

---

## KOGA BOGOVI VOLE: FILM I JANSENIZAM

---

MIROLJUB STOJANOVIĆ

### I

#### KONFIGURACIJA FENOMENA

Jedan od retkih koji je, pišući o filmu, upotrebio odrednicu “jansenizam” bio je Žorž Sadul u svom *Dictionnaire de cineastes* (izdanje iz 1975). U redovima posvećenim japanskom velikanu Jasudžiruu Ozuu, stoji: “Jansenizam?, ili bolje rečeno zen-smisao, kod Ozua je toliko jasan, da bi, ukoliko ga poredimo sa Roberom Bresonom, potonji bio samo jedan barokni čudak.”

Ovi redovi unekoliko zbunjuju. Pojavljivanje odrednice “jansenizam” u kontekstu Ozuo-ve poetike očigledno govori u prilog tome da Sadul brka formu i ideologiju. Činjenica da jansenizam izjednačava sa zenom pokazuje da je za njega jansenizam forma, odnosno – postupak. Sadul i na jednom mestu kasnije, elaborirajući specifičnosti Ozuo-ve rediteljske strategije, takođe piše: “Njegovo režiranje odlikuje se istim smislom za jednostavnost...”, pri čemu kao predložak za citat koristi reči samog Ozua, koji je (ne jednom!) izjavio: “Film mora da ima sadržaj, ali nije dobro ako u njemu prevladavaju isključivo dramski elementi.” Tako je “jansenizam”, u terminološkoj transmisiji, stupio u film (estetiku, teoriju...) kao pogrešni označitelj.

Nama koji danas znamo mnogo više o Ozuu no svojevremeno Sadul način na koji je termin “jansenizam” upotrebljen postaje još zanimljiviji kada imamo u vidu da je u svom prenesenom značenju on prevashodno bio prihvaćen kao oznaka za jedan autotoni, u prvom redu minimalistički i redukcionistički filmski izraz, čije je osnovno svojstvo režijski rigorizam, a koji je tokom dugog niza godina bilo moguće poistovetiti sa stvaralaštvom Robera Bresona, Karla Teodora Drejera i, naravno, samog Jasudžirua Ozua. No, kod prve dvojice upotreba pojma “jansenistički” posve je drugačija od one koju Sadul pripisuje Ozuu.

Naravno, sam termin potiče iz teološke sfere i nazvan je po svome osnivaču, danskom teologu Kornelijusu Jansenu (1585-1638), koga je papa Inoćentije X posebnom bulom optužio za jeres. Suština Jansenove jeresi, kao i suština delovanja njegovih sledbenika u hrišćanskoj sekci “jansenista” – okupljenih pod svodove čuvenog manastira Por-Roajal – svodila se na jedan vid doktrine o teološkom determinizmu. U okviru te doktrine razvija se, naime, učenje da “bez delovanja božanske milosti nije moguća poslušnost božijim naredbama”! Ovakvo učenje, pak, po rečima Lisjena Goldmana, postaje osnova ali i svrha jansenističke ideologije, široko rasprostranjene u 17. veku, koja je pre svega “konceptija o dejstvujućoj božijoj milosti u stanju posrnule prirode”.

Kako dakle, učiniti da film odgovara, ako već tome nije po sličnosti saglasan, jednoj ekstremnoj viziji hrišćanskog učenja o spasu? Jansenistički film, ukoliko on uopšte postoji, zasniva pitanje teološke bitnosti kao svoju imanentnu premisu. Odgovarajuća filmska forma ili, u krajnjoj liniji, mizanscen, jeste s njom istovetan, ali je – objektivno govoreći – od manjeg neposrednog značaja.

U jednoj nesumnjivo mogućoj hegelijanskoj vizuri i dijalektičkom kosmosu teze-antiteze-sinteze, “jansenistička” filmska poetika svoje estetičke preferencije zamenjuje etičkim, kako bi uopšte bila vredenovana kao estetička. Uzajamno dejstvo etičkog i estetičkog – kao prividna ekstrapolacija, ali i kao privremena antinomija – simulira dvostruko biće ovih filmova, premda je njihov ontološki status nije podvodiv ni pod koji oblik parcijalizacije, pa ni pod onaj koji ponešto školskom upornošću formu odvaja od sadržaja.

