

Теологија и филм

Увод

Да ли је Црква у сукобу са филмом? Постоји једна добро позната и често навођена¹ сцена у филму *Cinema Paradiso* (1988) у којој средовечни свештеник седи сам у биоскопу једног италијанског градића. Он гледа филм и сваки пут када би видео заљубљени пар како се грли, љутито би зазвонио звонцетом. Филмски оператер потом обележава увредљиве кадрове и касније их избацује из филма. Касније се у истом филму један дечак, који је био сведок овог цензурисања, враћа као средовечни режисер и добија стари филм. На његово изненађење, тај филм се састојао од избаченог материјала који је спојен у низ сцена са пољупцима.

Теолози који се данас баве филмском критиком често се осврћу на католичке и протестантске покушаје цензурисања са мешавином збуњености и фасцинације. Иако су црквени протести против филма данас све више спорадични, слика хришћана који су у моралном смислу увређени одређеним филмом и даље остаје актуелна. Демонстрације против филмова као што су *Животи Брајанов Монтија Пајтона* (*Monty Python's Life of Brian*, 1979) или *Последње кушање Христово* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) утврђују популарну предрасуду да су бројни протестанти и католици веома узнемирени због наводне способности филма да лоше утиче на публику.² Протести против филмова нису нов феномен. Већ је 1907. године у Ворчестеру у Новој Енглеској лист *Католички иласник* (*Catholic Messenger*) описао филмове као „ђавоље поручнике“, док су шведски евангелистички пастори у истом граду осудили посећивање биоскопа као озбиљан грех. Њихова антифилмска реторика је била толико снажна да је „омладина развила морбидан страх и од проласка поред биоскопа“.³

Тврдити да су цркве увек биле у сукобу са филмом значило би игнорисати целокупну историју њихових интеракција. Свакако, било је момената оштрог противљења, нпр. 1910. године када је папа Пије X забранио приказивање филмова у католичким црквама, или када је тзв. Легија пристojности „потпуно осу-

* Цолион Мичел је професор комуникација, уметности и религије и директор Центра за теологију и јавност на Универзитету у Единбургу.

¹ Види: F. Walsh, *Sin and Censorship* (New Haven, CT, 1996), p. 1. Детаљније о цензури: G. Black, *Hollywood Censored* (New York, 1994) и M. Bernstein (ed.), *Controlling Hollywood* (London, 2000).

² О различитим оценама протеста против *Последње кушања Христово* види: M. Medved, *Hollywood vs. America* (New York, 1992), pp. 38-49 и M. Miles, *Seeing and Believing* (Boston, MA, 1996), pp. 33-40. О оба филма види: L. Baugh, *Imaging the Divine* (Kansas City, KS, 1997), pp. 48-71.

³ R. Rosenweig, „From Rum Shop to Rialto: Workers and Movies“ in G. A. Waller (ed.), *Moviegoing in America* (Oxford, 2002), pp. 36-37.

дила“ одређене филмове.⁴ За разлику од тога, било је и периода сарадње још од самих почетака филма. Од прве деценије постојања филма поједини хришћани су користили филмове или чак помагали у њиховом стварању, не осећајући потребу да улазе у конфликт са том индустријом. На пример, драматичне представе Христових страдања биле су снимане већ по самом рођењу филма крајем 19. века. Француска верска издавачка кућа *La Bonne Presse* финансирала је један од првих филмова који је приказивао Исусов живот. Филм *La Passion* снимљен је у Паризу у лето 1897. године. Овај неми црно-бели филм трајао је 5 минута, али је био толико популаран да је кући *La Bonne Presse* омогућио да постане филмска компанија. Нажалост, овај филм није преживео, као ни многи други филмови из раних дана кинематографије.

Постоје бројни други примери сниманих представа Христових страдања.⁵ На пример, Рич Холаман (Rich Hollaman) и Алберт Ивс (Albert Eaves) продуцирали су филм *Тајна оберамергауској Сцарагања* (*The Mystery of the Passion Play of Oberammergau*, 1898). Филм је био познат и под насловом *Оригинално оберамергауско Сцарагање* (*The Original Oberammergau Passion Play*). То је био један од првих северноамеричких покушаја снимања епизода из Исусовог живота, мада није сниман у Оберамергауу већ на тераси хотела Гранд Централ Палас у Њујорку. Холаманова верзија трајала је 19 минута и имала је 23 сцене, почевши од витлејемских пастира и завршивши се Вазнесењем. Сниман је у позну јесен, па је то једини филм о Исусу у којем се види снег. Иако су локални новинари седам дана по првом приказивању открили да се не ради о представи из Оберамергауа већ да је филм сниман у Менхетну, публика није била деморалисана. Један путујући проповедник је чак купио копију филма и приказивао га у склопу својих проповеди широм земље. То је постала општа пракса. Остале кратке филмове о Исусовом животу и смрти снимали су сами проповедници који су хтели да привуку публику и да учине своју проповед занимљивијом. На пример, у Аустралији је почетком 20. века Херберт Бут (Herbert Booth), син оснивача „Војске спаса“, користио посебно снимљене сцене мучења и Христа у агонији на крсту као део своје мултимедијалне презентације *Војници крста* (*Soldiers of the Cross*). Овај догађај је добио похвале секуларне и верске штампе.⁶

Током првих двадесет година постојања филма многи су постали опседнути његовим потенцијалом. Један од најистакнутијих хришћанских заступника филма био је Херберт Џамп (Herbert Jump), конгрегационистички пастор, чији је памфлет *Религијске могућности филма* (*The Religious Possibilities of the Motion Picture*, 1910) једна од првих теолошких апологија филма. Он користи причу о добром Самарјанину као темељ свог аргумента. Ова узбудљива „прича о разбојништву“, заснована на искуству и реалистичном приказу злочина, претеча је дидактичке

⁴ Види: Ronald Holloway, *Beyond the Image* (New York, 1977), p. 26 и James M. Skinner, *The Cross and the Cinema* (Westport, CT, 1993), фиг. 10 и 11, pp. 193-194.

⁵ Види: Charles Musser, „Passions and the Passion Play: Theatre, Film, and Religion in America, 1800-1900“, *Film History* 5 (1993): 419-456.

⁶ Види: R. Johnston, *Reel Spirituality* (Grand Rapids, MI, 2000), p. 32.

употребе филма. Џамп тврди да је потребна само једна ствар да би се ова прича претворила у успешан филм, а то је нови наслов: *Авантиура јерусалимској трговца* (*The Adventure of the Jerusalem Merchant*). Филмови могу учинити Јеванђеље живљим, као што чине сликовита казивања великих проповедника, предавања са илустрованим слајдовима и црквена уметност. Филм је „најчудеснији изум још од штампарије у 15. веку“. Иако признаје да постоје одређене опасности у овом медију, Џамп га уопштено сматра црквеним савезником који може бити од помоћи као оруђе забаве, помоћник у верској настави у недељним школама, информатор о унутрашњој и спољашњој мисији, средство у едукацији социјално угрожених и моћна илустрација у склопу проповеди.⁷ Током првих деценија постојања „седме уметности“, филм вероватно није прошао кроз адекватну теолошку анализу, али је Џамп главни представник оних који су формулисали пасторално образложење употребе филма.

У овој раној фази, као и у каснијој филмској историји, економске прилике су играле одлучујућу улогу у стварању и маркетингу филмова. Филмски продуценти су постајали све обазривији према различитим жељама њихове потенцијалне публике. Неколико најранијих филмских каталога пружа купцима широк избор сцена из бројних снимљених представа страдања Христових. Неки су у томе ишли и даље, нудећи католичким купцима верзије истих представа у којима се више пажње обраћа на Марију.⁸ Епизодична природа јеванђелских прича одлично је одговарала раним стиловима снимања филмова, када су публици приказиване кратке сцене. У каснијим немим филмовима ове сцене су спајане помоћу кадрова са штампаним насловима. Познавање библијских прича међу гледаоцима дозволјавало је продуцентима да брзо прелазе са једне на другу причу, без потребе за посебно наглашеним наративним повезицама.

Што је још важније, снимање библијских прича (као и снимање Дикенсових и Шекспирових одломака) обезбеђивало је углед режисерима у време када су многи од њих желели да ослободе филм од неповољних предрасуда. Циљ је био демонстрирати да филм може бити просвећујући, а не само провокативан. Други фактор је била жеља да се експериментише са новим медијем и да се стварају неочекивани спектакли. Један рани филм заснован на Библији, који се није ослањао на моделе представа о страдању, снимео је Жорж Мелијес (*Georges Méliès*), један од отаца француског филма и режисер који се прославио употребом специјалних ефеката. Филм *Le Christ Marchant Sur Les Flots* (1899/1900) траје само 35 секунди, али је Мелијес користио тзв. трик фотографију (просту вишеструку изложеност) да би запањео публику чудом које се одвијало пред њиховим сопственим очима: Исус хода по Галилејском мору. Иако је ово био само један из читаве серије Мелијесових магичних „ефеката“, појединци из публике били су уверени да управо ова сцена понижава Божије чудо. Већина Мелијесових радова се не бави експлицитно религијским темама, али одговор на његов рад показује како публи-

⁷ Н. Jump, „The Religious Possibilities of the Motion Picture“ in T. Lindvall (ed.), *The Silents of God* (Lanham, MD, 2001), pp. 55-78. Такође види: *Film History* 14: 2 (2002).

