

Autorstwo Ostatniego kuszenia Chrystusa

MARCIN DULEMBA

Mało który tekst poświęcony *Ostatniemu kuszeniu Chrystusa* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) Martina Scorsese nie zawiera chociażby pobieżnego opisu kontrowersji, które towarzyszyły wprowadzeniu filmu na ekrany ¹. Przez długi czas obraz ten funkcjonował bowiem w odbiorze społecznym nie jako dzieło artystyczne, ale jako najbardziej kontrowersyjny film wszech czasów.

Obecnie, po premierze *Pasji* (*The Passion of the Christ*, 2004) Mela Gibsona, być może należałoby zrewidować tę popularną opinię; nie ulega jednak wątpliwości, że konflikt powstały wokół adaptacji niesławnej powieści Nikosa Kazantzakisa to jeden z najbardziej dramatycznych epizodów w historii kultury popularnej, prowokujący dyskusję na temat współczesnych wyobrażeń świętości. Fakt, że dokładnie to samo można by powiedzieć na temat zgola odmiennego filmu Gibsona, ma duże znaczenie. Świadczy bowiem o tym, że współczesna kultura jest pozbawiona spójnego wizerunku Chrystusa. Jednak to nie wielość ani nawet nie brak jednorodności tekstów traktujących o Jezusie stanowią problem tej kultury, lecz nieumiejętność odczytania ich bez stereotypów i z góry przygotowanych interpretacji.

Brak powszechnie rozumianego kodu ² przedstawiania treści przynależnych do sfery sacrum utrudnia obecnie jasne rozróżnienie, co jest rzeczywistą manifestacją postawy religijnej, a co stanowi jedynie zawłaszczenie dawniej obowiązujących konwencji. Wydaje się, że wypracowanie na powrót uniwersalnego języka potrafiącego oddawać wartości hierofaniczne nie jest już możliwe. Dlatego też sztuka z większym powodzeniem opowiada w tej chwili raczej o ludzkim doświadczeniu transcendencji niż bezpośrednio wyraża Transcendentnego. Innymi słowy, w większym stopniu wyraża jednostkowych twórców niż Zupełnie Innego ³.

Iwona Kolasieńska w swoim esej poświęconym *Ostatniemu kuszeniu Chrystusa* ⁴ wskazuje na wyraźną w filmie Scorsese obecność pierwiastka numinotycznego. Zdaniem autorki decyduje o niej przede wszystkim estetyczna warstwa filmu, w której reżyser odwołuje się do *trzech bezpośrednich środków przedstawienia „numinosum”*, *jakie zna sztuka* ⁵, a mianowicie: ciemności, ciszy i rozległej pustki. To właśnie głęboka symbolika tych elementów, w opinii cytowanego przez Kolasieńską Rudolfa Otto, wywołuje oddźwięk specyficznie religijny.

Jednak w moim przekonaniu to inny aspekt kreacji zdecydował o tym, że obraz może oddziaływać metafizycznie. Mowa tu o absolutnej zgodności dzieła z samym jego twórcą, przy czym nie chodzi wyłącznie o użycie rozwiązań charakterystycznych dla tak zwanego stylu autorskiego. Ważniejsza jest bowiem spójność treści zawartych w filmie ze światopoglądem i religijnością autora, którego

nie należy tu rozumieć jako „instytucji nadawczej”, lecz jako konkretnego człowieka, Martina Scorsese.

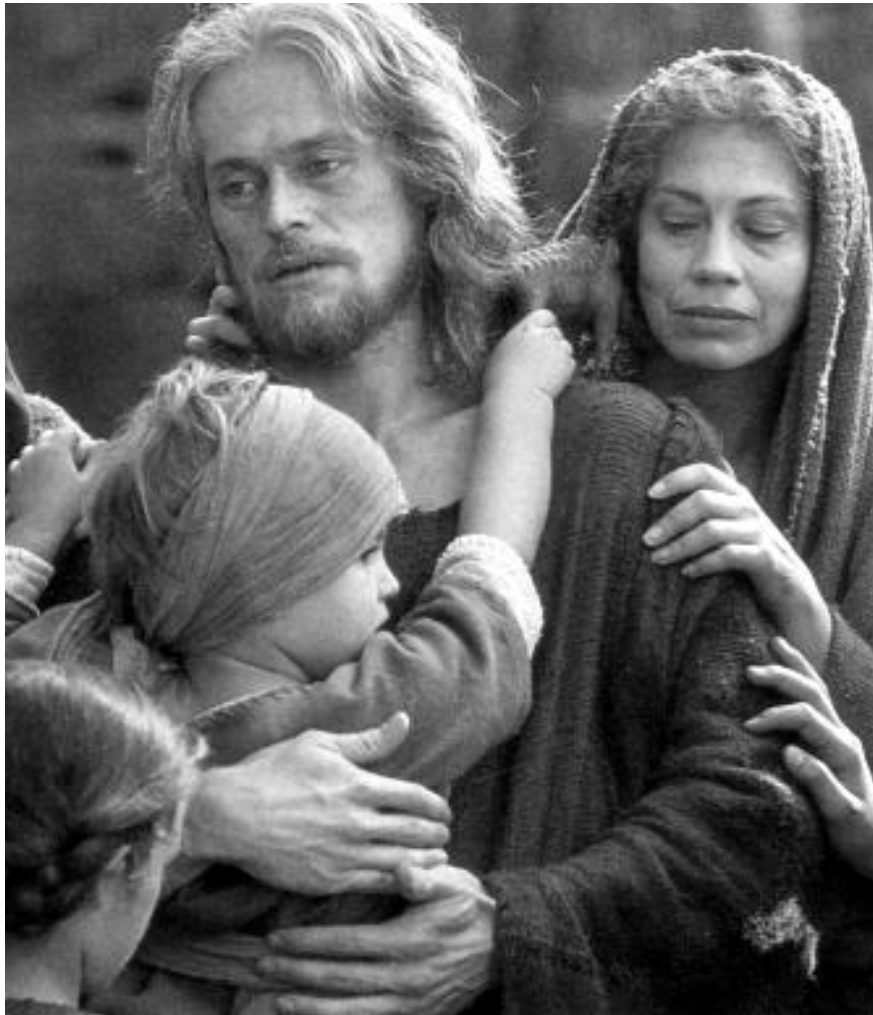
Ostatnie kuszenie Chrystusa to szczególny przypadek w dorobku artystycznym reżysera. Z jednej strony – jak potwierdza sam Scorsese – jest to jego najbardziej osobisty film, którego realizacja była *wzbudzającym wielkie emocje, pełnym miłości przeżyciem* ⁶, z drugiej – nigdy wcześniej ani nigdy później autor *Chłopców z ferajny* nie stworzył dzieła, które ma tak szeroką gamę nawiązań intertekstualnych i którego „autorstwo” byłoby tak wielopoziomowe.

Najbardziej oczywistą płaszczyzną prowadzenia dialogu intertekstualnego jest, oprócz *Biblii*, kontekst samej powieści Nikosa Kazantzakisa, na której oparto scenariusz filmu. W wielu amerykańskich tekstach krytycznych poświęconych adaptacji *Ostatniego kuszenia Chrystusa* powtarza się pogląd, że Scorsese i Paul Schrader wiernie i bez znaczących ingerencji przenieśli na ekran historię stworzoną przez greckiego pisarza ⁷. Tymczasem zmiany dokonane już w pierwszym szkicu scenariusza zdecydowanie łagodzą antykościelny wydźwięk pierwowzoru literackiego. Kazantzakis, pomimo zapewnień umieszczonych we wstępie do powieści, że jedynym jego celem jest oddanie dwoistej istoty Chrystusa, tak naprawdę czyni z *Ostatniego kuszenia*... obszar żarliwej polemiki nie tylko z dogmatami, ale również z samą instytucją Kościoła. Dualizm ciała i ducha jest dla niego kwestią o ogromnym znaczeniu, jednak nie mniej istotne jest pytanie o fundamenty religii chrześcijańskiej, o mechanizmy tworzenia żywego mitu, które, według Kazantzakisa, zawsze opierają się na nieprawdzie, nawet jeśli prawda jest tak piękna jak sam Jezus.

W zgodzie z wyznaczonym przez Nietzschego ⁸ paradygmatem krytycznym grecki pisarz przedstawia założyciela chrześcijaństwa, świętego Pawła, jako człowieka, który świadomie manipuluje faktami. W opisie jego postaci Kazantzakis nie szczędzi złośliwości. Tak więc „samozwańczy apostoł” pojawiający się w domu Jezusa, jest *niskim, grubym garbusem z głową tysz jak kolano, który potyka się o swe krzywe kulasy* ⁹. Ta obdarzona wszelkimi mankamentami fizycznymi postać otwarcie przyznaje się do charakteru misji, której postanowiła poświęcić resztę życia – ufundowania religii, nawet kosztem ofiary z Jezusa.

Tak nieprzychylna charakterystyka nawróconego Szawła, który został Pawłem wyrasta bezpośrednio z oskarżeń sformułowanych przez Nietzschego w *Antychryście*. Dla niemieckiego filozofa działalność autora listów do Koryntian to niemal zbrodnia przeciwko ludzkości; Nietzsche nazywa go *cynicznym rabinem, kłamcą, fałszerzem monet, wreszcie dysangelistą*, czyli głosicielem *złej nowiny*. Autor *Antychrysta* z charakterystyczną dla siebie niepoohamowaną pasją polemiczno-krytyczną przypisuje Pawłowi tylko jedno pragnienie – dojścia do władzy. *Jezus Chrystus, Zbawiciel* – to dla niego zaledwie środek do osiągnięcia celu, to *pojęcia, symbole, którymi tyranizuje się ludzi i tworzy trzody* ¹⁰.