298

Rober Breson i Karl Teodor Drejer kvalifikovali su se u tom smislu za metadiskurs s jasno jansenističkih pozicija, a poznavanje samih jansenističkih načela postaje neophodno ukoliko želimo da njihove opuse stavimo u jansenističku perspektivu ili obratno.

U *Skrivenom Bogu*, Lisjen Goldman u vezi s jansenizmom pominje četiri moguća (tipična) stava, koja su povezana s četiri osnovna pravca jansenističkog pokreta:

1. prilagoditi se – nerado – zlu i laži ovoga sveta;
2. boriti se za istinu i dobro u svetu u kome ta istina i to dobro imaju svoje mesto, doduše svedeno na najmanju moguću meru – ali, izvesno, postoje;
3. ispovedati dobro i istinu u lice svetu koji je do krajnosti loš;
4. ćutati pred svetom koji je takav da čak nije u stanju ni da čuje reči.

Nekolicina jansenističkih ideologa, čak i među pripadnicima umerene struje (a takav je, na primer, bio Arno d'Andiji), odstupa od ove šeme. Za Arnoa, sve ovo "nema nikakvog neposrednog značaja i sve to su čisto doktrinarna pitanja". Na drugoj strani, za ekstremistu Barkosa pitanja se postavljaju na sasvim drugi način: njegov ekstremizam "odbija sve relativne vrednosti pojavnog sveta, u krajnjoj liniji čak i borbene crkve", te se on povlači u usamljenost upravo u ime zahteva za apsolutne vrednosti.

Ukoliko određenu grupu filmova (neka to budu Bresonovi *Dnevnik seoskog sveštenika* i *Mušet*, kao i Drejerovi *Stradanje Jovanke Orleanke* i *Dan gneva*) sagledamo u okvirima jansenističke kontroverze, ono što najpre uočavamo jeste ideološka srodnost koja se javlja između njihovih tvoraca i zagovornika jansenističkog iregularizma u odnosu na zvanično crkveno učenje. Uzgred, ni *Dnevnik seoskog sveštenika*, ni *Mušet*, kao ni Drejerovi filmovi, nisu izuzeci u opusima svojih autora. Oni možda samo najtransparentnije (ne možda i najbolje) i svakako najilustrativnije iznalaze mogućnost vaspostavljanja modaliteta jansenističkog pogleda na svet. (Pri tom bi Bresonov film *Anđeli greha* bio, najverovatnije, zahtevniji i bolji primer, ali ga treba smatrati pukom elaboracijom one stlizovane kompozicije represije i užasa koja kasnije u mnogo većoj meri osvaja prostor Bresonovog ekrana.)

299

U tri od četiri navedena filma kao tema se javljaju poraz, stradanje, agonija i smrt ljudskih bića u čijim životima nisu bile prisutne ni naznake takvog skončanja. Ovo uprošćeno, donekle šematsko podvođenje njihovih iznimnosti pod najmanji zajednički sadržalac uslovljava viđenje čija paradoksalnost leži u činjenici da je makroskopija kao postupak u analizi primerenija no mikroskopija. Odnosno, da je drastična disproporcionalnost njihovih ljudskih kvaliteta u odnosu na ponuđeni kraj jednostavno odbacila svaku karakterološku vivisekciju kao suvišnu, čak i tamo gde bi ona (kao u *Danu gneva*), u formi brižljive analize, imala šta da otkrije...

U *Stradanju Jovanke Orleanke* prisustvujemo isleđenju, osudi, odricanju, mučenju i smrti čuvene istorijske ličnosti, koja, nadahnuta verom, spasava Francusku od upada engleskih uljeza. U *Danu gneva* svedoci smo užasnih patnji čitavog niza likova, ali smo ponajviše dirnuti stradanjem i spaljivanjem Ane, supruge lokalnog pastora koji je i sam doprineo spaljivanju vračare Marte; u *Dnevniku seoskog sveštenika* uzbuđuje nas tragedija sveštenika jedne male francuske dijeceze (Ambrikur), koji je svoj život proveo čineći dobro a skončao je u mukama bolesti i bede, napušten od svih; u *Mušet* istoimena devojčica izvrši samoubistvo, ukaljano silovanjem jednog pohotljivca...