⁸ Види: L. Vaugh, *Imaging the Divine* (Kansas City, KS, 1997), pp. 7-8.

ка може бити опчињена оним што види на сребрном платну. Сама новина овог спектакла била је довољна да публику подстакне, одушеви и изненади. У овом раду ћемо најпре истаћи три значајне интерпретативне праксе и истражити како су хришћани реаговали на филм током прошлог века. Тако ћемо пружити један историјски преглед као полазну тачку за упознавање са све обимнијом литературом о овој теми.

Преглед теолошке критике филма

Током протеклих стотину година није формиран јединствен теолошки став према филму. Појединачни ставови су веома разнолики. То не треба да изненађује, с обзиром на то да постоји велики број различитих теолошких веровања, метода и пракси које су описане у овом тому *Савремених теолога*.⁹ Са друге стране, мејнстрим филмске студије увелико игноришу теолошке и религијске критике филма.¹⁰ Ипак, постоји неколико корисних таксономија које дефинишу различите начине интеракције теологије и филма.¹¹ На пример, Џон Меј (John May) верује да се у последњих четрдесет година десила промена у виђењу филма од стране теолога. То је процес који се одвијао у пет фаза: прва је дискриминација која је сконцентрисана на моралну валидност одређених приказа; друга је видљивост која се фокусира на то како су представљене религијске фигуре или теме; трећа је дијалог, тј. теолошка конверзација са одређеним филмовима; четврта је хуманизам, односно истраживање како филм може приказати људски напредак; пета је естетика која истражује како трансцендентно може бити приказано на филму.¹² Меј признаје да између ових категорија не постоје јасно дефинисане границе.

Роб Џонстон (Rob Johnston) у свом делу *Духовности филмске праксе (Reel Spirituality)* излаже додатну разраду исте теме. Прихватајући Мејев концепт, он такође излаже пет основних категорија које представљају теолошки одговор Цркве на филм: избегавање, опрезност, дијалог, прихватање и сусрет са Богом.¹³ Ове категорије представљају различита виђења бројних теолога. Ради се о великом броју писаца, од оних који се залажу за потпуно одвајање од филма до оних који сматрају да гледање филма може бити, заправо, догађај сусрета са Богом. Џонстон примећује да многи теолози који су изузетно критични према филму започињу дијалог од теолошких извора и граде осуду на бази етичких претпоставки које сами постављају у филм. За разлику од њих, они који хвале просвећујући потенцијал филмова настоје да уђу у филмски свет и његове естетске квалитете

⁹ Наслов изворника – прим. прев.

¹⁰ Постоји и неколико изузетака: Krzysztof Jozajtis, *Religion and Film in American Culture: The Birth of a Nation* (необјављена докторска теза, Stirling, 2001), p. 98.

¹¹ О типографији под утицајем категорија из R. Niebuhr, *Christ and Culture* види увод који је писао Clive Marsh у: C. Marsh, G. Ortiz (eds.), *Explorations in Theology and Film* (Oxford, 1997).

¹² John R. May, „Religion and Film: Recent Contributions to the Continuing Dialogue“, *Critical Review of Books y Religion* 9 (1996), pp. 105-121.

¹³ Johnston, *Reel Spirituality*, pp. 41-62.

пре но што консултују теолошке изворе у сврху интерпретирања самог филма. Џонстонов лични приступ филму види се кроз целокупан текст његове књиге, али и кроз њен поднаслов: *Теологија и филм у дијалогу* (*Theology and Film in Dialogue*).

Претпоставке приступа које излажу Меј и Џонстон су веома различите. Поједини критичари избегавају филм као медиј који узрокује исквареност у моралном, друштвеном и доктринарном смислу, док га други прихватају као катализатор теолошких истраживања, или чак као облик уметности који има просвећујући потенцијал. Кварење, истраживање и просвећење су тезе за наставак ове расправе. На њих се надовезује разматрање различитих визија филмских режисера, као и разматрање различитих одговора публике на филм.

Филм квари?

Сумњичавост спрам филма расла је у трећој деценији 20. века захваљујући низу холивудских скандала, што је учврстило убеђење да је ова индустрија неизбежно декадентна. Године 1923. је евангелиста Џек Лин (Jack Linn) назвао филмове „ђавољим инкубаторима“ који „нису корисни за моралност и духовност“. По Лину, „хришћанин не може да седи у бископском мраку и да истовремено буде дружбеник Христов“ (*sic*).¹⁴ Лин није био једини који је имао овакав став. Дело Џона Рајса (John Rice) *Зашто су филмови лоши* (*What is Wrong with the Movies*, 1938) једна је од најистакнутијих протестантских полемика против кинематографије. Он је покушавао да демонстрира како је „комерцијална кинематографија огромна клетва“ те као и Лин верује да она врши „толико лош утицај да ниједан хришћанин не сме ни крочити у биоскоп“. Он верује да је „филм ривал школама и црквама, хранитељ пожуде, кваритељ морала, оруђе похлепе, школа злочина, издајник невиности“.¹⁵ *Зашто је биоскоп лош* (*What's Wrong with the Cinema*, 1948), дело британског баптистичког пастора Моргана Дерхама (Morgan Derham), на сличан начин илуструје дубоку узнемиреност која је због филмова владала у бројним протестантским црквама средином 20. века. Дерхам је веровао да филм има моћ да гледаоца погоди право у суштину његовог бића јер комбинује „сва психолошка оруђа да би помутио људске емоције и људски разум“. За Дерхама је филмска индустрија „зао систем“, а режисери су „хедонистички среброљупци“. Дерхам подстиче хришћане да „оставе организовану комерцијалну кинематографију тамо где и припада – у сатанистичком систему који заслепљује човекове очи и камени човеково срце“.¹⁶ За разлику од неких ранијих протестантских ентузијаста о вредности филма, какав је био Херберт Џамп, трио Лина, Рајса и Дерхама служи као пример оних који су сматрали да је филм у директном сукобу са Црквом.

Став да филм има моћ кварења публике изражен је и у Барнетовом (Burnett) и Мартеловом (Martell) делу *Ђавоља камера* (*The Devil's Camera*, 1932) које је пос-

¹⁴ С. Н. Ј. Linn, „The Movies – the Devil's Incubator“ in T. Lindvall (ed.) *The Silents of God* (Lanham, MD, 2001), p. 279.

¹⁵ John Rice, *What is Wrong with the Movies?* (Wheaton, IL, 1938), p. 14.

¹⁶ Morgan Derham, *What's Wrong with the Cinema?* (London, 1948), pp. 17-18.

већено „душевном здрављу беле расе“ и обојено антисемитским расположењем. Они тврде да је „кинематографија у целости најгора лаж нашег времена јер у највећој мери погрешно тумачи живот“.¹⁷ Као што је случај и са осталим раним критикама филма, они истичу оно што сматрају сатанским утицајем јер „ђаво има апсолутну духовну контролу над савременом филмском продукцијом“. Они у филму виде и идолопоклонство јер је „златно теле божанство кинематографије“.¹⁸ Доминантан мотив *Ђавоље камере* јесте да „филмски отров“ чини „незамисливу штету“, храни најгоре страсти и распаљује „машту свих народа света“. Барнет и Мартел критикују и црквене вође који игноришу кинематографију. За разлику од неких најзаједљивијих критика филма, два аутора у последњем поглављу ипак хвале филмску технологију као „чудесни инструмент“ који може едуковати, забавити и помоћи у грађењу црквених заједница.¹⁹

Уверење да филм квари људски морал и теолошке ставове изразито је присутно и у раним католичким документима који се баве филмом. На пример, прва папска енциклика о филму, *Vigilanti Cura* папе Пија XI (29. јун 1936. године), изражава дубоку забринутост да филм може бити „школа покварености“ која „уништава морал као везивно ткиво народа“.²⁰ У енциклици се претпоставља да филмови имају моћ да измене људско понашање и веровања: „Данас не постоји начин утицаја на масе који је моћнији од филма“. Тај утицај може бити добар или зао. У изјавама о филмском потенцијалу да утиче на добро влада тон похвале и наде. Док лоши филмови могу оштетити душу и бити „повод за чињење греха“, „добри филмови могу извршити дубок и добар морални утицај на оне који их гледају“. Због тога, „филм не треба да буде само разбидрига или начин за убијање досаде; захваљујући својој великој моћи, он може и мора бити носилац светлости и позитиван водич ка добру“. Будући да је енциклика посвећена на првом месту католичкој јерархији у САД, а затим и свим католичким бискупима света, она хвали успех Легије пристојности која је охрабрила католике да се закону „да неће гледати филмове који вређају католичке моралне принципе или исправан начин живљења уопште“.