Kazantzakis, będący pod przemożnym wpływem filozofii Nietzschego, w ocenie Pawła nie posuwa się aż tak daleko. Ten, który *zaniósł imię Jego do pogan i królów* ¹¹, jest dla autora *Ostatniego kuszenia*... postacią kontrowersyjną, ale nie ze względu na swój rzekomo demagogiczny charakter, lecz dlatego, że odbija się w nim pewne nierozstrzygalne pytanie, stojące u podstaw powieści greckiego pisarza na równi z konfliktem dwóch natur Zbawiciela. Pytanie to brzmi: *Czy coś, co dla człowieka jest kłamstwem, może stać się prawdą prawdziwszą od wszystkiego, co zna?* Nietzsche nie ma w tej kwestii żadnych wątpliwości; dla niego zmartwy-



chwstanie Chrystusa to tylko łgarstwo, oszustwo wymyślone przez Pawła i podtrzymywane przez jego następców w celu zniewolenia ludzi. *Cóż to jest prawda...*¹² – mówi Piłat, a niemiecki filozof widzi w *dostojnym szyderstwie rzymskiego namiestnika* przejaw niezwyklej przenikliwości. Prawdy nie ma, została zniesiona, unieważniona przez chrześcijaństwo. Pozostał z niej jedynie miraż, posiadany na wyłączność przez niewierzących w niego kapłanów.

Kazantzakis ucieka od takiej kategoryczności. Ustami Pawła stawia to samo pytanie, co Piłat: *Czym jest prawda? Czym fałsz?* – tylko że dla greckiego pisarza nie jest to zwykły chwyt retoryczny, lecz kwestia, której nie można pozostawić bez odpowiedzi. Problem w tym, że tylko dla *moralnie podejrzanego* skryby z Tarsu odpowiedź ta może być jednoznaczna. *To, co daje ludziom skrzydła, co tworzy wielkie dzieła i rozświećla dusze; to, co wznosi człowieka ponad ziemię – to wszystko jest prawdą. To, co pozbawia go skrzydeł, jest fałszem*¹³. Słyszac te



słowa, Jezus gwałtownie protestuje; skrzydła, o których mówi jego gość, nazywa darem od Lucyfera. Jednak później, umierając na krzyżu, sam wypełnia głoszone przez Pawła kłamstwa jak najbardziej prawdziwą treścią. Tym samym oszustwo stało się najprawdziwszą i najświętszą z prawd, która nie więzi, lecz wyzwala. Należy zaznaczyć, że ta zamiana biegunów nie wynika z prostego faktu, że Jezus decyduje się na przyjęcie roli przypisanej mu przez Pawła. Jezus decyduje się na przyjęcie roli wyznaczonej mu przez Boga! Kazantzakis nie widzi w chrześcijaństwie, tak jak Nietzsche, spisku przedsiębiorczych apostołów, którzy na śmierci swego mistrza postanawiają *zrobić niezły interes*. Spisujący historię Jezusa apostoł Mateusz nie jest na kartach powieści greckiego pisarza nazywany kłamcą ani manipulatorem, chociaż co chwila przeinacza fakty lub, potocznie mówiąc, mija się z prawdą. Autor *Ostatniego kuszenia...* obdarza go wprowadzając odstręczającą powierzchownością, którą w tradycji literackiej zwykło się przypisywać ludziom podłym, jednak powołany przez Jezusa celnik to posłuszne Bogu narzędzie, kopiujące słowa dyktowane przez anioła. Choć sam Chrystus podważa ich prawdziwość i ciska Ewangelią o ziemię, słuchający zapisków Mateusza Piotr przyznaje, że dzięki samemu brzmieniu tych słów udało mu się wejść prosto do raju. Czy jest zatem pewien poziom prawdy dostępny tylko Bogu, dla człowieka tak niezrozumiały, że nazywa go kłamstwem? Czy może kłamstwo potrafi być tak piękne, że stwarza pozór prawdy objawionej, a w samej swej istocie nie jest niczym więcej niż oszustwem, słowem, ale pisany tylko z małej litery?

W filmie Scorsese te pytania, tak istotne dla sensu powieści Kazantzakisa, w ogóle się nie pojawiają. Dzieje się tak z dwóch zasadniczych powodów. Pierwszym z nich jest daleko idąca ostrożność reżysera i scenarzysty *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, którzy mieli świadomość, z jakim tekstem pracują i jaki efekt może wywołać jego wierna ekranizacja. W kontekście dramatycznych wydarzeń towarzyszących wprowadzeniu filmu na ekrany zapobiegliwość Scorsese i Schradera może wywołać jedynie ironiczny uśmiech, jednak nie przekreśla to rzeczywistych starań obydwu twórców mających na celu zmniejszenie kontrowersji, które – jak się spodziewano – *Ostatnie kuszenie...* może wywołać.

Drugi powód pominięcia pytań o prawdziwość fundamentów Kościoła jest bardziej zrozumiały. Scorsese chciał się wypowiedzieć na zupełnie inny temat, bowiem w najmniejszym stopniu nie był zainteresowany krytyką chrześcijaństwa i wpisywaniem się w polemikę na linii Kazantzakis – Nietzsche. Nie wiadomo, czy był jej w ogóle świadomy. Intencją reżysera było natomiast, jak sam mówi, *dotrzeć do tego, jakie jest prawdziwe postannictwo Jezusa. Nie jako plastikowej figurki na desce rozdzielczej, lecz postaci, której najważniejsze przestanie pozwoliło nam jako gatunkowi przetrwać na ziemi*¹⁴. Scorsese przyznaje, że sytuacja, w której nie ma kościołów, a pozostaje jedynie człowiek i Bóg, jest właściwą płaszczyzną, na której chciał zrealizować film¹⁵. Nie oznacza to jednak, że *Ostatnie kuszenie Chrystusa* jest wymierzone w Kościół jako instytucję, że kwestionuje jego zasadność i – tak jak Nietzsche, a w ślad za nim Kazantzakis – jego uczciwość.

Kontrowersyjna postać założyciela chrześcijaństwa nie zostaje co prawda usunięta ze scenariusza, ale Scorsese nie przedstawia jej ani tak karykaturalnie, jak literacki pierwowzór, ani tak demonicznie, jak zrobił to Nietzsche w *Antychryście*. Święty Paweł w interpretacji Harry'ego Deana Stantonona to żarliwy kaznodzieja uliczny, celowo przywodzący na myśl amerykańskich baptystów

z Południa. Jednak ta być może nieco komiczna kreacja nie jest tu narzędziem krytyki, lecz elementem szerszej strategii autorskiej, jaką reżyser przyjął, przenosząc do filmu postacie z Nowego Testamentu. W największym uproszczeniu zakłada ona przedstawianie biblijnych bohaterów w sposób możliwie naturalny i pozbawiony koturnowości. Kazantzakis, któremu przyświecała podobna idea, osiągnął to przez stylizację języka na ludową grekę, Scorsese przez odrzucenie konwencji wypracowanych przez film biblijny i nadanie wybranym bohaterom „rysu współczesności”. Tu jednak kończy się obszar dokonanej przez reżysera reinterpretacji postaci świętego Pawła. Pojawienie się nawróconego w drodze do Damaszku kaznodziei pełni w filmie funkcję czysto dramaturgiczną (Jezus zaczyna wątpić w słusność swojego wyboru), nie służy natomiast uruchomieniu refleksji na temat kłamstwa leżącego u podstaw Kościoła.

Niechć Scorsese do zagłębiania się w tę problematykę została dodatkowo potwierdzona przez usunięcie z filmowej wersji *Ostatniego kuszenia Chrystusa* wszystkich wątków związanych z powstawaniem Ewangelii. Trudno nawet stwierdzić, który spośród apostołów jest Mateuszem, gdyż tak dalece zredukowano w nich wszelkie znamiona indywidualizmu. Podczas gdy u Kazantzakisa niemal każdy z uczniów był nośnikiem jakiejś konkretnej cechy-wartości (Judasza – Siła, Piotr – Szczerłość, Jan – Miłość), w filmie wszyscy z wyjątkiem Judasza stanowią jedynie tło dla rozgrywającego się na pierwszym planie wewnętrznego dramatu Jezusa. Szczególnie zastanawiające jest drastyczne zmniejszenie roli świętego Jana, który w powieści greckiego pisarza miał fundamentalne znaczenie. To właśnie nieustanne napięcie między nim a Judaszem odzwierciedlało zderzenie dwóch przeciwstawnych koncepcji Jezusowego posłannictwa. Pierwszą z nich było głoszenie oraz wcielanie w życie bezinteresownej i bezwarunkowej miłości, drugą była otwarta i brutalna walka ze złem. Mimo że dialektyczny konflikt między różnymi drogami do Boga leży w centrum zainteresowania Martina Scorsese, reżyser rezygnuje z przedstawiania go przez antagonizmy między apostołami. Usuwa również bardzo rozbudowany u Kazantzakisa wątek rywalizacji i wzajemnej zazdrości uczniów, czego jedynym śladem obecnym w filmie jest pogardliwy stosunek Judasza do tych, którzy zdecydowali się pójść za Chrystusem, a nie są w stanie za Niego umrzeć, czyli *de facto* do wszystkich pozostałych apostołów.

Wycięcie tak znacznej części materiału pozwoliło Scorsese na wyeksponowanie, najważniejszej w jego odczuciu, relacji interpersonalnej pomiędzy Jezusem i Judaszem. Na wzajemnym stosunku tych dwu postaci opiera się cała dramaturgiczna oś filmu i to na kolejnych etapach rozwijania się tego osobliwego związku poznajemy dialektyczne dochodzenie Chrystusa do istoty swojej misji na ziemi.

Judasza niemal zawsze stoi w kontrze do tego, co oznajmia mu Mistrz. Gdy Jezus mówi o zbawieniu duszy, Iskariota pragnie jak najbardziej „fizycznego” wyzwolenia Izraelitów spod rzymskiej okupacji, gdy Jezus mówi o miłości, Judasz nawołuje do wojny, gdy Jezus każe Judaszowi nadstawić drugi policzek, ten patrzy na Niego zupełnie rozczerowany i oznajmia: *Nie podoba mi się to*. Jednocześnie to właśnie Judasz pozostaje najwierniejszym i najukochańszym apostołem, to jemu zostaje powierzone „trudne zadanie” zdradzenia swego Nauczyciela i to on odsłania przed umierającym Chrystusem naturę ostatniego kuszenia. Tym samym stoi niejako na straży wypełnienia się roli Mesjasza i to w jej eschatologicznym, religijnym wymiarze, któremu sam początkowo tak bardzo się sprzeciwiał.