No, izrazito pesimistička slika sveta nije ono što objedinjuje ove sudbine i usaglašava pomenute filmove na ravni jednog višeg smisla. Niti je patnja sama

po sebi dostatna da ih pozicionira u okviru jednog sumnjivog egzistencijalizma, čiji protagonisti – pasivni subjekti – pri svom susretu sa sudbinom nemaju nikakvih šansi. Ideja višeg smisla koja ove sudbine obeležava i čini ih posebno dramatičnim nešto je drugo. U pitanju je, naime, paradoksalna situacija: potpuna nebitnost sve-nog, voljnog (pojam slobodne volje je u jansenizmu igrao jednu od ključnih uloga, zbog čega je nejasno zašto se insistira na tome da je čovekova sudbina potpuno predodređena), aktivističkog odnosa prema svetu, koji u potpunosti osujećuju neprozirne Božije namere.

U *Stradanju Jovanke Orleanke*, kao i u *Dnevniku seoskog sveštenika*, imamo posla s učesnicima koji svojim aktivističkim delovanjem čine neposredno dobro. Ako, na drugoj strani, Ana (u *Danu gneva*), kao i Mušet ne čine nikakvo konkretno, humanistički shvaćeno dobro – one, opet, žive u skladu s normativima zajednice, verskog ustrojstva i etike. Pokazuje se, gotovo neočekivano, da je primerenost njihovih života izlišna u okvirima, kako bi to rekao Žan Semolije u časopisu *Cineforum*, “uticaja jedne više sile koja upravlja događajima”. Semolije dodaje i ovo: “Ta sila se sve autoritativnije nameće u filmovima *Džeparoš*, *Suđenje Jovanki Orleanke*, *Baltazar* i *Mušet*, i sve više ograničava slobodnu volju ličnosti, pa i samo njihovo rasuđivanje. Mušet, Baltazar i Marija, pa i Jovanka Orleanka i Mišel, ne upravljaju svojom sudbinom. Prihvataju je, mire se s njom ili je podnose...”

300

Ukoliko tu Semolijeovu “višu silu” ipak nazovemo Bogom, možemo se, kao i jansenisti, zapitati: *zašto ona bira upravo takve načine sopstvenog ispoljavanja?* Odnosno: *po kom ključu ovim jedinkama biva dodeljena sudbina kojoj se ne mogu oteti?* Čini mi se da je kada je reč o ovim filmovima manje huljenje poreći Tvorca kao postulirano Najviše Biće, no pokazati nedokučivost njegovih ljudskom razumu posve neodgonetljivih postupaka, upravo polazeći od onih pretpostavki koje je sam Bog nametnuo.

Prema predloženim propozicijama jansenističke teologije, Bresonovi i Drejerovi stradalnici se nijednom iznimkom ne prilagodjavaju zlu i lažima ovoga sveta (1). Ako je Anina krivica, u filmu *Dan gneva* u svakom smislu etički i teološki najizrazitija (ona živi s muževljevim sinom iz prvog braka i, uostalom, želi da njen muž Absalom umre), ta krivica se čak ni kao takva ne bi mogla podvesti pod mimi-krijski amoralizam usaglašenosti sa zlom i lažima ovoga sveta. Na drugoj strani, u borbi za “istinu i dobro u svetu u kome ta istina i to dobro imaju svoje mesto, duše svedeno na najmanju moguću meru”, angažuju se kako Bresonov sveštenik tako i Drejerova Jovanka (2), s tim što Jovanka uz to i ispoveda “dobro i istinu u lice svetu koji je do krajnosti loš” (3), dok se samo Mušet odlučuje (to nam čak i u ovom slučaju potvrđuje mogućnost slobodne volje, u pogledu objektivne mogućnosti izbora) da dosledno čuti, i to zato što niko (svet) ne bi mogao da čuje njene reči. Na-

ravno, izvesne zamene su moguće, pa bi Mušetinom ubojitom ćutanju odgovaralo ćutanje sveštenika, dok bi se Jovankina odbrana mogla, zapravo, sagledati i kao upućivanje u nedosegnete svetove tišine...

U “jansenističkim” filmovima problem artikulacije je istaknut u prvi plan, te tako imamo srećnu okolnost da se u njima višak naturalizma ne nadovezuje na manjak formalizma, nego upravo obratno. Svojim inscenijskim postupkom oni punu pažnju posvećuju i problemu prostora, koji najednom izbija u prvi plan, i to pre svega zbog bizarne okolnosti da iščezava u korist samih lica učesnika, pri čemu krupni plan postaje ne samo dramsko vezivno načelo nego prepoznatljiva strategija kojom “jansenistička kamera” kreće u potragu za neizrecivim. Govor tela, postaje, naravno, najbitniji katalizator koji nas priprema za sve vrste potresa od kojih su oni unutrašnji najvažniji, dok su grubo montažni prelazi i klasični “rezovi” u ovom finom svetu jednako nepoželjni, pa ustupaju mesto pretapanjima, koja su već titrajući nagoveštaji bola.