Након више од двадесет година, у енциклици папе Пија XII о филмовима, радију и телевизији, насловљеној *Miranda Prorsus* (8. септембар 1957. године) детаљније је разрађено неколико тема из *Vigilanti Cura*. На пример, наглашена је улога католичких филмских критичара у указивању на моралне проблеме и у помоћи људима да присвоје пожељан морални став у односу на ова питања. Поред критичара и сами гледаоци имају „дужност савести“, сличну оној приликом гласања, сваки пут када „купују улазнице у биоскоп“. Оба документа садрже оно што би се могло назвати ригорозним хришћанским одговором на филм, као

¹⁷ R. G. Burnett, E. D. Martell, *The Devil's Camera* (London, 1932), p. 71.

¹⁸ *Ibid.* pp. 108-109.

¹⁹ *Ibid.* pp. 116-117.

²⁰ О *Vigilanti Cura* и осталим католичким документима који су цитирани у овом одељку види ватиканску веб страницу или Franz Josef Eilers (ed.), *Church and Social Communication: Basic Documents*, 2nd edn. (Manila, 1997).

и претпоставку да филмови имају моћ обликовања моралних и теолошких ставова своје публике. Практични циљ обе енциклике био је подстицање хришћана да буду опрезни у гледању филмова, да са великом пажњом гледају сумњиве филмове, а да неке потпуно избегавају.

У време када је Легија пристојности била на врхунцу своје моћи, филмови који нису поштовали етичке норме нису добијали само негативне оцене; чланови Легије, којих је било на хиљаде, уопште не би присуствовали њиховим јавним приказивањима. У Америци је пред Други светски рат вирулентни антисемитизам узроковао предрасуду да Холивудом владају Јевреји и да је због тога он изван домаћаја хришћанских цркава, па му треба пружити отпор.²¹ До данас постоји сумња да је филм нешто што лоше утиче на људе, да је Холивуд нови Вавилон и да режисери кваре децу, па поједини религијски великодостојници бране својој пастви да гледа сумњиве филмове. На пример, у Керали (јужна Индија) одлазак у биоскоп је и даље сумњива активност у очима старијих мартомитских хришћана. У неким деловима Северне Америке довољан је само један приказ нагог тела, псовка, сексуални наговештај или непотребно насиље да филм буде пропраћен писмом упозорења преко електронске поште или веб страница, у којем се публици саветује да га не гледају. У бројним случајевима је снага филмске нарације помрачена неком неприхватљивом сценом, као што је приказ „непотребне обнажености“ у *Шиндлеровој листи* (*Schindler's List*).²²

Филм истражује?

Неки теолози сматрају да филм, поред потенцијала да забави или орасположи гледаоца, има и велики потенцијал да истражи дубока теолошка питања и моралне дилеме. Захваљујући томе, у другој половини 20. века појавио се много већи број мање критичних хришћанских одговора на филм. Аплауз који је Пасолинијев филм *Јеванђеље по Светиом Матеју* (*The Gospel According to Saint Matthew*, 1964) добио од 800 бискупа у Риму, сабраних на Другом ватиканском концилу, пример је све већег ентузијазма о могућностима теолошке употребе филма. Чак и у неким од најкритичнијих католичких списа који су претходно поменути владају помешана осећања према филму.²³ Неки новији католички документи показују много мање сумње у филмове. На пример, пастирско упутство *Communio et Progressio* (23. мај 1971. године) хвали филм као уметничко дело које може изузетно добро обратити питања „људског напретка или духовних вредности“.

Штавише, одређене институције Римокатоличке Цркве умешане су и у продукцију и у финансирање филмова у којима понекад постоје сцене које би за Легију пристојности биле веома проблематичне (нпр. *Romero*, 1989).

²¹ Види: Steven Carr, *Hollywood and Anti-Semitism* (Cambridge, UK, 2001).

²² Види коначну пресуду Федералне комисије САД за комуникације (11. јануар 2000. године), која одбија жалбу Томаса Б. Норта да је приказ нагог тела током јавног приказивања *Шиндлерове листе* 23. фебруара 1997. године непристојан и подложен законској казни.

²³ Као пример види: Пије XI, *Vigilanti Cura* (1936), II.

Организација *Catholique International du Cinéma* (ОСИС) основана је 1928. године на међународном католичком конгресу о филму, одржаном у Хагу. Оснивање ове организације подржао је папа Пије XI, а њен првобитни циљ био је промовисање „моралних филмова“ и подстицање хришћана да раде у филмској индустрији. Након Другог светског рата ова организација установила је и међународну филмску награду. То је пример једне католичке установе која је превазишла цензурисање филма и почела га хвалити, нарочито оне филмове који „на најбољи начин доприносе моралном и духовном уздизању људског рода“.²⁴ Награда ОСИС-а додељивана је режисерима као што су Џон Форд (John Ford) и Францис Форд Копола (Francis Ford Coppola). ОСИС (данас познат као SIGNIS) у савременом добу не додељује само награде и оснива националне филмске организације, већ организује и католичке филмске жирије, који поред екуменских жирија постоје на великим светским филмским фестивалима. Не постоје рестрикције који филмови могу добити награду. То је понекад узроковало сукобе између жирија и католичке јерархије. Најпознатији случај је Пасолинијев филм *Теорема* (*Theorem*) који је награђен 1968. године на филмском фестивалу у Венецији, након чега су и филм и жири осуђени од Ватикана. Упркос оваквим неспоразумима, филмски жирији остају самостални и дозвољено им је да награде додељују свакоме ко их, по њиховој процени, заслужује. Бројне друге религијске награде додељене су филмовима Бергмана, Бресона и Фелинија.²⁵ Пасолини јесте био атеиста и марксиста, али је његов филм *Јеванђеље њо Свештом Маијеју* проглашен најбољим религијским филмом 1964. године од стране ОСИС-а, чији су представници изrekli да иако Пасолини „није исте вере као ми“, он је ипак произвео „хришћански филм који ће свакога дубоко импресионирати“.²⁶ Данас још више влада уверење да филмови могу дубоко и уметнички моћно истражити моралне дилеме и теолошка питања.

Питер Малоун (Peter Malone), аустралијски језуита, посветио је већи део своје каријере доказивању да филмови често одишу теолошким и моралним значењима. Малоуново дело *Филм и вредности* (*Film and Values*, 1984) „засновано је на претпоставци да већина савремених филмова не кваре публику“; филмови кроз своју нарацију, заправо, истражују и изражавају суштину људског егзистенцијалног стања. Он тврди да филмови могу послужити као приче које преображавају човека, па тако „изазивају наше ставове и терају нас да изнова промислимо вредности по којима живимо“.²⁷ Малоун се залаже за пажљиву анализу филмова и ликова који су у њима представљени. То се јасно види у *Филмским Христосима и антихристосима* (*Movie Christs and Antichrists*, 1990), што је једна од првих књига која прави разлику између фигура Исуса и фигура Христа у филмовима. Први тип јесте приказ самог Исуса на екранима, нпр. у

²⁴ Види: Gaye Ortiz, „The Catholic Church and Its Attitude to Film as an Arbiter of Cultural Meaning“ in Jolyon Mitchell, Sophia Marriage (eds.), *Mediating Religion* (London, 2003), pp. 179-188.

²⁵ Ronald Holloway, *Beyond the Image* (New York, 1977), p. 29.

²⁶ L. Baugh, *Imaging the Divine* (Kansas City, KS, 1997), p. 97.

²⁷ Peter Malone, *Film and Values* (New York, 1984), pp. 3, 43.