Przedstawienie Iskarioty jako najbardziej zaufanego spośród wszystkich uczniów Jezusa wymagało całkowitej reinterpretacji (o ile nie dekonstrukcji) zakorzenionego w kulturze wizerunku Judasza. Scorsese nie dokonał tego zabiegu osobiście – wcześniej zrobił to sam Kazantzakis. Trudno ocenić, czy źródłem inspiracji dla greckiego pisarza był popularny ostatnio (a niekoniecznie w latach pięćdziesiątych) apokryficzny tekst odnaleziony w Egipcie, nazywany *Ewangelią Judasza*, według którego Jezus miał wybrać swego własnego zdrajcę i obiecać mu zbawienie.

Data odkrycia manuskryptu, czyli rok 1950¹⁶, dopuszcza co prawda możliwość, że Kazantzakis, pisząc *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (1954), miał świadomość istnienia apokryfu, jest to jednak mało prawdopodobne, gdyż dopiero w latach osiemdziesiątych dokument wystawiono na publiczną aukcję, a dokładnego przekładu z koptyjskiego dokonano zaledwie dwa lata temu. Zbieżność odczytania roli Judasza w Chrystusowym planie zbawienia jest więc chyba najzupełniej przypadkowa, nie jest to jednak tak zaskakujące, jak mogłoby się wydawać. Kazantzakis swoją hipotezę opiera bowiem na niektórych cytatach z Nowego Testamentu, które pozwalają odczytać Judaszową zdradę w duchu providencjalizmu (w tym sensie, że jest ona niezbywalnym elementem Boskiego planu świata). Według Ewangelii Janowej (J 13,18), Jezus wybrał Judasza świadomie, aby mogło wypełnić się Pismo¹⁷, natomiast w Ewangelii Mateusza odnajdujemy fragment, który mógłby sugerować, że Iskariota niemal upewnia się co do natury powierzonego mu zadania: *A gdy jedli, [Jezus] rzekł: Zaprawdę, powiadam wam: jeden z was mnie zdradzi. Wtedy Judasz, który Go miał zdradzić, rzekł: Czy nie ja, Rabbi? Odpowiedział mu: Tak jest, ty*¹⁸.

Oczywiście w tym samym rozdziale znajdujemy wers, w którym Jezus mówi, że *biada temu człowiekowi, przez którego Syn Człowieczy będzie wydany*¹⁹, co bynajmniej nie sugeruje żadnej szczególnej więzi między Judaszem i jego Mistrzem opisywanej w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa*. Ani autor powieści, ani reżyser nie chcą jednak nikogo przekonywać, że ich wersja wydarzeń jest prawdziwsza lub chociażby bardziej prawdopodobna, nie chcą przewartościowywać Ewangelii na podstawie kilku zdań wyrwanych z kontekstu. Celem, który przyświecał Kazantzakisowi i Scorsese, było wybicie czytelnika i widza z jego przyzwyczajęń interpretacyjnych, wedle których Judaszowi zbyt pochopnie przypisuje się całą odpowiedzialność za zgładzenie Chrystusa i tym samym refleksja na temat zdrady i jej wymowy w ogóle nie zostaje uruchomiona. Według Ewangelii Mateusza Judasz, syn Szymona, zdradził Jezusa i wydał Go arcykapłanom w zamian za 30 srebrników. Następnie, pod wpływem wyrzutów sumienia, zwrócił otrzymane pieniądze i popełnił samobójstwo, wieszając się na drzewie. Te wszystkim dobrze znane wydarzenia odsłaniają swój sens jednak dopiero wtedy, gdy skonfrontujemy je z postawą innych apostołów, zwłaszcza Piotra, który, jak podają ewangelie synoptyczne, trzykrotnie wyparł się Jezusa. Obaj uczniowie, Judasz i Piotr, odwracając się od swego Nauczyciela, dopuścili się grzechu; oczywiście grzech tego, który zdradził dla pieniędzy, a nie ze strachu, jest nieporównanie cięższy, jednak to nie waga popełnionego czynu sprawia, że Iskariota nie osiąga zbawienia. Decyduje o tym przekonanie Judasza, że zło, którego się dopuścił, w żaden sposób nie może zostać odkupione i że Bóg nie jest w stanie mu wybaczyć. W przeciwieństwie do Piotra, który „gorzko zapłakał”, Judasz nie wierzy w siłę Boskiego miłosierdzia.

Na tej „głębokiej niewierze” opiera się cała konstrukcja postaci Iskarioty w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa*. Dla bezwzględniego zeloty każde odstępstwo od prawa, każda chwila ludzkiej słabości (czyli grzechu) powinny zostać ukarane i sam zawsze jest gotów tę karę wymierzyć. W ujęciu Kazantzakisa Judasz jest więc zdeklarowanym wyznawcą starotestamentowego rygoru, co nie pozwala mu zrozumieć nowego, prawdziwie rewolucyjnego nauczania ufundowanego na przykazaniach miłości. Nie oznacza to wcale, że nie jest on w stanie kochać – miłość Judasza potrafi być prawdziwie żarliwa, o czym świadczy najlepiej jego głębokie przywiązanie do Jezusa. Jednak, według Iskarioty, każdego uczucia można, a nawet trzeba się wyrzec w obliczu wyższego imperatywu – wolności Izraela. Nigdy też nie powinno się kojarzyć miłości z miłosierdziem.

Skoro jednak Judasz jest pozbawiony umiejętności-daru-łaski przebaczenia, to czemu Kazantzakis, a w jeszcze większym stopniu Scorsese, przypisują mu tak wielkie znaczenie i czynią z niego osobę najmocniej związaną z Tym, który o przebaczeniu nauczał? Odpowiedź, podobnie jak samo *Ostatnie kuszenie...* niebezpiecznie ociera się o bluźnierstwo: Iskariota dlatego znajduje się tak blisko Jezusa, gdyż jest Jego niezbywalną częścią – wyodrębnioną jako osobny byt bezkompromisowy i wymagającą stroną Jego natury. Scorsese podkreśla to bardzo wyraźnie. W scenie kuszenia na pustyni lew, który przemawia do Jezusa słowami: *Jestem twoim sercem*, mówi głosem Harveya Keitela, aktora wcielającego się w rolę Judasza. Ten prosty zabieg filmowy oprócz implikowania symbolicznej więzi pomiędzy Jezusem a jego przyszłym zdrajcą zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię, a mianowicie na niebezpieczeństwo, jakie niesie przewaga którejkolwiek ze stron walczących wewnątrz Chrystusa.

Gdyby Jezus posłuchał głosu lwa-Judasza, uległby kuszeniu i wszedłby na drogę pychy, która znosi prawdziwą miłość do drugiego człowieka. Z drugiej strony, gdyby nie ten sam głos w Jego sercu, Jezus pozostałby zwykłym cieślą, pędzącym proste życie u boku żony i dzieci. Istnienie w Chrystusie i w Jego nauczaniu owego elementu, który z braku lepszego słowa można nazwać „bezwzględnością”, jest zdaniem Kazantzakisa i Scorsese niezbędnym warunkiem zbawienia.

Dlatego też wydają mi się mało uzasadnione oskarżenia wielu krytyków dotyczące rzekomej fascynacji reżysera ideologią New Age, która w ich mniemaniu przenika całą adaptację filmową *Ostatniego kuszenia Chrystusa*. Mariola Dopartowa, autorka niezwykle przenikliwej książki *Czy kino może nawrócić?* – zarzuca Martinowi Scorsese *pogubienie się w kompilowaniu wątków (...), odbitych groteskowo w zwierciadle New Age'u*²⁰. Krytyka ta wydaje mi się niesłuszna z dwóch powodów. Po pierwsze, wszystkie wątki obecne w filmie mają bezpośrednie źródło w powieści *Ostatnie kuszenie Chrystusa*; Scorsese nie inspirował się niczym ponadto, usuwa jedynie elementy, które w jego odczuciu utrudniają podążanie za głównym problemem – dychotomią boskiej i ludzkiej natury Jezusa. Jeżeli więc ktoś jest odpowiedzialny za rzeczoną „kompilację”, to jest to Kazantzakis, który istotnie wprowadził do swego dzieła rozmaite gnostyczne tropy, obecne później w synkretycznej ideologii New Age'u.

Czy można jednak przypisywać temu szczególne znaczenie, skoro Ruch Nowej Ery (New Age), a zwłaszcza to, co Bartłomiej Dobraczyński nazywa *Niską, Okultystyczną Nową Erą*²¹, zawiera również elementy feng shui, Kabały, jogi, medytacji Zen itd., czyli niemalże wszystkiego, co ma choćby posmak ezotery-

zmu? Po drugie, postać, którą oglądamy w filmie Scorsese, jest jak najdalsza od wykrzywionego wizerunku Jezusa wygenerowanego przez New Age, właśnie dlatego, że reżyser odrzucił wszelkie upraszczające konwencje, na czele z tymi, które każą widzieć w Zbawicielu dobrodusznego pana w długiej szacie, który wybaczy nam zawsze i wszystko. W *Ostatnim kuszeniu...* sceny męki Jezusa zostały oddane z taką dokładnością i dbałością o szczegóły nie po to, by Scorsese mógł ugruntować swoją pozycję „reżysera przemocy”, lecz po to, by podkreślić realność prezentowanych wydarzeń, by pokazać prawdziwe cierpienie, które było koniecznym warunkiem Zbawienia. New Age unieważnia zaś cierpienie, unieważnia samą ofiarę Chrystusa, tym samym nie uznaje Go ani za jedyne Syna Boga, ani za Zbawiciela. W zgodzie z duchem ideologii Ruchu Nowej Ery Jezus *to nie Mesjasz zapowiadany w Starym Testamencie, lecz bezbarwny obraz centralnej Osoby w chrześcijańskiej wierze; to mędrzec, raczej coś więcej niż mędrzec, jakby „super-guru”*. Chętnie się pamięta o Jezusie uzdrowicielu, który uratował cudzołożną kobietę, a chętnie zapomina się o wyrzucającym kupców ze świątyni i o tym, który głosi, że *trzeba wszystko opuścić, by iść za Nim. Przedkłada się miłość nad krzyż*²².

