („Крунисање трновим венцем“, 1600; „Погребење Христово“, 1604; „Ево човека!“, 1605), и других (в. Димитријевић; Арсенијевић 2006: 198, 218, 248). Западна естетика сликарског представљања Христовог страдања, осим што је утицала на Гибсонов филм, не једном је проглашена бласфемичном: позната је изјава Достојевског, изречена у вези са Холбајновом сликом „Мртви Христос“, да од ње „може да се изгуби вера“. То значи да је и филм *Страдање Христово* истовремено и катарзичан и бласфемичан, јер код неких гледалаца, у зависности од душевног устројства, може изазвати осећај малодушности, па и губитка вере.

Није, међутим, тај филм потенцијално бласфемичан, упркос свом значењском усмерењу, само за хришћански оријентисане гледаоце, већ и за муслимане и Јевреје. Тако је био забрањен у неким исламским земљама, као што су Саудијска Арабија, Кувајт, Бахреин и Малезија (у потоњој је дозвољен за хришћане), због „чулног изображења пророка“, будући да „ислам Христа сматра пророком“ (Димитријевић; Арсенијевић 2006: 202), док у Израелу није забрањен, али није ни приказиван у биоскопима због оптужбе да је филм наводно антисемитски – при чему, истине ради, произлази да је само Јеванђеље, односно исповедање хришћанске вере, 'антисемитско' по себи. То значи, имајући у виду све те оптужбе, али и ограђивања тзв. православних 'зилотских' ревнитеља од 'несавршене' духовности Запада присутне у филму, да, као што се сакралном тексту, попут Библије, Курана или Торе, не може приступити само као књижевном тексту, а да се његов смисао не редукује, јер тај смисао није само естетски, тако ни духовне аспекте оних дела која задиру у 'сакралне' теме не ваља изузети нити искључиво претпоставити семантичкој равни приликом њиховог вредносног процењивања, односно контекстуализовања.

² Ваља напоменути да је у тренутку изласка овог зборника из штампе најављен наставак Гибсоног *Страдања Христовој*, под називом *Васкрсење*.

Другим речима, присуство бласфемije не мора да утиче на естетске или уметничке вредности дела, али ипак ваља да се то присуство протумачи, не би ли се тако указало и на духовне потенцијале дела, као и на контекст који превазилази распон естетских и уметничких вредности, а чије је усмерење теургијског карактера. Јер, управо бласфемija доводи у питање достојанство уметности са становишта вечности, зарад афирмације хуманистичких, човечних идеала, наводно угрожених 'деспотском', 'поробљавајућом' љубављу метафизичке, извантекстуалне Истине. Бласфемija као тематско присуство или значењско усмерење разоткрива сву ништавност бића (модерне) уметности, њену инхерентну угроженост *nihilom*, чије је порекло у уметничковој уобразиљи (в. Зафрански 2005: 153–154). Али, макар као апел за слободом, без обзира на негативну конотацију такве слободе, можда нихилистички смисао бласфемije и није тако једнозначан? Могу ли се, зато, и бласфемична дела очекивати у есхатолошкој библиотеци Небеског Јерусалима?

Због тога се опет ваља питати: да ли сама уметност, односно биће уметничког дела, може бити грешно? Ако је, на пример, грешно претпоставити да је Исус Христос, као дрводеља, тесао крстове о које су Римљани разапињали његове сународнике, бивајући тако издајником, да ли је таква претпоставка исказана у уметничкој форми, у роману Никоса Казанцакиса, а касније и Жозеа Сарамата, проводник греха, како по аутора, тако и по читаоца, или је етички и духовно неутрална, будући да је сама уметничка реч већ по себи деформисана у односу на ону стварност, па и над-стварност, на коју се односи? Чини се да одговор може ићи или у смеру религијског и политичког фундаментализма, непријатељског према уметности, или у смеру условног ларпурлартизма који уметност доживљава као можда једини простор слободе који је човек успео себи да обезбеди: слободе од Бога, од метафизике, од истине.

Осим питања греха у уметничкој речи или покретној слици, проблем бласфемije је нераздвојан и од питања вредности самог дела. Свакако да дело може бити вредно и кад је бласфемично, али питање је да ли је оно вредно баш зато што је бласфемично, или бласфемija нема никакав удео у његовој вредности. Ако духовно незаинтересованог или антихришћански расположеног реципијента одушевљава роман *Јеванђеље по Марији* Барбаре Алберти, у коме девица Марија, на крају романа, одлучује да се супротстави Божијем плану и абортира дете зачето од Духа Светога, у име своје људске слободе, у име права да не буде ничија, па ни Божија, марионета, да ли верујући реципијент мора по сваку цену да доведе у питање уметничке вредности таквог дела? Или, да ли такав реципијент треба да буде задовољан и уметничким висинама прозе Нормана

Мајлера, у којој јунак *Јеванђеља њо Сину Божјем* испитује хомосексуалне могућности свог постојања? Или, чак и кад склопи корице романа *Исцелишеш* Цима Крејса, причу о Христовом четрдесетодневном посту и искушењима у пустињи која се завршавају његовом смрћу од глади, да ли је довољно оправдање да је то само уметност, и да тај јунак нема никакве везе са оним Христом у кога читалац можда верује, јер теоријско сазнање поручује да је књижевни јунак у односу деформације према његовој изворној културној, односно религијској представи? Јер, заправо, у таквим књижевним или филмским делима, односно екранизацијама никад није реч о Христу, Богочовеку, већ само о *сувише људском* принципу у Христу, макар то био неки други, алтернативни Христос, а то значи о човеку као таквом.