Na drugoj strani, po rečima Žana Semolije,

301

... jansenizam koji se gubi na estetičkom planu pojavljuje se na etičkom. Povećavanjem stilske slobode smanjuje se sloboda ličnosti. Bresonov svet sve više postaje svet predodređenja. Ono što je najviše budilo pažnju povodom Anamarije i Tereze, u filmu *Anđeli greha*, kod Elene i iste one Anmjes, iz filma *Dame iz Bulonjske šume*, kod glavnih junaka filma *Dnevnik seoskog sveštenika*, kod Fontena u *Osuđeni na smrt je pobeo*, kod Mišela iz *Džeparoša*, kod Jovanke u filmu *Suđenje Jovanki Orleanke*, pa čak i kod Marije u filmu *Baltazar* – bila je volja. Bresonove ličnosti, naročito one iz ranih filmova, svu svoju snagu upravljaju ka jednom cilju. Počev od filma *Džeparoš*, njihova nesumnjivo ogromna energija sve manje se koncentriše na izvršenje zadatka koji se smatra ciljem života.

U kasnijoj fazi svog stvaralaštva, Breson nije toliko promenio svoju poziciju jansenističkog doktrinara i jeretika koliko je istakao problem onoga što je Semolije (s punim pravom!) nazvao pitanjem vokacije. U svetu filma *Novac* (s početka osamdesetih godina), pripreme dečaka za masakr koji će počinuti nad vlastitom porodicom pokazuju ne samo jednu demonološku snagu volje nego i gotovo pedanterijsko uvažavanje svih elemenata koji vode do cilja. Izvršenje zadatka (masakr!) smatra se ciljem života, dok je cilj života u stvari izvršenje zadatka, pa tako gledalac nije načisto s tim da li se ovde istovetni predznaci potiru ili se pak i sam pojam jezičkog transfera nameće značajem koji odgovara samom tom činu.

Pitanje je u kojoj bi meri ovom izboru filmova bilo moguće priključiti i *Devičanski izvor* Ingmara Bergmana. *Devičanski izvor* sasvim sigurno jeste film o milosti; štaviše, on je to na jedan jasan, gotovo agresivan način. Ali ne samo to: njegova pozicija toliko je ekstremna da je upravo jeretička. U ovom filmu se očiglednije nego igde oglašava onaj “skriveni Bog” jansenista koji na kraju prihvata žrtvu jedne nevinosti i iskupljuje je, te bi tako ovaj film u scenarističkom smislu svakako mogao potpisati sam Barkos da upravo jedan sporni detalj njegovo teološko ustrojstvo ne čini suprotnim jansenističkoj doktrini.

U pitanju je, naime, njegova naglašena mističnost. Svojevrsni “višak” mistike u suprotnosti je sa globalnom, izrazito antimističkom orijentacijom jansenističkog pokreta (koja je jedno od njegovih osnovnih obeležja). Kao film izrazito mističkog utemeljenja, *Devičanski izvor* svakim svojim kadrom Boga više naslućuje no što se kategorično poziva na njegovo postojanje. *Devičanski izvor*, paradoksalno, odiše potpuno paganskim pogledom na svet, i izrazito jedinstvo njegovih aktera s prirodom vodi, zapravo, jednoj vrsti panteizma, a njegova neuverljiva teologija autentične vere pre svega je uverljiva anatomija jednog mističkog poraza. Drugim rečima, jedan koncept sveta završio je u čuđenju nakon što su njegove osnovne teološke smernice pretrpele zamenu teističkih polazišta.

Ali, *Devičanski izvor* za nas može biti zanimljiv i iz niza drugih razloga, a 302  
reper po apostrofiranju (ako ne i po apstrahovanju) najtežeg, ujedno i najznačajnijeg pitanja u proučavanju jansenističkog nasleđa jeste pitanje pravednog grešnika. Goldman o tome kaže sledeće: “Crkva je to pitanje osudila kao jedan od glavnih elemenata jansenističke jeresi. To je pitanje bilo krajnja granica ekstremističkog jansenizma.”