Film Scorsese nie dość że nie wpisuje się w taką wizję Jezusa, to jeszcze zdecydowanie się jej przeciwstawia. Wątek ostatniego kuszenia, zejścia z krzyża i życia w idealnej harmonii w świecie, który z pustyni zamienił się w rajski ogród, to właśnie ilustracja wymarzonej przez New Age Ery Wodnika. Tu żyje się wyłącznie kosmiczną miłością: zmarła Magdalena zostaje zastąpiona kolejnymi kochankami (Marią i Martą), bo przecież *na świecie jest tylko jedna kobieta, jedna kobieta o wielu twarzach*. Tylko że ta arkadyjska rzeczywistość, której przyjsię oznajmiało całe pokolenie dzieci-kwiatów, w *Ostatnim kuszeniu...* okazuje się śmiertelnie niebezpieczną ułudą, a kojące słowa o wszechogarniającej energii miłości to słowa wypowiedane przez szatana.

Scorsese, pomimo przeniesienia na ekran tak wielu kontrowersyjnych pomysłów, ostatecznie nie widzi możliwości oderwania Jezusa od istoty Jego ofiary. Reżyser staje tym samym po stronie prawdziwej dobrej nowiny i odcina się od „radosnej” filozofii New Age’u, która chciałaby, niczym dziewczynka-diabeł pojawiająca się w filmie Scorsese, wyjąć gwoździe z ran Chrystusa i poprowadzić Go za rękę do mitycznej krainy, gdzie już czekali na Niego Budda, Kriszna i Kasjopejanie.

Paradoks *Ostatniego kuszenia Chrystusa* polega na tym, że film, który – w moim odczuciu – miał stanowić remedium na płytką i niewymagającą wiarę lansowaną przez New Age, nigdy nie mógłby powstać, gdyby nie „moda na duchowość”, która zawładnęła Ameryką na początku lat 70. i trwała wystarczająco długo, by Hollywood zdążyło wyczuć w tym potencjalny interes. Jednak wszelkie podobieństwa między filmem a koncepcjami New Age’u odnoszącymi się do kwestii religijnych, zwłaszcza do rozumienia relacji między człowiekiem i Bogiem, są jedynie pozorne. Na tej płaszczyźnie najczęściej jednak dochodzi do mylnego przypisania Scorsese inspiracji New Age’ową filozofią.

Jednym z podstawowych założeń kultury duchowej Ruchu Nowej Ery jest przeświadczenie, że najwyższą wartością człowieka jest wolna wola. Podobna teza stoi u podstaw *Ostatniego kuszenia Chrystusa*. Istnieją jednak znaczące różnice w rozumieniu konsekwencji takiego stanu rzeczy. Wynikają one przede wszystkim z opowiedzenia się za dwoma przeciwstawnymi światopoglądami – religijnym (Scorsese) i antropocentrycznym (ruch New Age). Inne jest również

źródło, z którego zaczerpnięto ideę przypisania woli człowieka tak wielkiego znaczenia, choć wydaje się, że w jednym i drugim wypadku ważną rolę musiała odegrać filozofia Nietzschego i stworzone przez niego pojęcie „woli mocy”.

Według autora *Genealogii moralności* wola mocy jest czymś, co warunkuje zarówno wartość, jak i sam byt. To podstawa całej Nietzscheańskiej metafizyki, choć wielu zapewne nie zgodzi się z tym, że coś takiego jak Nietzscheańska metafizyka w ogóle istnieje. Zastąpmy ją zatem pojęciem moralności, ponieważ według Nietzschego moralność nie jest ściśle związana z obyczajnością ani z etyką, lecz jest równoznaczna z ustanowieniem pewnego ponadmysłowego ideału²³. Niezbędnym warunkiem osiągnięcia owego ideału jest zaś całkowita i bezwzględna wolność.

Niemiecki filozof uważa, że człowiek staje się wolny, a raczej ma obowiązek stać się wolnym w obliczu śmierci Boga, która została obwieszczona w 125. fragmencie *Wiedzy radosnej* zatytułowanym *Człowiek oszalał*. Kategoria woli mocy jest ściśle powiązana z koniecznością aktywnego kształtowania, sublimacji i przewycięzania samego siebie. Człowiek wraz ze śmiercią Boga zyskuje bowiem szczególnie rodzaj odpowiedzialności, która nakazuje mu ciągłe samodoskonalenie, stawanie się kimś więcej – Nadczłowiekiem.

New Age w pewnym stopniu przejmuje tę zasadę, lecz – w charakterystyczny dla siebie sposób – degradowa ją i przekształca, sprowadzając do poziomu uprawiania medytacji, jogi, a nawet channelingu, czyli wchodzenia w stany wyższej świadomości pozwalające na kontakty z pozaziemskimi cywilizacjami. Jakkolwiek kuriozalnie brzmią niektóre z owych zaleceń, to w istocie wyrażają jednak jedno – wspólne dla Nietzschego i New Age’u przekonanie, że człowiek jest w stanie dokonać uświęcenia samego siebie. Z tą tylko różnicą, że Nietzscheański Nadczłowiek wiarę w Boga zastępuje nie mniej wymagającym, radykalnym ateizmem, podczas gdy Człowiek Nowej Ery uważa, że jest równy Bogu, ponieważ Bóg jest wszystkim, a wszystko jest Bogiem. Innymi słowy, Nietzsche pragnie uwznioślenia człowieka, jego przeobrażenia w formę doskonałą, która mogłaby godnie zająć miejsce po zmarłym Bogu, New Age natomiast apriorycznie przyznaje człowiekowi status bóstwa, bo Bóg zawczasu został już „oswojony” (nawet nie zabity), sprowadzony do poziomu tego, co ludzkie.

Ostatnie kuszenie Chrystusa ani nie oswaja, ani nie zabija Boga, choć z racji inklinacji filozoficznych Kazantzakisa dzieło (zwłaszcza powieść) w dużym stopniu jest spokrewnione z Nietzscheańską koncepcją Nadczłowieka.

Marinos Pourgouris, autor eseju poświęconego twórczości greckiego pisarza Nikos Kazantzakis, *Nietzsche, and the Myth of the Hero*, zwraca uwagę na liczne podobieństwa między *Ostatnim kuszeniem...* a filozofią Nietzschego, dowodząc, że Chrystus z powieści Kazantzakisa więcej ma wspólnego z Zaratustrą niż z Jezusem opisywanym w Ewangeliach. Podobieństwo to oparte jest przede wszystkim na wspólnej dla *Ostatniego kuszenia...* i *Tako rzecze Zaratustra* reinterpretacji figury Zbawiciela i wpisanie jej w nowy, historyczny (a nie mityczny) porządek. Pourgouris dostrzega również wyraźne analogie między stworzoną przez Kazantzakisa alternatywną wizją kuszenia a trzema metamorfozami ludzkiego ducha opisanymi w *Zaratustrze*: żmija przemawiająca głosem Marii Magdaleny, która obiecuje Jezusowi rozkosze cielesne i posiadanie rodziny, to odpowiednik ducha-wielbłąda definowanego przez zniewolenie i całkowitą niezdolność nadania swemu życiu wymia-

ru transcendentnego; lew to zapożyczona wprost od Nietzschego metafora potęgi prowadzącej do pychy; archanioł (w filmie – ognisty język) jest zaś odwołaniem do ostatniego stadium metamorfozy duchowej – dziecka, które w najpełniejszy sposób objawia swoją wolną wolę i ma transcendentną moc²⁴. Odrzucanie kolejnych pokus przez Chrystusa symbolizuje Jego duchowe przeobrażenie (metamorfozę). Warto przy tym zaznaczyć, że według Kazantzakisa można pójść dalej, niż sugeruje Nietzsche, można (albo tylko Jezus to potrafił) wyrzec się nawet najwyższej, boskiej mocy i tym samym dopiero wtedy naprawdę ją objawić.

Jezusa z *Ostatniego kuszenia...* i Zaratustrę łączy również fakt, że obaj bohaterowie na pewnym etapie swego życia uznają bunt przeciw zastanemu porządkowi za jedyną możliwą drogę postępowania. Stawia ich to w wyraźnej opozycji do ewangelicznego przesłania, które – w interpretacji Nietzschego – jest oparte na bierności i nieoponowaniu złu²⁵. Pozostaje jednak wątpliwość, czy to, co Nietzsche uznał w swych rozważaniach za istotę chrystusowości, rzeczywiście nią jest. Wydaje się bowiem, że Mesjasz z Nowego Testamentu nie jest wcale tak jednoznaczny, jak chciałby Go widzieć autor *Antychrysta* – w Ewangelii Mateusza znajdziemy fragmenty, które podważają zaproponowany przez niemieckiego filozofa „psychologiczny typ” Jezusa Chrystusa. *Nie sądzicie, że przyszedłem pokój przynieść na ziemię. Nie przyszedłem przynieść pokoju, ale miecz. Bo przyszedłem poróżnić syna z jego ojcem, córkę z matką, synową z teściową*²⁶.

