Српска теологија данас 2010 (28–29. мај 2010)
Београд: Православни богословски факултет, 2011, 350–355

Ирина Радосављевић

дипломирани теолог и мастер теорије уметности и медија

Богословствовање филма — о присуству и одсуству Бога у филмској уметности

Сажетак: Циљ овог рада је сагледавање начина на које филм као медиј додирује простор трансцендентног и духовног, односно начина на које може да изрази присуство или одсуство Бога (или светог), кроз увид у ставове теоретичара филма који су се, посредно или непосредно, тим питањем бавили.

Кључне речи: филм, теорија филма, свето, Бог

Филм се појавио као плод једног модерног индустријског друштва и као такав често није сматран за уметност. Чак је и велики Ејзенштајн свој кључни термин „монтажа“ преузео из индустрије па је филм посматрао као машину која задивљује својом конструкцијом и има одговарајућу улогу у културној револуцији. У својим почетцима, филм је приказиван на вашарима и биоскопима за грош и био пука забава и бизнис, а тај забавни и комерцијални карактер је до данас остао доминантан. Макс Хоркхимер и Теодор Адорно су 1947. године изјавили: „Филм и радио не треба више да се претварају да су уметност. Истина да су само бизнис је замаскирана у својеврсну идеологију да би се тако оправдало смеће које производе“.[1]

Слично томе, иако је од самих почетака, по речима Андре Базена, филм био „заинтерсован за Бога“, на шта указује постојање религијских тема још у периоду немог филма, било је теоретичара који су сматрали да је филм неспојив са духовним стварностима. Хаузер је тврдио да је филм „последња стопа на путу ка профанизацији“[2], а француски семиотичари с Кристјаном Мецом на челу одбацивали су могућност филозофског и религијског приступа филмској теорији. С друге стране, француски феноменолози су желели да истраже и духовну реалност иза семиотичких и материјалистичких теорија заступајући тезу да филм као најважнија модерна уметничка форма мора да обухвати и област имагинације и духовног. Сматрали су да је права димензија филма у суштини метафизичка и да филм, не само да је способан да изрази свето, него је неопходно да се и у том правцу развија. ***Андре Базен,*** један од најзначајнијих филмских критичара и теоретичара, веровао је у постојање духовне стварности те је важио за спиритуалистичког теоретичара филма. Код материјалистички и марксистичко-лењинистички наклоњеног дела критике његова позиција изазивала је негодовање и гнев, иако су, како примећује Анри Ажел у својој *Естетици филма*, они хришћанску теологију заменили једном лаичком теологијом — дијалектичко-материјалистичком.[3]

[1] Robert K Johnston, *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*, Baker Academic, 2004.
[2] Arnold Hauser, *Social History of Art: Naturalisam. Impressionisam*. Film Age, New York, Vintage Books, 1951, 238–239.
[3] Anri Ažel, *Estetika filma* (preveo Dušan Stojanović), Beogradski Izdavačko-grafički zavod, 1978, 120.