Тако је и кад је реч о својевремено најконтроверзнијем и парадигматично бласфемичном делу кад је посредни уметничко или квази-уметничко представљање Христовог лика – *Последњем искушењу* Никоса Казанцакиса, који је у *Последњем Христовом искушењу* Мартина Скорсезеа добио своју филмску екранизацију. Главни јунак романа и филма је Исус који се бори са самим собом, који постаје Бог, тзв. „спасилац Бога“ или идеје Бога, *salvatoris Dei*, сходно Казанцакисовим филозофским идејама изнетим у трактату *Аскеза*. Православну и римокатоличку јавност саблазнила је управо сцена „последњег искушења“ – због чега су обе цркве анатемисале писца – сцена када Исус силази са крста, препушта се телесној љубави са Маријом Магдаленом, и уз њу и децу коју му је родила дочекује дубоку старост. Међутим, остарео и проживевши миран породични живот, одједном схвата да је све то била само 'виртуелна' стварност, заводљива визија дата од Нечастивог; одолео је искушењу и поново се затекао на крсту. Да ли та коначна чињеница може да ублажи претходни бласфемични садржај? Да ли је садржај тај, или заправо искушење као такво, које је бласфемично? Може ли се *Последње искушење* читати и као ода људскости, херојске људскости, која жели да превазиђе своје границе? Ево шта је Казанцакис у прологу романа написао:

Неопходно је, дакле, да бисмо могли да га следимо, да до сржи познајемо његову борбу, да проживимо његову агонију, како је победио расцветане замке земље, како је жртвовао велике и мале радости човека и попео се, од жртве до жртве, од подвига до подвига, на врх подвига, на Крст.

Никада нисам са толико страве следио његов крвави поход на Голготи, никада нисам с толико зебње, с толико саосећања и љубави проживео Живот и Патње Христосове, као оних дана и ноћи кад сам писао *Последње искушење*. Пишући ову исповест агоније и велике наде човекове био сам толико ганут да су ми навирале сузе на очи; нисам никада осетио с толико сласти, с толико бола, како, кап по кап, крв Христосова пада на моје срце.

Јер Христос је, да би се попео на врх жртве, на Крст до врха продуховљења, до Бога, прошао све фазе човека који се бори. Све, и зато нам је његов бол толико сродан па нас боли, а његова коначна победа нам изгледа тим пре и наша будућа победа. Све оно дубоко људско што је у себи имао Христос помаже нам да га разумемо, да га заволимо и да пропатимо његове Патње као да су наше. Да није у себи имао топлу људску струну, не би никада могао да са толико сигурности и нежности дотакне наша срца; и не би могао да постане узор нашим животима (Казанцакис 1996: 10).

Изгледа да је узалудно било Казанцакисово уверење „да ће сваки слободан човек који буде прочитао ову књигу, ову књигу пуну љубави, завоleti више него икада, боље него икада, Христа“ (Казанцакис 1996: 12), јер „слободним“ људима, на које је писац апеловао, по свему судећи годила је управо бласфемична визија Христа у загрљају Марије Магдалене, док наводно 'неслободни' читаоци нису писцу-богоодступнику могли да опросте што им је у свест усадио слике које су, ко зна, пре две хиљаде година, можда управо и представљале такав или сличан садржај пустињских или гетсеманијских искушења Спаситељевих од Нечастивог. Чак и да се занемари концепција Исусовог лика у роману и на филму, остаје, из тог потоњег угла, питање да ли је визија „последњег искушења“ уопште бласфемична или је, заправо, посредни ода људскости, односно човечности која уме да смогне снаге да се успне на ону висину која јој је и назначена.

У *Свјрадању Христовом* Мела Гибсона суза распетог Богочовека откида се и пада на главу Сатане потапајући га у бездан, у небиће (в. Димитријевић; Арсенијевић 2006: 276); да ли осећај капања крви Христове на срце аутора *Последњеи искушења* има у себи нечег грешног, гордог, нечег од духовне прелести, јер је, према сопственом ауторовом признању, тај осећај био сладострастан? Ако је то истина, ма како била недоказива или непотребна са становишта књижевне теорије и критике, онда би духовно биће Казанцакисовог романа или Скорсезеовог филма ваљало тумачити имајући у виду прелест, односно метафизичку обману или лаж, као његову духовну, претекстуалну основу. Следствено томе, као и тези Ридигера Зафранског о *nihilu* као праоснови модерне уметности, но чије је порекло у уметничковој уобразиљи, присуство бласфемije у књижевности и филму допушта могућност сагледавања модерне естетике као нихилистичке, кад је посредни њен однос према метафизичкој Истини, али и као хуманистички афирмативне естетике, кад је реч о њеном односу према човеку и човечности.