Jeśli dodać do tego obraz Jezusa wypędzającego przekupniów ze świątyni, to okaże się, że bunt nie tylko nie może być traktowany jako przeciwieństwo Chrystusowego nauczania, lecz jest jego niezbywalnym elementem. Jak jednak pogodzić to z absolutną pokorą, której Jezus wymaga od każdego, kto chce za Nim iść? Ta dychotomia, tak istotna i tak niepojęta dla Kazantzakisa i Scorsese, w filozofii Nietzschego w ogóle się nie pojawia. Dlatego, pomimo wielu podobieństw, *Antychryst* i *Tako rzecze Zaratustra* tylko po części stanowią właściwy punkt odniesienia *Ostatniego kuszenia Chrystusa*.

Tak naprawdę powieść Kazantzakisa, a w ślad za nią film Scorsese, są bliższe światopoglądowi człowieka, o którym Nietzsche wyraził się kiedyś w następujący sposób: *To jedyny psycholog, który mnie czegokolwiek nauczył; znajomość z nim zaliczam do najpiękniejszych chwil mojego życia*²⁷.

Słowa te dotyczyły Fiodora Dostojewskiego, którego późna twórczość, w opinii wielu badaczy, odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się Nietzscheańskiej koncepcji Nadczłowieka. O ile jednak wpływ autora *Zbrodni i kary* na filozofię Nietzschego jest kwestią niepodlegającą dyskusji, o tyle utożsamianie ze sobą poglądów obydwu twórców (dość popularne za sprawą *Filozofii tragedii* Lwa Szestowa) w dużym stopniu zniekształca sens takich utworów, jak *Biesy*, *Notatki z podziemia* czy *Bracia Karamazow*.

Dostojewski istotnie dzieli z Nietzschem upodobanie do wszelkich radykalnych postaw oraz coś, co Szestow określa mianem *doświadczenia rozpacz*, tyle że w powieściach rosyjskiego pisarza całkiem wyraźnie zostaje określona droga do przezwyciężenia głębokiego kryzysu ideałów. Drogą tą jest powrót do Boga, czyli rozwiązanie, na które Nietzsche nigdy by nie przystał, przynajmniej nie ten Nietzsche, którego znamy z jego własnej twórczości, mający chyba niewiele wspólnego z człowiekiem, który w 1889 roku w Turynie własnym ciałem zasłaniał batożonego konia.

Obecność pierwiastka religijnego, a raczej głęboka religijność całej twórczości Dostojewskiego, to jednak za mało, by można ją było uznać za właściwą płaszczyznę odniesień dla *Ostatniego kuszenia Chrystusa*. Decydujące jest bowiem nie samo przywołanie wiary, lecz przedstawienie jej jako dynamicznego procesu, w trakcie którego człowiek nigdy nie pozostaje zawieszony pomiędzy dobrem a złem, lecz nieustannie oscyluje między nimi, nie uznając ani złotych środków, ani mrzonek o równowadze duchowej.

O pokrewieństwie artystycznym, które – w moim odczuciu – istnieje między Dostojewskim a Martinem Scorsese, decyduje wspólna dla obojgu twórców predylekcja do przedstawiania sytuacji granicznych, wynikająca z przeświadczenia, że człowiek, żeby dostrzec Boga, musi się wychylić poza obszar „zwykłego”, codziennego życia i to nieważne, w którym kierunku. To, że u Dostojewskiego i Scorsese najczęściej jest to kierunek „w dół”, w pewnym stopniu wynika z tego, że w ich mniemaniu *postacie negatywne są ciekawsze*²⁸, jednak o wiele ważniejsze jest tu wykazanie, a nawet podkreślenie dialektycznego charakteru ludzkiej wiary.

Z punktu widzenia terminologii przyjętej w filozofii „dialektyka wiary” jest pojęciem, które samo sobie zaprzecza. Jednak Dostojewski i Scorsese, nie zważając na powagę definicji, nie tylko godzą ze sobą dialektykę i metafizykę, lecz udowadniają, że w pewnych sytuacjach jedna może być drugą. Tym samym zwracają uwagę na jeszcze jeden aspekt wiary, który wbrew pozorom nie ma nic wspólnego z łatwym kojeniem własnego sumienia – nigdy nie jesteśmy tak daleko Boga, by nie móc do Niego wrócić. Dialektyka jednak ma to do siebie, że wszystko ma własną odwrotność, zatem równocześnie nigdy nie będziemy na tyle blisko Boga, by już nie upaść i nigdy więcej w Niego nie zwątpić.

To przeświadczenie odbija się szczególnie wyraźnie w twórczości Dostojewskiego, który, co znamienne, za cel swojego życia wyznaczył napisanie dwóch wielotomowych powieści, z których pierwsza miała opowiadać o życiu Jezusa, a druga – wręcz przeciwnie – została pomyślana jako dogłębne studium ateizmu. Kolejne części *Żywota wielkiego grzesznika* (bo tak ostatecznie miał się nazywać drugi z planowanych przez Dostojewskiego projektów²⁹) odsłaniałyby następujące po sobie etapy duchowego lub może raczej światopoglądowego rozwoju człowieka, poczynając od wątpliwości w istnienie Boga prowadzące do ateizmu, przez powrót do żarliwej religijności przeradzającej się z kolei w sekciarstwo i ponowny kryzys wiary, aż po ostateczne dojście do Chrystusa i zbawienie³⁰.

Jeśli odrzucimy zawsze obecny u Dostojewskiego wątek narodowościowy (bohater wraz z wiarą w Chrystusa obowiązkowo osiąga „ziemię ruską”³¹), zauważymy, że Jezus z filmu Scorsese przechodzi podobną drogę, co centralna postać *Żywota wielkiego grzesznika*. On również zaczyna od wątpliwości, które w konsekwencji każą Mu niemal egzorcyzmować z siebie Boga. Następnie, po rozmowie z rabinem Symeonem, Jezus zaczyna głosić potrzebę miłości, która z czasem zmienia się we własne przeciwieństwo, to jest w nawoływanie do otwartej wojny. Gdy Bóg odsłania przed Jezusem prawdziwą naturę powierzonego Mu zadania, czyli śmierć na krzyżu, Ten ponownie znajduje w sobie i siłę, i miłość, by tego dokonać. Jednak tuż przed śmiercią Chrystus jest poddany ostatniemu kuszeniu, któremu, wydaje się, ulega. Moment zejścia z krzyża to kolejny kryzys wiary, tyle że nie – jak u Dostojewskiego – wiary w Boga, lecz w siebie jako Boga. Pod koniec długiego i spokojnego życia Jezus odkrywa jednak istotę kuszenia, odrzu-

ca je, po czym wraca na krzyż, umiera i nie tyle osiąga zbawienie, ile sam zbawia, potwierdzając, że jest Mesjaszem.

Paralela między *Ostatnim kuszeniem Chrystusa* a *Żywotem wielkiego grzesznika* (*Ateizmem*), jakkolwiek zauważalna i pozornie obiecująca, w żaden sposób nie poddaje się głębszej analizie, jako że Dostojewski nie zdążył napisać ani jednej z planowanych przez siebie największych powieści życia. Jednak główne idee *Ateizmu* i nigdy niezatytułowanej książki o Chrystusie towarzyszyły całej jego twórczości, która z upływem lat stawała się coraz bardziej dialektyczna – coraz bardziej chrześcijańska i coraz bardziej ateistyczna.

Bez wątpienia najbardziej antynomicznym z wszystkich dzieł pisarza jest jego ostatnia powieść – *Bracia Karamazow*, według niektórych uważana za pierwszą część eposu wielkiego grzesznika, zaś według innych za kolejną (po *Idiocie*) próbę przedstawienia historii współczesnego Chrystusa. Ta rozbieżność w interpretacji *opus vitae* Dostojewskiego w dużej mierze jest spowodowana wprowadzeniem do powieści kilku równorzędnych bohaterów, z których każdy reprezentuje odmienny światopogląd i system wartości.

Najwięcej niejasności jest jednak związanych z jednym rozdziałem *Braci Karamazow* zatytułowanym *Wielki Inkwizytor*, do którego sam autor miał dość dwuznaczny stosunek. Z jednej strony chciał bowiem, by ten fragment powieści był postrzegany jako żarliwa obrona wiary, z drugiej zaś irytowało go, gdy krytycy odczytywali *Inkwizytora* właśnie w tym duchu.

Przypomnijmy, że *Wielki Inkwizytor* to rozdział niemal całkiem autonomiczny, swoisty utwór w utworze, poemat stworzony przez z jednego z bohaterów powieści, Iwana Karamazowa. Niemal w całości składa się on z wielostronicowego monologu tytułowego Inkwizytora, który oskarża Chrystusa o świadome unieszcześliwienie ludzkości. Jego zdaniem odrzucenie trzech rad *strasznego, mądrego ducha*, które w księgach zostały przedstawione jako kuszenie (Mt 4,1-11; Mk 1,12-13; Łk 4,1-13) było najbardziej fatalnym w skutkach wydarzeniem w dziejach świata.

Gdyby Chrystus nie odmówił zamiany kamieni w chleb, gdyby nie powiedział: *Nie samym chlebem żyje człowiek*³², ludzie nie byłiby skazani na trudne i wymagające poszukiwania chleba niebieskiego, który i tak będzie dostępny najwyższej tysiącom, podczas gdy miliony nadal pozostaną głodne i cierpiące. Innymi słowy, człowiek nie musiałby stać się tak przerażająco wolny. Wolność bowiem wcale nie jest tym, czego ludzie pragną najbardziej – nie są ani tak silni, ani tak szlachetni, żeby ją przyjąć i wytrzymać. Dlatego pozbędą się jej czym prędzej, powiedzą: *Weźcie raczej w niewolę, ale dajcie nam jeść*³³, a zrzekając się własnej niezależności, odnajdą szczęście we *wspólnym i jednoczesnym pokłonie*.

Tu Inkwizytor dochodzi do kolejnej cechy człowieka, której Chrystus w swym błędnym rozpoznaniu ludzkiej natury nie wziął pod uwagę. Jest to potrzeba uniwersalizmu, oddania się we władanie czemuś absolutnemu, co będzie powszechnie czczone i nikt nigdy nie poważy się przeciw temu wystąpić. Czegoś takiego – zdaniem oskarżyciela – może zaś dostarczyć potrójna formuła cudu, tajemnicy i autorytetu.