Bergmanov film, dakle, ostaje nezaobilazna karika u jeretičkoj zaostavštini. Jeretičnost potcrtavaju dve stvari: najpre, religiozna pedagogija devojčinih roditelja (što je samo po sebi logički paradoks, jer već imamo odrednicu koja u uzročno-posledičnom sledu bitno rasterećuje devojčinu prošlost povodom moguće krivice), kao i autentična čistota koja u svom naglašenom naturalističkom kontrastu spram ružnoće ne preza – upravo zarad te svoje čistote! – od međudnosa sa izvitoperenim.

U svom briljantnom eseju o Karlu Teodoru Drejeru, Robin Vud, analizirajući film *Dan gneva* pita se: “ko je odgovoran za Aninu smrt?”. “Delikatnost pojma krivice” (Vudov izraz) kada je u pitanju *Devičanski izvor* iziskuje isto pitanje ali njemu izmiče svaki suvisao, racionalan odgovor. Uostalom, ono što kod Drejera u *Danu gneva* može biti bar prepoznavanje uzroka smrti, počiva u činjenici da je Anu

proklela spaljena vračara Marta. Kod Bergmana nemamo nagoveštaje zapretene, potisnute, motivacijske ravni.

U svetu Robera Bresona stvari, međutim, stoje drugačije. Ako Ingeri, stradalnicu iz *Devičanskog izvora* privremeno označimo pojmom neutralne ličnosti (dobrota ostaje nesumnjiva odlika njenog karaktera, ali se javlja u funkciji slučajnosti – dolaska putnika-namernika u kuću), sveštenik iz *Dnevnika seoskog sveštenika* ili Mušet iz istoimenog filma, sa druge strane, možemo smatrati prometejskom simbolikom prožetim likovima. Agonična situacija u kojoj se našao sveštenik u suprotnosti je s prirodom njegovog ljudskog i teološkog učinka i s ciljevima njegove jevanđeoske misije.

Možda se Breson, za razliku od Bergmana, više usredsređuje na jednu gotovo dijaboličnu ideju koja polazi od blasfemične promisli: da je sarkazam ali i huljenje bolje od praznine i da za dobra dela ne samo da izostaje nagrada nego i predstoji istinsko stradanje. U ovom filmu, pomenuto pitanje pravednog grešnika javlja se u punoj neumoljivosti svog verskog otpadništva, upravo zato što se logički paradoks izdaje za stvarnu situaciju: bez obzira na to što nije moguće da neko bez krivice strada, on ipak strada! Štaviše, to stradanje još od Drejerovih filmova ne samo da završava smrću nego toj smrti prethodi brutalizacija koja sama sebi postaje alibi pred neizrecivim.

U *Danu gneva* Drejerovu Anu stiže prokletstvo i ona, kao i Marta koja joj je prorekla smrt, biva spaljena. Po rečima Robina Vuda, film nagoveštava da je njeno spasenje bilo u prihvatanju kazne. Ali, za razliku od nje, Ingeri nema šta da prihvati, a to pogotovo nemaju Bresonov sveštenik ili Mušet. Anina krivica ostaje možda u njenoj pobuni kojom ona pokušava da prevaziđe užasnu sudbinu: ona, međutim, možda nije ni važna kao povod i ostaje bespredmetna kao uzrok.

U sva tri slučaja, ma koliko izbegavali da *Devičanski izvor* merimo strogim merilima jansenističkog diskursa, na delu vidimo omiljenu "teoriju" jansenista (svet koji se sastoji od odabranih i odbačenih, od pravednika i grešnika...), ali su konvencionalni pojmovi diskreditovani a učenje o sudbinskoj predodređenosti zastupljeno je svojim graničnim primerima. Božja milost, trebalo je to da naučimo još od Jovovih vremena, nije ni u kakvoj neposrednoj vezi s religioznim učincima veri privrženih pojedinca; tamo gde Arno d'Andiji zastupa istoričnost kao jedino važnu, a to je trenutak prvobitnog greha, tamo se i Bog opredelio a nevinost izgubila svoju predmetnost. Bresonov (tj. Bernanosov) sveštenik kao da sledi uputstva samog Barkosa koji je, kao militantni eksponent pokreta, nastojao da ovo stanje prevaziđe povlačenjem u apsolutnu osamu u ime zahteva za apsolutnim vrednostima.