Попут Базена, и многи други филмски стваралоци и теоретичати су у филму као медијуму видели способност за стварање врхунске уметности као и за представљање оних стварности које нису оку видљиве укључујући и могућност исказивања и оне димензије људског живота која се условно може назвати „религиозном", а која обухвата све његове унутрашње сукобе, преиспитивања, трагања, стремљења ка оностраном и светом и неутољиву жеђ за бићем, за животом, што је по Елијадеу једна од карактеристика homo religiosus-а. Тако је ***Ели Фор***, чувени француски естетичар, сматрао да нас камера уводи у свет скривене стварности, а да је циљ филма да прође читав космос и повеже човека са њим остварујући један „свебожански живот" који ће свестима које су постале неосетљиве за натприродно подстаћи обнову религиозног осећања.[4] ***Рене Швоб,*** теоретичар филма, иначе Јеврејин који је примио хришћанство, у седмој уметности види „графику невидљивог". Он вели: „Филм нам, најзад, омогућава да се спустимо до самих корена бића. Права димензија филма је метафизичка. Он скида вео са тајног лица света и открива тајну која лежи у дубини свега створеног. Филм нам у свакој личности нуди најистанчанији њен лик и то онај који је живот сакрио од нас — метафизичко биће". Швоб верује да кроз ритам филма сваки облик одаје понеку тајну препознајући се иза свог привида. „Филм је пре сликање нечег што се крије с оне стране видљивог, него сликање тог видљивог. Он нас уводи у мистичку једноставност света".[5] ***Александар Астрик***, редитељ и писац, говорећи о епохи филма коју назива доба камере-наливпера вели да филму ни једна област не сме остати неприступачна. „Најсувља медитација, нека теорија о људској продуктивности, психологија, метафизика, идеје, страсти — све то сасвим спада у његову област. Још боље, рецимо да о тим идејама и тим погледима на свет само филм може да посведочи".[6] ***Клод Маријак***, аутор чувене *Естетике и психологије филма*, сматрао је да се један од задатака филма састоји у „откривању надстварног у самом крилу стварног",[7] а ***Етјен Сурио***, филозоф и естетичар, да „у свету филма постоји једна готово урођена атмосфера чудесног".[8]

Ако је филму допуштено да се бави светим и трансцендентним, да ли хришћанска вера сматра да уметничке технике, стил и форма могу и смеју исказивати свето и оностраво. То питање је додирнуто у периоду иконоборачких спорова. Иконоборци су сматрали да је материјално представљање Бога недостојно и погрешно те иконоборачки сабор у Јерији говори о иконама (односно, визуелним представама) као „обмањујућим сликама изображеним бојама које одвајају људски ум од поштовања Бога".[9] Једини исправан начин на који, по њима, треба поштовати Бога јесте умни начин, без икаквих слика. Међутим, свети Јован Дамскин им се у својој одбрани икона обраћа следећим речима: „Можда ти, као духован и изнад тела с презрењем гледаш на видљиве ствари, али пошто сам ја човек у телу, жудим за односом са светињом и желим да видим свете ствари телесним очима" .[10]

Док су иконокласти икону схватали као скуп материјалних елемената и делова организованих у целину који су перцепцији доступни, али семантички ауторефе-ренцијални па она за њих није била ништа друго до боја, подлога и линија изван ко-

[4] Ibid. 26.
[5] Ibid. 28.
[6] Ibid. 114.
[7] Ibid. 120.
[8] Ibid. 145.
[9] Баранов, Владимир А, Ориген и иконоборачки спор, *Отачник*, свеске 1, 2 и 3, II, Београд, 2007, 48–59, 52.
[10] Ibid, 51.

јих нема ничег па је њено поштовање бесмислено, иконофили су је посматрали као знак, а материјална средства као означитеље, посреднике који преводе означено. Боје и линије немају вредност истине, али омеђују простор у који се преводи истина трансцендентне стварности. Икона узводи и у њу се преводи. Кроз иконоборачки спор, слика је у Цркви потврдила своје право да исказује духовну реланост.

Француски феноменолози ***Анри Ажел*** и ***Амеде Ефр*** су се интензивно бавили односом филма и религиозних стварности. У заједничком делу „*Филм и свето*" Ажел говори о начинима на које филм експериментише са појмом „светог". По његовом мишљењу, сваки филм који се дотиче „непролазног", али потпуно очишћено од „луциферијанске хистерије и опседнутости ниским поривима"[11] и који тежи „сабирању и уздизању",[12] се на известан начин, узноси ка Светом. Поред тога, неопходно је да филм на путу освећења превазиђе ступањ фактографског приказивања уводећи у своју структуру песму или вапај као оно из чега извире читаво дело. Потребно је и постићи равнотежу између племенитости надахнућа и симфонијског обиља представе. Ажел сматра да се све то може остварити разним стиловима. Тако, и „Дама из Шангаја" Орсона Велса, својом барокним лиризмом, и „Александар Невски" Сергеја Ејзенштајна, својом епиком и „Тужна је Електра" Дадли Николса својом раскошном трагиком, уводе гледаоца у простор величанственог и страшног примрака и на различите начине отварају велику тајну људске личности која нас испуњава „страхом и трепетом".