Краљу краљева (*The King of Kings*, 1927) или у *Највећој њрици свих времена* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965), док је други тип приказ личности које по свом животу или смрти подсећају на Христа, као што су протагонисти филмова *Хладноруки Лук* (*Cool Hand Luke*, 1967) и *Блеги јахач* (*Pale Rider*, 1985). Неколико других аутора прихватили су разлику између филмских фигура Исуса и фигуре Христа, као што је Лојд Боу (Lloyd Vaugh) у *Приказивању божанској* (*Imaging the Divine*, 1997). Како Боу и остали критичари признају, препознавање филмског протагонисте као фигуре Христа може открити много више о самом тумачу филма него о конкретној нарацији.²⁸

Слични Малоуну су током 60-их и 70-их година 20. века били северноамерички аутори Нил Харли (Neil Hurley), Џон Меј (John May) и Џејмс Вол (James Wall).²⁹ Харлијеве три књиге о филму показују фасцинираност конкретним садржајем бројних филмова и режисерским утицајем на оно што је приказано. У *Теологији кроз филм* (*Theology Through Film*, 1970) Харли формулише „филмску теологију“. Како тврди на самом почетку књиге, „филмови су за масе исто што и теологија за елиту“. На пример, он покушава да препозна трансцендентно у бројним филмовима тврдећи да је у филму могуће препознати знаке благодати. Као и Харлијев, Воллов метод теолошког гледања филмова еволуирао је током много година, нарочито док је радио као уредник часописа *Хришћански век* (*Christian Century*). У књизи *Црква и филм* (*Church and Cinema*, 1971) Вол усмерава пажњу на режисерово виђење света као канал откривања. Меј, као Харли и Вол, истиче улогу режисера у обликовању специфичне перспективе сваког филма. На пример, у његовој расправи о трилогији *Кум* (*The Godfather*), Меј користи намеру режисера Кополе као темељ сопствене интерпретације ових класичних филмова. Стављајући велики акценат на визију режисера, Харли, Меј и Вол исказују велики респект према елементима теорије о ауторском режисеру. То означава један приступ у филмском критицизму који привилегује перспективу режисера као „аутора“ или генија организације који стоји иза филма.

Филм просвећује?

Филм има потенцијал да постави теолошка и етичка питања, али да ли филмови имају капацитет да осветле духовне списе? У скорије време је велики број библијских стручњака дао афирмативан одговор на ово питање. Адел Рајнхарц (Adele Reinhartz) настоји да својом књигом *Свејо Писмо на сребрном екрану* (*Scripture on the Silver Screen*, 2003) помогне у развоју „библијске писмености“, док есејима у *Приказивању Свејој Писма* (*Screening Scripture*, 2002) доказује могућност „интертекстуалних односа између Светог Писма и филма“. Ове књиге имају неколико претеча. На пример, иако је Лери Крајцер (Larry Kreitzer) по звању библиста,

²⁸ Види: Paul Coates, *Cinema, Religion, and the Romantic Legacy* (Aldershot, 2003), pp. 79-82.

²⁹ Обимније критичко излагање овог и неколико других приступа види у: Steve Nolan, „Towards a New Religious Film Criticism: Using Film to Understand Religious Identity Rather than Locate Cinematic Analogue“ in Mitchell and Marriage, *Mediating Religion*, pp. 169-178.

он је постао познат захваљујући истраживању начина на које филм и фикција могу осветлити библијске списе. До данас је Крајцер написао четири књиге чији је циљ подстицање „дијалога између библијског текста, великих књижевних дела и најзначајнијег облика савремене уметности – филма“. Он овај процес описује као „преусмеравање херменеутичког тока“. У суштини, овакав приступ подразумева употребу класичних књижевних дела и њихових филмских интерпретација у сврху новог и свежег осветљавања одређених библијских одломака. На пример, Крајцер пажљиво чита различите верзије *Дракуле Брема Сџокера (Bram Stoker's Dracula)*, укључујући књигу (1897) и Кополин филм (1992), да би осветлио мотив крви у Павловој Првој посланици Коринћанима. Крајцерове студије су обично сконцентрисане на класичне романи и филмове, као што су *Докџор Џекил и његов двојник Хајг (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*, *Спартак (Spartacus)* и *Бен Хур (Ben Hur)*. Дакле, он вештине стручњака за Нови Завет примењује на овакве списе. Крајцеров троструки приступ постаје све познатији, иако је критикован због преокупираности намером аутора.³⁰ Упркос томе, Крајцерове књиге су у многоме допринеле снажном развоју истраживачких области које се баве теологијом и филмом.

Роберт Џует (Robert Jewett) је још један библиста који се посветио филмској критици. Његова мотивација и метод су другачији од Крајцерових. У своје прве две књиге о филму он користи Апостола Павла као саговорника у дијалогу са одређеним филмовима, тврдећи да би се Павле, с обзиром на његову мисионарску жељу да свима буде све, бавио филмском критиком да су филмови постојали у његово време. Уместо Крајцеровог троструког приступа, Џует користи двоструки „интерпретацијски лук“ којим на егзегетски начин третира и библијски текст и филм. Он често премешта читаоца из света филма у свет библијског текста и обратно.³¹ Један проблем који је садржан и у Крајцеровом и у Џуетовом приступу јесте приметна тенденција ослањања на литерарне моделе филмске критике уместо прихватања богатих извора теорије филма, какви су разни психоаналитички или просто гледалачки приступи.³² Опасност се састоји у томе што покушај „читања“ филма може да претвори филм у нешто што он није – писани текст. Филмови не могу бити сведени само на речи и анализирани на тај начин.³³ Да би анализирао филм, човек мора поседовати и друге вештине, конкретно оне које би му омогућиле да анализира и његов визуелни део.

Неколико аутора који су писали о теологији и филму одлазе корак даље од Крајцера и Џуета, тврдећи да филмови могу деловати на сакраменталан начин. У *Приказима Сџарадања (Images of the Passion, 1998)*, Питер Фрејзер (Peter Fraser) истражује филмове који, по његовом мишљењу, најбоље приказују Христово страдање и описује их као сакраменталне филмове. По Фрејзеру, „сакраментални филм остварује духовно присуство за којим трагају побожни писци, али не при-

³⁰ *Ibid.* pp. 173-174.

³¹ Види: Bernard Brandon Scott, *Hollywood Dreams and Biblical Stories* (Minneapolis, MN, 1994).

³² Види: Nolan, „Towards a New Religious Film Criticism“, pp. 169-178.

³³ Види: T. M. Martin, *Images and the Imageless: A Study in Religious Consciousness and Film* (Lewisburg, PA, 1981), p. 122.

ватно већ у јавном искуству³⁴. Свако поглавље је интерпретација одређеног филма, као што су *Галипољ* (*Gallipoli*, 1981), *Мисија* (*The Mission*, 1986) и *Црна одора* (*Black Robe*, 1991), а Фрејзер тврди да ако се *Дневник сеоског свештеника* (*Diary of a Country Priest*, 1950) прихвати онако како га је осмислио режисер Бресон, онда ће гледаоци „ступити у сакраментално искуство живог Бога“³⁵. Ову изјаву је тешко потврдити, али је она, ипак, пример уверења да филм може просветити гледаоца. Према Фрејзеру, сакраментални филм може постати предмет „мистичне контемплације“, па предвиђа да би филмови у будућности могли постати „заступљенији у народној пракси хришћанске побожности“³⁶.

Ово предвиђање не изгледа претерано када се има у виду *Филмски лекционар* (*A Movie Lctionary*) аутора Питера Малуона и Роуз Пакати, насловљен *Светло, камера... вера!* (*Lights, Camera... Faith!*). Ове три књиге доводе одређене филмове у дијалог са *Католичким јеванђелским лекционаром*. Део идеје на којој је настала ова трилогија јесте подстицање црквених вођа да користе филм у богослужењу као део проповеди. Говорећи о преко седамдесет филмова у свакој од три књиге, аутори постављају одређени филм насупрот елементима Исусових учења из четири Јеванђеља, или та учења осветљавају помоћу филмова. Обрађени су разни филмски жанрови: од породичних филмова какви су *Ванземаљац* (*E.T.*) и *Краљ лавова* (*The Lion King*), до хорора као што су *Екзорциста* (*The Exorcist*) и *Дракула Брема Стокера* (*Bram Stoker's Dracula*); од затворских прича као *Искуљење у Шошенку* (*The Shawshank Redemption*) и *Оглазак у смрти* (*Dead Man Walking*), до ратних филмова као што је *Сачување војника Рајана* (*Saving Private Ryan*) и интимних драма као *Истински, лудо, дубоко* (*Truly Madly Deeply*); од често спомињаног филма *Бабетина јозба* (*Babette's Feast*) до сабласног *Шестог чула* (*The Sixth Sense*) који би се приказивао на Душни дан. Разнолик избор служи за ширење теолошких и филмских хоризоната. Подстицај да се филмови укључе у богослужење подсећа на употребу филмова на црквеним састанцима почетком 20. века. Такође, ове књиге показују како филм данас многи тумаче као подстицај на молитву и побожност те као извор откровења.

Католички аутор и филмски критичар Ендру Грили (*Andrew Greeley*) подржава такве ставове, тврдећи да је филм као део „популарне културе“ *locus theologicus*, теолошко место – „подручје на којем се човек може срести са Богом“³⁷. По Грилију, „Бог обитава тамо где се одвијају ‘приче’ популарне културе“³⁸. Исте тезе су детаљније разрађене у књизи *Бој у филмовима* (*God in the Movies*), где аутор тврди да су биоскопи места сусрета гледаоца са божанским.³⁹

Иако остали писци новијег доба тврде да траже или чак да проналазе „Бога у филмовима“, сви тврде да је то, ипак, веома тежак подухват, сличан хватању

³⁴ Peter Fraser, *Images of the Passion: The Sacramental Mode in Film* (Trowbridge, 1998), p. 5.