## II KA TEOLOGIJI “NOVOG OSLOBOĐENJA”

Poslednjih godina suženi manevarski prostor za radikalnu filmsku estetiku doprineo je tome da mnoge potpuno nekomercijalne ili pak ezoterijske filmske teme sve teže nalaze put do filmskih ekrana. Kada se već i nađu na filmskoj traci, predstoji im dug put do bioskopskih dvorana, ali se čak ni “osvajanjem” bioskopa ništa bitno ne menja u njihovom statusu.

Jedno od gorućih pitanja vezanih za noviju filmsku produkciju glasi: da li je “jansenistički film”, kao specifična filmsko-estetička vrsta, imao naslednike, ko su oni i koji su to načini na koji se oni pojavljuju?

Suvišno je govoriti o tome da “jansenistički film”, s obzirom na privremenost odrednice, nikada nije imao tradiciju. On u pogledu sistemskog mišljenja nikada i nije bio promišljan kao autohtona kategorija, a najdalje što se u tom smislu učinilo bilo je to što se prema njemu odnosilo kao prema pomoćnom sredstvu u definisanju drugih disciplina. Susret religije i filma otpočeo je onda kada je nastao i sam film, i ako *Iskušanje Svetog Antonija Žorža Melijesa* (prvo zvanično zabranjeno delo u istoriji filma) nije bilo više od bezazlenog pokušaja, već 1912. godine *Životom Isusa Hrista* Sidnija Olkota ovaj plan zadobija jasne konture. No, religiozna tema nije dovoljna da film zadobije i svoju teološku dimenziju, a pogotovo ne da bitna teološka obeležja kontekstualizuje takvim jednim složenim problemskim poljem kakvo je jansenističko pitanje.

304

Kao izvitoperena forma religijskog mišljenja, jansenizam je i danas jednako provokativna doktrina, ali je njena estetička primena (ne isključujemo ni “jansenistički roman” kao vrlo važno polje proučavanja, ali mislimo pre svega na velike romane Žorža Bernanosa, neke romane Morijaka, pa i neke nordijske romane) vrlo ograničena.

Filmovi koji za predmet imaju božansku milost, ili pak stradanje nevinih, kaznu, proganjanje, sve oblike mentalne i psihološke represije, samu ideju žrtve, naznake božanskog, apostrofiranje religiozne simbolike i slično, ne možemo, naravno ubrajati u jansenistički film, i u tome nam neće pomoći ni naglašena tendencioznost nekih filmova s mogućim poljem otkrivanja “skrivenog Boga”, kakvu, na primer, pokazuju barem dva filma Roberta Roselinija. (U *Rimu, otvorenom gradu*, pogubljenje sveštenika na kraju filma upućuje na pojam milosti, dok *Putovanje u Italiju* nije toliko poslastica za klasifikatore, budući da mistički trenutak, shvaćen epifanijski, u potpunosti odgovara filmovima naglašeno mističkog prosedea [kakav je, na primer, onaj iz *Marijane moje mladosti* Žilijena Divivjea: devojčicu koja na početku filma ubije srnu na kraju pregazi stado jelena].)



Pitanje je u kojoj je meri i možda najsavršeniji Bergmanov film *Krici i šaputanja* strogo jansenistički, ali on ispunjava nekoliko nužnih preduslova: pre naglašena agoničnost i ritualizacija predsmrtnih muka jedne od sestara osvetljava dramatičnim jansenističkim svetlom onu prazninu za koju se očekuje da je Bog ispuni smislom, odnosno da pokaže da nije sporan smisao koliko trenutak u kome je on začat kao mogućnost i značenje, a koji je, u skladu s učenjem o predodređenosti, postojao mimo bilo kakve pojavnosti još u božijem naumu.

Neki noviji ili novi filmovi naginju ka jansenističkim sadržajima ili s njima koketiraju, pa bi ovom prilikom bilo uputno pomenuti filmove kao što su *Tereza* Alana Kavalijea (pre svih), *Plamičak* Petera Del Montea (o dečaku koji drži Boga u jednoj kartonskoj kutiji) i *Humanost* (remek-delo francuskog reditelja Bruna Dumona, i to prevashodno zbog njegove majstorske sondaže jednog teološkog polja koje on uvek odbacuje u poslednji čas).