Ажел дефинише три врсте кинематографског представљања светог.[13] У прву групу убраја филмове у којима је снажно ***наглашена утемељеност у фолклору*** и који најчешће оприсутњују једно паганско осећање светог будући да у њима, оностранo изазива амбивалентно осећање и усхићења и страха. Као такве наводи немачки експресионистички филм између 1917. и 1923. године и натуралистички филм попут скандинавског немог филма инспирисаног природом и фолклором. Ми би предложили и великог Сергеја Параџанова и његове филмове „Боја нара", „Сени заборављених предака", „Ашик Кериб"...

Другу групу чине филмови које одликује ***присуство светог у свакодневном***. Они конкретне и свакодневне догађаје приказују као простор у коме се пројављују тајне читавог универзума. Ажел ту убраја нпр. Роселинијеве неореалистичне филмове или „Ordet/Реч" Густава Моландера.

Трећу групу чине филмови који доносе аскетски прочишћену стварност, филмови које одликује ***литургијски аскетизам***. Такви су, на пример, Бресонови и Дрејерови филмови. Ми би додали, наравно, и Андреја Тарковског.

Амеде Ефр,[14] у истој књизи, у делу под називом „*Филм и трансцендентно*" износи мишљење да филм, иако је рођен са техничком цивилизцијом те је стога потпуно профаног порекла, од самог почетка жуди за додиром са духовном стварношћу. Он сматра да се свето на филму појављује у различитим облицима — од естетске „светости" коју поседују сва уметничка дела, до космичке и демонске „светости". Ефр се ослања на феноменолошку класификацију Етјен Суриоа коју налазимо у његовом делу „*La correspondance des Arts*" и која наводи различите димензије уметничког дела:

[11] Agel Henri i Ayfre Amedee, *Le Cinéma Et Le Sacré*, Paris: Editions Du Cerf, 1961, преузето са http://www.biblisem. net/etudes/agelcsc. htm, 24. decembra 2008.
[12] Idem.
[13] Idem.
[14] Jaromir Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*, Brno, Masarikova univerzita, 2006, 15–20.

1) физичко постојање (материјалност објекта)
2) феноменолошко постојање (смисао објекта)
3) вечно постојање (семантика објекта)
4) трансцендентно постојање које као мистична аура обавија дело обухватајући сву дубину мисли и осећања

У том смислу се може рећи да су сва уметничка дела света, али та светост није она која интересује Ефра. Њега занима светост у дословном смислу, као оно што је супротно профаном. Он разматра начин на који филм може да дочара, изрази, разуме трансцендентно, „оно што је потпуно другачије" (Рудолф Ото), што је супротно од иманентног, од света природе и свакодневнице. Ефр говори о „трансценденом" — узласку, кретању на горе, ка Богу и „трансдесцендентном" — силаску, кретању ка доле, ка демонском, у смислу супротстављености разума и нагона, свесног и несвесног. Унутар човека постоји једна сложена стварност која обухвата различите облике светог па бавити се светим значи бавити се и њеним различитим аспектима и пројавама.