Можда, напоследку, постојање бласфемije има свој виши разлог који измиче овоземаљским координатама мишљења и постојања. Можда, заправо, ни смисла уметности, оног есхатолошког смисла који почива

на вери, нема без бласфемије. Јер, присуство бласфемије подиже улог, али и смисао уметности у контексту личног односа према истини. Тај однос сублимира пут спасења, али и пут стваралаштва, у најширем смислу речи, као теургије (јесу ли ти путеви заиста раздвојени?). Бласфемија је на том путу искушење али и нужност. Она се може тумачити, може се заузимати став према њој, али њен смисао ипак остаје тајанствен, као што је, исто тако, тајанствено присуство зла у свету. Међутим, кад не би било зла, ни оно што је добро не би имало смисао. Бласфемију, зато, ма колико звучало бласфемично, можда ипак ваља пригрлити, јер помоћу ње, помоћу варљиве озбиљности њене лажи, упознајемо свој однос према истини, према уметности, према лепом, према злу, према другима и према себи. Она је, надасве, огледало од чијег се искривљеног лика можемо застрашити или насмејати, али од кога не можемо побегнути. Бласфемија је посебан и зато драгоцен угао гледања на сопствени лик. Колико тежи смех упућен њој и том лику, а колико тежи саблазан укореењена у души? Јесу ли тај смех и та саблазан међусобно срасли? Логосну тишину круни ли тај смех, или је, можда, обогаћује? Тајна се слуги у занемелости коју питање бласфемије за собом оставља.

Литература

- Берђајев, Николај. *Философија слободе*. Превоо с руског Небојша Ковачевић. Београд: Логос. 2006.
- Вулф, Вирцинија. *Есеји*. Превела са енглеског Милица Михајловић. Београд: Нолит. 1956.
- Димитријевић, Владимир; Арсенијевић, Матеј (прир.). *Холивуд и роштив Христа: и православни одговор на Да Винчијев код*. Са руског Матеј Арсенијевић... et al. Цетиње: Светигора. 2006.
- Зафрански, Ридигер. *Зло или грама слободе*. Превоо Саша Радојчић. Београд: Службени лист СЦГ. 2005.
- Јеротић, Владета. *Пушовање у оба смера*. Београд – Бања Лука: Ars Libri – Бесједа. 2003.
- Казанцакис, Никос. *Последње искушење*. Превела с грчког Измина-Јелена Радуловић. Београд: Просвета. 1996.
- Милошевић, Никола. *Идеологија, психологија и стваралаштво*. Београд: Новинско издавачко предузеће Дуга. 1972.
- Мичел, Долион. „Теологија и филм“. Превоо Ведран Голијанин. 2005.
<http://teologija.net/teologija-i-film/#_ftn60>
- Langenhorst, Georg. “The Rediscovery of Jesus as a Literary Figure“. *Literature and Theology*. Oxford University Press, Vol. 9, No. 1 (March 1995): 85–98.
- Моријак, Франсоа. *Живој Исусов*. С француског превоо Серафин Антонић. Суботица: Суботичка матица – Друштво св. Јеронима. 1946.

Kristijan Olah

LOGOS AS WORD AND IMAGE
The Problem of Blasphemy in Literature and Film

Summary

No matter how much today it seems to reflect anachronistic and even anti-modern ideological notions, and thus seems dependent on the worldview of the one dealing with it, the problem of blasphemy again re-examines some of the 'established' axioms of the literary theory and, indirectly, of film, such as the relationship between fiction and reality. The basic problem of blasphemy lies in its 'disquieting' call – as opposed to the lack of commitment and the frivolity as formative notions of contemporaneity – for the responsibility towards (literary) word or (film) image as a medium of the *truth*: of the artist's creative impulse which, as it turns out – from such a 'fundamental' perspective – can bring into question the very concept of the *artistic*. At the same time, it is important to delineate borders of what is considered blasphemous: an insight into these borders shows that blasphemy always holds as of the *previous* interpretation and the power behind it. The stated problems will be elucidated on the example of literary texts and their film adaptations and the focus will lie on the representation of Christ as the 'most delicate' and easiest to 'recognize' in the context of departing from the lore of the sacred tradition: apart from Mel Gibson's *The Passion of the Christ* (2004), which relies on a reading of the *New Testament*, but also on the works of certain painters, we will discuss Nikos Kazantzakis' book *The Last Temptation of Christ* (1951) and its film counterpart signed by Martin Scorsese (1988).