305 Ali, na umu, pre svega, imam jedan film koji bih s najmanje prava mogao nazvati jansenističkim: *Eureku* Šindija Aojame. To delo, čini mi se, ne samo da – u pogledu formalno-stilskih određenja – preuzima neke od ideja stvaralaca opsednutih jansenističkom problematikom nego i svojim obeležjima doprinosi jansenističkom zbiru opsesija čineći ih objedinjenim. *Eureka* je, u stvari, film koji se u istoj meri poziva na problem pravednog grešnika i zaoštava ga, koji promišlja pitanje slobodne volje (vozačev povratak u grad koji je napustio nakon što je preživeo traumatsku situaciju), koji zagovara i neguje aktivistički odnos prema svetu i koji se, najzad, nesporno zauzima za jednu, istina vidno humanistički obojenu ideju – možda ne milosti koliko milosrđa – ali koji se nesumnjivo prepušta teocentričkoj perspektivi.

Vozač autobusa iz Aojaminog filma na istim je pozicijama na kojima je bio i Bresonov sveštenik gotovo pedeset godina ranije: on je zatvorenik tamnice tela i živi isto kao i sveštenik, kako to divno kaže Pol Šreder u svojoj fundamentalnoj knjizi *Transcendentalni film* – kao “zatočenik svete agonije”. Visoka etičnost koju vozač ispoljava pokazuje se na više nivoa, pa u sadašnjem filmskom vremenu ne otkrivamo nijednu njegovu ljudsku mrlju: gde je onda njegova krivica? Vozač je s dvoje dece preživeo kidnapovanje školskog autobusa, napustio nakon ovog incidenta ostrvo Kjušu (na kom se incident dogodio), a zatim se, posle mnogo vremena vratio u grad u kom dvoje dece, uz njega jedine preživele učesnike otmice, zatiče kao poluretardirane. Preuzimajući brigu o deci, vozač otpočinje tretman reanimacije: dečak, izgubljen zbog stresa preživljenog u trenutku kada su poubijana deca u autobusu, kasnije i sam postaje serijski ubica (koji ipak biva otkriven i poslat u psihijatrijsku ustanovu); devojčica, koja je posle masakra u autobusu prestala da govori, pridru-

žuje se vozaču koji je, vođen njenom željom da vidi okean, vozi do cilja na kome umire savladan bolešću pluća....

Kao i u *Dnevniku seoskog sveštenika*, veći deo junakovog učešća u filmu predstavlja beskrajnu agoniju koju nameće bolest, ali je njegov borbeni moral u potpunoj suprotnosti s pragmatičnim stranom njegovih istinskih mogućnosti. U Drejerovom *Stradanju Jovanke Orleanke* Jovanka izjavljuje: "Poraz će biti moja najveća pobjeda!", ali je Aojamin junak, kao i Bresonovi zlim udesom zahvaćeni junaci, u potpuno obrnutoj poziciji: njihova pobjeda (osim u filmu *Osuđeni na smrt je pobegao*) biće njihov najveći poraz, budući da će ona označiti i njihov fizički kraj.

Time smo zapravo dotakli i ključne odrednice za razumevanje celokupnog jansenističkog fenomena: zatočeništvo, svetost i agoničnu situaciju. Ako je još Kornelijus Jansen, utirući put svojim sledbenicima, pisao da "milost nije univerzalna kategorija već poseban dar koji ne može svako dobiti", mnogim naraštajima, pa tako i filmskim stvaraocima, dopalo je u udeo da iznađu krije li se u ovom stavu samo gordi teološki ekskluzivizam (hiperelitizam) ili surevnjivost nabeđenog teološkog paranoika koji je jednu dogmu zamenio njenim religioznim prerusavanjem. Filmske replike na ovu jansenističku nepopustljivost, čak i one u novijim filmovima, nisu morale da se usaglašavaju u istorijskom pogledu: i stari i novi poricatelji ustrojstva vodili su pre svega računa o tome da je spas moguć. [Indji Aojama ne čini to u manjoj meri nego Rober Breson, koji je u *Dnevniku seoskog sveštenika* bio izričit: "kada čovek umre, sve je milost". Oslobođenje *pre* smrti ili oslobođenje *mimo* smrti po svoj prilici i nije moguće!

Da li je Bog jansenista u stvari Bog koji uvek kaže ne?

306