Када је реч о представљању Божијег присуства на филму, са жаљењем се мора констатовати да су филмови о догађајима из библијске историје или они о Исусу Христу, углавном успели су да остваре само богате реконструкције одређених библијских догађаја, али лишене духовне реалности те представљају промашај циља коме би сваки такав филм требало да стреми, а то је епифанија светог. **Вивијен Собсчек** (Vivian Sobschak) у есеју „Феноменологија холивудске историјске епике" износи мишљење да визуелно и аудитивно претеривање холивудских епских филмова, у које убраја и оне религиозног садржаја, изражава неумереност једне потрошачке културе. Осим преношења утисака изобиља, ти епови стварају једну уопштену историју која је одговор на амерички страх од „недостатак прошлости" (*fear of pastlessness*) и осећаја празнине који изазива живљење у земљи која нема рушевине и артифакте који би је подсећали на древност националне историје. Филмско претеривање при изражавању Божанске силе има за циљ да надомести њен недостатак у обезбоженом свету. Другим речима, комерцијални филм се својом материјлном раскоши обраћа духовној празнини савременог човека желећи да је попуни. Насупрот томе, прави духовни филм га суочава са осећајем недостатка и нагони да трага за духовним вредностима и за Богом.[15]

Мајкл Бирд (Michael Bird) у свом делу „Филм као јерофанија" говори о облику филмског реализма који функционише као „теологија одоздо" (што је иначе фраза коју је користио теолог Пол Тилих на кога се Бирд ослања), односно, који тражи свето у дубинама саме реалности и у свакодневном. Бирд заступа и Ефрову идеју да филмско бележење реалности треба у гледаоцу да пробуди осећај неизрециве тајне да би се могао окарактерисати као „духовни реализам" и да би био сведок феномена који Елијаде описује као пројаву нечег потпуно другачијег, што не припада овом свету и да би тако постао јерофанија — пројава светог.[16] **Сузан Сонтаг** (Susan Sontag) у делу „Духовни стил у филмовима Роберта Бресона" насупрот натуралистичком филму, који се „даје сувише вољно", говори о филму који захтева труд и подвиг од своје публике и који у гледаоца уноси спокој или стање духовне равнотеже.[17] Под њеним утицајем **Пол Шредер** идентификује стилске елементе који чине темељ онога што он зове „трансценденталне стил". Пре свега, наглаша-

[15] Pamela Grace, *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*, Wiley-Blackwell, 2009., 49.
[16] Ibid 49–50.
[17] Idem.

ва изузетну важност форме и уздржаност глуме што су елементи карактеристични за религиозни ритуал, а такође указује на значај појединих облика сакралне уметности за одређивање елемената који формирају трансцендентални стил. Укратко, Пол Шредер одређује овај стил кроз парове супротности: „Трансцендентални стил бира ирационалност наспрам рационалности, репетицију наспрам варијације, божанско наспрам људског, свето наспрам профаног, интелектуални реализам наспрам оптичког реализма, дводимензионалност наспрам тродимензионалности, традицију наспрам експеримента, анонимност наспрам индивидуализма". Кључне појмови који су у вези са овим стилом Шредер преузима од Жака Маритена. То су „оскудна" и „раскошна" средства од чије правилне употребе зависи успех овог стила. Иначе, Шредер наглашава да се аскетизам и уздржаност налазе на вратима Трансцендентног.[18]

У свом спису „*Conversion aux Images*"[19] Амеде Ефр износи мишљење да филм, уколико је заиста уметност, увек носи у себи траг мистичног присуства Божијег. То се односи и на филмове који нису јасно религиозни, као и на оне профане, па чак и на анти-религиозне. Тај траг је немогуће уклонити из истинске уметности. Будући да већина филмова не говори о Богу, Амеде Ефр у делу „Cinéma et mystère", разликује четири типа Божијег одсуства на филму.

1) Одсуство као порицање присуства

Ту се убрајају анти-религиозни и анти-клерикални филмови у којима се Бог свесно игнорише или се оспорава Његово постојање и смисленост вере у Њега. Буњуел се бави религиозним кроз критику и револт усмерен против сваке врсте религиозне репресије. Можда најбоље његов став илуструје његова чувена изјава: „Још увек сам атеиста, хвала Богу".

Такође, дешава се да се дела која желе да порекну присуство Бога понекад окрећу стилу који се може означити као сакрални. Тако се, на пример, Ејзенштајнов епски стил утапа у атмосферу светог — друштвене снаге добијају космичке и метафизичке димензије, пролетеријат замењује Христа.