Chrystus nie zamienił kamieni w chleb, gdyż *nie chciał zniewolić człowieka cudem*. Pragnął wiary wolnej, wiary, która rodzi cud, a nie wiary przez cud zrodzonej.

Dostojewski zgadza się zatem z Nietzschem, a raczej stoi na podobnym stanowisku, że Chrystus nie pojawił się po to, by dać ludziom nową religię, lecz po to,

by wyzwolić ich z paraliżującego i czołobitnego podejścia do religii, w której żyli dotychczas. W rozumieniu Dostojewskiego nauka Jezusa miała za zadanie uczynić wiarę w Boga czymś więcej niż prostą, jednostronną relacją, w której człowiek zawsze pozostaje elementem biernym i bezwolnym. To zaś oznaczało, że bycie z Bogiem stało się nagle czymś o wiele trudniejszym i bardziej wymagającym, ale za to całkowicie nieprzymuszonym.

Wraz z wolnością musiały jednak pojawić się jej efekty uboczne: *niepokój, zamęt i niedola*, ponieważ od tej pory zamiast twardego prawa człowiek w swobodzie swego serca miał rozstrzygać, co jest dobre, a co złe, mając przed sobą nie surowego nadzorcę, lecz jedynie wzór do naśladowania – obraz Chrystusa.

Trudno nazwać *Wielkiego Inkwizytora* polemiką *sensu stricto*, jako że w całym poemacie nie pojawia się ani jedno słowo, które Chrystus wypowiedziałby we własnej obronie. Od początku do końca swoje racje przedstawia jedynie oskarżyciel. Jest jednak dość oczywiste, że utwór Iwana Karamazowa (Dostojewskiego) ma za zadanie przeciwstawić ideał Chrystusowej wolności „prawdziwym” potrzebom człowieka, których orędownikiem jest Inkwizytor.

Ślady tej konfrontacji z łatwością odnajdziemy w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa*. Przypomnijmy sobie tylko, w jaki sposób Scorsese przedstawia postaci apostołów – wyjąwszy Judasza, wszyscy oni zostają zredukowani do poziomu chodzącej za Jezusem anonimowej „trzędki”, która bardzo rzadko się odzywa, a jeśli już to robi, to tylko po to, by móc się poskarżyć na kolejne niewygody. Tak dalece posunięta unifikacja wydaje się co prawda nieco niesprawiedliwa, zwłaszcza że dotyczy ludzi, którzy z jakichś powodów zostali przez Jezusa wybrani, jednak dzięki niej w filmie jest obecny bardzo ważny i wyrazisty symbol – symbol zwykłego, słabego człowieka. Apostołowie stanowią bowiem „reprezentację” wszystkich tych *zagubionych, głodnych i cierpiących*, o których mówił, i w których obronie występował Inkwizytor.

Cóż apostołowie chcieliby otrzymać od Mistrza w zamian za swoje poświęcenie? Nataniel oczekuje, że w królestwie niebieskim dostanie nowe stado owiec, Jakub marzy zaś, by móc oddawać cześć Bogu w świątyni, w której nie byłoby rzymskich chorągwi. Pierwszy z apostołów nie pragnie zatem niczego innego jak *chleba ziemskiego*, drugi – niczego poza *wspólnym i powszechnym pokłonem*. Żaden z nich nie pożąda jednak wartości, którą Chrystus chciał przekazać im najbardziej, czyli wolności duszy. Wolność oznacza dla nich jedynie *niepokój, zamęt i niedolę*, których nie sposób ukoić. Dlatego strapiiony Piotr wyznaje w końcu Jezusowi: *Mistrzu, rozmawiałem z innymi, słuchałem i... Chcieli, żebym cię zapytał, czy wyjdą nam na powitanie aniołowie*.

Jezus nic nie odpowiada. Zamiast tego obejmuje Piotra ramieniem i przytula go do siebie. Nie obiecuje ani nie sprawia wtedy żadnego cudu, daje natomiast pocieszenie płynące ze zwykłej obecności – nie obecności Boga, lecz drugiego człowieka. Dokładnie takie samo jak to, które sam otrzymał od Judasza, gdy nie chciał sam zmagać się z myślą o czekającej Go śmierci.

Tu dochodzimy do kwestii być może najistotniejszej dla całych naszych rozważań poświęconych *Ostatniemu kuszeniu Chrystusa*, a mianowicie do tego, co według Scorsese oznacza wolność, której Jezus zapragnął dla ludzi.

Żeby zrozumieć dialektyczną naturę tego zagadnienia, musimy ponownie odwołać się do twórczości Dostojewskiego, a konkretnie do dwóch typów chrysto-

logii stworzonych przez rosyjskiego pisarza: chrystologii pozytywnej i chrystologii negatywnej. Nie są to oczywiście kategorie, którymi posługiwał się sam Dostojewski; oba terminy zostały wprowadzone do literaturoznawstwa przez Danutę Kułakowską w jej niezwykle wnikliwym opracowaniu *Dostojewski. Dialektyka niewiary*³⁴. Trzeba przyznać, że kryterium, którym autorka posłużyła się przy ustanawianiu przedstawionego w swej pracy podziału, nie mogło być bardziej jasne i czytelne – wszystko sprowadza się do podstawowego wyboru, przed którym, wcześniej czy później, staje większość bohaterów Dostojewskiego: odrzucenie bądź przyjęcie ideału Chrystusa³⁵. W praktyce oznacza to zaś zanegowanie lub akceptację Chrystusowego przykazania miłości.

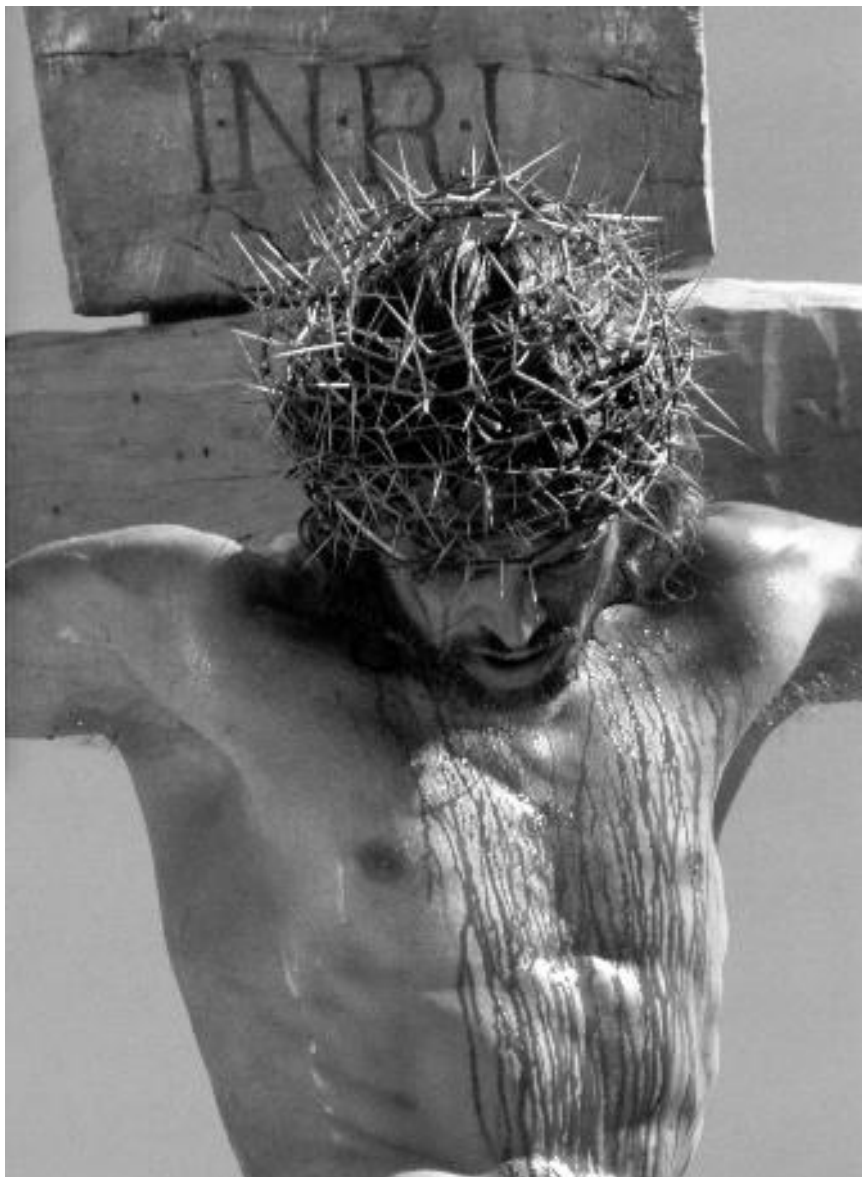
Istotnym utrudnieniem w opisie i zrozumieniu chrystologii pozytywnej Dostojewskiego, która wydaje się właściwym punktem odniesienia podjętej przez nas problematyki, jest fakt, że rosyjski pisarz zdecydowanie wolał przedstawiać swą filozofię za pomocą przykładów negatywnych. Dlatego, paradoksalnie, postaciom będącym nośnikami jego właściwych przekonań autor *Zbrodni i kary* poświęca o wiele mniej uwagi niż tym, które zdecydował się skonfrontować z własnymi poglądami. Efektem tego jest znaczne „upośledzenie” chrystologii pozytywnej, która zarówno pod względem objętościowym, jak i artystycznym wyraźnie ustępuje pola swojej antonimii.

W zgodzie z tym paradygmatem Dostojewski prawie nigdy nie umieszczał w centrum swoich powieści bohaterów idealnych (nie w znaczeniu „pozbawionych wad”, lecz zgodnych z wyznawanym przez pisarza systemem wartości). Zazwyczaj znajdowali się oni nieco na uboczu, przyćmieni przez protagonistów – walczących, bluźniących i zbuntowanych.