³⁵ *Ibid.* p. 11.

³⁶ *Ibid.* p. 6.

³⁷ Andrew M. Greeley, *God in Popular Culture* (Chicago, 1988), p. 9.

³⁸ *Ibid.* p. 121.

³⁹ Albert Bergesen, Andrew M. Greeley, *God in the Movies* (New Brunswick, NJ, 2000).

светлости.⁴⁰ Режисер и сценариста Пол Шрејдер (Paul Schrader) износи софистицирано објашњење откривењске функције филма. На основу изучавања три нехаливудска режисера (Озуа, Бресона и Дрејера), Шрејдер тврди да је кроз њихов реалистични филмски стил могућ сусрет са светим.⁴¹

Филмске фигуре: режисерска теологија

Филмови могу понудити алтернативна виђења стварности. Џорџ Лукас (George Lucas), творац филмова *Звездани рајтови* (*Star Wars*), јасно тврди да му намера није измишљање религије нити да кроз своје филмове нуди било какве одговоре, него жели да младе људе подстакне на размишљање о мистерији и на постављање питања: „Постоји ли Бог? Како Бог изгледа? Како Бог звучи? Како Бога осећамо? Како се можемо повезати са Богом“? Лукас тврди да је у *Звездане рајтове* уметнуо *Силу* (Force) да би „међу младима пробудио одређену врсту духовности“, на основу које би онда могли поставити питања о ономе што он назива „мистерија“.⁴² Лукас се нада да ће његови *Звездани рајтови* навести публику да постави питања о постојању Бога и о Његовој природи.

Неколико режисера је изучавало дубине теологије и неколико њих је покушало да кроз свој рад артикулише теолошке теме. Разматрањем одређених сцена, филмова и режисерских изјава могуће је схватити како се и режисери могу изразити као креативни теолози. Режисери могу бити схваћени као визуелни приповедачи који се рву са теолошким проблемима на нов и оригиналан начин. Њихово дело није примарно засновано на неком спису нити је утемељено на логичним аргументима; оно једним делом зависи од веште јукстапозиције слика, звукова и дијалога којима се ствара нарација. „Претворио сам се из творца слика у приповедача“, тврди немачки режисер Вим Вендерс (Wim Wenders) и закључује: „Само прича може пружити слици значење и наравоученије.“⁴³

Режисери не раде у затвореној радној соби или у тихој библиотеци већ међу бројним професионалцима филмске индустрије. Кшиштоф Кијесловски (Krzysztof Kieślowski) је са својим тимом снимео *Декалој* (*The Decalogue*, 1988), серију кратких филмова за Пољску телевизију која је била делимично заснована на Десет Божијих заповести, што је пример његовог уверења да је стварање филмова примарно тимски рад. Концентришући се на рад режисера, не тврдим да се могу игнорисати улоге осталих чланова тима, као што су сценаристи, продуценти, кинематографи, монтажери, композитори, директори кастинга и глумци. Фокусирање на рад, писање и мотивацију режисера не значи игнорисање тимске природе њихове професије, нити игнорисање економских ограничења и

⁴⁰ Види: Roy M. Anker, *Catching Light: Looking for God in the Movies* (Cambridge, UK, 2004), Catherine M. Barsotti, Robert K. Johnston, *Finding God in the Movies* (Grand Rapids, MI, 2004).

⁴¹ Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Berkeley, CA, 1972). Дефиницију ових термина види на страницама 3-13.

⁴² Интервју Била Мојерса са Џорџом Лукасом у *Time*, 26. април 1999. године.

⁴³ Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema* (Oxford, 1996), p. 625.

друштвеног притиска с којима се они суочавају, него се ради о једном вредном критичном приступу теолошком значају филма, његове продукције и садржаја.

Ингмар Бергман

Швеђанин Ингмар Бергман (Ingmar Bergman) је светки признат творац филмских ремек-дела и један од водећих режисера 20. века. Био је обузет легендом о катедрали у Шартру која је, наводно, спаљена и затим поново подигнута од хиљада анонимних мајстора. У његовом уводу у сценарио *Седмој печалби* (*Det Sjunde Inseplet*, 1956), Бергман се поистовећује са овим безименим градитељима:

Кад би ме неко питао шта бих желео да буде циљ мојих филмова, одговорио бих да желим бити један од уметника у катедрали на великој равници. Желим да направим змајеву главу, анђела, ђавола – или чак светитеља – од камена. Није битно шта бих направио од побројаног, битно је само задовољство. Без обзира да ли верујем или не, тј. да ли сам хришћанин, одиграо бих своју улогу у заједничком грађењу катедрале.⁴⁴

Будући син шведског лутеранског пастора, Бергман је одгојен у побожном дому, што је обликовало његову перцепцију и теолошко мишљење, а тако утицало и на његов филмски рад.

Бергман је дао „живи допринос кинематографији алијенације, кинематографији отуђеног човека постхришћанског палог света“ друге половине 20. века.⁴⁵ Његови филмови, као што је мрачна трилогија о људима који живе у потрази за утехом и смислом без Бога: *Кроз тамно оiledало* (*Through a Glass Darkly*, 1961), *Зимско светло* (*Winter Light*, 1962) и *Тишина* (*The Silence*, 1963), те филм о страдању *Крици и шайушања* (*Cries and Whispers*, 1973), истражују неке од поменутих тема. На пример, у *Зимској светлости* шведски пастор наставља да служи Богу иако је изгубио сопствену веру и свакодневно се суочава са смрћу Бога свуда око себе. Бергман је сматрао да је сличан овом пастору који је изгубио веру и признаје да уметник „сматра своју изолацију, своју субјективност и свој индивидуализам нечим што је скоро свето“.⁴⁶ Уметник је заточен у сопственој самоћи, креће се у затвореним круговима и не може да препозна постојање осталих. Са друге стране, изгледа да је Бергман током 50-их и почетком 60-их година 20. века тешко могао раскртити са сопственим уверењем у Божију улогу у креативном процесу. Раније, у уводу у *Седми печалби*, он није само оплакивао индивидуализам уметника већ је тврдио да „уметност губи свој креативни елемент истога момента када се одвоји од богослужења“. С обзиром на његову личну борбу са чињеницом наводног нестанка Бога, изненађује то што он верује да је ово одвајање исто што и пресецање пупчане врпце:

Некада је уметник био непознат, а његова дела су величала славу Божију. Он би живео и умро, ништа знатнији или незнатнији од осталих уметника; 'вечне вредности',

⁴⁴ Ingmar Bergman, увод у сценарио *Седмој печалби* (London, 1968, 1984).

⁴⁵ Melyvn Bragg, *The Seventh Seal*, BFI Classics (London, 1993), p. 11.

⁴⁶ Bergman, увод у *Седми печалби*.

‘бесмртност’ и ‘ремек дело’ су термини који не одговарају том контексту. Способност уметничког стварања сматрана је даром. У таквом свету цветале су неуништива вера и природна скромност.⁴⁷

Бергман није био непознат када је писао овај увод. *Седми њечайи* је био његов седамнаести филм и један од најчешће спомињаних. У неколико момената, звезда овог филма није витез (Blook) нити његов штитоноша (Jöns), већ персонификована смрт. У позадини филма стоји куга. Филм је прожет темом смрти и истражује како различите личности реагују на ту неизбежну судбину. Враћајући се из крсташког похода, витез може покушати да избегне смрт играјући са њом шах, мада никада неће ни победити ни побећи. Бергман признаје да је ово филмско истраживање било катарзично јер по завршетку снимања филма, иако је и даље мислио о смрти, она му више није била опсесија. Бергман је режисер који је константно изражавао своје теолошке недоумице на филмском платну, нарочито током прве две деценије свог рада. Путовање витеза у *Седмом њечайи* одговара Бергмановом личном искуству, а то је потрага за тихим Богом упркос смрти и људској љубави.⁴⁸ Иако он није експлицитно посветио своје дело „слави Божијој“, његова способност да ствара и да истражује путем филмског платна је заиста дар постављања дубоких теолошких питања.