2) Одсуство као једноставно и чисто одсуство

Ефр разликује три врсте таквог приказивања: стоичко, епикурејско и хедонистичко и ту убраја филмове у којима је човек заокупљен самим собом (јунаци Антонионијевих филмова као и филмова новог таласа).

3) Одсуство као чежња за присуством

Ефр мисли на филмове Бергмана и Фелинија за које је Бог, ако постоји, далек и невидљив. Будући да је аутентично присуство Божије је веома тешко приказати, много су чешћи филмови који одају утисак његовог одсуства кроз грех, очај, ћутање... Говорећи о стурктури Пушкинове поезије, Јуриј Тињанов је недостатак стихова или читавих строфа код Пушкина доживљавао као изневерена ишчекивања кондензована неизвесношћу и сматрао да су поетски функционална и веома сугестивна. Можда би се у том смеру могло протумачити и одсуство Бога у наративу филма који за њим вапи, на пример, у филмовима Дејвида Линча или, у филму „Плесач у тами" Ларса фон Трира (мада фон Трир ипак у тешку и сурову реалност филма

[18] Idem.
[19] Jaromir Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*, Brno, Masarikova univerzita, 2006, 15–20.

у коме нема ни трага Богу уводи, сасвим неочекивано и неприродно, мјузикл који уноси радост, утеху и помоћ).

4) Одсуство као знак или маска присутности

Пре свега, Ефр убраја Бресонове, Драјерове и Роселинијеве филмове у којима је Бог мистично присутан кроз одсуство и ћутање. Ми би додали и изузетног Андреја Тарковског чији су филмови натопљени Божијим присуством преливајући га у овај свет. Владимир Коларић проницљиво говори о енергетској вези таквих филмова са духовним реалностима.[20] По његовим речима, ту се ритмички и енергетски наБој филма, без обзира на тему, став, свесно или несвесно, усаглашава са енергетским пулсацијама створеног света и учествује у протоку божанских енергија ка публици. Такви филмови могу бити потврда ауторовог смирења и чистог срца, али и недокучивости Божијих путева.

Summary: The goal of this work is to reveal the ability of film as medium to reach the space of transcendental and spiritual realities and show God's presence or absence, according to writings of relevant film theorists who were, directly or indirectly, interested in answering that question.

Key words: film, film theory, sacred, God

Библиографија и вебографија

Agel Henri i Ayfre Amedee, *Le Cinéma Et Le Sacré*, Paris: Editions Du Cerf, 1961, preuzeto sa http://www.biblisem. net/etudes/agelcsc. htm, 24. decembra 2008.

Ažel, Anri, *Estetika filma* (preveo Dušan Stojanović), Beogradski Izdavačko-grafički zavod, 1978.

Baranov, Vladimir A, „Origen i ikonoboračkі spor" u: *Otačnik*, II (3), 2007: 48–59.

Blažejovský, Jaromir, *Spiritualita ve filmu*, Brno: Masarikova univerzita, 2006.

Bleeckere, Silvain De, „The Religious Dimension of Cinematic Consciousness in Post-modern culture" u John R. May, *New Image of Religious Film*, Sheed & Ward, 2000.

Grace, Pamela, *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*, Wiley-Blackwell, 2009.

Hauser, Arnold, *Social History of Art: Naturalisam. Impressionisam*. Film Age, New York, Vintage Books, 1951, 238–239.

Johnston, Robert K, *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*, Baker Academic, 2004.

Коларић, Владимир, „Религија и филм — од Анри Ажела ка могуности заснивања једне хришћанске естетике филма", *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 39, 2008, 93–102.

Rizmondo, Vladimir, „Ikonoklastički problem smisla", preuzeto sa http://www.matica. hr, 15. decembra 2008.

[20] Владимир Коларић, „Религија и филм — од Анри Ажела ка могуности заснивања једне хришћанске естетике филма", *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 39, 2008, 93–102.