Warto w tym miejscu jeszcze raz przypomnieć tezę o skuteczności dialektyki nie tylko jako strategii autorskiej, którą szczególnie upodobali sobie Dostojewski i Scorsese, lecz również jako wiarygodnego sposobu oddawania charakteru ludzkiej wiary. Co prawda nieustanne zderzanie ze sobą przeciwieństw, być może nie służy wypracowaniu żadnych ostatecznych i niepodważalnych rozwiązań, odzwierciedla jednak prawdziwie głębokie odczuwanie człowieka starającego się pogodzić lub raczej przezwyciężyć rzeczywiste antynomie ludzkiej bytowości. To zaś stoi u podstaw naszej wiary, która – Dostojewski i Scorsese są co do tego zgodni – jest właściwie ciągłym i żarliwym dążeniem.

Rzecz jasna istnieją próby stworzenia wzorca idealnego, który w sposób mistyczny utrzymuje więź z transcendencją, a wszelkie ludzkie słabości są mu znane jedynie z opowiadań. Takimi postaciami są na przykład Myszkin z *Idioty* lub najmłodszy z braci Karamazow – Alosza. Problem w tym, że w tym typie bohaterów człowiek (albo może „współczesny człowiek”) nie jest w stanie odnaleźć siebie. Odrzuca więc ich postawy jako fałszywe, niekorespondujące z jego doświadczeniem, które przecież dla każdego jest (a przynajmniej powinno być) najważniejszym źródłem tak zwanej prawdy życia.

Dlatego Dostojewski i Scorsese, wysyłając swoich bohaterów na poszukiwanie Boga, czasem zakończone niepowodzeniem, nie silą się na żadne prawdy uniwersalne, nie mówią: *Ecce homo*. Obaj twórcy zdają jedynie szczerą relację z własnych wątpliwości i uniesień religijnych, z towarzyszącymi im rozczarowań i wielkich nadziei. Nie starają się przy tym wykreować żadnej „apoteozy błędzenia”, dla nich błędzenie nie jest dobrem samym w sobie, jest natomiast – a wiedzą



to również z własnego doświadczenia – koniecznością każdego, kto podejmuje trud sprostania własnej wolności.

Główny problem bohaterów reprezentujących chrystologię negatywną Dostojewskiego to brak jakiejkolwiek prawdy, która mogłaby stanowić satysfakcjonującą odpowiedź na nurtujące ich „przekłete pytanie”: jaki wybór, jaka decyzja i jaki czyn człowieka pozwalają człowiekowi wyrazić swoją wolność? W ich odczuciu jedynym sposobem, żeby się tego dowiedzieć, jest przeprowadzenie eksperymentu na własnym życiu i własnoręczne dotknięcie pewnej niezdefiniowanej granicy, zakładając oczywiście, że taka granica w ogóle istnieje.

Jak łatwo się domyślić, postaci z tego kręgu łączy chęć buntu, poczucie wyjątkowości i związana z nim szczególna duma. Wszystkie te cechy odnajdziemy również u Jezusa z *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, a raczej do każdej z nich Jezus otwarcie się przyznaje w trakcie swojej quasi-sповідzi, czyli rozmowy z Jeroboamem: *Moje grzechy są gorsze. Moja duma zniszczyła życie Magdalenie. Nie kradnę, nie walczę, nie zabijam. Ale nie dlatego, że nie chcę, tylko dlatego, że się boję*.

Pod tym otwarcie bluźnierczym wyznaniem równie dobrze mógłby się podpisać Raskolnikow, bohater *Zbrodni i kary*, z tą tylko różnicą, że jego pragnienie buntu i zapanowania nad własnym strachem przybrało patologiczną formę i ostatecznie doprowadziło go do tego, że *kradł i zabijał*. Takie były bowiem konsekwencje, a nawet założenia, stworzonego przez niego „rachunku moralnego”. Motywem zbrodni Raskolnikowa nie jest żądza władzy czy bogactwa, lecz rozpaczliwa obawa przed utratą ludzkiej godności. Jego bunt to bunt przeciwko miernocie, przeciwko *degradacji do poziomu wszy*.

W galerii bohaterów Dostojewskiego Raskolnikow nie jest jedynym „filozofem” zajmującym się fenomenologią wolności. Swoją własną doktrynę – być może bardziej dojrzałą i wartą głębszej refleksji – proklamuje, a następnie wciela w życie Kiriłłow, jeden z bohaterów napisanej w 1872 roku powieści *Biesy*. Najważniejszym jej punktem jest stwierdzenie, że przez lata człowiek wymyślał sobie Boga, *żeby żyć i nie zabić się*, toteż w najgłębszej swej istocie *Bóg to tylko ból strachu przed śmiercią* ³⁶ i nic ponadto (przypomnijmy sobie słowa Chrystusa z *Ostatniego kuszenia*...: *Chcesz wiedzieć, kto jest moim Bogiem? Strach!*).

W związku z tym ten, *kto zwycięży ból i strach, sam stanie się bogiem* ³⁷. Jedynym sposobem na danie świadectwa swojej boskości i wolności zarazem jest zatem zabicie samego siebie. Samobójstwo to nie może być przy tym wynikiem szaleństwa, rozpaczy, gniewu czy słabości, lecz wręcz przeciwnie – siły i woli. Problem w tym, że w całej historii ludzkości nikt jeszcze tego nie dokonał. Kiriłłow postanawia być więc pierwszy, czego naturalną konsekwencją jest to, że odbiera sobie życie.

Przypadek tego samobójstwa – w opinii cytowanego przez Kułakowską Józefa Tischnera – jest we współczesnej filozofii jednym z głównych symboli doświadczenia wolności ³⁸. Wartość czynu Kiriłłowa polega na tym, iż można zamienić go w argument przeciwko tym, którzy od wolności uciekają, o czym Dostojewski pisał na długo przed narodzinami Ericha Fromma. W samej zaś antropocentrycznej koncepcji, którą proklamuje Kiriłłow, jest ukryta perwersyjnie religijna myśl: potrzeba doskonalenia człowieka, jego przeobrażenia w istotę wolną od zła, bo wolną od śmierci. Wszak gdy ludziom będzie wszystko jedno, czy będą, czy nie będą żyli, to śmierć *de facto* przestanie dla nich istnieć, a wtedy człowiek będzie dobry zupełnie bezinteresownie, czyli *na prawdę* dobry.

Kiriłłow istotnie „poważył się”, udowodnił swą specyficzną rozumianą boskość, jednak czyn ten nie zbudował żadnej pozytywnej wartości. Nie dość, że świat się nie zmienił, to nawet niczego nie zauważył, nie powstał żaden nowy człowiek, co zostaje dobitnie potwierdzone tym, że dziecko, przy którego narodzinach asystował Kiriłłow, umiera niedługo po samobójstwie swego akuszerza. Fakt, że symboliczna śmierć Kiriłłowa, która miała być początkiem nowego porządku, ostatecznie została wykorzystana jedynie przez kłamców i morderców w celu zatuszowania zbrodni, dodatkowo akcentuje jałowość tej „ofiary dla nikogo”.

Dostojewski nie ma żadnych wątpliwości, że zabsolutyzowana wolność może prowadzić albo do swego własnego zaprzeczenia, czyli tyranii (Raskolnikow), albo w najlepszym wypadku do autodestrukcji (Kirillow, a także Stawrogin). Z drugiej strony – i to również zdaniem Dostojewskiego nie podlega dyskusji – obowiązkiem człowieka jest dążyć do wolności ze wszystkimi tego konsekwencjami, dobrymi i złymi, bo tylko tak jest w stanie dać świadectwo swego człowieczeństwa i swej własnej wartości. Dlatego bohaterowie wykreowani przez rosyjskiego pisarza, choć grzeszą, bluźnią i nieuchronnie ponoszą za to karę, są darzeni przez swego stwórcę (Dostojewskiego, nie Boga) żarliwym uczuciem, pragną bowiem wyzwolić się od lęku. To zaś jest pierwszy podstawowy warunek wszelkiej świętości.

O znaczeniu buntu w kontekście nauczania Jezusa pisałem już przy okazji tropów filozofii Nietzschego w powieści Kazantzakisa. Warto jednak powrócić do tego wątku i przy tej okazji przytoczyć fragment wstępu do *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, w którym autor książki wyjaśnia swoje rozumienie walki, do której – jego zdaniem – Jezus namawia każdego człowieka: *Bóg nie kocha słabej duszy i zwiotczącego ciała. (...) Walka między ciałem a duchem, bunt i opór, wreszcie osiągnięcie najwyższego celu, zjednoczenie z Bogiem – taką drogę obrał Chrystus, który zachęca nas, byśmy podążali jego krwawym szlakiem*³⁹.

Droga ta z całą pewnością nie prowadzi przez *bagno bezpiecznego, łatwego życia*⁴⁰ – co do tego zgodni byłiby wszyscy: Kazantzakis, Nietzsche, Dostojewski i Scorsese. Chrystus, jak sam powiedział, przyszedł bowiem nie po to, by przynieść człowiekowi pokój, lecz rozłam. Specyfika buntu Jezusa polega jednak na tym, że nie jest ów bunt zwykłym przeczeniem, nie jest nawet kontrpropozycją – jest rozwinięciem.