Францис Форд Копола и Кум

Неколико сцена из Кополиних филмова наводе на теолошко размишљање. Оне рефлектују Кополину италијанску традицију и католичко васпитање. Први филм у трилогији *Кум* (*Godfather*, 1972) садржи сцену која се сматра једним од класичних момената у историји филма, а то је сцена крштења.⁴⁹ Сцена се гради уз кршчендо: док Мајкл Корлеоне постаје кум у цркви, остале три повезане нарације долазе до својих насилних расплета. Језик покајања, троструко одрицање од сатане и исповедање вере разорени су насиљем чији је узрочник Корлеоне. Стилски подсећајући на сцену степеница у Одеси из филма *Крстарица Појтемкин* (*Battleship Potemkin*, 1925) режисера Сергеја Ајзенштајна (Sergei Eisenstein), али је ипак унеколико превазилазећи, ова сцена је састављена од низа моћних драматичних иронија. Прелази између кадрова стварају ироничне визуелне резонанце; на пример, свештеникова рука крштава бебу, а затим се приказује како берберин маже пастом за бријање лице гангстера који се спрема да изврши убиство. Нарочито је вешта јукстапозиција Корлеонеа који постаје кум детету своје сестре и хладнокрвних убистава које је наредио, што га истовремено чини кумом мафије кроз проливену крв. Идеални Мајкл с почетка филма је нестао, претвори-

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Види: J. Kalin, *The Films of Ingmar Bergman* (Cambridge, 2003), pp. 57-67.

⁴⁹ Види: Naomi Greene, „Family Ceremonies“ in Nick Browne (ed.), *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy* (Cambridge, 2000), p. 144; John R. May, „The Godfather Films: Birth of a Don, Death of a Family“ in John R. May (ed.), *Image and Likeness: Religious Visions in American Film Classics* (Mahwah, NJ, 1992). У овом одјелку посебно сам се угледао на Мејеу расправу.

вши се у новог кума Корлеонеа. Комбиновање сцена крштења у цркви и низа мафијашких убистава копирано је у бројним филмовима још од 1972. године, када је *Кум* први пут приказан.

Ипак, режисер Копола је био разочаран реакцијом публике на лик Мајкла Корлеонеа: „Намеравао сам да изнесем оштру осуду мафије и њене моћи на крају *Кума* када Мајкл поубија све оне људе, затим лаже својој жени и пред њом затвара врата. Очигледно је да многи људи нису схватили шта сам хтео да кажем.“⁵⁰ Уместо да га схвате као морално одбојну фигуру, бројни гледаоци су били привучени Ал Паџиновом снажном глумом и показивањем сурове моћи кроз насиље.

Наредна два филма у трилогији *Кум* могу се схватити као Кополин покушај да исправи ову заблуду. На пример, завршна сцена трећег филма *Кум* (1990), која подсећа на сцену крштења из првог филма тако што комбинује васкршње извођење *Cavalleria*-е са низом убистава, завршава се покушајем убиства самог Мајкла. Убица промаши и уместо Мајкла погоди његову кћер. „У дирљивој инверзији *Pietà*-е, Мајкл грли беживотно тело своје кћери на степеницама опере у Палерму“. Неки сматрају да се Копола поистовећивао са Мајклом, будући да је и његов син Ђан-Карло погинуо у несрећи када је имао 22 године, а његова кћер Софија је у филму играла лик Марије, Мајклове кћери. Мајклов „тихи и болни крик је један од најдирљивијих момената у историји филма“.⁵¹ Уместо да прихвати мит о искупљујућем насиљу, Мајкл Корлеоне пада у свет сумрака и пати у самоћи као старац.

Мел Гибсон и Страдање Христово

Чак и пре првог приказивања Гибсонове филмске верзије последњих 12 сати Исусовог живота, овај филм је узроковао контроверзу. Антидефамацијска лига (Anti-Defamation League, ADL), основана почетком 20. века ради борбе против стереотипних приказа Јевреја у филмовима, удружила се са групом јеврејских и католичких научника и захтевала да у филму буде избегнут сваки облик антисемитизма. Њихова забринутост била је заснована на историји разних приказа Страдања.⁵² Неки од најгорих случајева насиља над Јеврејима у средњовековној Европи дешавали су се после оваквих представа, у којима су Јевреји приказани као колективно одговорни за „богоубиство“. Након гледања филма пре званичне премијере, чланови ADL-а су изјавили: „Дубоко смо забринути да би овај филм, ако буде приказан у свом садашњем облику, могао узроковати мржњу, нетрпељивост и антисемитизам, што су бројне одговорне цркве потиснуле огромним трудом.“⁵³

⁵⁰ Цитирано у: Мау, „The Godfather Films“, p. 65.

⁵¹ *Ibid.* p. 75.

⁵² Ова забринутост постоји и данас. Такође види: Marvin Perry, Federick M. Schweitzer, „The Medieval Passion Play Revisited“ in S. Brent Plate, *Re-Viewing the Passion* (New York, 2004), pp. 3-19; Karen Jo Torjesen, „The Journey of the Passion Play from Medieval Piety to Contemporary Spirituality“ in J. Shawn Landres, Michael Berenbaum (eds.), *After the Passion is Gone* (Walnut Creek, 2004), pp. 93-104.

⁵³ Часопис ADL, 11. август 2003. године.

Одговарајући на овакве изјаве, Мел Гибсон је рекао да „*Сџрадање Христџово* није антисемитски филм“, већ је то филм о „вери, нади, љубави и праштању“.⁵⁴

На основу ове, као и бројних других јавних Гибсонових изјава, јасно је да није имао намеру да подстакне антисемитска осећања. За разлику од Сесила Де Мила (Cecil DeMille) који је због сличних жалби изменио свој филм *Краљ краљева*, Гибсон је направио једва неколико измена.⁵⁵ Он није могао да контролише реакције огромне публике широм света, која је платила преко 620 милиона долара да би видела филм. *Сџрадање* је постало „најплаћенији историјски филм свих времена“.⁵⁶ Седам дана после премијере продато је преко 9 милиона DVD копија *Сџрадања*, што је више чак и од *Госџодара џрстџенова*. Неки гледаоци филм нису доживели као антисемитски, док су други сматрали да је приказ појединих Јевреја веома проблематичан и да филм не поштује упутства за драмске приказе Страдања која су формулисали католички дискупи у Америци.⁵⁷ Различите реакције само указују на јаз који постоји између намере режисера и одговора публике. Гледаоци ће интерпретирати моћне филмске знакове на разне начине, без обзира на оно што су режисер и продукцијски тим хтели да створе. У сцени суђења и шибања јеврејски великодостојници носе раскошну одећу и држе строг став, што показује њихову неосећајност за страдање које су индиректно изазвали. Као и већина филмова, *Сџрадање* је избегло текстуалне дебате, нпр. колико су поједини елементи Новог Завета сами по себи антисемитски. Делимично због тога што филм нуди богате визуелне детаље, он је имао потенцијал да прикаже јеврејски народ 1. века као хетерогенији од „Јевреја“ Јовановог Јеванђеља. Према мишљењу неколико критичара, филм није уграбио ову прилику и ослонио се на филмске стереотипе по којима су бројни Јевреји безосећајни садисти. Заиста, само неколико Јевреја из јерархије и народа су у филму узнемирујуће, а конкретно сцена шибања не оставља простор машти гледаоца. Делимично направљена помоћу компјутерских специјалних ефеката,

Друга битна контроверза јавила се после приказивања филма. Приказано насиље је узнемирујуће, а конкретно сцена шибања не оставља простор машти гледаоца. Делимично направљена помоћу компјутерских специјалних ефеката,

⁵⁴ Интервју Дајане Сојер са Гибсоном за *Primetime* на ABC-у, 14. фебруар 2004. године.

⁵⁵ Најзначајнија промена односи се на одељак Мт 27,25, где гомила говори: „Крв његова на нас и на децу нашу“. Ова реченица је задржана у филму, изговорена на изворном језику, али је уклоњен превод.

⁵⁶ Види John Dominic Crossan, „Hymn to a Savage God“ на www.beliefnet.com, сада објављено у Kathleen E. Corley, Robert L. Webb (eds.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ* (London, 2004). Такође види: National Conference of Catholic Bishops, *Criteria for the Evaluation of Dramatizations of the Passion* (1988).

⁵⁷ Leonard Klady, „The Passion and the Profits“ in *Screen International*, 3. децембар 2004. године, р. 56.

⁵⁸ Види: Terry Goble, „When Lightning Strikes Twice: Signal Graces, Mel Gibson and *The Passion of the Christ*“, *Borderlands: A Journal of Theology and Education*, Issue 3 (summer 2004), pp. 46-49.

она приказује како читави слојеви Исусове коже бивају откинута због бруталног и садистичког шибања од стране неколико римских војника. Неки гледаоци су ову сцену описали као „порнографску“,⁵⁹ док су други хвалили реалистичност приказа страдања. Иако су Гибсон и кинематограф Кејлеб Дешанел (Caleb Deschanel) пажљиво изучавали слике Каравађа, приказ унакаженог Исусовог тела ближи је *Дејлаљу из исенхајмској олтара* Матијаса Гриневалда, насликаном 1515. године, него Каравађовом *Шибању Христџа* из 1607. године, на којем је Исус једва повређен. Гледаоцима се не показује милост док се радња филма одвија дуж *Via Dolorosa*, где се крвави Исус спотиче и пада, а потом преко 20 минута умире грозном смрћу на крсту. Иронија је у томе што је филм наишао на подршку бројних конзервативних хришћана који су најгласнији критичари насиља у холивудским филмовима. За разлику од Тарантиновог првог филма *Убийи Била* (*Kill Bill*, 2003), Гибсоново *Сџрадање* избегава било какав облик стрипског насиља, нудећи публици филмски приказ „како је то заиста било“. Чак је и сам Гибсон признао „интензитет бруталности“ у филму када је 2005. године на Васкрс издао верзију *Сџрадања* без шест минута најгорег насиља.

Зашто је потребно толико насиља? Да ли је било потребно да се драма са ликовима који говоре арамејским и латинским језиком учини разумљивијом за публику која је одрасла на филмовима *Луди Макс* (*Mad Max*, 1979) и *Смрћоносно оружје* (*Lethal Weapon*, 1987), или чак експлицитнијим ратним филмовима? Релизам насиља у *Сџрадању* није само жеља за аутентичношћу већ првенствено израз чињенице да су и публика и режисери навикли на одсечене удове и крваве ране. „Желео сам да буде шокантно“, како објашњава Гибсон, „и желео сам да буде екстремно. 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.“⁶⁰ Сцена погубљења Вилијема Воласа у Гибсоновом *Храбром срцу* (*Braveheart*, 1995) пример је његове жеље да шокира публику и прикаже жртвено мучеништво.

Неки теолози су дали примедбе на екстремно насиље у *Сџрадању* и с тим повезан приказ теологије викарне жртве. У томе се састоји трећа контроверза: Гибсонова теологија на филму. *Сџрадање* је моћан филмски приказ Гибсонове вере у којој је наглашена жртвена природа Исусове смрти. Тако су у овом филмском покушају рекреације Јудеје 1. века помешани елементи четири Јеванђеља, римокатоличке теологије у пост-средњовековној Европи и списа немачке монахиње и мистика Ане Емерик (Anne Emmerich, 1774-1824).⁶¹ Као што је случај са бројним другим филмовима о Исусу, *Сџрадање* је инспирисано дуговековном традицијом хришћанске уметности и њеном тенденцијом да визуелно изрази теологију. Многе, ако не и све од 14 крсних статија које се често представљају у сликарству, нашле су свој кинема-

⁵⁹ James Carroll, „An Obscene Portrayal of Christ’s Passion“, *Boston Globe*, 24. фебруар 2004. године.

⁶⁰ Интервју Дајане Сојер са Гибсоном за *Primetime* на ABC-у, 14. фебруар 2004. године.

⁶¹ Види: *The Dolorous Passion of our Lord Jesus Christ from the Meditations of Anne Catherine Emmerich* (Rockford, IL, 1994).

тографски израз у Гибсоновом филму.⁶² Ово дело одише индивидуалистичком побожношћу које верника наводи да се фокусира на страдање, ране и смрт Христову. Жртвена смрт је за грехе појединачног гледаоца исто што она представља за грехе читавог света. Чињеница да филм придаје мало пажње васкрсењу одражава ону хришћанску побожност и теологију која раздваја распеће и васкрсење. Још већа иронија је у томе што су филм спремно прихватили не само фундаменталисти већ и евангелистички хришћани,⁶³ чије су црквене заједнице у неким случајевима резервисале читаве биоскопе упркос њиховом уверењу да је католичка теологија, како ју је представио Гибсон, погрешна. Ова врста савезништва помогла је *Сџирадању* да буде најгледанији филм на глобалном нивоу. Неколико светских медија описало је овај филм као „најпродаванију причу свих времена“.⁶⁴ Маркетинг је вешто спроведен, наглашена је „тачност“ филма, а чак су се „узнемиравање“ и „прогоњење“ режисера показали као добри ефекти у пропагирању филма.

Свака расправа о режисерској теологији је неизбежно селективна. Овде нема места за разматрање теолошки богатих дела режисера као што су Карл Теодор Дрејер, Роберт Бресон и Андреј Тарковски. Бергман, Копола и Гибсон су само тројица из читавог пантеона режисера који су теолошке приче и теме изразили кроз филм. На пример, ДеМилови религијски епови *Десет заповести* (*The Ten Commandments*, 1923), *Краљ краљева* (*The King of Kings*, 1927) и *Знак крста* (*The Sign of the Cross*, 1932) садрже нарацију која је знатно другачија од Гибсоновог *Сџирадања*. Његово дело можда има дидактички и проповеднички тон, али се гледаоцима нуде и примамљиве слике, као што је оскудно одевена Марија Магдалена, окружена мушким удварачима у *Краљу краљева*, или царица Попеја која се купа у млеку у *Знаку крста*. ДеМилова комбинација сексуалне комедије и религијских тема донела му је огроман економски успех, али и осуду католичких и протестантских заједница. Изучавање његовог комплетног дела од преко седамдесет филмова показује колико је тешко прецизно одредити како лична вера режисера утиче на финалну продукцију филма.⁶⁵

Вреди поменути и Мартина Скорсезеа, чије се образовање у семинарији у Њујорку често користи као кључ интерпретације његових филмова. Од своје осме године желео је да постане свештеник, а католичко италијанско образовање је вероватно извршило велики утицај на његов филмски рад. Иако више није верујући католик, теме греха, насиља и искупења никада нису далеко од његових филмова, што се види у *Таксисти* (*Taxi Driver*, 1976), *Разјареном бичу* (*Raging Bull*, 1980) и *Рију сџираха* (*Cape Fear*, 1991). Његов ранији филм *Улице зла* (*Mean Streets*,

⁶² Види: David Morgan, „Catholic Visual Piety and the Vision of the Christ“ in S. Brent Plate (ed.), *Re-Veiling the Passion* (New York, 2004), pp. 85-96.

⁶³ Види: Leslie E. Smith, „Understanding Evangelical Support for *The Passion of the Christ*“ in J. Shawn Landres, Michael Berenbaum (eds.), *After the Passion is Gone* (Walnut Creek, 2004).

⁶⁴ Види: *The Age* (Melbourne, Australia, 25. фебруар 2004. године).

⁶⁵ Иако је у прошлости било неколико покушаја, данас је још теже одредити колико је Хичкоков католицизам утицао на његово представљање кривице и невиности у филмовима о „погрешном човеку“, у којима погрешно оптужени покушава да се оправда. Види: Eric Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-four Films* (New York, 1978).

1973) приказује протагонисту који се бори са конфликтом између онога што види и чује у цркви и онога што се дешава на улици где влада оружје. У великом контрасту са теологијом која је изражена у Гибсоновом *Сйрагању* стоји контроверзни филм *Последње кушање Христово* (*Last Temptation of Christ*, 1988), заснован на Казанцакисовом роману, који одражава Скорсезеову сопствену борбу да схвати природу Христа као човека који сумња, који је кушан и који је потпуни човек.⁶⁶

Скорсезе, Бергман, па чак и Гибсон су режисери који признају да је њихов рад заснован на теолошком размишљању, Копола и ДеМил то чине ређе, док већина режисера настоји да изрази теолошке теме, притом избегавајући да их именују као такве. Тема излази из наратије јер она изражава фундаменталне страхове, аспирације и склоности, а не зато што је у њу свесно уметнута. Оно што ја у овом раду тврдим јесте да расправа о режисерској теологији не искључује могућност признавања шире улоге како продукцијског тима тако и публике у стварању теолошког значења одређених филмова.

Утицај, дебата и план

Током последње деценије приметан је пораст литературе која се бави односом теологије и филма. Упркос бројним страницама теолошког истраживања филма, конкретна теолошка филмска критика је још увек у почетним фазама развоја. Једна значајна промена у последњих деведесет година јесте прелазак са пастирске бригае о лошем или добром утицају филма на конкретније критичке анализе теолога који често пишу за ужи круг публике. Теолози све више користе филм као извор примера којима илуструју бројне теолошке теме. Навешћемо неколико новијих примера ове праксе: Л. Грегори Џоунс (L. Gregory Jones) обилато користи филм *Неоћпросииво* (*Unforgiven*, 1992) у својој књизи *Оџеловљење ојрошијаја* (*Embodying Forgiveness*, 1995), Грејем Ворд (Graham Ward) расправља о *Мајтриксу* (*The Matrix*) у књизи *Градови Божији* (*Cities of God*, 2000), Дејвид Канингхем (David Cunningham) се ослања на филмове да би објаснио апостолску веру у књизи *Чишање је веровање* (*Reading is Believing*, 2002), Џерард Лаулин (Gerard Loughlin) анализира филмски серијал *Ванземаљац* (*Alien*) у књизи *Ванземаљски секс* (*Alien Sex*, 2003) и Дејвид Џаспер (David Jasper) разматра филмове о пустињама у књизи *Светиа џусишња* (*The Sacred Desert*, 2004). У наведеним књигама филмови се користе као извори илустрација и потврђивања одређених теза. Филм се више не сматра проблемом о којем је потребно дисуктовати, већ богатим извором који треба користити. Поменути теолози превазилазе моралистичку критику и расправљају о теолошким питањима која су постављена у одређеном филму. Они показују како неки од теолошки најзанимљивијих филмова не морају нужно имати религијски садржај.