W inspirowanej Ewangelią (Mt 9,3; Mk 2,7; Łk 5,21; J 10,33) scenie ataku arcykapłanów i uczonych w Piśmie zarzucających Chrystusowi bluźnierstwo Kazantzakis, a w ślad za nim Scorsese każe wypowiedzieć swemu bohaterowi następujące słowa: *Nie słyszeliście? Tak, jestem bluźniercą, ale świętym bluźniercą*. Choć przypisanie takiego zdania Chrystusowi samo w sobie wydaje się bluźnierstwem, to w gruncie rzeczy scena przedstawiona w filmie Scorsese tylko trochę odbiega od opisu rozmowy Jezusa z arcykapłanami, z Ewangelii św. Jana: *Odpowiedzieli Mu Żydzi: Nie chcemy Cię kamienować za dobry czyn, ale za bluźnierstwo, za to, że Ty, będąc człowiekiem, uważasz siebie za Boga. Odpowiedział im Jezus: Czyż nie napisano w waszym Prawie: Ja rzekłem: Bogami jesteście?*⁴¹

Jakkolwiek dziwnie zabrzmiała konstatacja, to prawdziwy Chrystus z Nowego Testamentu posuwa się nawet dalej niż bluźniący Chrystus Kazantzakisa i Scorsese. Nie dość, że siebie nazywa Bogiem (co, rzecz jasna, jest całkiem zrozumiałe), to przyznaje boskość każdemu, do kogo zostało skierowane Słowo Boże. Dla człowieka oznacza to jednak – o czym wielokrotnie już pisałem – obowiązek przezwyciężania własnych słabości, sublimacji, dania świadectwa przeczuwanej w nim boskości. To zaś nierozzerwalnie jest sprzęgnięte z pozbyciem się lęku i doświadczeniem wolności. Tyle że taka postawa – jak z kolei wielokrotnie wykazywał Dostojewski – to również pierwszy krok na drodze do infernalnego zła. Z czasem wszystkie szczytne idee zmieniają się w jedną prostą myśl: *Pięknie to czy brzydko – ale czasem potamać coś też przyjemnie*⁴².

Drogą do wyjścia z tej pułapki wiecznego pragnienia i jednocześnie niemożności osiągnięcia wolności jest zrozumienie, że jej wyznacznikiem nie jest żaden

„czyn” ani żadna manifestacja. Trudno o lepsze wyjaśnienie tego zagadnienia niż to, którego udziela Jezus Judaszowi w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa*: *Jeśli nie zmienisz się najpierw wewnętrznie, zastąpisz jedynie ciemnych innymi ciemnymi i nic się nie zmieni. Nawet jeśli odniesiesz zwycięstwo, wciąż będziesz przepełniony jadem. Trzeba rozerwać łańcuchy zła. Dzięki miłości.*

Miłość Jezusa to miłość wchodząca w konflikt z tym, co zwykle się nazywać prozą życia – jest trudna i wymagająca, zupełnie tak, jak całe Chrystusowe nauczanie. To miłość bezgraniczna i bezasekuracyjna; to – używając plastycznej metafory Dymitra Karamazowa – rzucanie się w odmęt „piętami do góry”. Przy całej swej pozornej nieosiągalności jest jednak jedyną płaszczyzną, na której człowiek jest w stanie być podobnym do Boga. Dowodem na to był sam Jezus Chrystus.

Dlatego *Ostatnie kuszenie Chrystusa* – pominąwszy nawet całą jego intelektualną podbudowę – nie jest filmem, który można zamknąć w prostym określeniu „obrazoburczy”. Bardziej przystającą do niego etykietką wydaje się „religijna prowokacja”, jeśli oczywiście postawimy zastrzeżenie, że nie każda prowokacja musi być od razu tania. Film Scorsese prowokuje bowiem do wyciągnięcia wniosków z jednego oczywistego faktu – Jezus był Bogiem i człowiekiem. Z dwoistości Jego natury płynie zaś nie tylko cierpienie i rozdarcie, lecz również nadzieja na to, że w człowieku jest wystarczająco dużo siły, odwagi i miłości, by zwyciężyć i stać się takim jak On.

Nie oznacza to, że w adaptacji powieści Kazantzakisa dominuje perspektywa antropocentryczna i – jak sugeruje Mariola Marczak – świat *Ostatniego kuszenia Chrystusa* równie dobrze mógłby obyć się bez Boga⁴³. Transcendencja jest obecna, ale nie objawia się – to człowiek (bohater, jak i widz) musi ją odnaleźć. Jest jednak całkiem prawdopodobne, że gdyby Jezus nie miał ludzkiej natury, Scorsese nie zdecydowałby się zrealizować obrazu inspirowanego Jego życiem. Nie tylko dlatego, że na dychotomii opiera się oś dramatyczna wszystkich filmów reżysera, ale również z tej przyczyny, że w dialektyce Scorsese widzi jedyną możliwą formę wyrażenia własnej religijności.

MARCIN DULEMBA

¹ Zob. I. Kolasińska, *Atrofia wartości hierofanicznych? Ponowoczesny Martin Scorsese, czyli przypadek „Ostatniego kuszenia Chrystusa”*, w: *Aesthetica perennis?* red. L. Sosnowski, Kraków 2001; M. Pawlicki, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, „Film” 1988, nr 44, s. 21; R. Robin, *Film, Faith and Cultural Conflict; The Case of Martin Scorsese’s „The Last Temptation of Christ”*, London 2003.

² Sztuka średniowiecza i Bizancjum była bardzo silnie skodyfikowana i istniały jasne, czytelne, powszechnie respektowane zasady przedstawiania treści sakralnych.

³ Rozróżnienia między Transcendentnym a transcendencją dokonał Paul Schrader w swoim studium *Transcendental Style in Film*. Trans-

cendentny (the Transcendent) – to święte lub idealne „ja” („itself”), to, co Rudolf Otto nazywa Zupełnie Innym; transcendencja – to ludzkie doświadczenie religijne, które może być motywowane albo przez głęboką potrzebę psychologiczną (Freud), albo przez zewnętrzną Inną siłę (Jung) – zob. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 33.

⁴ I. Kolasińska, *Atrofia wartości hierofanicznych? Ponowoczesny Martin Scorsese, czyli przypadek „Ostatniego kuszenia Chrystusa”*, w: *Aesthetica perennis?* red. L. Sosnowski, Kraków 2001.

⁵ Tamże, s. 105.

⁶ M. Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, tłum. B. Ko-secka, Kraków 1997, s. 133.

- ⁷ Zwraca na to uwagę amerykański medioznawca Robin Riley – zob. R. Riley, *Film, Faith and Cultural Conflict; The Case of Martin Scorsese's „The Last Temptation of Christ”*, London 2003.
- ⁸ Zob. F. Nietzsche, *Antychryst*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.
- ⁹ N. Kazantzakis, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, tłum. J. Wolff, Poznań 1992, s. 428-429.
- ¹⁰ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 40.
- ¹¹ Dzieje Apostolskie 9,15.
- ¹² J 18,38.
- ¹³ N. Kazantzakis, dz. cyt., s. 433.
- ¹⁴ M. Scorsese, dz. cyt., s. 210.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Według innych źródeł *Ewangelia Judasza* została odnaleziona w roku 1960, co ostatecznie rozstrzygałoby wątpliwości na temat ewentualnych inspiracji Kazantzakisa.
- ¹⁷ I. Kolańska, dz. cyt., s. 99.
- ¹⁸ Mt 26,21 oraz Mt 26,25.
- ¹⁹ Mt 26,24.
- ²⁰ M. Jankun-Dopartowa, *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*, Kraków 2004, s. 142.
- ²¹ B. Dobraczyński, *New Age*, Kraków 1997, s. 91.
- ²² *Między New Age a chrześcijaństwem: relacje dziesięciu świadków uzupełnione o wypowiedź ks. bpa Jean-Charles Thomasa*, oprac. M. Hébrard, tłum. A. i Z. Czerniakówny, Warszawa 1999, s. 139-140, cyt. za M. Jankun-Dopartową, dz. cyt., s. 98.
- ²³ M. Kubat, *Droga bytu. Moralność i wola mocy u Nietzschego („Z genealogii moralności”)*, Polska Sieć Filozoficzna, <http://www.psf.org.pl/publication.php?pid=209>
- ²⁴ Zob. M. Pourgouris, *Nikos Kazantzakis, Nietzsche, and the Myth of the Hero*, International Fiction Review 2005, Volume 32.
- ²⁵ Zob. F. Nietzsche, *Antychryst*, dz. cyt.
- ²⁶ Mt 10,34-35.
- ²⁷ F. Nietzsche, *Nietzsches Werke*, t. VIII, Leipzig 1895-1897, s. 158, cyt. za: L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Warszawa 1987, s. 49.
- ²⁸ M. Scorsese, dz. cyt., s. 189.
- ²⁹ Początkowo Dostojewski zamierzał nadać mu tytuł *Ateizm*.
- ³⁰ To jeden z dwóch wariantów zakończenia powieści. W liście do Apollona Majkowa z 25 marca 1870 roku Dostojewski przedstawia alternatywny finał, w którym bohater nie osiąga zbawienia, do końca pozostając ateistą, zob. F. Dostojewski, *Listy*, tłum. Z. Podgórzec i R. Przybylski, Warszawa 1979, s. 271.
- ³¹ F. Dostojewski, *Pis'ma*, t. II, s. 263, cyt. za: D. Kułakowska, *Dostojewski. Dialektyka niewiary*, Warszawa 1981, s. 91.
- ³² Mt 4,4.
- ³³ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, tłum. A. Wat, Warszawa 1984, s. 301.
- ³⁴ D. Kułakowska, dz. cyt., s. 79-227.
- ³⁵ Czuję się w obowiązku przytoczyć zastrzeżenie poczynione przez Kułakowską, że ujęcie to w sposób zasadniczy odbiega od tradycyjnego schematu interpretacyjnego „pro-contra”, gdzie „pro” oznacza religię, a „contra” ateizm. Zob. D. Kułakowska, dz. cyt., s. 89.
- ³⁶ F. Dostojewski, *Biesy*, tłum. T. Zagórski i Z. Podgórzec, Warszawa 1977, s. 115.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ J. Tischner, *Ethos wolności*, „Znak” 1975, nr 248, s. 185, cyt. za: D. Kułakowska, dz. cyt. s. 121.
- ³⁹ N. Kazantzakis, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, dz. cyt., s. 6.
- ⁴⁰ Tamże, s. 61.
- ⁴¹ J 10,33-34.
- ⁴² F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, tłum. G. Karski, Warszawa 1964, s. 89.
- ⁴³ M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 135.