Чињеница да данас бројни хришћани редовно одлазе у биоскопе, гледају филмове те читају и пишу филмске рецензије, помогла је да се критичка улога

⁶⁶ Обимнију расправу види у: Jeffrey Mahan, „Celluloid Savior: Jesus in the Movies“, *Journal of Religion and Film*, 6: 1. април 2002. године.

цркава полако почне заборављати. Постоје случајеви иконокластичних напада на филм, али они најчешће бивају игнорисани. Теолошко истраживање филмова данас се врши много мирнијим и уверљивијим тоном. Теолошка филмска критика је превазишла потребу браћења верницима да одлазе у биоскопе или да гледају одређене филмове, па се у наше време бави детаљном анализом начина на који филмови истражују моралне проблеме и теолошке теме. Повратак филму поставља неколико битних питања пред хришћанске теологе. Једно од тих питања је следеће: да ли постоји конкретан теолошки начин анализирања филмова, или хришћани преузимају одређене елементе филмске критике који би послужили њиховим сопственим теолошким циљевима? Бројни теолози су наизглед посвећени текстуалној анализи или ауторским приступима филму. „Понекад је разочаравајуће то што аутори у својим текстовима о филму, који подразумевају озбиљан религијски приступ, често игноришу шири социјални, културни и историјски контекст настанка филма.“⁶⁷ Филмови као *Живојџ је красан* (*It's a Wonderful Life*, 1946), *На доковима Њујорка* (*On the Waterfront*, 1954), *Оглазак у смрти* (*Dead Man Walking*, 1995) и *Дојма* (*Dogma*, 1999) нису корисни само због тога што постављају теолошка питања, већ и због тога што могу бити сматрани термометрима културолошког *Zeitgeist*-а одређеног временског периода. На пример, шта наше уживање у фантастичним филмовима *Госпођар њрсјенова* (*Lord of the Rings*) и *Хери Поттер* (*Harry Potter*) говори о времену у којем живимо?

Многе теолошке реакције на филм заснивају се на уверењу да филмови делују на сличан начин као тренутак из *Велике њљачке воза* (*The Great Train Robbery*, 1903) Едвина Портера (Edwin Porter), када бандитски вођа Барнс упери пиштољ у камеру, тј. према публици и пуца. Према филмској легенди, резултат је био следећи: неки гледаоци су вриштали, неки су се бацали у страну или стављали прсте у уши, а неки су чак побегли из биоскопа. Вероватно се ради о романтизованом ретроспективном виђењу раног филма: трзавица је можда било на премијери филмова браће Лимијер 1895. године, али публика је до 1903. године већ постала лукава и скептична. Без обзира на то, неизречена претпоставка која се провлачи кроз неколико претходно обрађених приступа филму јесте да метак напрати погађа гледаоце и на њих врши знатан утицај. Теорија о „магичном метку“ данас се не брани експлицитно, мада идеја о пасивној публици која је бомбардована разним порукама, на велико изненађење, и даље чврсто опстаје у многим теолошким огледима о филму. Један начин богађења дијалога између теологије и филма налази се управо у напуштању парадигме пасивног пријемника и довођењу софистициранијег схватања публике као активних гледалаца на њено место. Другим речима, потребно је истражити не само шта филмови чине публици већ и шта публика чини филмовима.⁶⁸

До сада се теолошка филмска критика најчешће јављала на Западу и писана је за Западну публику.⁶⁹ Тиме се у извесној мери игнорише остатак светске кинематографије. На пример, препун биоскоп у Акри, где се приказује гански или ниге-

⁶⁷ Jozajtis, *Religion and Film in American Culture*, p. 98.

⁶⁸ Види: Clive Marsh, *Cinema and Sentiment: Film's Challenge to Theology* (Carlisle, 2004).

⁶⁹ О изузетцима види: S. B. Plate (ed.), *Representing Religion in World Cinema* (New York, 2003).

ријски филм који је препун религијског симболизма, даје ново значење термину „активна публика“. Ту су гледаоци ретко тихи; они често навијају за неке ликове, неке извижде, а за неке се гласно моле.⁷⁰ Овај пример је у контрасту са седењем у Западном биоскопу и гледањем холивудског филма, где је публика много тиша. Ниједан звук осим понеког кашља, отварања кесе са слаткишима или грицкања кокица није толерисан; изузеци су смех током приказивања комедија и врисак изненађења током приказивања хорора или трилера. Ђутање Западне публике је у другим крајевима света нешто фасцинантно.⁷¹ Ипак, изглед може да зава-ра. Тишина не значи да је публика потпуно пасивна. Поједини истраживачи су се преко двадесет година бавили начинима на које гледаоци извлаче комплексне закључке из филмова и осталих медија. Њихово занимање се може изразити и као једно другачије питање: како гледаоци у различитим културним контексти-ма извлаче теолошке закључке из онога што гледају? Колико су њихова локална црквена заједница, молитвена пракса и познавање теологије битни фактори у разумевању смисла одређених филмова? Колико ова искуства утичу на њихову интерну обраду онога што гледају? Само је неколико научника озбиљно узело у обзир тврдњу да су филмови заменили институционалне цркве као „снабдевачи“ религијских симбола и теолошког смисла. Заиста, постоји потреба и за емпириј-ским истраживањем и за бољим разумевањем тврдње да филмови делују као тачке сусрета са трансцедентним или чак као канали откривења.

Културни отпор филмовима који подржавају стереотипе или наносе штету јавља се у разним облицима. На пример, у расправи о културолошкој представи библијске жене у књизи *Нацртане, снимљене и насликане (Plotted, Shot and Painted, 1996)* ауторке Черил Ексум (Cheryl Exum), предложена је стратегија отпора која подразумева „озбиљно разматрање репрезентације и интерпретације полова“.⁷² Овакви приступи указују на чињеницу да још увек постоји искључиво мушка до-минација у продукцији и рецепцији филмова. Неки други аутори се залажу за јачање хришћанских заједница, као и различитих лингвистичких и интерпрета-цијских заједница, наспрот ученој експанзији индустрија глобалне културе које производе филмове.⁷³ Ипак, ово може бити само још један облик културолошког повлачења које подразумева јасну границу између секуларних, профаних филмо-ва и свете заједнице верних. Тако се игнорише могућност да филмови, као што је *На зајмагу нишија ново (All Quiet on the Western Front, 1930)*, такође могу арти-кулисати оштру културну критику. Филмови могу саслушавати теологију. Цркве имају много тога да науче од појединих пророчких филмова.

⁷⁰ Види: Jolyon Mitchell, „From Morality Tales to Horror Movies“ in P. Horsfield et al. (eds.), *Belief in Media* (Aldershot, 2004), pp. 107-120.

⁷¹ Види: Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, MA, 1988).

⁷² J. Cheryl Exum, *Plotted, Shot and Painted: Cultural Representations of Biblical Women* (Sheffield, 1996), p. 53.

⁷³ Види: M. Budde, *The (Magic) Kingdom of God: Christianity and Global Culture Industries* (Boulder, CO, 1997).

Постоји и потреба за конкретнијом критиком саме филмске индустрије. У којој мери је она постала агент капитализма и конзумеризма? У којој мери је филмска индустрија постала алтернативна врста цркве, са својим сопственим светим временима и местима, ритуалима гледања и церемонијама канонизације? Колико она промовише гомилање богатства и појединачне славне личности насупрот формирању личности и брижних друштава? У којој мери ова индустрија ствара филмске дистракције од реалног и заразног насиља у свету? Ова питања још више компликује чињеница да иако бројни филмови славе митове о херојском индивидуализму, романтичној љубави и искупитељском насиљу, други филмови делују супротно од уобичајених културних стереотипа, изазивајући их на начин који подсећа на нека од најпровокативнијих Исусових учења. Глобални пораст гледања филмова, као и прелазак филмова на телевизију, видео формате и DVD у још већој мери придају важности ових питања. Виђење одређених ствари помоћу филмова не подстиче се бескрајним цензурисањем које је приказано у *Cinema Paradiso*, већ кроз заједничко богослужење, харитативну делатност и добро осмишљену едукацију.

Изворник: Jolyon Mitchell (2005). „Theology and Film“, in: Ford, D. F., Muers, R. (ed.) *The Modern Theologians: An Introduction to Christian Theology since 1918*. Malden-Oxford-Carlton: The Blackwell Publishing Ltd, pp. 736-759. Са енглеског језика превео Ведран Голијанин.